

# **A AUTOCOMPLACÊNCIA DA MIMESE**

***DEFESA DA POESIA,  
OS LUSÍADAS, E A VIDA DE  
FREI BERTOLAMEU DOS MÁRTIRES***

**JOÃO R. FIGUEIREDO**

**ANGELUS NOVUS**  
EDITORA

© João R. Figueiredo e Angelus Novus (2003)  
Capa (maquetagem e grafismo): Francisco Romão  
Composição e paginação: Américo António Lindeza Diogo

Impressão: G.C. – Gráfica de Coimbra, Lda.  
producao@graficadecoimbra.pt  
ISBN: 972-8115-86-5  
Depósito Legal: 200156/03

Editora: Angelus Novus, Lda.  
Rua do Peneireiro, 10  
Quinta da Madalena  
3040-716 Coimbra  
e-mail: angelusnovus@mail.telepac.pt

Em extra-texto, Edward Burne-Jones, *O Espelho de Vénus*  
e Rembrandt van Rijn, *Alexandre, o Grande*  
© Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa

*Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor*

## ÍNDICE

Introdução	7
I	
Ficções, Fantasmas e Larvas	11
II	
Poesia e Auto-estima	31
III	
Armas e Letras	43
IV	
A Educação de um Penedo	63
V	
Pobreza e Interpretação	89
Notas	121
Bibliografia	137
Índice de nomes	141

## INTRODUÇÃO

Um dos méritos maiores do livro de E. H. Gombrich *Art and Illusion* reside na demonstração de que não existe um olhar inocente e de que a nossa percepção visual é baseada no reconhecimento de formas familiares nos quadros dos pintores<sup>1</sup>. Para isso, Gombrich mostra como a compreensão de um quadro está sujeita aos mecanismos correntes da percepção visual não artística. A consequência desta posição teórica é uma erosão considerável da barreira que separa o sujeito do objecto<sup>2</sup>. O trabalho de Gombrich pode assim ser descrito como a revolução copernicana da história da arte. A frase de Gombrich «Like a living being, she seems to change before our eyes and to look a little different every time we come back to her», que descreve a *Mona Lisa*<sup>3</sup>, resulta da correcção de um esquema prévio que é, neste caso, uma frase famosa de Walter Pater sobre, precisamente, a *Mona Lisa*: «Like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave.»<sup>4</sup> Esta, por seu turno, corrige uma frase do *Ménon* de Platão que caracteriza a alma: «Visto que a alma é imortal e muitas vezes renascida e visto que já contemplou todas as coisas que há, aqui, na terra, e lá na morada de Plutão, não há nada que não tenha já aprendido.»<sup>5</sup> A referência é deste modo deslocada para o interior daquilo a que poderíamos chamar o jogo de linguagem “fazer citações”, co-extensivo à própria linguagem.

No poema de W. B. Yeats «Among School Children» diz-se a certa altura que Aristóteles é mais sólido que Platão. O uso deste adjectivo particular para diferenciar as doutrinas filosóficas de ambos resulta da transferência metonímica de um conjunto de considerações acerca das doutrinas de cada um dos filósofos para o respectivo nome próprio. O facto de Aristóteles relevar a importância da matéria, na sua união com a forma, a expensas das ideias desloca, em primeiro lugar, a solidez para a sua filosofia e, num segundo tropismo, para o próprio Aristóteles, cujo nome é usado para denotar a sua doutrina. O desenvolvimento que este tropismo recebe no poema de Yeats reside na caracterização do tutorado de Aristóteles sobre Alexandre, o Grande, como particularmente sólido, pois o estagirita aplicava açoites no traseiro do seu educando<sup>6</sup>. A solidez da filosofia aristotélica adquire assim uma outra consistência ao ser traduzida nesta prática pedagógica hoje em desuso. Não por acaso, o poema termina com a famosa interrogação retórica «How can we know the dancer from the dance?», que determina a impossibilidade (a podermos fazer algum sentido de «Among School Children») de estabelecermos uma distinção entre um sentido literal e um sentido figural — uma dis-

tinção entre sujeito e objecto, para todos os efeitos — quando lemos ou produzimos quer um poema sublime quer a mais banal afirmação sobre estados de coisas.

Este livro é substancialmente devedor de Gombrich, e parte do princípio de que não se pode tomar um texto isoladamente como se não resultasse de uma leitura de textos anteriores. Por exemplo, a filosofia e a teoria da literatura da segunda metade do século XX têm-se esquecido constantemente de que a frase 'The cat is on the mat' é a elipse de uma frase literária. Refutar a literatura e instaurar uma noção de verdade dependente das intenções dos falantes e da referência a estados de coisas é, supostamente, a intenção com que a frase 'The cat is on the mat' tem sido utilizada. Mas a refutação da literatura com argumentos que fazem uso de um exemplo que se refere antes de mais à poesia fica numa situação periclitante, a partir do momento em que descobrimos o antecedente textual do exemplo: «Dawn follows Dawn and Nights grow old and all/ the while this curious cat/ Lies couching on the Chinese mat with eyes of satin/ rimmed with gold.»<sup>7</sup> Nesta frase do poema de Oscar Wilde «The Sphinx», tecem-se as mais refinadas especulações a partir da observação de uma esfinge que permanece imóvel no canto da sala de Wilde. A permanência da esfinge desde tempos imemoriais é a melhor descrição da poesia que subsiste nas citações de textos dentro de outros textos.

No primeiro capítulo, veremos como alguns filósofos se debatem com as entidades ficcionais produzidas pela literatura e como certas impugnações da literatura por parte de alguma filosofia dependem mais daquela do que à primeira vista poderia parecer. O capítulo termina com a análise de um poema de Victor Hugo, aqui lido em resposta a uma observação de Jeremy Bentham, e que tem a virtude de mostrar como um texto literário pode dar ao leitor todas as instruções necessárias para o interpretar correctamente. No segundo capítulo, analisaremos uma das mais brilhantes defesas da poesia que já foram escritas, a *Apology* do poeta inglês do século XVI Sir Philip Sidney, da qual será extraído um tópico e um tropo que caracterizam a poesia — a auto-estima — e, de modo singularmente adequado, o texto a que daremos atenção nos dois capítulos seguintes: *Os Lustadas*. No primeiro destes dois capítulos, veremos como Camões constrói a sua auto-biografia à custa de outros poetas e da sua própria vida. Veremos também como Vénus é a personagem que, no poema, dá corpo à vaidade e à autocomplacência em que os poetas (e os pintores, num quadro de Edward Burne-Jones) tantas vezes incorrem. No quarto capítulo, falaremos de aprendizagem que o Gigante Adamastor faz de Ovídio e da apropriação da vida pela poesia, a propósito da personagem de Leonardo e de um soneto de Petrarca. Vénus não deixará de estar presente e

surgirá inesperadamente no decurso da análise de um poema famoso de Cesário Verde. Finalmente, no quinto capítulo, dedicaremos alguma atenção à extraordinária *Vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires* de Frei Luís de Sousa, onde as aventuras do Arcebispo são um modo de topicalizar alguns fenómenos literários e muito do que se passa na mente dos leitores.

Todas as citações noutras línguas são traduzidas nas notas, no fim do volume. Sempre que não houver indicação em contrário, as traduções são da minha autoria.

Este livro reproduz, com alterações apenas de pormenor, a minha tese de mestrado em teoria da literatura, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1999. Durante a elaboração deste trabalho académico, fui coleccionando algumas dívidas de gratidão. Um primeiro agradecimento, caloroso, é devido ao Professor António M. Feijó, que orientou pacientemente a minha *Auto-complacência*. Se existe algum mérito no texto que se segue, deve-se em grande parte às suas inúmeras sugestões, indicações de leitura e conselhos, todos preciosos. Algumas das ideias que aqui defendo acerca de Camões e de Fr. Luís de Sousa foram apresentadas nas aulas de Literatura Portuguesa II que leccionei na Universidade de Lisboa em 1998/9. Agradeço às pessoas que assistiram a essas aulas, das quais retirei benefícios consideráveis. Estou grato à Direcção do Museu Calouste Gulbenkian e à Senhora D. Lucinda Peixoto, do arquivo fotográfico do mesmo Museu, pela amabilidade com que se disponibilizaram para me fornecer fotografias dos quadros que aqui analiso. O Programa em Teoria da Literatura tem sido, desde 1995, a parte inequivocamente mais importante da minha biografia intelectual. Nenhum agradecimento poderá pagar às pessoas de quem serei sempre aluno, mas o nome do Professor Miguel Tamen tem que ser destacado, por todas as razões.



## I FICÇÕES, FANTASMAS E LARVAS

O acto de homenagear personagens de romance não é comum, embora não seja difícil encontrar quadros que representam pessoas e coisas que supostamente nunca existiram. Em qualquer destes casos, a natureza do objecto representado parece ser diferente da natureza da tela, dos papéis, de Napoleão ou da rainha Vitória. Ao contrário destes objectos, diz-se habitualmente que Pickwick ou Vénus nunca existiram. É, todavia, digna de admiração a alacridade com que Fernando Pessoa ou Debussy homenageam o herói de Dickens e a insistência recorrente com que pintores e escultores representam a deusa do amor. O imenso logro epistemológico que afirmações como «Mr. Pickwick belongs to the sacred figures of the world's history. Do not, please, claim that he has never existed.»<sup>8</sup> ou títulos como «Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.»<sup>9</sup> putativamente comportam tem sido devidamente denunciado por pessoas que receiam a inferência da existência de certas coisas pelo facto de serem nomeadas em estruturas sintácticas que habitualmente são utilizadas para descrever estados de coisas existentes. O raciocínio que conclui acerca da existência de Sherlock Holmes a partir da analogia gramatical entre «Sherlock Holmes é celibatário» e «O Papa é celibatário» é, na opinião dessas pessoas, contrário à estrutura lógica do mundo tal como o conhecemos, onde não há lugar para detectives cocainómanos ou deusas que voam em carros puxados por pombas.

O carácter ficcional de certas entidades tem sido sistematicamente exposto pela filosofia, preocupada em produzir conhecimento acerca do mundo, apesar dos distúrbios causados pelas audácias inventivas dos poetas ou das patologias intrínsecas à linguagem quotidiana, da qual devem ser expurgadas. No fundamento desta doutrina encontra-se a suposição de que há frases que dizem coisas acerca do mundo e outras que não dizem nada acerca de coisa nenhuma, ao que não é alheio o problema de se saber de que maneira as frases podem dizer coisas acerca do que quer que seja. A noção de referência, entendida como o modo pelo qual um termo denota um objecto, desempenha um papel central na filosofia analítica desde o ensaio famoso em que Frege expos a sua teoria do sentido e da referência<sup>10</sup>. A referência (ou falta dela) dos textos literários tem sido pretexto para vários ataques mais ou menos cerrados à poesia por parte da filosofia, que acusa Dickens e Camões de falarem de coisas que não existem, pressupondo e fazendo pressupor a sua

existência, e de assim contribuírem para aumentar o caos que por natureza é a linguagem.

No ensaio «Systematically Misleading Expressions», o filósofo Gilbert Ryle afirma textualmente que o romance *Pickwick Papers* de Dickens é um monte de mentiras («a pack of lies»<sup>11</sup>). Ryle quer impedir que a linguagem seja povoada por expressões ou frases que possam levar o falante incauto a julgar erradamente que certa coisa existe apenas porque é objecto de uma predicação. A literatura é um dos primeiros alvos dessa tarefa de eliminar entidades cuja multiplicação não só é desnecessária como deletéria. Às frases do tipo «Mr. Pickwick is a fiction» chama Ryle «quasi-ontological statements» e diz delas:

In all such quasi-ontological statements the grammatical subject-word or phrase *appears* to denote or refer to something as that of which the quasi-ontological predicate is being predicated; but in fact the apparent subject term is a concealed predicative expression, and what is really recorded in such statements can be re-stated in statements no part of which even appears to refer to any such subject.<sup>12</sup>

Da observação de Ryle resulta que a noção de referência é indissociável da noção de uma componente factual nos enunciados que visam produzir conhecimento acerca do mundo. A invectiva contra «Mr. Pickwick is a fiction» baseia-se precisamente na circunstância de esta frase ser totalmente destituída de uma componente empírica. É verdadeira (Ryle não o nega) exclusivamente nos termos do seu sentido. Trata-se, em suma, de uma proposição analítica. Noutra passagem, Ryle define a expressão predicativa, a propósito de frases como «God exists» ou «Satan does not exist», onde a proximidade com a noção de analiticidade fica patente:

“God” and “Satan” are in fact, despite grammatical appearance, predicative expressions. That is to say, they are that element in the assertion that something has or lacks a specified character or set of characters, which signifies the character or set of characters by which the subject is being asserted to be characterized.<sup>13</sup>

A expressão predicativa “Deus” pode ser substituída por uma descrição definida, nos termos da qual Deus é o único ser que é perfeito, benévolo, onisciente e onipotente. Esta caracterização implica a existência de Deus para as pessoas que acreditam que aquele conjunto de atributos é pertença de alguém ou de alguma coisa. Nesse sentido, essas pessoas tomam a frase “Deus existe” como uma proposição analítica. É esta circunstância que desagrada a

Ryle, e o mesmo se poderia dizer do raciocínio análogo acerca da frase “Satã não existe” ou “Pickwick é uma ficção” — talvez sobretudo porque Ryle não acredita na existência de nenhuma das três entidades em questão. Porque têm a pretensão de ser verdadeiras independentemente de qualquer dado da experiência, apesar da evidência dos factos (para Ryle), estas proposições não dizem rigorosamente nada acerca de coisa nenhuma. Quando Frege diz que a percepção de que as expressões ‘estrela da manhã’ e ‘estrela da tarde’ designam o mesmo corpo celeste — o planeta Vénus — constitui uma descoberta científica apoiada na experiência está a pressupor a diferença entre proposições analíticas e proposições sintéticas. A proposição ‘a estrela da manhã é a estrela da tarde’ é sintética na medida em que foi necessário verificar que cada uma das estrelas não passa, na verdade, do mesmo planeta. Cada uma das duas expressões tem a mesma referência mas ambas têm sentidos diferentes, *i. e.*, na terminologia de Frege, a mesma referência de cada um dos termos é apresentada de dois modos diferentes. Na constatação deste facto reside a descoberta científica. Por outro lado, a frase ‘Vénus é Vénus’ ou ‘a deusa do amor é a deusa do amor’ são meras tautologias, a forma por excelência do juízo analítico, e não dizem nada de relevante acerca do mundo.

Ryle adopta, portanto, a noção de referência tal como apresentada por Frege, e que determina as doutrinas do positivismo lógico e, em particular, a concepção de verdade segundo a qual as frases que compõem a linguagem são verdadeiras quando se adequam a estados de coisas observáveis e prévios a essas proposições, e falsas quando essa adequação não se verifica. Consequentemente, Ryle incorre num lapso comum à generalidade dos positivistas lógicos: a pretensão de que há um modelo perfeito de linguagem, uma forma lógica dos factos, face à qual é possível medir a correcção das proposições e avaliar a maior ou menor fiabilidade da forma gramatical dessas mesmas proposições<sup>14</sup>. Desse ponto de vista, é legítimo perguntar de que modo teve Ryle acesso à verificação de que Pickwick não existe, a fim de poder eliminar o juízo analítico ‘Mr. Pickwick is a fiction’. Ou seja, se esta frase deve ser substituída por outra com conteúdo empírico, que pode ser, por exemplo, ‘Não há ninguém que se chame Mr. Pickwick’, como soube Ryle que ninguém no mundo se chama Mr. Pickwick? Note-se que o propósito de Ryle é substituir uma expressão sistematicamente enganadora, em virtude de não ter conteúdo empírico e de poder levar à pressuposição de que o nome próprio designa uma coisa existente por analogia gramatical com frases idênticas em que realmente são predicadas coisas existentes, por uma expressão fiável, que descreva um estado de coisas existente e empiricamente verificável.



Para colocar a questão em termos muito básicos, ao querer eliminar o *ghost in the machine*, Ryle admite a existência de autores, mas recusa o mesmo estatuto às personagens criadas pelos romancistas. Depois de contrastar a expressão enganadora 'Mr. Pickwick is a fiction' com a expressão gramaticalmente análoga mas exacta de um ponto de vista da estrutura lógica do mundo — 'Mr. Baldwin is a statesman' —, Ryle tece o seguinte comentário:

The world does not contain fictions in the way in which it contains statesmen. There is no subject of attributes of which we can say "there is a fiction." What we can do is to say of Dickens "there is a story-teller," or of Pickwick Papers "there is a pack of lies"; or of a sentence in that novel, which contains the pseudo-name "Mr. Pickwick" "there is a fable." And when we say things of this sort we are recording just what we recorded when we said "Mr. Pickwick is a fiction," only our new expressions do not suggest what our old one did that some subject of attributes has the two attributes of being called "Mr. Pickwick" and of being a fiction, but instead that some subject of attributes has the attributes of being called Dickens and being a coiner of false propositions and pseudo-proper names, or, on the other analysis, of being a book or a sentence which could only be true or false if someone was called "Mr. Pickwick". The proposition "Mr. Pickwick is fiction" is really, despite its *prima facies*, about Dickens or else about Pickwick Papers.<sup>15</sup>

Ryle sublinha os défictos para mostrar que está apenas interessado em objectos físicos e não em puras ficções linguísticas como é o caso das frases que compõem *Pickwick Papers* (vamos por agora admitir que uma fábula ou um monte de mentiras são objectos físicos). A noção de referência, de remissão para o mundo exterior à linguagem, revela-se assim crucial na medida em que permite distinguir entre frases que dizem coisas acerca do mundo e outras que não dizem nada acerca de coisa nenhuma. Quando Ryle utiliza a metáfora fiduciária para descrever a actividade literária — Dickens, a quem na verdade dizem respeito todas as asserções acerca da personagem que criou, é qualificado como um contrafactor de proposições falsas e de pseudo-nomes — e desse modo pressupõe a entrada em circulação de *Pickwick Papers*, está implicitamente a afirmar que um romance é sistematicamente enganador porque compete com a filosofia na emissão de certo tipo de descrições que adquirem o estatuto partilhável de moeda corrente. Além disso, a expressão "contrafactor de ficções" é uma expressão analítica, pois não especifica qual é o objecto contrafeito, antes faz menção a uma classe de objectos — as ficções — que, na sua generalidade, compreende sempre aquilo que um contrafactor não pode deixar de fazer. Um contrafactor faz (ou contrafaz — é indife-

rente, uma vez que não é lícito concluir que o resultado da contrafacção de uma ficção é uma não-ficção) simplesmente ficções. Nessa medida, esta expressão descreve como a literatura consiste num jogo de linguagem em que quem dita as regras não faz mais que estar a cumprir regras já existentes. Um contrafactor de ficções contrafaz aquilo que já foi contrafeito por outro contrafactor de ficções.

É neste momento que devemos voltar a uma questão que ficou sem resposta: como pode Ryle saber que "Mr. Pickwick é uma ficção" pode ser substituído por "Não há ninguém que se chame Pickwick"? A resposta só pode ser a seguinte: Ryle faz apelo ao género literatura, que é sistematicamente enganador, para justificar o desequilíbrio ontológico que existe entre afirmar que há ficções e afirmar que há homens de estado. É a ficção por excelência que justifica a não existência de outras ficções que dela fazem parte: o género (que é também um género de justificação) determina a natureza das espécies. Deste modo, a correcção proposta por Ryle não deixa de ser uma paráfrase gramatical e logicamente idêntica à proposição imperfeita, uma vez que a verificação de que não há ninguém no mundo que se chame Pickwick não é decerto fundada na experiência. Embora a segunda frase elimine, à primeira vista, a referência a ficções, ambas são sinónimas no que respeita à declaração da inexistência de Mr. Pickwick. A certeza de que não há ninguém em lado nenhum que corresponda à descrição que Dickens faz de Pickwick fundamenta-se, portanto, não na observação do mundo e na consequente comparação com o que se pode ler em *Pickwick Papers*, mas no apelo à mesma categoria metafísica que se pretende deixar fora de qualquer consideração: a literatura. A não-existência de Mr. Pickwick é inferida a partir de um conjunto de afirmações consideradas à partida como gramaticalmente enganadoras (o conjunto das frases de *Pickwick Papers* — 'a pack of lies') muito antes de uma qualquer verificação empírica que jamais terá lugar.

A impossibilidade de verificar empiricamente a verdade de todas as frases de um romance de Dickens (uma limitação para o comum dos mortais) é um primeiro passo para tornar as frases falsas. Mas a confiança na impossibilidade da verificação é de pouca importância ao lado da muito mais preciosa desconfiança instilada no coração da filosofia pelo género romance. O facto de Dickens ser um romancista e não um autor de afirmações sistematicamente fiáveis torna as suas frases falsas antes de tudo o mais.

Por outro lado, a verificação de factos tidos como históricos nem sempre está livre de ser impossível. A verdade da proposição «À medida que o dia avançava para a noite, Otão matou a sede com água gelada.» (Tácito) não é menos dificilmente verificável que a falsidade da proposição «Mr. Pickwick

começou a beber a água com a mais escrupulosa assiduidade.» (Dickens). Tal como, na distinção entre um Rembrandt autêntico — a *Lucrécia* — e uma cópia absolutamente idêntica do mesmo quadro (o exemplo e o raciocínio são de Nelson Goodman<sup>16</sup>), o facto de sabermos qual é verdadeiro e qual é falso tem relevância estética porque apura e desenvolve a capacidade da percepção de possíveis características diferenciadoras, também aqui, na distinção entre história e literatura, é a equação prévia a qualquer experiência de cada um destes géneros a, respectivamente, verdade e falsidade, que legitima a constituição de um argumento contra a forma gramatical de certas frases (e não o exame da forma lógica dessas frases).

O facto de Ryle ter encontrado Mr. Pickwick em *Pickwick Papers* significa que há um modo de aceder a um conjunto de comportamentos que, para Ryle, não têm correspondência com o que se passa no mundo. Através da leitura, estaríamos habilitados a ver como é que as coisas não são. E todavia, Ryle pode comparar Mr. Pickwick a Mr. Baldwin, a personagem de Dickens e o primeiro-ministro inglês postas lado a lado. Isso quer dizer que em *Pickwick Papers* a personagem Mr. Pickwick não pode ser comparada a nada que não seja um homem. Consequentemente, durante a leitura, é necessário que aconteça uma série de fenómenos que fazem o leitor tomar consciência de que está a ler uma história acerca de um homem. E muitos leitores reconhecerão muito do que aquele homem faz nos seus comportamentos quotidianos ou nos hábitos de pessoas que conhecem. Desse ponto de vista, Mr. Pickwick é tão existente como os heróis biografados por Plutarco, dado que a dimensão caracteriológica daquele e destes se torna acessível por meio de um mesmo processo: a leitura de uma narrativa. Sir Philip Sidney, como veremos no segundo capítulo, diria que a personagem de Dickens (se não fosse cómica) seria mais modelar que Alexandre ou Péricles. Por agora, basta verificar que o encadeamento de uma narrativa é capaz de gerar uma personagem fictícia tão verosímil quanto um interveniente numa narrativa histórica, que tenha existido. Curiosamente, sabemos muito mais acerca de Pickwick que, por exemplo, de Shepseskaf, faraó da IV Dinastia. Pickwick torna-se assim mais apto a configurar uma descrição plausível de um comportamento humano do que Shakespeare, dramaturgo inglês do período isabelino, de cujas acções se sabe muito menos e, se a tese de Oscar Wilde segundo a qual a vida imita a arte estiver correcta, o herói de Dickens é muito mais imitável que Shepseskara, faraó da V Dinastia, de quem não se sabe quase nada. Se uma ficção permite dar origem a outras ficções e configurar comportamentos humanos<sup>17</sup>, é razoável que a sua validade seja considerada. Se prestarmos atenção ao que Pessoa tem a dizer sobre Pickwick, uma ficção literária pode

inventar toda uma cultura («The whole line of boisterous English humour, a unique and obsessing thing, will probably survive only in *Pickwick Papers*, which is all that Dickens can send in for acceptance to the Gods.»<sup>18</sup>) ou apenas satisfazer uma necessidade argumentativa muito localizada, como é o caso da apologia que Pessoa faz, no âmbito do ressurgimento do paganismo, de um mundo tão humano que nele, à semelhança do que supostamente acontece no romance de Dickens, as mulheres não têm a mais pequena importância ou densidade psicológica<sup>19</sup>.

Um “pseudo-nome” para Ryle é um nome sem referência e que por isso não denota coisa nenhuma. Sendo os romancistas emissores-contrafactores de nomes sem referência (vamos esquecer por agora o caso do romance histórico), criam ficções, o que, de um ponto de vista epistemológico, é inconcebível para filósofos que consideram a referência fundamental para a atribuição de valores de verdade a proposições. Como veremos ao longo deste livro, e sobretudo no último capítulo, as ficções podem ser verdadeiras se abandonarmos a noção tradicional de referência tal como é apresentada por Frege, Russell ou Ryle. Denunciar a natureza ficcional de um texto e dizer que não há ficções ou, a havê-las, que não há nada no mundo dos objectos manifestos aos sentidos que se chame Pickwick ou Medusa pode ter os efeitos perversos de chamar a atenção para a própria ficcionalidade desse texto e verificar que os meios técnicos através dos quais se torna uma narrativa verosímil consistem precisamente na manifestação da natureza ficcional de parte dessa narrativa. Este é o argumento de Michael Riffaterre, que analisaremos mais à frente e que pressupõe a existência de um hipograma mais ou menos ausente, um dado semântico invariante que é repetido ao longo de um soneto de catorze versos ou de um romance de oitocentas páginas<sup>20</sup>. Todo o texto literário consiste na produção de signos que se referem a esse dado original que pode ser não mais que um *cliché* recolhido no sociolecto. Ninguém que ouça a expressão “olhos de lince” precisará de verificar empiricamente se os lince têm realmente uma visão apurada, tanto mais que, habitualmente, é o sentido da visão do homem que é qualificado, não a acuidade visual dos lince. A frase “os lince têm uma visão apurada” (já um desenvolvimento do hipograma “olhos de lince”) constitui, por isso, uma verdade *a priori* para quem partilhe o conhecimento da linguagem. É um *belief* que não necessita de verificação e que por isso dificilmente está sujeito à possibilidade de ser revisto. Mesmo que se descobrisse que os lince são míopes e que a expressão “olhos de lince” tal como é usada habitualmente é uma ficção, não se imagina a frase “os lince têm uma visão apurada” a ser destituída do seu carácter analítico: para os leitores de literatura, co-extensivos aos utilizadores da lin-



guagem, ter uma visão apurada faz parte dos atributos dos lince, tal como ser uma ficção faz parte dos atributos de Mr. Pickwick — estando Ryle absolutamente certo a este respeito. O facto de serem “de lince” constitui uma hipérbole facilmente reconhecível de “olhos” e é esse facto que não pode ser erradicado da linguagem, mesmo que os tratados de oftalmologia felina digam o contrário<sup>21</sup>.

A análise de um poema consiste muitas vezes num aglomerado de afirmações do tipo “Vejam como Camões soube exprimir tão bem a dor do exílio nesta imagem felicíssima”. Quem diz isto esqueceu-se de que a linguagem vem primeiro que a dor do exílio. Esta, a existir, é posterior à construção da Canção IX e foi criada pela Canção IX. Do mesmo modo, não é necessário pressupor a existência de Pickwicks ou de Baldwins para dizer coisas acerca deles, uma vez que a produção de proposições sobre Mr. Baldwin obedece exactamente aos mesmos processos linguísticos que intervêm na elaboração de proposições acerca de Mr. Pickwick. Nem um nem outro são independentes da linguagem que os configura. Antes deles há um conjunto de descrições disponíveis cujo uso permite que seja possível falar deles. *Pickwick Papers* permite a um pintor retratar Pickwick do mesmo modo que as leituras que Dickens fez antes de escrever *Pickwick Papers* lhe permitiram escrever *Pickwick Papers*. De um modo muito elementar, a Canção IX refere-se a outras canções, e não necessariamente à dor do exílio. As proposições acerca de *Pickwick Papers* referem-se a *Pickwick Papers* e não a Dickens. Afinal, a homenagem de Debussy é uma citação do *God Save the King*, e nessa medida, também Debussy ajudou a inventar Pickwick e a garantir a sobrevivência daquilo a que Fernando Pessoa tão aptamente chama “the whole line of boisterous English humour”. Fazendo esta afirmação parte de um texto, “Erostratus”, que prefigura em muitos aspectos a teoria da influência de Harold Bloom, a “linha contínua” diz muito acerca da independência da literatura em relação a objectos que lhe sejam prévios. Quando Pessoa fala de sobrevivência, está simplesmente a deixar implícito que *Pickwick Papers* é descendente de, por exemplo, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* e que, de um modo ou de outro, permite o reconhecimento do humor inglês no romance de Sterne — do mesmo modo que *The Anxiety of Influence* garante o reconhecimento de “Erostratus” como um texto bloomiano.

A *Theory of Fictions* de Jeremy Bentham, que consiste fundamentalmente numa descrição e delimitação meticulosa das ficções linguísticas estritamente necessárias à comunicação entre as pessoas, tem o propósito de evitar as ambiguidades que a linguagem inevitavelmente comporta, e cujo desfecho mais frequente é a proliferação de entidades dispensáveis do ponto de vista da

filosofia. O aparente descontrolo das ficções legais é um dos motivos que levam Bentham a proceder à reforma da linguagem, à circunscrição de um vocabulário preciso não gerador de equívocos durante os usos a que estiver sujeito. A outra causa principal é o medo que Bentham sempre teve de fantasmas.

No longo prefácio em que explica os pontos fundamentais da teoria das ficções, Ogden desenha uma breve biografia de Bentham enquanto criança sujeita a todos os tipos de más influências que o levaram a acreditar na existência de fantasmas, espectros, diabos, incubos e entidades afins. Essas más influências provinham sobretudo da incultura dos criados da casa da família Bentham, que atormentavam constantemente, e de modos diversificados, o pequeno Jeremy, por vezes com o fim básico de se quererem ver livres dele, incutindo-lhe o medo pelo escuro e obrigando-o a fugir para o ar livre. A visão de representações visuais do demónio e dos seus acólitos, a leitura de textos literários onde esse tipo de personagem intervinha, mesmo as simples fábulas em que animais falavam como pessoas, perturbavam o futuro filósofo que, muitos anos passados, apresenta esses factos como determinantes da sua actividade especulativa. Em Oxford, Bentham não teve melhor sorte, tendo começado por habitar alojamentos com vista para o cemitério, o que favorecia o seu medo de ser visitado por seres sobrenaturais. Ogden faz derivar daqui uma investigação de aplicabilidade múltipla:

On this grim foundation was to be built a theory of symbols applicable not only to the sins of the law and the confusions of philosophy but even to the respect and awe with which otherwise worthless individuals can be invested, *qua dignitaries*.<sup>22</sup>

A teoria das ficções de Bentham vai assim lutar com as mesmas armas dos seus inimigos, uma vez que será uma teoria simbólica que combate a proliferação desregulada de símbolos, na pior das hipóteses configuráveis em ‘peccados legais’ ou ídolos que podem adquirir a forma de dignitários do Estado. Denunciar a natureza ficcional deste tipo de entidades e explicar de que modo e porque razão foram constituídas é um primeiro passo para eliminar o respeito e a admiração muitas vezes conquistados por indivíduos sem mérito. Mas denunciar ficções pode ser também um passo decisivo para que elas adquiram consistência e validade, para que produzam novas ficções, independentemente do valor moral que possa ser atribuído a umas e outras. Para Bentham, a suposta confusão intrínseca a uma ficção é gerada pelo poder associativo suscitado pelo símbolo:



The curious circumstance is the irresistible force with which... the cause operates in the production of the effect... By a continually renewed train of association, commencing at the earliest dawn of reason, this opinion of the constant connexion between the possession of the external symbol in question and the mental quality in question, has been created and confirmed: for the revival of the erroneous opinion, a single instant suffices at all times: for the expulsion of it, nothing less than a train of reflection can suffice.<sup>23</sup>

Neste caso concreto, referindo-se às pessoas que recebem o nome 'dignitário' e uma estrela bordada ou uma faixa de seda às riscas que ajudam à sua identificação como dignitários, Bentham recapitula a história de uma atribuição de referência por ostensão, por um baptismo a partir do qual alguém passa a ter um nome sem que se esperem grandes atribuições na fixação da denotação desse nome. O problema é que, segundo Bentham, ninguém tem consciência de que o baptismo por ostensão é uma simples ficção que pode produzir efeitos deletérios como, por exemplo, o esquecimento da cena de baptismo e a manutenção dos efeitos deletérios e desta circularidade aparentemente fechada<sup>24</sup>. Daí que a passagem se estruture por meio de uma oposição entre o *train of association* e o *train of reflection*. A associação induz familiaridade e a passagem do tempo apenas confirma aquilo que Bentham caracteriza como uma força irresistível que impõe uma causalidade inelutável. Para a constituição da metonímia que descreve essa ligação constante entre uma designação e a ideia que em princípio lhe corresponde, diz Bentham, basta um momento (a cena baptismal, bem entendido). Para o seu desmembramento, a filosofia vê-se obrigada a mobilizar uma tarefa reflexiva que pode descrever abreviadamente o funcionamento da complexa taxinomia desenvolvida por Bentham para evitar a multiplicação de entidades desnecessárias. Uma vez mais, quem está em confronto é a literatura e a filosofia, visto que a associação está do lado da metonímia e, por extensão, dos tropos que permitem criar símbolos, ficções de toda a espécie, ídolos e fantasmas, estando a reflexão ao serviço do escrutínio racional e sistemático da linguagem. Bentham pretende, no fim de contas, constituir uma imensa rede de catacreses bem definidas e de funcionamento bem caracterizado que as literalize e lhes elimine a origem tropológica, de um modo apenas diferente do que acontece naturalmente e correntemente na medida em que é regido por interesses intelectuais elevados, morais, jurídicos, administrativos.

Imediatamente a seguir, Bentham encontra uma extraordinária analogia entre estas associações que compõem a parte mais sinistra da linguagem humana e o seu caso pessoal de quem tem medo de fantasmas. É a partir

deste momento que começamos a perceber de que modo uma ficção, por mais terrível que seja, pode gerar a filosofia — neste caso, a filosofia nominalista de Bentham. Não apenas porque só contra as entidades sobrenaturais se pode esta instituir, mas porque a história autobiográfica que Bentham conta tem todos os ingredientes de uma ficção literária, preparada para servir um *telos* preciso:

To this case I feel a very conformable parallel may be seen in the case of ghosts and other fabulous maleficent beings, which the absence of light presents to my mind's eye. In no man's judgment can a stronger persuasion of the non-existence of these sources of terror have place than in mine; yet no sooner do I lay myself down to sleep in a dark room than, if no other person is in the room, and my eyes keep open, these instruments of terror obtrude themselves; and, to free myself of the annoyance, I feel myself under the necessity of substituting to those more or less pleasing ideas with which my mind would otherwise have been occupied, those reflections which are necessary to keep in my view the judgment by which the non-existence of these creatures of the imagination has so often been pronounced. The cause of these illusions were the stories told by servants in my childhood.<sup>25</sup>

O que me interessa ressaltar nesta passagem é a metáfora central da luz ou da falta dela como condição para o aparecimento ou não das entidades fantásticas. Bentham não inventa nenhuma metáfora, apenas faz uso de uma imagem tão velha quanto a filosofia, mas não deixa de ser curiosa a justaposição de uma atitude quotidiana rotineira (ir para a cama na tentativa de dormir) e da actividade cognitiva. A falta de luz de que os olhos corporais se resentem é, na verdade, um modo de descrever a ignorância ou o hábito ou a sujeição à associação (à literatura, portanto) — neste caso, à associação entre ir para a cama sozinho e poder ser visitado por seres espirituais. Uma vez mais, agora em concreto, será necessário o exercício aturado da reflexão para expulsar essas visitas indesejáveis. A infância, por sua vez, surge na passagem como a cena de baptismo de uma coisa, a associação que permanece, independentemente do raciocínio. A vida de Bentham configura-se como a história da filosofia: Bentham sofreu o suficiente para poder servir de exemplo, na medida em que os futuros educadores não abandonarão os filhos aos cuidados de criados perversos. A filosofia é o instrumento correctivo que deverá ser recuperado sempre que a falta de luz ameaça lançar a confusão na linguagem. Mas a literatura regressa sempre — nem que seja para justificar a origem da filosofia —, como se verá a seguir.

O extraordinário da motivação que Bentham apresenta para o nascimento da teoria das ficções é o facto de esta não apenas surgir como reacção ao imenso poder persuasivo da literatura (por menor que fosse a sua qualidade), como de a exposição das causas primeiras não poder deixar de estar subordinada a um conjunto de procedimentos estritamente literários e que pertencem ao domínio facilmente reconhecível das ficções poéticas. Já vimos como a metáfora da luz e da escuridão é aproveitada da tradição e utilizada por Bentham, mas na verdade o surgimento desta metáfora é determinado metonimicamente dentro do próprio texto autobiográfico de Bentham (ou do conjunto de excertos e citações apresentados por Ogden no prefácio).

A certa altura Bentham descreve como os criados rechearam as várias dependências da propriedade de Barking com fantasmas. Os nomes dessas personagens eram, por exemplo, 'Tom Dark' ou 'Rawhead and Bloody Bones', o que deixava a pobre criança em estado de puro terror<sup>26</sup>. São raros os fantasmas cujos nomes não sejam motivados e os fabulosos habitantes de Barking — um nome que poderia potenciar o terror — não constituem excepção. O adjectivo 'dark' suscita uma série de associações mentais que mais tarde terão desenvolvimentos na metáfora da luz que falta ao olho da consciência.

Há contudo uma outra passagem que é decisiva para o lançamento deste arco associativo que descreve o horror de Bentham pelas associações. Trata-se do relato da benção que a avó insistia em lhe dar todas as noites antes de ele subir para o quarto dela e que era precedida de um pequeno momento de catecismo:

Previous to the ceremony, I underwent a catechetical course of examination, of which one of the questions was — 'Who were the children that were saved in the fiery furnace?' Answer — 'Shadrach, Meshach and Abednego'; but as the examination frequently got no farther, the word *Abednego* got associated in my mind with very agreeable ideas, and it ran through my ears, like Shadrach, Meshach, and *To-bed-we-go*, in a sort of pleasant confusion which is not yet removed.<sup>27</sup>

Esta é uma cena em que o tópico "ir para a cama" começa por ser associado a ideias agradáveis, dada a leitura incorrecta de um termo preciso, o nome próprio Abednego. Mas o que Bentham aqui não diz explicitamente é que o nome de um dos três companheiros de Daniel que com ele serviam Nabucodonosor na Babilónia é configurado por Bentham, mesmo antes da paronomásia que o transforma em "Vamos para a cama", como um nome motivado. Efectivamente, a partir da forma gráfica do nome 'Abednego', e

dado o contexto da história narrada no livro de Daniel, parece sugerir-se a recuperação de uma falsa etimologia que permite identificar no nome não só o verbo latino *nego*, como uma sua variante reforçada prefixamente, *abnego*, como ainda, desta vez apenas por sugestão fonética, uma segunda versão reforçada prefixamente, *denego*. 'Abednego' sintetiza assim uma tripla renegação, se tivermos em conta que estas três personagens se recusaram a adorar o ídolo colossal de ouro que Nabucodonosor mandou erigir com esse fim. Analogamente, na passagem autobiográfica de Bentham está implícita uma recusa no crédito das histórias bíblicas que a avó lhe contava. Quando profere o nome 'Abednego' e o substitui inconscientemente por 'To-bed-we-go', Bentham está igualmente a renegar já não apenas o ídolo de Nabucodonosor, mas os ídolos em geral.

A avó de Bentham é um autor cuja presença física torna possível a redução da ficção ao seu inventor, tal como faria Ryle em relação a Mr. Pickwick e a Dickens. As coisas complicam-se quando o autor deixa de estar acessível aos sentidos e Bentham tem que dormir sozinho.

Há na literatura ocidental uma personagem que se debate com um problema muito semelhante ao de Bentham. Refiro-me ao narrador de *À la recherche du temps perdu*, para quem a ideia de ir para a cama e ficar longe da mãe é motivo de inquietação:

À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand-mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations.<sup>28</sup>

O lenitivo para uma manifestação exemplarmente aguda do *drame du coucher*, quando a mãe é impedida de subir ao quarto por causa da visita de Swann, consiste na antecipação efectiva do que seria um acto de leitura que, em princípio, deveria ter lugar dali a dois dias. A mãe do narrador lê-lhe um dos livros que a avó comprara secretamente para lhe oferecer no aniversário. Trata-se de *François le Champi* de George Sand, um livro "antigo", cheio «d'expressions tombées en désuétude». A leitura consiste no encontro inesperado com estas relíquias literárias e linguísticas, mas igualmente na sua recuperação, na medida em que dão corpo a pessoas. Se Bentham tem medo do vazio e da escuridão por causa da ausência de objectos físicos — pessoas, nomeadamente — que favorece o provável surgimento de entidades da imaginação, Marcel encontra na literatura a tranquilidade. Não apenas porque lhe apresenta comportamentos humanos reconhecíveis<sup>29</sup>, mas também por-



que a leitura de *François le Champi* é o início de uma vocação literária que tem como resultado final a produção da narrativa onde se conta a formação dessa vocação. O confronto entre Bentham e Proust diz muito acerca das vicissitudes da educação das crianças, pois não há dúvida de que as personagens de George Sand se distinguem consideravelmente dos fantasmas de Barking. Sand cria pessoas, ao passo que os péssimos educadores de Bentham lhe inculcaram o horror pela literatura. Tivesse Bentham lido Proust e talvez pensasse de modo diferente. Devemos, no entanto, fugir da inferência melancólica segundo a qual uma pessoa ou é sentimental e gosta de literatura ou é utilitarista e abomina romances.

A dado passo da sua *Theory of Fictions*, Bentham, explicando o conceito de desambiguação — o processo através do qual se distingue a referência de palavras homófonas e para o qual é aduzido o exemplo (de antologia) da palavra *Church* —, adverte ainda para o caso de palavras que, parecendo designar coisas diferentes, tiveram, todavia, a mesma origem etimológica. O exemplo que apresenta é o seguinte:

In French, by one and the same word, *worms* and *verses* are designated. Between two objects so widely dissimilar in any mind would there have existed any principle of connexion? — Possibly not: in this instance possibly no such connexion has had place: but neither is the contrary impossible. The French *vers* is from the Latin *versus* a verse; but, in Latin, *vermes* is the name of a worm; in the same language *verto* is 'to turn': and, who can say but that of *versus* and *vermes*, this verb *verto* may have been the common root. "Tread upon a worm and it will turn", says an English proverb; and, in the construction of verses, how much of turning the stock of words of which the language is composed requires is no secret to any person by whom a copy of verses has ever been made or read.<sup>30</sup>

Bentham é aqui um etimologista-pragmatista. É a partir do conhecimento empírico dos objectos designados pelo mesmo termo que se admite a possibilidade de uma etimologia comum. Tanto os versos como os vermes se caracterizam por se torcerem ou, no caso dos versos, por imporem torções, tropismos, à linguagem. Não há dúvida de que Bentham está a ser sarcástico em mais um ataque à literatura, primeiro degradando-a à condição de um platelminto ou de uma minhoca e depois acusando-a de adulterar deliberadamente os usos da linguagem. Se de facto assim é, Bentham está a apresentar um excelente exemplo de uma ficção literária para construir um argumento filosófico (ainda que recorrendo à ironia). Mas podemos jogar pelas regras de Bentham e rever a primeira afirmação do parágrafo. Objectos tão

dissimilares tornam-se semelhantes ao serem designados pela mesma palavra e depois de uma tão persuasiva argumentação de base empírica. Ou seja, a ficção de Bentham faz exactamente aquilo que ele mais receia: cria um fantasma. «Cheios de terra e crespos os cabelos» tem uma natureza larval. A associação entre versos e vermes, condicionada à língua francesa e favorecida pelo uso comum da palavra 'vers', torna-se uma facticidade. Através da análise de um poema em língua francesa, veremos como a ficção fantasmática criada por Bentham foi coroada de êxito, mas não poderemos deixar de concluir que Bentham exagera no sarcasmo quando sugere que a literatura é incompatível com a definição contextual por si inventada e tão louvada por Quine. Há um poema de Victor Hugo que, apesar da sua aparente menoridade (ou talvez por causa dela), se tornou conhecido graças à canção de Reynaldo Hahn:

Mes vers fuiraient, doux et frères,  
Vers votre jardin si beau,  
Si mes vers avaient des ailes,  
Des ailes comme l'oiseau.

Ils voleraient, étincelles,  
Vers votre foyer qui rit,  
Si mes vers avaient des ailes,  
Des ailes comme l'esprit.

Près de vous, purs et fidèles,  
Ils accourraient, nuit et jour,  
Si mes vers avaient des ailes,  
Des ailes comme l'amour.<sup>31</sup>

O poema de Hugo não diz nada acerca do amor, é duvidoso que diga alguma coisa acerca de versos em sentido estrito, mas é muito provável que tenha muito para dizer acerca da extraordinária confusão e semelhança entre vermes e versos como um modo possível (e poético) de falar da poesia em geral, e portanto, dele próprio. Eis um poema que fala da sublimidade da poesia à custa dos vermes da terra. Para isso, Hugo faz uso da homofonia entre *vers* (versos) e *vers* (vermes). Todo o texto começa por parecer estruturado a partir da inscrição hipogramática de 'vers' (vermes), uma silepse que, dada a contradição dos contextos de origem e de adopção, sucessivamente cancela as suas possíveis actualizações em favor da interpretação de 'vers' como 'ver-

sos<sup>32</sup>. A primeira quadra, por exemplo, poderia ser a manifestação da obrigatoriedade de os anelídeos e os platelmintos do jardim de Hugo permanecerem no jardim de Hugo, pelo simples facto de não possuírem asas para escaparem para o jardim da namorada dele. A natureza pedestre dos habitantes do jardim de Hugo é reforçada pelo contraste entre a sua incapacidade motora através do ar e os adjectivos ‘doux et frères’, totalmente incompatíveis com uma minhoca e que por isso mesmo reforçam a imperfeição natural e o peso terreno dos vermes do jardim de Victor Hugo.

Todos os três quartetos obedecem a uma mesma estrutura sintáctica e semântica: manifesta-se uma possibilidade que seria satisfeita não fosse o incumprimento de um requisito básico expresso no terceiro verso de cada quadra, «Si mes vers avaient des ailes», seguindo-se a exemplificação de três objectos que detêm o privilégio invejado de *fuir*, *voler*, e *accourir*. Curiosamente, apenas o primeiro deles é um animal realmente dotado de asas, uma ave. Um leitor deste poema terá que tentar dar uma resposta satisfatória às agramaticalidades de que aparentemente enfermam as suposições segundo as quais o espírito e o amor têm asas. Não faz geralmente parte do conhecimento partilhado da linguagem que o amor e o espírito tenham asas como as aves têm. Estamos, em suma, perante ficções. E estamos a incorrer num *systematic mistake*, uma vez que Hugo nos leva a crer que uma mesma estrutura sintáctica usada correctamente na primeira quadra legítima, por analogias subsequentes de uso, a atribuição de asas ao espírito e ao amor. Mas neste momento estamos do lado de Ryle contra Riffaterre, a comparar proposições com a realidade que supostamente pretendem descrever e não a fazer sentido a partir de um conhecimento partilhado da linguagem que cria uma ilusão de realidade. É que, na verdade, faz parte dos *clichés* poéticos a noção de que o amor possa ter asas e que o espírito possa igualmente voar. E mesmo que não fizesse, um adepto de Ryle teria que se convencer de que a substituição de *oiseau* por cada uma destas duas coisas lhes conferiria asas, dada a semelhança do contexto em que ocorrem e dado o contexto geral que é o de um poema amoroso.

Mas a explicação é ainda assim desconfortável. Se pensarmos bem, não estamos a fazer mais que a apreciar o talento de Hugo para descrever de um modo tangível, expressivo, realidades que não têm materialidade, como sejam o espírito e o amor. Partimos do princípio que Hugo teve que procurar análogos para descrever factos prévios ao poema e nessa medida temos apenas parte de razão, não estando a nossa leitura a ser suficientemente apta. O nosso desconforto enquanto leitores resulta também, e porventura sobretudo, de nos termos momentaneamente esquecido dos protagonistas pouco

atraentes deste poema: as minhocas e as lagartas que povoam o jardim de Hugo e que passariam, se fossem providas dos meios de locomoção adequados, para o jardim da namorada de Hugo. Este é, parece-me, o modo inevitável de colocar a questão.

A segunda quadra diz mais qualquer coisa acerca de como os estereótipos são tanto criados dentro deste poema como pedidos de empréstimo à poesia ou ao sociolecto, fazendo jus à sua condição de estereótipos. É de facto apenas neste momento que o verbo *fuiraient* é substituído pelo verbo *voleraient*, confirmando-se, por expansão metonímica, o dado semântico crucial apresentado na primeira quadra: “*ailes*”. A repetição prossegue no momento em que os adjectivos *doux et frères* são substituídos pelo substantivo *étincelles*, estas assim adquirindo e confirmando aqueles atributos como desejavelmente partilháveis pelos vermes. Mas a caracterização dos vermes como centelhas não é independente do lugar para onde voariam: a lareira (ridente) da namorada de Victor Hugo. A ideia de uma centelha a voar para a lareira é, todavia, francamente agramatical: não há nenhum recesso do sociolecto que admita um tal sentido de movimento. O contrário seria admissível. Assim, não. Mas faz parte do conhecimento geral dos leitores a ideia de que as borboletas são atraídas pelo fogo (é um *cliché* de que a poesia barroca portuguesa, por exemplo, abusou *ad nauseam*) e que para a chama se deslocam, naturalmente, voando. A relação entre borboletas e vermes parece-me clara: os *vers* de que aparentemente se fala no poema de Hugo não são na verdade anelídeos nem platelmintos, mas larvas de insectos, os lepidópteros, por exemplo, que sofrem uma metamorfose, passando pela fase de crisálida, até chegarem à idade adulta, de *imago* ou borboleta, altura em que se reproduzem. O hipograma que alimenta o sistema descritivo que este poema actualiza repetidamente, estrofe após estrofe, é, portanto, “*papillon*”: borboleta.

Os adjectivos *purs et fidèles* da terceira quadra repetem o par *doux et frères* do primeiro verso. Diremos então que as possibilidades de actualização do sistema descritivo gerado pelo semema *papillon* vão sendo progressivamente ocupados por lexemas oriundos do campo semântico do amor. A partir do hipograma omissivo, o texto apresenta sucessivamente hipóteses de leitura que vão sendo invalidadas a favor de uma leitura “correcta”, segundo a qual este poema fala de versos de amor.

Ficou por esclarecer a animização da lareira, à qual é conferida a capacidade de rir. Esse facto explica-se pela referência ao *esprit*, aqui lido como a capacidade de satirizar. Esta leitura é confirmada pelo equívoco sintáctico sugerido pelo primeiro verso da última estrofe onde, como já vimos, os atributos das borboletas, atingido o estado pós-metamórfico, são a pureza e a fidelida-

de, características que substituem a doçura e a fragilidade, perfeitamente compatíveis com o estado adulto dos lepidópteros. O equívoco sintáctico reside na possibilidade de se ler o complemento *Près de vous* como uma comparação que teria em vista menorizar o apreço da namorada de Victor Hugo por Victor Hugo, e cujo sentido seria “ao pé de vós, os vermes do meu jardim são puros e fiéis”, a pureza não sendo propriamente um atributo reconhecível dos vermes, e a namorada de Victor Hugo tornando-se, retrospectivamente, detentora de um *esprit* capaz de escarnecer e desprezar. O *esprit* é deslocado metonimicamente para a lareira que ri. Para além disso, detém asas, a posse das quais se instituiria, para as larvas, como condição de adequação. As larvas só podem voar para junto da namorada de Hugo se tiverem uma característica pertencente a uma característica da namorada de Hugo: as asas do *esprit*.

É efectivamente na última quadra que o sistema descritivo “papillon” é substituído por lexemas relativos ao amor, a metamorfose ficando assim completa. A nossa análise esqueceu até agora a terceira palavra que, por identidade homófona, se confunde com a designação dos versos e dos vermes: a preposição *vers*, que Bentham também se esqueceu de mencionar. A minha tese acerca do pequeno poema de Victor Hugo é a de que, para além de exemplificar o que acontece em qualquer poema — o uso de *clichés* reconhecíveis no sociolecto —, as três quadras se apresentam como uma extraordinária reflexão acerca desse fenómeno. O sistema descritivo “papillon” recebe desenvolvimentos que não se ficam pela demonstração da incompatibilidade entre uma leitura que considere simultaneamente *vers* como vermes e *vers* como versos. É esta que sobrevive, graças à impossibilidade da outra. A silepse formada pelo termo *vers* chama a atenção do leitor para a inviabilidade de uma interpretação consistente que considere *vers* como querendo dizer ‘vermes’. Por outro lado, o facto de se tratar de um poema é um contexto por si só suficiente para determinar a leitura de *vers* como versos. Este é um poema que fala da falta de capacidade técnica de Hugo para compor poemas. Em última análise, este poema fala da sua própria imperfeição e depende deste facto para poder ser perfeito e tornar legível o tópico da sua imperfeição. Mas voltemos à preposição *vers*.

Dizia há pouco que o poema de Hugo tematiza o que nele se passa (e o que acontece em qualquer poema). O modo de topicalizar o preenchimento de um sistema descritivo (neste caso, silepticamente) é coincidente com o próprio sistema descritivo que sobredetermina a leitura do poema. A preposição *vers* é a exacta medida do que acabo de dizer, pois descreve figuradamente o movimento de passagem de uma larva a uma borboleta, a metamorfose

necessária à leitura do poema, que se consuma na sua substituição, na última quadra, pela preposição *près* e pela consequente conclusão do ‘turning’, do tropismo (da metamorfose, claro) constitutivo do poema. Entre *vers* (verso) e *vers* (preposição que indica direcção, movimento) há, agora sim, de facto, uma raiz etimológica comum, aproveitada por Victor Hugo para definir aquilo em que consiste a poesia.

Mas também há pouco dizia que o sistema descritivo “papillon” recebe desenvolvimentos inesperados. É que, em francês, o termo ‘papillon’ designa o pequeno papel que se acrescenta a um livro depois de impresso e onde são feitas correcções de leitura a erros de composição tipográfica — a errata, que geralmente assume a forma de um conjunto de frases do tipo “onde se lê *x* deve ler-se *y*”<sup>33</sup>. Nesse sentido, este poema é a errata de si mesmo, ao dizer que onde se lê *vers* se deve ler “versos” e não deixando de demonstrar e exemplificar, de modo exhaustivamente auto-ilustrativo, que qualquer poema é a sua própria errata, ao indicar como deve ser lido apesar das aparências.



## II POESIA E AUTO-ESTIMA

Num dos passos mais famosos de *An Apology for Poetry* de Sir Philip Sidney, diz-se que «only the poet, disdainng to be tied to any such subjection, lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect another nature»<sup>34</sup>. O segmento da frase a partir do qual se pode justificar a pretensão de absoluta literalidade na leitura (que é aqui feita sob o pretexto da tradução) é a asserção segundo a qual o poeta se transforma numa segunda natureza, ao fazer coisas mais perfeitas que aquelas que a natureza propriamente dita produz, ou criaturas nunca antes vistas. Todavia, a reflexividade do verbo 'to grow' não exclui de forma inequívoca a possibilidade de o poeta, pelos seus meios, fazer crescer uma outra natureza — esta agora objecto directo —, do mesmo modo que se cultiva árvores de fruto ou trutas. Similarmente, 'in effect' não deve ser lido como um mero reforço assertivo, mas enquanto afirmação da necessidade de a transformação, qualquer que seja, resultar de um conjunto de consequências práticas, verificáveis, da actividade do poeta. E se é verdade que 'invention' pode designar tanto a capacidade inventiva como a coisa inventada, é principalmente a não exclusão mútua da transitividade e da intransitividade do verbo 'to grow', de que decorre a indefinição semântica de 'nature', fazendo coincidir o agente e a acção, que não apenas descreve todo o movimento argumentativo de um dos mais brilhantes serviços já prestados à poesia, como é também o mais perfeito retrato da própria poesia.

O texto de Sidney começa por ilustrar o modo como a poesia é afim da arte da cavalaria, não, como se poderia esperar, porque ambas estejam sujeitas aos preceitos de uma técnica mas, mais importante que isso, na medida em que ambas se manifestam em desenvolvimentos práticos que se fazem acompanhar de um discurso apologético de natureza teórica e legitimadora. John Pietro Pugliano, *esquire* na corte do Imperador quando Sidney aí se encontrava, apresentou-lhe «the demonstration of his practice» ao mesmo tempo que tentou enriquecer o espírito do seu interlocutor poeta com «contemplations... which he thought most precious». Segundo a extraordinária narrativa que abre a *Apology*, terá sido no convívio com este eloquentíssimo *esquire* italiano, a fim de aprender a montar, que Sidney acabou por reconhecer, entre as meditações que acompanham o exercício da cavalaria, uma de maior preço: Pugliano «exercised his speech in the praise of his faculty», o que levou o poeta inglês à formulação da tese segundo a qual «self-love is bet-

ter than any gilding to make that seem gorgeous wherein ourselves are parties»<sup>35</sup>. A *Apology* é, antes de mais, uma confirmação deste aforismo, ao mesmo tempo que envolve teoricamente toda a narrativa anterior, assim redescrita como uma outra, primeira, exemplificação. O texto de Sidney consiste, portanto, numa tentativa de comprovar Pugliano, ao tornar equivalentes a relação entre 'contemplation' e prática (*e. g.*, da poesia) e a relação entre o mestre Pugliano e o aluno Sidney. Tal como a teoria e a prática são indistintas, também *An Apology for Poetry* é dificilmente separável do modelo que lhe está na origem (e que está contido nela), a lição de auto-estima aprendida com Pugliano nas cavaliças do Imperador. Adicionalmente, a máxima «self-love is better than any gilding to make that seem gorgeous wherein ourselves are parties» implica ainda uma série de desenvolvimentos tautológicos acerca da poesia, uma vez que, nos termos do poeta émulo da natureza, os produtos da sua arte são mais belos que tudo o que se pode encontrar fora dos livros, a poesia assim tornada co-extensiva das paisagens e das pessoas que produz, dado que todas elas são excepcionalmente valorizadas como, respectivamente, *gorgeous*, amenas e virtuosas. O que o argumento de Sidney implica é que a exibição de paisagens amenas e a criação de pessoas virtuosas descrevem mais um movimento intertextual, visto que também elas fazem, na sua evidente *gorgeousness*, uma apologia da poesia. O louvor atinge-se, portanto, demonstrando e contemplando, *i. e.*, fazendo poemas e verificando que os efeitos práticos daí resultantes são mais um modo de lhes atribuir valor e de os legitimar. Não admira que seja o poeta o responsável por cada um destes passos, pois a poesia brilha por mérito próprio, sendo a discretamente mencionada auto-estima o tropo crucial do texto de Sidney, e glosado até ao limite, ao determinar a inclusão dos produtos da natureza primeira na prolífica natureza segunda, com a consequente perda de autonomia objectiva por parte daquela. A auto-estima, em suma, descreve a independência da poesia face à natureza como, simultaneamente, uma consequência e uma causa do facto de todos os virtuosos Ciros que há no mundo terem sido criados por Xenofonte num acesso de vaidade, *i. e.*, sem nenhum Ciro virtuoso prévio à produção da *Ciropedia*. A frase de Sidney sobre a auto-estima não é, como se vê, um remoque irónico dirigido à exuberância discursiva de Pugliano, mas é uma excelente caracterização do enclausuramento da poesia sobre si mesma no preciso instante em que cria padrões de comportamento a que, com alguma probabilidade, será atribuída uma referência. As criaturas assim descritas prospectivamente são o melhor louvor da poesia.

O eterno problema da distinção entre poesia e filosofia, nos termos do texto de Sir Philip Sidney, permite confirmar este argumento e pode ser visto

do seguinte modo: sendo a filosofia, na sua origem, poesia e caracterizando-se agora os filósofos por repudiarem este antepassado incómodo, Sidney oferece uma complementaridade paradigmática de 'demonstration' e 'contemplation' ao descrever a sua relação de aprendizagem com Pugliano, antitética, na sua cordialidade recíproca, da relação de Platão com Homero. A filosofia caracterizar-se-ia, pois, por uma espécie particular de ingratidão e pela incapacidade de se ser pusilânime de um modo talvez ainda mais peculiar que, todavia, ao encontrar desculpa para os erros próprios nos erros do mestre («the scholar is to be pardoned that followeth the steps of his master»<sup>36</sup>), ilustra uma vez mais, e de modo ironicamente saturado, o uso idiossincrático do tropo "auto-estima" — um modo conciso de descrever a relação entre textos.

Por outro lado, o recuo de um juízo referencial como critério para determinar a ficcionalidade de um texto é manifesto na *Apology* de Sidney, quando se diz que Platão, nos seus diálogos,

feigneth many honest burgesses of Athens to speak of such matters, that, if they had been set on the rack, they would never have confessed them, besides his poetical describing the circumstances of their meetings, as the well ordering of a banquet, the delicacy of a walk, with interlacing mere tales, as Gyges' Ring, and others, which who knoweth not to be flowers of poetry did never walk into Apollo's garden.<sup>37</sup>

Contra Ryle, Sidney responde que só pode reconhecer uma ficção quem já tiver tido conhecimento de outra ficção. 'Passear nos jardins de Apolo' é uma tradução colhida nos jardins de Apolo de, por exemplo, 'ler a *Iliada*'. A separação da poesia e de estados de coisas prévios assim eternizada retrospectivamente põe definitivamente de lado a possibilidade de alguém supor que se pode recorrer à forma lógica dos factos para se atribuir valores de verdade a certas proposições. Para Sidney, é no confronto com um conjunto de textos anteriores, e não com o mundo, que se pode saber o que é ou não é ficção. O argumento torna-se especialmente empolgante quando cumulado com a absoluta identidade entre um indivíduo e todo o género; entre uma das flores e todo o jardim — «his poetical describing... the delicacy of a walk» e «walk into Apollo's garden». A colisão entre o sentido literal da coisa descrita por Platão e o sentido figural do género a que a coisa descrita pertence e que, naturalmente, excede Platão, é levada a cabo pelo ora substantivo ora verbo «walk». Na deambulação sinedocal entre o jardim e as flores vive a poesia, e a identidade tautológica assim resultante entre os dois passeios não requer uma definição do género que não seja feita a partir da exibição das espécies que o compõem, nem é muito distinta da complementaridade entre con-



templação e demonstração: nos estritos termos desta frase de Sidney, Platão tematiza o recurso à poesia e não apenas faz uso dela.

Platão fala do uso da poesia num outro sentido, quando, na *República*, defende a utilização de fábulas poéticas, devidamente seleccionadas, para a educação das crianças, apesar de serem declaradamente mentira. Apesar da desaprovação da epistemologia, a moral tem, neste caso, a última palavra, visto que, à semelhança do argumento platónico, são exactamente as consequências práticas da poesia que dirigem grande parte da apologia de Sir Philip Sidney, assente uma vez mais na complementaridade entre teoria e prática, justificando-se a validade de uma teoria a partir do mérito do poeta, adjudicado pelo exame dos efeitos práticos. Todavia, e por paradoxal que possa parecer, o vocabulário moral é apenas um modo de descrever a independência da mimese face à natureza que lhe é cronologicamente anterior. A certa altura Sidney afirma que

the skill of the artificer standeth in that idea or foreconceit of the work, and not in the work itself. And that the poet hath that idea is manifest, by delivering them forth in such excellency as he hath imagined them. Which delivering forth also is not wholly imaginative, as we are wont to say by them that build castles in the air: but so far substantially it worketh, not only to make a Cyrus, which had been but a particular excellency, as Nature might have done, but to bestow a Cyrus upon the world, to make many Cyruces, if they will learn aright why and how that maker made him.<sup>38</sup>

Claro está, «the work» e «the work itself» designam os produtos da actividade do poeta: pessoas e paisagens, não textos. Os poemas propriamente ditos são aqui descritos nos termos de ideias ou *foreconceits*, a existência dos quais é confirmada pela extraordinária proliferação de Ciros. Um texto sem Ciro é um castelo no ar, uma ideia no sentido que Ryle abominaria. Um Ciro, por seu lado, tem sempre um poema na sua origem. Um trabalho «wholly imaginative» seria Pugliano sem Sidney, ou «contemplation» sem «demonstration», ou o jardim de Apolo sem flores. O mérito de um poema reside, tal como para Platão, na qualidade dos efeitos práticos. Mas uma vez mais, o que Sidney defende é a absoluta independência da poesia face à Natureza, na medida em que somos capazes de identificar um Ciro depois de termos lido Xenofonte e não de reconhecer no Ciro de Xenofonte alguém que tenha existido. O ponto de chegada, no movimento de regressão em busca das causas primeiras, é a poesia e não a Natureza:

The poet... doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew...: so as he goeth hand in hand with Nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac of his own wit.<sup>39</sup>

Os limites em que se exerce o alcance da actividade do poeta são os da sua própria capacidade inventiva. A alusão ao astrónomo, de que se falara antes, permite contrastar as precedências opostas, na relação de um e outro com a Natureza. Ao contrário do poeta, o astrónomo limita-se a registar o curso dos fenómenos naturais, olhando para as estrelas. A separação dos domínios é confirmada por meio de uma segunda utilização do verbo 'to range', na passagem que, na *Apology*, mais notoriamente faz eco de Aristóteles. Contrasta-se agora vários tipos de poetas, sendo os mais dignos de admiração aqueles que

most properly do imitate to teach and delight, and to imitate borrow nothing of what is, hath been, or shall be; but range, only reined with learned discretion, into the divine consideration of what may be, and should be.<sup>40</sup>

Os dons da Natureza são agora tudo o que aconteceu, acontece ou vai acontecer, ao passo que a capacidade inventiva do poeta passa a ser equivalente do que pode e deve acontecer. O antecedente reconhecível da passagem é o momento em que, na *Poética*, Aristóteles justifica o carácter mais filosófico e sério da poesia em relação à história com a afirmação de que a primeira se ocupa de considerações universais, enquanto a segunda se limita ao particular<sup>41</sup>. A poesia tem a capacidade de descrever acções prováveis ou necessárias, recorrendo todavia a nomes impostos<sup>42</sup>. A percepção da natureza impositiva dos nomes utilizados pela poesia parece indicar uma contrariedade na pureza universal que lhe seria característica, uma vez que um poeta deverá utilizar nomes que denotam pessoas reais, como 'Ciro' ou 'Eneias', pois não poderá deixar de nomear as suas personagens virtuosas. No fundo, o que Aristóteles diz acerca do uso de nomes que designam indivíduos com existência histórica é que essa prática tem por função exclusiva oferecer a possibilidade de encontrar referências para esses géneros de acções prováveis. Espera-se assim que o espectador estabeleça uma inferência para a plausibilidade da acção que está a decorrer à frente dos seus olhos a partir da constatação de que os mesmos nomes denotam participantes em acções que realmente tiveram lugar. Este é um primeiro argumento que Aristóteles indirectamente oferece contra a ausência clara de distinção entre ficção e história,

uma vez que o uso de um mesmo nome tem a consequência imediata de incluir a espécie particular no género universal e a história na poesia. O nome histórico 'Ciro' utilizado por Xenofonte para designar um conjunto de comportamentos possíveis reconfigura o existente rei Persa como uma ilustração apenas nesse momento perceptível de um preceito geral. Na prática, o *Ciro* real está exactamente nas mesmas condições que os muitos Ciros que hão-de vir, na medida em que a referência que lhe possa ser feita é posterior à *Ciropedia*. Em segundo lugar, a aposição do nome é posterior à mimese e isso é de tal modo evidente que, mesmo nos casos de tragédias em que as personagens não recebem nomes facilmente reconhecíveis, os espectadores percebem a plausibilidade das acções imitadas, dada a coerência interna da construção daquilo que é universal. Gombrich ilustra esta ideia do seguinte modo:

When we make a snowman we do not feel, I submit, that we are constructing a phantom of a man. We are simply making a man of snow. We do not say, 'Shall we represent a man who is smoking?' but 'Shall we give him a pipe?' For the success of the operation, a real pipe may be just as good or better than a symbolic one made of a twig. It is only afterward that we may introduce the idea of reference, of the snowman's representing somebody. We can make him a portrait or a caricature, or we can discover a likeness to someone and elaborate it. But always, I contend, making will come before matching, creation before reference. As likely as not, we will give our snowman a proper name, call him 'Jimmie' or 'Jeeves', and will be sorry for him when he starts to slump and melt away.<sup>43</sup>

Fica claro que o cachimbo do boneco de neve, 'Jeeves', 'Ciro' ou as várias correcções com vista à caricatura ou ao retrato são os particulares inevitáveis a que na *Apology* se chama *imposed names*. Aliás, para Sidney, do mesmo modo que os produtos do poeta (as pessoas virtuosas) se chamarão *Ciro*, também o meio para atingir este fim (a personagem no texto) deverá ter um nome, e a isso não se pode fugir:

Doth the lawyer lie... when under the names of "John a Stile" and "John a Noakes" he puts his case?... Their naming of men is but to make their picture the more lively, and not to build any history; painting men, they cannot leave men nameless. We see we cannot play at chess but that we must give names to our chessmen; and yet... he were a very partial champion of truth that would say we lied for giving a piece of wood the reverend title of a bishop. The poet nameth Cyrus or Æneas no other way than to show what men of their fames, fortunes and estates should do.<sup>44</sup>

O adjectivo 'more lively', na verdade, não implica uma reprodução da vida. Essa seria uma tarefa da história (se mesmo aí fosse possível), na qual os nomes precedem o relato dos acontecimentos. O poeta apenas atribui nomes para que seja possível fazer referência a um conjunto de proposições de modo abreviado, e não para fazer referência a pessoas que tenham existido. Segue-se que 'more lively', aqui, só pode qualificar o poema depois de os seus efeitos práticos terem sido verificados: a *Ciropedia* tornou-se mais viva depois que deu forma aos comportamentos de pessoas por intermédio da percepção comum que estas têm daquilo que o nome 'Ciro' implica. O que se está a dizer, em suma, é que do mesmo modo que a antonomásia é o tropo que organiza as relações sociais (porque diz quem está mais apto, e. g., a desempenhar tarefas governativas ou legislativas), também os poemas são constituídos sob a égide de um nome próprio que, podendo ser originário da história, passa a conter e a referir-se ao sentido do conjunto de proposições que, ao longo de um texto mais ou menos extenso, descrevem o carácter da personagem a quem foi atribuído. 'John a Stile' e 'John a Noakes' são antonomásias especialmente pobres, aptas a serem empregues na sala de um tribunal para designar personagens que ninguém pretende que venham a adquirir qualquer espécie de correlato no mundo das pessoas. A antonomásia 'Ciro' resulta, desse modo, enriquecida na comparação com um lugar excessivamente gasto por ser usado naquele contexto — um uso determinado por uma intenção argumentativa demasiado localizada.

Sidney, parafraseando Cícero, afirma que Xenofonte «did imitate so excellently as to give us *effigiem iusti imperii*, "the portraiture of a just empire," under name of Cyrus»<sup>45</sup>. Depois de Xenofonte, 'Ciro' é um nome no qual aprendemos a reconhecer, dadas as capacidades técnicas do poeta, a ponta de um tremendo *iceberg*: a representação de um império modelar, que por sua vez (e sobretudo) é a descrição prospectiva de todos os impérios justos que se lhe seguiram. Os saltos tropológicos que permitem passar de um nome próprio para todo um império são determinados (e revertidos pelo leitor) a partir da leitura de um conjunto de acontecimentos regulado por uma causalidade bem definida: a mesma causalidade que parece implícita na passagem de títulos como '*Eneida*' ou '*Pickwick Papers*' para Roma ao tempo de Augusto ou para a Inglaterra vitoriana. Qualquer narrativa, deste ponto de vista, seria, na sua estrita configuração formal, uma representação desta extraordinária cadeia tropológica. Do mesmo modo que um nome próprio pode ser extraído de um título, também o comportamento do leitor será, mais tarde ou mais cedo, e num segundo nível, reconhecidamente inscrito em '*Odisseia*'. Os sufixos de cada um destes títulos não seriam assim senão a representação figural de tudo



aquilo a que um nome próprio dá origem. Consequentemente, o melhor poeta é aquele capaz de cunhar e pôr em circulação um nome que lhe foi imposto, através do domínio da técnica de lhe acrescentar sufixos. Para ilustrar este ponto, Sidney oferece o exemplo de um pintor que tenha que satisfazer o pedido de uma senhora que queira ficar mais bela:

As to a lady that desired to fashion her countenance to the best grace, a painter should more benefit her to portrait a most sweet face, writing Canidia upon it, than to paint Canidia as she was, who, Horace sweareth, was foul and ill favoured.<sup>46</sup>

Neste caso concreto, a senhora deseja que um *arbiter elegantiae* lhe forneça um modelo a seguir, sendo o pedido satisfeito por meio do retrato de uma mulher bela a que foi sobreposto o nome da cliente, mesmo que esta seja realmente parecida com um cão. Não é o facto de a senhora ser pouco favorecida pela Natureza que determina a necessidade de o retrato ser mimeticamente fiel. Antes pelo contrário, é o novo desenvolvimento visual imposto ao nome imposto que corrige retrospectivamente quer o nome quer Horácio e, prospectivamente, a aparência desta e de todas as mulheres. Assim, tudo o que está debaixo do nome determina a referência futura desse nome: é, utilizando o vocabulário de Frege, o seu sentido. A natureza ficcional e mimética de um quadro ou de um texto não impede, portanto, que os nomes deixem de ser impostos para passarem a ser impositivos, até que um poeta perverso, tomando-os como impostos, lhes mude novamente a referência, impondo-os ao mundo.

Este modo de apresentação apostado ao nome passa a funcionar como a sua legenda e, dadas as propriedades formais que conformam o «excellently imitate» de que fala Sidney a propósito de Xenofonte, o texto está mais que apto, sem qualquer recurso à história ou à astronomia, a desempenhar essa função pelos seus próprios meios. Ao lermos história, afirma Sidney, não saberemos que exemplos seguir: «And then how will you discern what to follow but by your own discretion, which you had without reading Quintus Curtius?»<sup>47</sup> Ao ignorar muitas vezes como certas coisas aconteceram, o historiador deixa as causas de muitos acontecimentos por explicar, ao passo que na poesia os acontecimentos se sucedem numa lógica de consequentialidade perfeitamente coerente. Um historiador como Cúrcio, por exemplo, está incapacitado de inventar causas que justifiquem as boas acções e assim quem não souber o que fazer ficará exactamente na mesma. Ora uma vez mais, Sidney faz uso daquela noção peculiar de auto-estima que é o tropo central de *An Apology for Poetry* e que, *grosso modo*, descreve o fenómeno estritamente intertextual

que é a literatura, uma vez que a expressão «by your own discretion, which you had without reading Quintus Curtius» (a expressão de uma auto-suficiência muito deficiente que não foi compensada) é descendente de «but range, only reined with learned discretion, into the divine consideration of what may be, and should be», que por sua vez, e por intermédio do verbo «to range», era afim de «but freely ranging only within the zodiac of his own wit», as duas últimas descrevendo a actividade do poeta por oposição aos cientistas naturais. Daqui é possível inferir que a 'learned discretion' na segunda das três citações se refere a um processo cultivado na leitura de outros poetas e a que um leitor que comece por ler Cúrcio sobre Alexandre sem antes ter lido Xenofonte sobre Ciro é completamente alheio. Enfim, o poeta só sabe seleccionar o que pode e deve ser se já tiver passeado nos jardins de Apolo e se tiver sido aluno de Pugliano nas cavaliças do Imperador. Além disso, não estamos certos de haver muitos Alexandres como há Ciros. O próprio Alexandre lamentava, como sabe quem leu *Os Lusíadas* ou a *Apology*, a inexistência de um poeta que lhe conferisse existência e, consequentemente, um carácter modelar e replicável.

Mimese, nos termos de Sidney, define-se como

a representing, a counterfeiting, or figuring forth — to speak metaphorically, a speaking picture; with this end, to teach and delight.<sup>48</sup>

Esta descrição particular de mimese confirma uma vez mais a tese central de *An Apology for Poetry*, na medida em que a acumulação de definições do termo dado culmina numa quarta definição, a exactidão da qual depende do uso correcto das outras anteriores: «speaking picture», enquanto metáfora que define a mimese, é apenas possível porque resulta da capacidade de fazer metáforas, aquilo que define a própria mimese. O modo de introduzir a quarta e triunfante definição reduz, portanto, a possibilidade de definir mimese apenas ao domínio da tautologia, uma vez que «to speak metaphorically», sendo à primeira vista uma restrição de modo que legitima o disparate lógico «speaking picture», não pode também deixar de ser incluída na lista das definições de mimese. Enquanto figura que se descreve a si mesma, a mimese partilha das características de todos os poetas de que se fala na *Apology*: é, como Sidney ou Pugliano, uma instância de auto-estima, que dispensa totalmente o uso de expressões como «disparate lógico», construindo, independente da Natureza, o louvor de si mesma.

Qualquer tropo, na sua auto-evidência tão flagrante, deve fazer o louvor de si mesmo, ou não produzirá o mais pequeno efeito. Sendo a qualidade básica



de um sistema tropológico a de fazer falar coisas que habitualmente não falam, a poesia é assim caracterizada como a arte de dar voz a impérios justos ou a virtudes, tornando-os capazes de se defenderem e de proclamarem a sua validade contra ofertas de disciplinas concorrentes destituídas de eloquência, *e. g.*, a história ou a astronomia. Segue-se que os poetas que não fazem uso do tipo de mimese atrás descrito e que apenas se limitam a reproduzir o que têm à frente dos olhos não são capazes de oferecer ao mundo imagens universais, mas apenas retratos particulares destituídos de fala. A universalidade passa, portanto, a ser sinónima de ausência de referência, sendo a eloquência a marca indelével da ficcionalidade. Deste ponto de vista, o texto é tanto mais exemplar (e legível porque especialmente loquaz) quanto a intervenção autoral, cultivada por meio de uma «learned discretion», for notória. A universalidade e a eloquência assim tornadas indistintas actualizam uma vez mais a descrição do involuntário professor de Sidney, John Pietro Pugliano, enquanto voz exemplar a ser seguida e determinam que a replicabilidade de um tropo seja a prova da sua universalidade, visto que o que acontece hoje na rua pode traduzir uma audácia figural ou ficcional antiquíssima e aprendida em modelos sem princípio. É exactamente neste ponto que as considerações de Sir Philip Sidney acerca da loquacidade da poesia divergem de posições que defendem que certos textos podem fazer bem à saúde moral das pessoas por ostentarem modelos de comportamento cuja implementação é reportável a uma intenção didáctica. A loquacidade dos textos seria, desse modo, sincera e referencial ao proclamar uma intenção censória ou laudatória por parte de um autor que olha para o estado do mundo e o denuncia ou louva a fim de obter um consenso geral. No caso de Sidney, a atribuição de referência ou intenções às proposições contidas num poema faz-se depois de o texto ter dado origem a outros textos (ou, melhor, quer a outros textos quer a pessoas). Ensinar, nos termos de *An Apology for Poetry*, não é uma actividade que seja constituída a partir de intenções ou referências, mas de repetições de tropologias especialmente coercivas, o consenso geral existindo apenas no reconhecimento factual de dependências entre *contemplations* e *demonstrations*. De certo modo, sendo apenas reconhecível por quem já leu poesia ou porque só ensina através da exibição ostensiva de propriedades formais, a única lição que a poesia tem para ensinar é que «self-love is better than any gilding to make that seem gorgeous wherein ourselves are parties», ou seja, a poesia passa o tempo a falar de si mesma.

Se no início da *Apology* aquelas mesmas dependências e complementaridades entre teoria e prática são exemplificadas por Pugliano ao dizer que os cavaleiros são «masters of war and ornaments of peace», «speedy goers and strong abiders» e «triumphers both in camps and courts»<sup>49</sup>, é o próprio

Sidney que, no fim da sua brilhante defesa, e fazendo eco desta última instância da polivalência da arte da cavalaria, afirma:

I think (and think I think rightly) the laurel crown appointed for triumphing captains doth worthily (of all other learnings) honour the poet's triumph.<sup>50</sup>

A frase de Sidney não só torna a actividade dos poetas sinónima da actividade dos chefes militares, como é ela própria escrita por um poeta que morreu no campo de batalha aos trinta e dois anos, uma derivação das teorias do soldado por excelência da *Apology*, Pugliano. Neste ponto, saturadas as equivalências entre a poesia e o produto da poesia, ou entre as lições do *esquire* italiano e o ensaio de Sidney, torna-se evidente que a partilha dos louros do soldado pelo poeta não descreve apenas um tropo aparentemente sem importância que se traduziria por “o poeta é o comandante das humanidades”, não designa metonimicamente a vitória do poeta sobre o historiador, mas antes torna o campo de acção das duas profissões totalmente indiferenciado e complementar. A atribuição dos louros militares ao poeta reexpõe exactamente o movimento reflexivo que legitima essa transferência (e está contida nele): «I think I think rightly». Do mesmo modo que a justeza do pensamento de Sidney é determinada pelo seu próprio pensamento, também a acção do chefe militar é ditada pelo trabalho do poeta. O que aqui se descreve é autoestima e mimese, não só porque Alexandre imita Aquiles e passaria, se tivesse um poeta à altura de Homero, a ser descrito nos termos de Aquiles, mas também porque tudo se passa dentro da legislatura do «wit».

### III ARMAS E LETRAS

As suposições de que «Poetry is the companion of the camps» e de que Alexandre «found he received more bravery of mind by the pattern of Achilles than by hearing the definition of fortitude»<sup>51</sup> actualizam um tópico clássico muito em voga à época em que Sidney escrevia, especialmente na Península Ibérica<sup>52</sup>, e de modo particularmente massivo em *Os Lusitadas*. São várias as passagens em que Camões defende a associação entre as armas e as letras, e é habitual considerar que, no deprimentíssimo estado em que Portugal se encontrava na segunda metade do século XVI — uma convicção aparentemente tão inelidível e geradora dos discursos mais variados acerca do assunto, que apenas confirma retrospectivamente o brilho poético do homem que de um modo persuasivo lhe deu consistência retórica, Oliveira Martins —, *Os Lusitadas* dão voz ao poeta melancólico e excessivamente lúcido que, olhando em volta, pretende constituir um paradigma de virtudes a seguir, enunciando pateticamente na primeira pessoa os requisitos cumpridos os quais um herói se constitui de pleno direito, sendo o próprio Camões o único capaz de o fazer. A auto-estima assim manifestada está, todavia, mais próxima das considerações brilhantes de Sidney acerca da poesia do que da última réstea de vontade incitadora dos ânimos asténicos que desistiram de lutar pela pátria. Para Camões, também Homero é o responsável pelas conquistas de Alexandre, mas é a dimensão autobiográfica do poema que vai fundir Homero e Alexandre numa só figura que anula completamente a distinção entre sujeito e objecto.

A deflacionada releitura do fim do Canto V (92-100) feita no fim do Canto VII (78-87), para além de dar ao leitor a oportunidade de inferir que Camões é o único herói digno desse nome em *Os Lusitadas*, transporta um tema célebre, que descreve metonimicamente as actividades da guerra e da poesia através da conjunção de objectos associados a essas actividades, de um contexto *stricto sensu* épico — César conquistador e prosador triunfante — para um novo cenário pessimista — Camões soldado e poeta na permanente iminência da morte, assimilando, por um lado, Camões a César, e chamando a atenção para a inevitabilidade do processo.

É em grande parte através dos sucessivos apelos às musas que a autobiografia de Camões se vai desenhando ao longo de *Os Lusitadas* e, no momento em que Paulo da Gama deverá descrever as bandeiras que representam picto-

ricamente episódios e figuras da história portuguesa, o autor vê-se na necessidade de renovar o pedido de inspiração às Ninfas do Tejo e do Mondego:

Um ramo na mão tinha... Mas, ó cego,  
Eu, que cometo, insano e temerário,  
Sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego,  
Por caminho tão árduo, longo e vário!  
Vosso favor invoco, que navego  
Por alto mar, com vento tão contrário,  
Que, se não me ajudais, hei grande medo  
Que o meu fraco batel se alague cedo.

Olhai que há tanto tempo que, cantando  
O vosso Tejo e os vossos Lusitanos,  
A Fortuna me traz peregrinando,  
Novos trabalhos vendo e novos danos:  
Agora o mar, agora esperimentando  
Os perigos Mavórcios inumanos,  
Qual Cânace que à morte se condena,  
Núa mão sempre a espada e noutra a pena;  
(*Lus.*, VII, 78-9)<sup>53</sup>

A utilização de descrições disponíveis, de «imposed names», para, como acontece no tropo catacrese, configurar alguma coisa à partida destituída de face visível, é o único tema, a havê-lo, deste excerto. Ao recapitular o que tem sido a tarefa de escrever *Os Lusíadas*, Camões acaba por fazer também a sua autobiografia, o trabalho do poeta e a vida do soldado assim decorrentes um do outro, do mesmo modo que, na *Apology*, «demonstrations» e «contemplations» são mutuamente dependentes. O dispositivo retórico activo nestas duas estâncias consiste, então, num conjunto de equivalências que fazem coincidir em absoluto sentidos literais e sentidos figurados, de modo que todas as expressões passam a denotar uma só realidade. Cometer «por caminho tão árduo, longo e vário» e navegar «por alto mar, com vento tão contrário» não são apenas expressões correntes no mercado literário que descrevem os infames escolhos acroceráunios da tarefa poética — e para as quais Manuel de Faria e Sousa, o comentador, apresenta notavelmente uma grande quantidade de antecedentes e continuadores<sup>54</sup> —, mas são também literalizadas a fim de descreverem estados de coisas que supostamente tiveram lugar e que são detalhados nas estâncias subsequentes. A autobiografia, lida

depois da morte de Camões, resulta aqui de um golpe retórico sem precedentes na literatura portuguesa à excepção dos seis Cantos anteriores e que subitamente transforma *Os Lusíadas* num poema acerca de *Os Lusíadas*. Aliás, Faria e Sousa, esquece-se, neste momento, de que o «fraco batel» da estância 78, para além de designar metaforicamente o trabalho do poeta, de acordo com cânones bem implantados, é uma expressão reminiscente do «fragilem ratem» da Ode iii do Livro I das *Odes*, de Horácio<sup>55</sup>, exactamente o mesmo texto que está na origem da terceira parte do discurso do Velho do Restelo, a maldição lançada sobre o «primeiro que, no mundo,/ Nas ondas vela pôs em seco lenho» (*Lus.*, IV, 102). A invocação às musas no Canto VII não contém apenas uma citação de Horácio. É também, e exactamente porque a citação de Horácio o torna manifesto, um desenvolvimento do episódio do Velho do Restelo, reconfigurado como a voz que, tentando restituir aos nomes uma literalidade destituída de atropelos tropológicos, não podendo, todavia, deixar de fazer uso de uma bateria retórica impressionante, e. g., citar Horácio, apresenta a tese segundo a qual a poesia destrói a autonomia objectiva de tudo aquilo que procura descrever. Se na Ode de Horácio o ressentimento é dirigido contra o inventor dos barcos que levam Virgílio para a Grécia (e que o deverão trazer são e salvo, assim Horácio espera), no episódio do Velho do Restelo o ressentimento é de Camões em relação a Camões, neste poema (e na literatura portuguesa), para todos os efeitos, o inventor da poesia, na medida em que não há regresso possível às coisas objectivamente consideradas uma vez tomado o rumo da linguagem, das citações, das descrições por catacrese e dos «imposed names». Se para Horácio o regresso do «animae dimidium meae»<sup>56</sup> — Virgílio — é um desejo fervoroso que se quer cumprido a todo o custo, para Camões o regresso dos poetas clássicos é uma necessidade a que se não pode fugir. E tal como para o Velho a humanidade espia *ad eternum* as audácias desmesuradas de alguns aventureiros ancestrais, do mesmo modo Portugal, Luís de Camões, Vasco da Gama, D. Sebastião e o que mais vier não deixarão de ser vistos sob a espécie de *Os Lusíadas*, pois esse é o preço invariavelmente justo a pagar pela perdurabilidade.

A inevitabilidade da morte como figura da ausência de distinção entre sujeito e objecto — logo, da poesia e da anterioridade da poesia em relação à vida —, sendo o tópico por excelência do fim do Canto VII e de todo o poema é, por sua vez, traduzida figuralmente por meio da extraordinária comparação do autor com Cânace, a heroína de Ovídio. Tendo tido um filho de uma relação incestuosa com o irmão, Macareu, é forçada a suicidar-se quando o crime é descoberto pelo pai, Eolo, que, para esse efeito, lhe oferece um punhal. Ovídio mostra-nos Cânace a escrever ao irmão uma carta de



despedida, no preciso momento em que inflige a si mesma o golpe fatal. Camões, por sua vez, faz da violência sobre si mesmo que provoca a morte um sinónimo do acto de escrita: «Qual Cànace, que à morte se condena,/ Núa mão sempre a espada e noutra a pena». Nestas circunstâncias, tal como escrever é sinónimo de suicídio, também o verso camoniano se torna indistinto do verso ovidiano que lhe está na origem e que a tradução quase literal e o uso do nome próprio tornam ostensivo: «Dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum». <sup>57</sup> Daqui decorre claramente que o verso de Ovídio não surge no texto de Camões apenas para favorecer uma associação entre *poetry* e *camp*s definidora do ideal heróico, mas sobretudo para permitir uma pequena exposição acerca da utilização de citações, neste caso, por parte de alguém que se descreve a si próprio em prejuízo da objectividade. O símile é a figura crucial da passagem, ao permitir, por um lado, configurar a vida de Camões sob a espécie de uma personagem mitológica, e também afirmar que o que acontece a Camões é uma citação, no sentido mais literal do termo, dado que aqui Camões torna evidente a matéria de que se fazem os poemas, *i. e.*, neste passo, chama-se a atenção para o modo como a poesia só fala dela própria, criando a falsa ilusão de que as prosopopeias são totalmente impostas do exterior por intérpretes que, por isso mesmo, acreditam na anterioridade da vida e das intenções. Nesta passagem, a vida é uma mera acumulação de tropos: o «Qual Cànace...» é um tropo da indistinção entre sujeito e objecto adequadamente auto-ilustrativo, ao inserir a descrição figural de Camões (Cànace apunhalando-se enquanto escreve) dentro de uma figura que, diferentemente da metáfora, conserva as marcas textuais da sua ficcionalidade (o símile). A descrição figural de Camões é uma citação de outro poeta, *i. e.*, uma outra figura. A apropriação de Ovídio exemplifica assim uma figura — e não é muito importante dar-lhe um nome, neste momento — que se revela figura de si mesma, tal como a mimese segundo Sir Philip Sidney.

Cumulativamente, o «vento tão contrário» que põe em risco a vida objectiva de Camões não é senão a actualização de um dado semântico fornecido pela citação ovidiana. O vento adverso é Eolo, o implacável pai de Cànace que, por uma metonímia que substitui o autor pela personagem, designa o próprio, inelutável, Ovídio. E por fim, é precisamente graças a outra metonímia que surge, na lógica da sintaxe narrativa do poema, esta longa meditação acerca de naufrágios e poetas pouco afortunados. A referência à conjunção espada/pena é exclusivamente motivada pela menção à insígnia da primeira ficção pictórica a carecer de legenda e só nomeada no início do Canto seguinte por causa da interrupção:

Os olhos põe no bélico trasunto  
De um velho branco, aspeito venerando,  
Cujo nome não pode ser defunto,  
Enquanto houver no mundo trato humano:  
No traje a Grega usança está perfeita;  
Um ramo, por insígnia, na direita.  
(*Lus.*, VII, 77-8)

É a circunstância de esta figura segurar um ramo na mão que aparentemente suscita a ocupação das mãos de Camões com uma espada e uma pena. Ou seja, o discurso figural acerca da complementaridade entre teoria e prática e da indistinção entre sujeito e objecto resulta, por sua vez, da reconfiguração de um esquema prévio, aqui decorrente da associação metonímica entre a figura pintada e Camões. Esta figura, sabe-se mais tarde, representa «...Luso, donde a Fama/ O nosso Reino Lusitânia chama.» (*Lus.*, VIII, 2). Luso, um fundador exemplar, é não por acaso descrito como um nome produtivo, capaz de gerar derivações por sufixação, uma das quais é Lusitânia, sendo outra Lusíadas e, por fim, a menos despicienda de todas, *Os Lusíadas*. Para além disso, fica-se também a saber que a insígnia do fundador Luso, essa propriedade distintiva que vai ser pretexto para constituir uma descrição o mais definida possível da personagem, é um ramo de tirso, herdado de Baco, «o qual à nossa idade amostra e avisa/ Que foi seu companheiro e filho amado.» (*Lus.*, VIII, 4). A primeira consequência óbvia é que o princípio desta história que Camões conta não tem fim. E tal como a descrição *lato sensu* de Luso, afinal um sucedâneo de Baco, dá lugar à autobiografia de Camões (o herói e poeta, o Lusíada por antonomásia), também *Os Lusíadas* e os Lusíadas daí resultantes (Vasco da Gama, D. Sebastião, etc.) são conformes a uma matriz que produz, no fim, pessoas, ao fixar o modo como certos nomes próprios modelados pelos poetas passam a ter referência, e ao elidir a distinção entre o uso e o não uso dos sufixos e do itálico, em última análise, ao tornar indistintos os Ciros de papel e os Ciros de carne e osso. Não só Camões é italiano porque põe no andar português o corpo romano, como de *Os Lusíadas* se pode dizer que vestem (como se diz de uma pessoa que veste um fato ou de um costureiro que veste uma pessoa) à maneira clássica: «No traje a Grega usança está perfeita» — uma asserção que aqui caracteriza a poesia como apropriação e adaptação de modelos prontos a usar e a imitar.

Em resultado de tudo isto, e como se não bastasse a inscrição do verso de *Heroides* para declarar de um modo enfático a natureza contrafeita da autobiografia, a organização da sintaxe diegética faz do lamento de Camões a

expansão metonímica de um significante particular, uma referência a um signo, cujo carácter factício é posto em evidência nesta passagem, onde se fala de insígnias e nomes tão imortais quanto a linguagem humana a propósito de alguém descrito por intermédio de um epíteto familiar aos leitores de *Os Lusíadas* e que é, ele próprio, um juízo analítico por excelência, a efigie da referência aos signos: 'um velho de aspeito venerando'.

A inclusão da vida na arte, neste passo, tem a virtude de deixar em maus lençóis as pretensões referenciais de *Os Lusíadas* (ou atribuíveis ao poema por persuasões várias), visto que olhos vazados e naufrágios não descrevem senão relações entre textos. Da vida do poeta independente da descrição que dela se faz não resta rigorosamente nada. Deverá ficar claro, neste momento, que o possível e conjuntural argumento segundo o qual o autor de *Os Lusíadas* nunca existiu, dada a morte generalizada da categoria 'autor', sendo o poema uma construção do espírito do Renascimento, da alma do maneirismo, do fervor do catolicismo ou da luta de classes — *ipso facto* um argumento do regresso à referência — não se adequa nem flagrantemente nem de modo ténue ao que acaba de ser descrito. Antes pelo contrário. Ainda que a sua tematização adquira a forma de uma elegia pela natureza e pelo mundo dos objectos, a morte de Camões é uma reflexão brilhante da poesia acerca da poesia, inventada por um autor de carne e osso.

O verso de Ovídio traduzido no famigerado «Núa mão sempre a espada e noutra a pena» que descreve Camões-Cânace tinha já sido utilizado, embora sem o símile que torna explícita a referência ao modelo original, na descrição de Júlio César, nos termos da qual

Vai César sojugando toda França  
E as armas não lhe impedem a ciência;  
Mas, núa mão a pena e noutra a lança,  
Igualava de Cícero a eloquência.  
(*Lus.*, V, 96)

A saturação de sobreposições tropológicas contida no fim do Canto VII é ainda cumulada com a referência ao caso de Júlio César — também ele visto retrospectivamente como um autobiógrafo suicidário, embora rasurada a consciência disso —, a tal ponto o modelo do soldado-poeta Camões, que boa parte da autobiografia traçada em *Os Lusíadas* e tornada história graças a alguns leitores incautos (entre os quais, evidentemente, Faria e Sousa não se conta) resulta, ironicamente, da ignorância deste facto. Realmente, Camões não se limita a relatar a imitação, supostamente factual e histórica, das supos-

tamente factuais e históricas qualidades bélico-literárias de César, mas chama necessariamente a atenção para o facto simples de esses exemplos paradigmáticos de heroicidade apenas poderem ser objecto de imitação graças à prosa de César, da qual não são independentes. O modo como esta percepção se manifesta no texto é tão inevitável quanto pouco original: Camões cita César, fazendo uma vez mais preceder os factos históricos das descrições disponíveis. E quanto mais Camões cita César, mais alguns comentadores se convencem de que Camões enuncia proposições verdadeiras, com referência no mundo dos acontecimentos históricos. É o caso da passagem célebre em que, naufragando ao largo da foz do rio Mecom, Camões terá que se salvar a si e a *Os Lusíadas* (deixando morrer a escrava Dinamene, segundo algumas versões menos destituídas de *ornatus*):

Este receberá, plácido e brando,  
No seu regaço o Canto que molhado  
Vem do naufrágio triste e miserando,  
Dos procelosos baxos escapado,  
Das fomes, dos perigos grandes, quando  
Será o injusto mando executado  
Naquele cuja Lira sonora  
Será mais afamada que ditosa.  
(*Lus.*, X, 128)

Faria e Sousa afirma que é um passo do próprio César, em que este se refere à sua própria obra, que está na origem do episódio camoniano<sup>58</sup> mas, na verdade, César não fala de documentos escritos, muito menos dos seus *Comentários*, quando é forçado a nadar ao largo de Alexandria. É Suetónio quem oferece uma versão "satisfatória" da história, o que coloca Faria e Sousa sob o signo da factícia versão suetoniana, sendo este um dos raros comentários em que incaracteristicamente o leitor não é remetido para a fonte:

Alexandriae circa oppugnationem pontis, eruptione hostium subita compulsus in scapham, pluribus eodem praecipitantibus, cum desilisset in mare, nando per ducentos passus euasit ad proximam nauem, elata laeua, ne libelli quos tenebat madeferent, paludamentum mordicus trahens, ne spolio poteretur hostis.<sup>59</sup>

Relevar o intertexto suetoniano é suficiente, por si, para expor a natureza puramente ilusória da referência. Mas esta passagem é, como o fim do Canto VII, auto-ilustrativa, ao tematizar na cena do salvamento a impossibilidade da



referência tradicionalmente considerada. Uma vez mais, encontramos novas instâncias dos terríveis escolhos acroceráunios que agora, ao porem em risco já não apenas a saúde do poeta mas igualmente a sobrevivência do poema, descrevem figuradamente os perigos da referencialidade que ignora a natureza *self-loving* da mimese. O facto de Camões salvar o livro a nado assegura as condições de legibilidade de *Os Lusíadas*: o leitor tem à sua frente um texto que de outro modo teria sido comido pelos peixes. Mas assegurar as condições de legibilidade é mais do que isso. Ao escapar «dos procelosos baxos», «das fomes, dos perigos grandes», a poesia é resgatada de uma possível e deletéria apropriação pela natureza em fúria que aqui subsume o mundo da referência, das intenções, dos factos prévios, por fim da interpretação e das leituras culturalmente e politicamente determinadas que recolocam todas essas coisas e multiplicam versões segundo as quais a construção naval e a segurança das viagens marítimas no séc. XVI deixavam muito a desejar ou Camões tinha amor à pátria e por isso salvou o poema em que a louva *ad eternum*. César e Suetónio — nomes próprios que designam a linguagem — são a tábua de salvação e enquanto a vida de Camões é uma *demonstration* que complementa a regência César/Suetónio agora tornada *contemplation*, o texto autobiográfico que constrói essa vida, *Os Lusíadas*, é a montra que inevitavelmente exhibe essa dependência mútua. A afirmação de que Camões não pode ser independente das descrições que dele mesmo faz recebe aqui um desenvolvimento cumulativo, na medida em que o poeta («aquele cuja Lira sonora») e o poema são tornados equivalentes pelo tropo que permite ao Canto escapar às fomes — a prosopopeia, o rosto facilmente reconhecível da linguagem. Deste ponto de vista, na estrofe 128, assiste-se ao salvamento da linguagem por ela própria, a linguagem a autobiografar-se e a descrever-se como a repetição de textos anteriores que elimina a referência a objectos prévios.

Disse-se há pouco que a dependência César–Camões é mútua a partir do momento em que o primeiro é citado pelo segundo. De facto, César torna-se a tal ponto o antecedente de Camões, que Manuel de Faria e Sousa perversamente excede em quantidade de informação Suetónio, Plutarco e Cássio Dión, ao identificar os documentos que César putativamente terá salvo com os mesmos *Comentários* em que definitivamente nos não diz que salvou documento ou comentário algum — uma revisão que, também ela, é mimética no sentido que tem vindo a ser considerado, pois resulta de Camões a citar César, mas põe César a citar Camões. Comentando V, 96, vv. 1-4, Faria e Sousa afirma:

Aquí es, porque Cesar andava peleando, i juntamente escribiendo sus comentarios, que en elegancia Latina compiten con Ciceron, como dize el P. I estimava tanto

aquello escritos, que, como es notorio, viendose en peligro, i obligado a escaparse nadando por el mar de Alexandria, solo pretendio salvarlos: i assi los llevaba altos en una mano, porque no les llegasse la agua, i nadava con la otra.<sup>60</sup>

Por outro lado, dir-se-ia que Faria e Sousa é mais camoniano que o próprio Camões, ao levar o salvamento como tematização da fuga à referência até às últimas consequências: Faria e Sousa facilita a acomodação de um intertexto para salvar *Os Lusíadas* de serem lidos como um relato autobiográfico “sincero”. O falso intertexto de César tem a particularidade de ao mesmo tempo salvar César, ao identificar os documentos salvos com os *Comentários*, pois incorpora definitivamente César na lista dos soldados-poetas que falam, na sua poesia, do modo como resgataram a sua poesia do perigo de deixar de ser poesia, de ser lida referencialmente. É também nesta tarefa meritória de auto-socorro-a-náufragos que reside a complementaridade entre armas e letras. O bom poeta é aquele que peleja enquanto relata a guerra em que participa e que nada para salvar o poema em que diz que peleja enquanto relata a guerra em que participa e em que diz que nada para salvar o poema em que diz que peleja enquanto relata a guerra em que participa... Em suma, o termo ‘soldado’, na expressão ‘soldado-poeta’, garante que o poeta só fala de si próprio e da sua poesia. Interagindo mutuamente, os termos ‘soldado’ e ‘poeta’ transformam o grotesco *miles gloriosus* num sublimemente egocêntrico *poeta gloriosus*, digno dos louros militares, para recordar o brilhante exemplo deste tipo de complementaridade que foi Sir Philip Sidney.

Uma outra figura do poeta autobiógrafo que habita a fronteira instável entre a vida e a morte, com todas as implicações deste equilíbrio periclitante já analisadas, é um herói paradigmático do poema, capaz de fazer grandes discursos inflamados no Canto IV e que reaparece sob a forma de obra de arte pictórica na *ekphrasis* do Canto VIII. Refiro-me a Nuno Álvares Pereira, de quem Paulo da Gama diz ao Catual:

Atenta num que a fama tanto estende  
Que de nenhum passado se contenta,  
Que a pátria, que de um fraco fio pende,  
Sobre seus duros ombros a sustenta.  
(*Lus.*, VIII, 28)

O Condestável é parecido com Camões a vários títulos. Desde logo porque, ao afirmar-se auto-suficiente e independente em relação ao passado, partilha da apenas aparente ingenuidade de quem diz que vai acumular propo-

sições com referência contra poetas que produziram proposições sem referência e logo começa por traduzir *verbatim* a primeira frase da *Eneida*. Mas também porque faz salvamentos *in extremis*. Ora o passado contra o qual Nuno Álvares se rebela chama-se exactamente Camões, porque imediatamente após a referência a Cànace, e durante o relato das suas inúmeras desgraças, Camões diz o seguinte:

Agora, às costas escapando a vida,  
Que dum fio pendia tão delgado,  
Que não menos milagre foi salvar-se  
Que pera o Rei judaico acrescentar-se.  
(*Lus.*, VII, 80)

Para além da alusão directa a Ezequias e do uso do modelo virgiliano de Eneias salvando Anquises da ruína de Tróia, o intertexto de cada uma das passagens é, reciprocamente, a outra passagem. Ao ser descrito nos termos em que Camões descreve a sua luta pela sobrevivência (utilizando o mesmo verbo 'escapar' que irá empregar para o salvamento do poema), o esforço patriótico de Pereira representa a fronteira sempre indefinível entre sujeito e objecto de que *Os Lusíadas* se alimentam perpetuamente. A "pátria" de que falam tantos comentadores de Camões (e tantas pessoas que nunca leram Camões referindo-se a Camões) não passa, portanto, de uma figura da vida objectiva do poeta, que se vai perdendo entre lamentos, mas com uma constância apreciável, um processo que atingira a primeira grande manifestação patética trinta e cinco estâncias antes, no incontornável fim do Canto VII. Também a pátria, de desgraça em desgraça, chegará à ruína final, depois de na Ilha dos Amores se ter sugerido que Portugal só pode ser o fruto de uma imensa ficção literária cuja única matéria-prima são outras ficções literárias.

A tese inferível de Camões acerca da poesia não é, portanto, distinta da de Sidney, leitor de Aristóteles. A poesia é, no momento da produção, independente da natureza, destituída de referência e cria a sua própria referência à medida que vai sendo reproduzida ou pela vida ou por outros poetas. Por outro lado, sobrevive, pese embora a opinião legítima dos historiadores, dos sociólogos e dos poetas que julgam poder *nare sine cortice*, à custa do uso de *imposed names*, descrições disponíveis, a adopção das quais não pode deixar de ser feita, acarretando a ausência de distinção entre essas mesmas descrições e as inexistentes percepções puras e inocentes dos objectos da imitação. O modo que Sidney utiliza para descrever este conjunto de fenómenos traduz-se na momentosa complementaridade entre *contemplations* e *demonstra-*

*tions*, entre teoria e prática, ou entre meta-linguagem e linguagem. É lícito admitir que Camões defende exactamente o mesmo argumento quando, por exemplo, apresenta Vénus a justificar-se perante Cupido das razões pelas quais protege os portugueses e deseja inventar a Ilha dos Amores a fim de os transformar em poesia:

Bem vês as Lusitânicas fadigas,  
Que eu já de muito longe favoreço,  
Porque das Parcas sei, minhas amigas,  
Que me hão-de venerar e ter em preço;  
E, porque tanto imitam as antigas  
Obras de meus Romanos, me ofereço  
A lhe dar tanta ajuda, em quanto posso,  
A quanto se estender o poder nosso.  
(*Lus.*, IX, 38)

No poema, Vénus é a maior criadora de ficções, capaz de teatralizar emoções a fim de convencer Júpiter a proteger os portugueses, e de conjugar esforços para construir a suprema ficção da «ínsula divina», onde a união dos navegantes com as ninfas descreve exemplarmente o movimento de apropriação das coisas "reais" pela poesia que as descreve e que tem como corolário a longa narrativa proléptica do Canto X, onde se fala de *imposed names* há muito em circulação, e sem os quais seria impossível falar de coisa alguma. Neste discurso justificativo da criação de uma ficção que se reveste da maior importância, Vénus institui-se ela própria como objecto da adoração, sendo a veneração de Vénus o critério pelo qual é possível aferir o mérito dos candidatos a serem perpetuados pela poesia — o mesmo é dizer: a serem criados pela poesia. Implícita a real derivação etimológica na forma verbal tornada reflexa, na primeira pessoa, *venerar Vénus* não é mais que adorar Vénus nos termos de Vénus, a descrição de uma absoluta conformidade entre linguagem e meta-linguagem, do cumprimento de uma regra — ainda para mais posta em vigor por um árbitro depois de saber que será cumprida («...das Parcas sei...»). A deusa do amor não só se revela assim um autor cheio de *wit*, como representa ela mesma a *contemplation* a que se associa uma *demonstration* — a acção de venerar Vénus, a mais exuberante manifestação de auto-estima por parte da poesia. Ora, precisamente, a segunda metade da justificação que Vénus oferece a Cupido duplica este movimento de afirmação da independência da poesia face à natureza. Nos termos desta nova cláusula, os portugueses imitam as obras dos Romanos e, uma vez que a vaidade de Vénus des-



creve exemplarmente a adequação de um conjunto de acções a uma meta-linguagem, neste caso um nome fortemente motivado que as legitima, o seu, não é de estranhar que os objectos da imitação de que se fala nos vv. 5-6, as antigas obras dos Romanos, sejam menos a conquista da Gália, a transformação de um gigante em penedo ou a fundação de um império, do que *De Bello Gallico*, *Metamorphoses* ou *Æneis*. A noção de mimese daqui decorrente é em tudo semelhante à de Sir Philip Sidney. A haver replicação, não é de factos prévios mas de textos anteriores que funcionam como regras para a leitura dos novos poemas e impedem interpretações *ad libitum* que pressupõem a existência, *e. g.*, de uma moral da história. Este argumento é comprovado pela referência à aguda competência filológica de Vénus, manifestada no decurso de outra justificação do amor pelos habitantes de Portugal, puras criações literárias da deusa:

Sustentava contra ele Vénus bela,  
Afeiçoada à gente Lusitana,  
Por quantas qualidades via nela  
Da antiga, tão amada sua, Romana;  
Nos fortes corações, na grande estrela,  
Que mostraram na terra Tingitana,  
E na língua, na qual, quando imagina,  
Com pouca corrupção crê que é a Latina.  
(*Lus.*, I, 33)

Os dois últimos versos dizem simplesmente que *Os Lusíadas*, o meio através do qual os feitos dos portugueses são conhecidos, são muito parecidos com textos que Vénus tinha lido anteriormente. Só então é possível inferir que as coisas de que possivelmente o texto de Camões fala são semelhantes às coisas de que os textos de Virgílio ou César falam. A acuidade filológica de Vénus aqui deste modo manifestada, em conjugação com o que se diz na estrofe 38 do Canto IX, descreve o movimento tautológico que permite que um conjunto de proposições seja verdadeiro se for conforme a regras que determinam em que condições é que esse conjunto de proposições pode ser verdadeiro. No caso particular destas duas passagens, descreve-se um movimento intertextual em que um texto anterior funciona como uma meta-linguagem que contém e permite descrever o poema de Camões. É Virgílio (uma metonímia de literatura e linguagem) que configura *Os Lusíadas* como um conjunto de proposições verdadeiras. O amor de Vénus pelos portugueses, no fim de contas, é uma mostra de egotismo extremo e, tanto quanto o

suicídio contrafeito de Camões laureado na guerra e nas letras, descrevendo-se a si mesmo nos termos de Cànace, uma descrição poética da poesia. A analiticidade da expressão *venerar Vénus* associada ao reconhecimento da imitação e à descoberta de textos dentro de outros textos faz de 'Vénus', em *Os Lusíadas*, o mais produtivo e idiossincrático dos *imposed names*. 'Vénus' determina a impossibilidade de se falar de objectos independentes da linguagem, na medida em que denota não uma personagem que desempenha acções prováveis ou necessárias, mas a própria possibilidade de alguém enunciar uma frase ou fazer o que quer que seja. De resto, as viagens e as conquistas de que fala Camões não são senão a tematização desse reconhecimento de textos dentro de outros textos, da mimese, chamando-se os «novos mundos» que os portugueses «ao mundo irão mostrando» César, Suetónio ou Ovídio, apropriados por Camões e exibidos em *Os Lusíadas*. 'Vénus' é, em suma, um nome sublime que, como a mimese, contém em si toda a literatura.

No concílio dos deuses, imediatamente após a referência à razão filológica, ficamos a conhecer uma outra justificação para o amor da deusa pelos portugueses:

Estas causas moviam Citereia,  
E mais, porque das Parcas claro entende  
Que há-de ser celebrada a clara Deia,  
Onde a gente belígera se estende.  
(*Lus.*, I, 34)

Reconhecemos nestes quatro versos o antecedente directo da estrofe 38 do Canto IX. Esta última passagem, que falava da adequação entre uma acção e uma regra e, cumulativamente, entre textos literários — sempre sob o signo de Vénus —, era, ela própria, uma repetição da primeira metade de I, 34. Essa poderosa descrição da literatura como repetição e adequação a regras é exemplarmente auto-ilustrativa na exacta medida em que é ela própria uma repetição e uma confirmação de uma proposição que o leitor encontrou previamente no Canto I. Como se não bastasse, Camões dá-se ao requinte de, na primeira ocorrência desta justificação, repetir um adjectivo (numa das vezes com função adverbial) para designar uma qualidade comum à deusa e ao seu raciocínio: a clareza. O conhecimento do destino é «claro» — ou faz-se claramente — não porque o destino seja inequivocamente perceptível por qualquer um, mas porque Vénus, a amiga e ouvinte das Parcas, é «clara», a fronteira entre sujeito e objecto (ou leitor e texto) deste modo atenuada.



No quadro *O Espelho de Vénus* do pintor pré-rafaelita Edward Burne-Jones (Lisboa, Museu Gulbenkian), vê-se um grupo de raparigas que contemplam as suas imagens reflectidas na superfície de um pequeno lago (fig. 1). Uma delas está de pé, veste um vestido azul que se lhe cola completamente ao corpo como se estivesse molhado, e não se preocupa em olhar para o seu próprio reflexo. Esta rapariga é Vénus, assim diferenciada das suas acompanhantes, ajoelhadas ou mais baixas que ela, de um modo ou de outro. O quadro é uma exibição de virtuosismo descritivo. Perguntamo-nos se Burne-Jones terá virado a tela de pernas para o ar para pintar as imagens das raparigas reflectidas na água e chegamos à conclusão de que decerto o fez. Se fizermos nós a experiência de começar a olhar para uma fotografia do quadro tendo-a virado de pernas para o ar, ficaremos mais tarde surpreendidos, quando lhe corrigirmos finalmente a posição, de não encontrarmos nas cabeças da terceira e da quarta raparigas a contar da direita os esplêndidos toucados de sumptuosas grinaldas de flores que ostentavam quando reflectidas na água. As flores, concluiremos, são as que bordejam o pequeno lago. O modo como as flores “reais” se adequam perfeitamente às cabeças “fictícias” destas duas jovens é um primeiro indício de que o papel da imitação nas relações entre natureza e arte é problematizado neste quadro admirável. Mas começar a olhar para um quadro de pernas para o ar é um luxo a que os visitantes de um museu nem sempre se podem dar.

A tendência de Vénus para a autocomplacência está muito bem ilustrada quer em *Os Lusíadas* quer na história da pintura. O espelho é um dos seus objectos preferidos e Velázquez dá disso conta num quadro famoso, ao mostrar, reflectido num pequeno espelho que Cupido segura nas mãos, o rosto de Vénus, que volta completamente as costas para o observador (Londres, National Gallery). Rubens adoptou a mesma solução, com Vénus sentada (Lichtenstein, Gemäldegalerie). Antes de ambos, Annibale Carracci, numa *Vénus Adornada pelas Três Graças* (Washington, National Gallery of Art), apresentara a deusa do amor em plena *toilette* diante de um espelho que um *amorello* suporta. Também Vénus segura o espelho com a mão esquerda, sendo o seu polegar o único objecto reflectido. Tiziano não deixou de ilustrar este tópico na sua *Vénus ao Espelho* (Washington, National Gallery of Art). Uma vez mais, é Cupido quem segura o espelho, no qual apenas se vê parte do rosto de Vénus e um dos olhos, que nos observa deste modo incompleto e inquietante. O espelho, no quadro de Tiziano, como no de Rubens, é o lugar onde os olhares de Vénus e do observador se encontram. Mas no quadro de Burne-Jones, a deusa não presta propriamente culto a si mesma nem parece estar consciente da presença das pessoas que olham para ela, dentro ou

fora do quadro. A diferença principal entre esta e as outras telas reside no facto de não estarmos diante de uma “Vénus ao espelho” (ou de uma “Vénus do espelho”, como é conhecida em Portugal a *Rockeby Venus* de Velázquez), mas antes de um “espelho de Vénus”. O título e a tela propriamente dita qualificam o espelho e não a deusa do amor. A ênfase é colocada numa propriedade que o espelho possui. Trata-se de um espelho que simultaneamente pertence a Vénus e à classe dos espelhos de Vénus (ainda que nela se inclua solitariamente).

O quadro de Burne-Jones explica o que é um espelho de Vénus. É um espelho que, como todos os outros, produz imitações e que permite ver, dependendo do ângulo em que é colocado em relação às coisas que reflecte e a quem olha para ele, aspectos que uma observação circunscrita a um ponto de vista não alcançaria de outra maneira. Visto que o observador se encontra mais alto que o espelho, podendo ver a sua superfície, e dado que se encontra mais afastado dele que as jovens acompanhantes de Vénus, pode descobrir perspectivas diferentes do rosto de cada uma delas. O espelho é assim um artefacto epistemológico, que serve para permitir observar pedaços do mundo de outro modo inacessíveis. No caso das terceira, quarta e quinta raparigas a contar da direita, o reflexo dá-nos uma imagem quase frontal do rosto de cada uma delas. Mas o modo como a moldura floral parece fazer parte da imagem reflectida, compondo grinaldas, é uma das implicações que resultam da circunstância de este ser um espelho natural, enquadrado pela natureza e não por madeira dourada, como o quadro que o mostra e como a generalidade dos espelhos (à época de Burne-Jones, pelo menos). Aparentemente, contudo, de uma outra particularidade deste espelho quando verificamos que é demasiado natural. Porque é um espelho de Vénus, é um espelho sobrenatural, comandado por uma deusa mais bela que as outras e que vive num mundo perfeito que só um artista poderia criar. Vénus, neste quadro, é o pintor que tudo comanda. O espelho é apenas um quadro dentro de outro quadro, tão perfeito quanto a arte que sobredetermina a existência de ambos.

A peculiaridade das relações entre o espelho e o mundo que o rodeia não se esgota no pormenor das “grinaldas” das duas raparigas. Se olharmos para a paisagem onde esta cena tranquila tem lugar, constataremos que a natureza envolvente é dotada de capacidades miméticas. A configuração do toucado da jovem que está de pé, à direita, inclinada sobre o lago, é replicada pela crista arredondada da montanha que, ao longe, avança para o céu, em movimentos circulares ritmados. Por seu turno, o vale que serpenteia no canto superior esquerdo do quadro reproduz o contorno do espelho, imediatamente abaixo

(ou à frente, se nos submetemos à ilusão visual), um fenómeno que ocorre igualmente no lado direito.

A característica porventura mais intrigante do quadro, todavia, torna-se perceptível quando tentamos descobrir o reflexo de Vénus. É certo que Vénus não faz o mais pequeno esforço para que a sua imagem surja reflectida no espelho de água. Mas também não é menos verdade que a pequena parte do corpo de Vénus que poderia ser vista ao espelho está obstruída por uma quantidade surpreendente de folhas de nenúfar que se acumulam precisamente junto aos pés da deusa. De um ponto de vista estritamente formalista, compreende-se que os nenúfares sirvam para destacar a presença de Vénus e para acentuar a verticalidade da sua figura e a monocromia do seu vestido. Mas este tipo de análise não nos esclarece acerca da relação entre natureza e arte que constitui o tópico deste quadro. Nem tão pouco permite conduzir qualquer investigação acerca do modo como esse tópico é tratado na superfície da tela. Mais proveitoso será, talvez, notar que o espantoso retrato colectivo que cada uma das jovens observa não inclui a representação daquela que preside à constituição do quadro que as flores emolduram.

O espelho, sendo sobrenatural por causa da sua perfeição, é, contudo, muito parecido com os espelhos de vidro e nitrato de prata que temos nas nossas casas. As folhas de nenúfar não flutuam na água, mas parecem antes estar pousadas numa superfície sólida, sobre a qual não deixam de projectar sombras. A sobrenaturalidade do espelho naquele contexto preciso depende assim, ironicamente, de uma absoluta naturalidade. Este lago só poderia ser um espelho como nós o conhecemos, dada a longa tradição filosófica e literária que faz deste artefacto a metáfora por excelência da mimese. Só poderia ser um espelho, igualmente, dadas as aspirações dos pré-rafaelitas a representar a realidade de um modo fielmente realista, fundado na suposição de um atalho directo entre os olhos e a mão que segura o pincel, sem qualquer intervenção do conhecimento. Daí que Vénus, a representação figural do pintor e, conseqüentemente, da subjectividade, se anule no retrato colectivo. O pintor deve permanecer fora do quadro que descreve a realidade como ela é.

Mas isto não chega para fazer justiça à inteligência pictórica de Burne-Jones. Sobretudo, porque a nossa análise omite um detalhe crucial. Enquanto os reflexos de todas as raparigas reproduzem com uma minúcia microscópica os mais ínfimos pormenores dos rostos, dos vestidos e das mãos de cada uma, o pouco que se pode ver do reflexo do vestido de Vénus é suficiente para nos apercebermos de que praticamente todas as pregas desapareceram. Entre as folhas de nenúfar apenas vemos tinta azul, lisa, sem textura e sem a presença das convenções visuais que nos diriam estarmos a olhar para o reflexo de um

vestido muito enrugado. No reflexo do vestido de Vénus, a ilusão visual é desfeita e apenas nos é dado observar a superfície do quadro e a matéria de que a ilusão é feita.

No quadro de Burne-Jones, o espelho imita a realidade, mas a "realidade" é, por sua vez, um produto artístico que não se diferencia do instrumento que a reproduz. Como o vampiro, as pregas do vestido azul de Vénus não têm reflexo. Naquele sítio preciso, não podemos ver mais que azul da Prússia, por exemplo. Isso quer dizer que Vénus, para além de figurar o pintor cuja intenção determina a constituição do quadro, representa ainda as condições que permitem qualquer acto mimético. Vénus é um objecto cuja imitação expõe a natureza imitada do objecto original. É um objecto cuja imitação se projecta retrospectivamente sobre ele mesmo, evidenciando a matéria de que é feito: tinta azul. A fixação do olhar na superfície e a dissolução da ilusão visual fazem-nos ler a figura de Vénus como uma topicalização de azul da Prússia. Menos do que reter informação sobre o modo como as pregas do vestido de Vénus se acomodam aos contornos do seu corpo, o reflexo de Vénus dá-nos a conhecer a natureza da mimese. O espelho de Vénus é, portanto, um espelho que, em vez de elidir o sujeito, integra o objecto no processo artístico que o sobredetermina. O espelho de Vénus é, simplesmente, a imitação, que produz coisas mais perfeitas que aquelas que podemos encontrar na natureza. Ao produzi-las, tem assim a virtude de suscitar a réplica por parte da natureza e não apenas de anular as diferenças entre o que está dentro da moldura de flores e o que está fora dela, mas também de amenizar a solidez da madeira dourada que enquadra *O Espelho de Vénus*.

Sir Philip Sidney foi ainda o inventor de outra genial figura da poesia. A dado passo da *Apology*, exactamente na sequência da definição de mimese, faz-se a distinção entre três tipos de poetas: os que louvam Deus, os que se ocupam de assuntos filosóficos e os poetas de uma terceira espécie, melhores que todos os outros. Entre estes e os do segundo tipo, diz-se que existe

such a kind of difference as betwixt the meaner sort of painters, who counterfeit only such faces as are set before them, and the more excellent, who, having no law but wit, bestow that in colours upon you which is fittest for the eye to see, as the constant though lamenting look of Lucretia, when she punished in herself another's fault.

Wherein he painteth not Lucretia whom he never saw, but painteth the outward beauty of such a virtue.<sup>61</sup>



Lucrecia é a heroína de Tito Lívio que, tendo sido violada por Sexto Tarquínio, se suicidou fazendo uso de um punhal, para exemplo de todas as mulheres que ousassem atentar contra o pudor. 'Lucrecia', por sua vez, é um *imposed name* que, se à partida, contém em si todo um programa, dado o conhecimento que os observadores de quadros têm da história de Roma, acaba por ser complementado com a exibição paradigmática de um acto virtuoso, na representação do gesto de Lucrecia no preciso momento em que inflige a si mesma o golpe fatal. A conjunção entre preceito e exemplo, que é, segundo Sir Philip Sidney, uma das características mais distintivas da poesia, faz-se assim por meio da apresentação de uma máxima codificada no nome 'Lucrecia' (*e.g.*, "devemos todos ser virtuosos") a que se junta uma demonstração prática de como o preceito pode ser executado. Mas o excerto citado invoca ainda uma outra imposição ao alojar forçosamente, por razões de exemplificação, o discurso acerca da poesia no discurso acerca da pintura. Para além de se demonstrar na prática que um poema é uma «speaking picture», fica ainda comprovada a auto-suficiência da mimese ao permitir a possibilidade de se admitir a natureza loquaz de um quadro, ou seja, só na aliança incorrigível entre «speaking» e «picture» (que sumariza o recurso inevitável a um vocabulário de uma arte para elaborar um discurso acerca de outra arte, aqui descrito figuralmente pela conjunção em princípio ilícita mas necessária — de um ponto de vista aristotélico e mimético — entre o soberbo Tarquínio e a casta Lucrecia) se pode falar da poesia enquanto veículo de virtude, do mesmo modo que Camões não se pode descrever a si mesmo sem se comparar a Cànace. A ilicitude e a necessidade transformam-se assim em massa do mesmo bolo, com a consequência óbvia de aquilo a que habitualmente se chama realidade (*e. g.*, poemas e quadros) e aquilo a que correntemente se chama ficção (*e. g.*, quadros que falam) não suscitarem, entre si, nenhum tipo de diferenciação. A poesia aproxima-se da virtude, sobretudo na medida em que a virtude é o tropo que, na *Apology* de Sidney descreve a assimilação da natureza putativamente prévia aos textos — por antonomásia, "o filósofo" ou "o historiador" —, apesar da relutância desta, à natureza dourada que os poetas criam, por intermédio da mimese. Por essa razão, e depois de ter sido violada por Sexto Tarquínio (a todos os títulos, um poeta digno de admiração que se comporta «having no law but wit»), o suicídio de Lucrecia, «punishing in herself another's fault», é a confirmação de uma perda de objectividade no modo como se poderia configurar a si mesma. Do mesmo modo, Camões-Cànace igualmente contrafeito, «constant though lamenting», se suicida progressivamente à medida que se vai autobiografando. E não é nada surpreendente que, depois de ter elaborado uma das mais

extensas autobiografias pictóricas sem qualquer paralelo na história da arte, Rembrandt tenha pintado, nos seus últimos anos de vida, as duas extraordinárias Lucrecias de Washington e de Minneapolis, assim substituindo o pincel pela espada, e a representação da pintura por uma imagem virtuosa (*i. e.*, que fala) — a representação figural, mimética e auto-apreciativa da própria representação.



#### IV A EDUCAÇÃO DE UM PENEDO

O juízo de Faria e Sousa que proclama a superioridade estética da metamorfose do Adamastor em relação a qualquer uma das metamorfoses inventadas por Homero, Virgílio e Ovídio não merece grande discussão<sup>62</sup>. Todos os louvores que Faria e Sousa reserva para o episódio do Adamastor são tão justos quanto os louvores que podemos prestar ao comentário de Faria e Sousa a este passo de *Os Lusíadas*, apesar do claro falhanço da interpretação alegórica do Gigante como uma representação de Mafoma e de Tétis como a Igreja Católica. É precisamente chamando a atenção para o facto de o meu argumento sobre Camões ser em grande parte devedor de Faria e Sousa que quero começar por afirmar que a emulação e a superação de Ovídio desempenham neste episódio um papel mais peculiar do que à primeira vista poderia parecer: emulação e superação são co-extensivas de submissão. Ovídio é aqui uma metonímia de literatura e toda a passagem descreve, entre outras coisas, a inserção de uma nova ficção literária na tradição que a precede, ou melhor, o uso da literatura como uma descrição *imposed* para se descrever a si mesma e à sua própria releitura e transformação por meio da mimese. Não constitui novidade para ninguém se dissermos que, precisando de representar literariamente uma metamorfose, Camões terá tido que recorrer a esquemas disponíveis. Faria e Sousa é o primeiro a reconhecer e a identificar a presença de um conjunto de mitos clássicos tais como aparecem em Ovídio, por exemplo<sup>63</sup>. Mas a absoluta originalidade de Camões reside no facto de o famoso passo do Canto V ser um pretexto para falar exclusivamente disso. O episódio do Adamastor é mais um daqueles momentos em que Camões afirma explicitamente que não está interessado em “assuntos” (*e. g.*, “louvar a ousadia dos portugueses”), mas apenas em expor a vaidade incorrigível da mimese.

Depois de se mostrar incomodado com o surgimento da expedição comandada por Vasco da Gama e de profetizar uma série de desgraças de que serão vítimas alguns dos seus futuros visitantes, o Gigante é convidado a identificar-se, o que faz contando a história da sua vida. A expressão ‘história da sua vida’ pode perfeitamente ser entendida no sentido em que se diz correntemente ‘o livro da minha vida’ ou ‘o filme da minha vida’, — uma narrativa cuja importância para o leitor vai ao ponto de coincidir exactamente com a história da sua vida, tomada agora a expressão no seu sentido habitual. Quando uso a expressão ‘história da minha vida’ no sentido em que é utili-

zada nas revistas de fim-de-semana que visam tornar públicos os gostos das pessoas públicas, estou a presumir uma natureza didáctica nessa história. Os ensinamentos dela retirados, independentemente do que acontece em cada caso particular, têm o poder de seleccionar entre todas as outras leituras como o equivalente de uma experiência de vida. Nesse sentido, ler um livro, com as consequências que daí advêm, é uma experiência de vida num sentido que ultrapassa a constatação óbvia de que a pessoa passou algum tempo da sua vida a ler o livro. A narrativa configurou a vida desse leitor particular a partir do momento em que a leu, ou porque ele a reproduz mimeticamente, ou porque ela lhe fornece um vocabulário para se redescrever retrospectivamente (ou porque, trivial, o deixa mais consciente da repetição). Estas duas alternativas são, na verdade, apenas uma e recolocam novamente a ausência de distinção entre sujeito e objecto, entre teoria e prática, ou entre ficção e realidade. No caso do Adamastor, dá-se a circunstância de esta ser forçosamente a história da sua vida porque ele não conhece mais nenhuma: é a única lição que aprendeu e que pode reproduzir de um modo narrativo. O meu argumento vai, portanto, consistir em mostrar que esta é uma lição de introdução aos estudos literários. Este episódio conta a história de alguém que foi obrigado a aprender a contar uma história — a história da aprendizagem de Ovídio — para poder contar a sua própria história, sendo ambas uma só. Viver e ler Ovídio são aqui actividades coincidentes. E só nessa medida é que o Adamastor pode ser uma figura do próprio Camões, visto que o *pathos* amoroso é apenas uma etapa nesta descrição figural da pedagogia literária.

O enredo de *Os Lusíadas* é muito simples e resume-se do seguinte modo: no fim do poema, os portugueses derrotam Neptuno na guerra e no amor. Passam a dominar os mares e, na Ilha dos Amores, Vasco da Gama desposa Tétis (*Tethys*, uma das Titânides), a esposa do deus do mar<sup>64</sup>. Antes disso, os portugueses precisam de vencer um obstáculo que também Neptuno ultrapassou: o Adamastor, que Camões faz pertencer à geração dos Gigantes que tentaram em vão destronar os deuses Olímpicos na Gigantomaquia. A causa da participação do Adamastor na Gigantomaquia é de natureza erótica: amava perdidamente Tétis (*Thetis*, a Nereida mãe de Aquiles e esposa de Peleu), que habitava o reino de Neptuno. De entre os Gigantes, especializa-se, portanto, na guerra marítima, mas como todos os Gigantes, derrotado, acabou por ser duramente punido pelos Olímpicos. O virtuosismo poético de Camões consiste no modo como, através da literalização de uma metáfora, faz coincidir o castigo decorrente do atrevimento amoroso em que se empenha de corpo e alma, pois Tétis despreza-o, com o castigo que recebe pela audácia bélica em que participa de modo alheado e negligente. E nada disto é indissociável da perversidade

com que Tétis, auxiliada por Dóris, dá uma lição ao Adamastor. Mas as complexidades são demasiadas para dispensarmos a citação, embora longa, da sequência final:

Já néscio, já da guerra desistindo,  
Húa noite, de Dóris prometida,  
Me aparece de longe o gesto lindo  
Da branca Thetis, única, despida.  
Como doudo corri, de longe abrindo  
Os braços pera aquela que era vida  
Deste corpo, e começo os olhos belos  
A lhe beijar, as faces e os cabelos.

Oh! Que não sei de nojo como o conte!  
Que, crendo ter nos braços quem amava,  
Abraçado me achei cum duro monte  
De áspero mato e de espessura brava.  
Estando cum penedo fronte a fronte,  
Que eu polo rosto angélico apertava,  
Não fiquei homem, não, mas mudo e quedo  
E, junto de um penedo, outro penedo!

Ó Ninfa!, a mais fermosa do Oceano,  
Já que minha presença não te agrada,  
Que te custava ter-me neste engano,  
Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?  
Daqui me parto, irado e quase insano  
Da mágoa e da desonra ali passada,  
A buscar outro mundo, onde não visse  
Quem de meu pranto e de meu mal se risse.

Eram já neste tempo meus Irmãos  
Vencidos e em miséria extrema postos,  
E, por mais segurar-se os Deuses vãos,  
Alguns a vários montes sotopostos.  
E, como contra o Céu não valem mãos,  
Eu, que chorando andava meus desgostos,  
Comecei a sentir do Fado immigo,  
Por meus atrevimentos, o castigo.

Converte-se-me a carne em terra dura;  
 Em penedos os ossos se fizeram;  
 Estes membros, que vês, e esta figura  
 Por estas longas águas se estenderam.  
 Enfim, minha grandíssima estatura  
 Neste remoto Cabo converteram  
 Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,  
 Me anda Thetis cercando destas águas.  
 (*Lus.*, V, 55-9)

Tétis não é exactamente a responsável directa pela metamorfose definitiva do Adamastor. Tendo dado conta de uma evidente desproporção física no comentário picante «Qual será o amor bastante/ De Ninfa, que sustente o dum Gigante?» (V, 53), limita-se, com requintes de crueldade, a oferecer ao Gigante um objecto à medida da sua libido. Para isso, cria uma ilusão nos termos da qual o Adamastor reconhece as formas belas da Ninfa naquilo que afinal se revelará um «duro monte/ De áspero mato e de espessura brava». Os termos em que é descrita a dissipação da miragem na estância 56 indiciam que, no pensamento nada inocente de Tétis, a sexualidade exuberante do Gigante só poderia e só deveria, porque a liberta e porque o castiga simultaneamente, ser satisfeita no confronto com um objecto, segundo ela, que ostentasse características semelhantes às dele: a dimensão exagerada e a fealdade. Como se poderia esperar, não há nenhuma espécie de satisfação sexual e essa mesma estrofe relata o drama de uma virilidade paralisada e tornada grotescamente inútil pela inexistência súbita da mulher que permitiria a consumação do acto. A substituição do «rosto angélico» por um conjunto de elementos que negam cruamente qualquer sugestão de feminilidade tem como desfecho a percepção, pelo Adamastor, de uma perda de capacidade racional já iniciada durante o processo de enamoramento. Deste modo, o desengano, em vez de restituir a inteligência, antes sobrepõe a um estado de excitação sexual tão bruta quanto inútil uma perda total de capacidades intelectuais. Assim o confirma o par de adjectivos «mudo e quedo». Mas a palavra crucial para descrever a paralisia sexual e agora, sobretudo, cognitiva do Adamastor é 'penedo', repetida três vezes ao longo da estância. Esta análise da estrofe 56 mostrar-se-á indispensável para o meu argumento, uma vez que 'penedo' voltará a ser utilizado para descrever a paralisia efectiva do Gigante, a sua transformação em rochedo.

A longa narrativa dos desastres amorosos do Adamastor não pode deixar de suscitar a simpatia do leitor. Mas não pelas razões habitualmente invoca-

das (e. g., o Adamastor é uma representação hiperbólica do Camões lírico e portanto de toda a humanidade). A simpatia é motivada porque descreve um outro tipo de experiência em que todos os leitores se reconhecem: a aprendizagem do modo de contar uma história, de construir uma narrativa. As desventuras amorosas são apenas o rosto visível da actividade da leitura e, desse ponto de vista, uma excelente representação figural da leitura. Mas o episódio do Adamastor é também uma descrição da constituição da literatura, ou da elaboração de um poema, e de um modo que não pode deixar de ser narrativo: o estádio pré-metamorfose do Adamastor corresponde a um estádio pré-*Metamorphoses* e o estádio pós-metamórfico do Adamastor corresponde a um estádio pós-*Metamorphoses*. Esta constatação terá implicações para a noção de mimese, sempre indissociável de um modo particular de a descrever, que é a natureza didáctica da poesia, tanto em *Os Lusitadas* como em *An Apology for Poetry*.

Uma das teses de Camões implícitas neste episódio é a de que o Adamastor é ingénuo nos jogos amorosos porque não leu Ovídio. Se o tivesse feito, conheceria as capacidades proteicas (metamórficas, *et pour cause*) de Tétis, que lhe permitiram esquivar-se repetidamente às tentativas de captura empreendidas por Peleu. O Adamastor é um recém-chegado à literatura a mais que um título: por esta razão particular, porque a sedução não passa por discursos poeticamente elaborados mas é feita pela força das armas, e porque muito simplesmente não existia antes de Camões o ter inventado e colocado a par dos seus irmãos filhos de Geia. A inabilidade do Gigante para lidar com o amor por Tétis contrasta flagrantemente com a exibição de virtuosismo poético por meio do qual Camões adapta o monstro horrendo e disforme à poesia.

Em que consiste então a aprendizagem do Adamastor? Não há dúvida de que aprende uma lição, sendo indiferente tentar saber se se trata de uma lição de vida ou de uma lição poética. Sugeri há pouco que 'penedo' era a palavra crucial da passagem. E é, de facto, uma vez que a descrição do estado de estupefacção e de perda de capacidades intelectuais do Adamastor consiste numa igualização a um objecto que lhe é apresentado e que se comporta como uma espécie de auto-retrato prospectivo que se transforma em espelho a partir do momento em que o Adamastor se lhe assemelha. O Adamastor reconhece-se naquela imagem e é, para todos os efeitos, como se visse a sua imagem reflectida num espelho, tomando consciência daquilo que realmente são as suas características formais. A indistinção entre espelho e retrato, nesta passagem, é mais uma instância da indistinção entre vida e arte ou entre sujeito e objecto, pois o penedo que Tétis coloca diante do Adamastor é muito semelhante



a um romance ou um quadro para Wilde e não difere muito das funções com que a Canídia de que fala Sidney encomendou o seu retrato (perturbada aqui a relação entre beleza e fealdade). É a visão do penedo, a sua presença massiça e próxima (o Adamastor abraça-o, «estando cum penedo fronte a fronte»), que sugere metonimicamente ao Gigante embrutecido a metáfora do penedo para se descrever a si próprio (e que faz a glória poética de Camões, que tudo comanda). Encontramos, pois, em primeiro lugar, este fenómeno de instituição de uma metáfora por proximidade metonímica, no fim de contas cuidadosamente preparada por Tétis, essa brilhante criadora de ficções. A relação de contiguidade, a proximidade metonímica, é o ingrediente básico de qualquer narrativa<sup>65</sup> ao instaurar o desenvolvimento de dados semânticos que se repetem constantemente por meio de actualizações sucessivas. É esse processo linguístico e literário que Camões põe em evidência nesta passagem. Mas Camões não se contenta com isso. O prosseguimento da narrativa autobiográfica do Adamastor vai culminar na literalização daquela metáfora poderosa e na consequente sugestão da ausência de fronteira entre sentido literal e sentido figurado de um termo. Tal como Camões descreve a impossibilidade da existência de objectos independentes da linguagem através da sua progressiva decadência física à medida que se vai autobiografando, também o Adamastor é vítima de uma metáfora poderosa, o único modo de descrever este fenómeno residindo numa narrativa no início da qual havia objectos e sujeitos, sentidos literais e sentidos metafóricos, vida e arte, realidade e ficção, que se vão progressivamente assimilando.

No desfecho de todas estas narrativas, na estrofe que encerra o discurso do Gigante, ocorre uma vez mais o termo 'penedo'. Depois de uma meditação acerca da lição que começava a aprender no momento em que era humilhado pela Ninfa — a lição de que não somos independentes das descrições que os outros fazem de nós (uma reflexão que pertence ao momento presente da enunciação) —, o Adamastor passa a narrar os acontecimentos terminais da Gigantomaquia em que participara de modo *sui generis*. Dado que as suas aventuras bélicas falhadas não eram indistintas, nas motivações, nos métodos, e no campo de batalha, de uma aventura amorosa não menos malograda, os «meus atrevimentos» que merecem o castigo olímpico tanto designam a perseguição a Tétis como a tentativa de destronar Zeus e os da sua estirpe. O castigo propriamente dito consiste exactamente na transformação em penedo, de que o auto-retrato da estância 56 era a prefiguração metafórica — mas, agora retrospectivamente visto, metonímica, pois foi preparada para supostamente desencadear este desfecho. Essa poderosíssima figura vai ser totalmente literalizada no desfecho da narrativa e o Gigante transforma-se, de facto,

em penedo. A razão pela qual sugeri que o estádio pré-metamórfico do Adamastor correspondia a um estádio pré-*Metamorphoses* e que o estádio pós-metamórfico do Adamastor correspondia a um estádio pós-*Metamorphoses* justifica-se, e torna-se agora evidente, pelo facto de a metamorfose propriamente dita consistir numa citação de Ovídio. O modelo da primeira metade da estância 59 é, como Faria e Sousa uma vez mais irrepreensivelmente observa, a descrição que Ovídio faz da transformação do Gigante Atlas em montanha. O verso camoniano «Em penedos os ossos se fizeram» é uma tradução literal de *Ossa lapis fiunt*<sup>66</sup>.

A presença evidente e explícita de Ovídio fora antes anunciada pela alusão, através da nuvem, ao mito de Juno e Ixíon, no quarto verso da estrofe 57, na qual o Adamastor se dirige à Ninfa, lamentando a impossibilidade de conciliar o pragmatismo com o desejo amoroso. Ao contrário de Ixíon, que se contentou (ou que foi contentado) com uma versão muito construída da verdade, o Adamastor viu a ilusão desfeita e compreendeu que o que tinha diante de si era uma ficção — na verdade, um facto. A possibilidade que o Adamastor tem de se comparar a outras personagens mitológicas foi-lhe dada pela lição que aprendeu com Tétis e que consiste basicamente na sua assimilação pelo modelo ovidiano, descrita duplamente em *Os Lustadas* na citação da estrofe 59 e pela própria criação do Adamastor enquanto Gigante participante na Gigantomaquia e sujeito a uma metamorfose punitiva.

A percepção da ficção, ou do facto de que se tratava de uma ficção (e não, como no caso de Ixíon e a nuvem, a construção de um facto) é a causa imediata do êxito dessa facticidade com poder replicante. A percepção de que a falsa Tétis era um verdadeiro penedo deu origem a um falso penedo que se transformou num verdadeiro penedo. É com este falso penedo intermédio que se dá verdadeiramente início à metamorfose. Se quiséssemos usar uma metáfora entomológica, diríamos que, na sua fase larval, o Adamastor é ignorante da vida e de Ovídio. A fase de crisálida coincide com a metáfora 'penedo', sendo a fase adulta (*imago*, borboleta) equiparável à maturidade do monstro totalmente transformado sob a espécie de Ovídio. É esta maturidade pós-metamórfica e pós-*Metamorphoses* que permite ao Adamastor contar a narrativa da sua vida, construir proposições de carácter apodíctico que conferem verosimilhança às acções particulares que descrevem meta-linguisticamente («[Que é grande dos amantes a cegueira]», «E, como contra o Céu não valem mãos») e mesmo controlar o contágio entre metonímia e metáfora.

Uma particularidade nada inconspícua da metamorfose do Adamastor reside precisamente no facto de o modelo adoptado ser o da metamorfose de Atlas. Como participante na Gigantomaquia, também Atlas sofreu o castigo

divino: suportar sobre os ombros a abóbada celeste. Mas enquanto guardião do jardim das Hespérides, Atlas foi vencido por Perseu que se apoderara da cabeça da Medusa, transportando-a pelos ares. Com efeito, a transformação do Adamastor em montanha cita a petrificação de Atlas (que também assim sofreu um duplo castigo) pela visão do rosto medonho da Górgona. A frase de Ovídio que se encontra omissa na passagem de *Os Lusíadas* é, precisamente, «ait laeuaque a parte Medusae/ Ipse retrouersus squalentia protulit ora»<sup>67</sup>. A percepção deste facto permite rever tudo o que se diz na estância 56 como, na verdade, um desenvolvimento do hipograma ovidiano. Neste conglomerado de mitos que Camões põe ao serviço da criação da personagem do Adamastor, Tétis é um sucedâneo de Perseu que mostra ao Adamastor a matéria em que se deverá transformar: pedra. O mérito poético de Camões consiste em distender a metamorfose, dissociando-a em vários momentos facilmente distinguíveis, a fim de mostrar pacientemente ao leitor a matéria de que *Os Lusíadas* são feitos e em que os leitores se deverão transformar: poesia — esta é, recordo, uma das preocupações centrais do poema. Deste ponto de vista, o hipograma de todo o episódio do Adamastor é o próprio título de Ovídio e todo o programa que abreviadamente descreve: *Metamorphoses*.

O «rosto angélico» que o Adamastor apertava era, na verdade, a «squalentia ora Medusae», ela própria já petrificada, tendo fitado o seu olhar reflectido no escudo-espelho com que Perseu, ajudado por Atena, a vencera. Mas a Medusa sofrera já antes disso uma outra metamorfose, como Camões, de resto, explica algumas estrofes antes:

Tu, só, tu, cujas tranças encrespadas  
Neptuno lá nas águas acendiam,  
Tornada já de todas a mais feia,  
De bívoras encheste a ardente areia.  
(*Lus.*, V, 11)

A Medusa é, portanto, essa figura que tendo sofrido uma dupla metamorfose (de mulher bela em monstro e de criatura animada em pedra) tem a capacidade de metamorfosear, de replicar a metamorfose de que foi vítima. Trata-se, para mais, de uma metamorfose causada reflexamente e é exactamente esse processo que Camões tem em mente a propósito da estupefacção do Adamastor, na crucial segunda metade da estrofe 56 do Canto V.

Tal como Camões, a Medusa auto-retrata-se, apesar dela, com consequências dramáticas para a sua autonomia objectiva. Passa a ser um instrumento de facticidade, que cria réplicas de si mesma. Sujeita a um esquema (uma

imagem ilusória, uma representação numa superfície bidimensional polida), a Medusa fixa para sempre uma imagem de si própria no momento em que se torna indistinta desse fantasma. A petrificação da Medusa é uma excelente figura da anulação de distinção de fronteiras entre ficção e realidade, ou entre esquema prévio e objecto a representar. Auto-retratando-se, também ela «à morte se condena». O Adamastor está sujeito ao mesmo processo: é confrontado com a sua própria imagem, o penedo da estrofe 56, um verdadeiro auto-retrato prospectivo, e perde autonomia objectiva, tendo que se conformar a esse modelo prévio. A metáfora gerada metonimicamente é a tradução poética desse processo — é, na verdade, esse processo: é o que se vê no texto. É a poesia a falar dela mesma. O auto-retrato prospectivo adquire uma consistência e uma validade insuspeitadas ao momento da estupefacção, uma vez que o Adamastor vai realmente ser transformado em penedo. Nesse momento, a metamorfose é perfeita, ao cristalizar-se na citação de um excerto das *Metamorphoses* de Ovídio, fechando-se o ciclo da transformação da vida em arte iniciado por Tétis, figura ovidiana que o Adamastor desconhece enquanto tal. A aprendizagem do Gigante reside, portanto, no conhecimento de Ovídio como meio para se descrever a si próprio. Esse processo é absolutamente indistinto de ter uma história (uma experiência de vida) para contar e saber fazê-lo. O conhecimento de Ovídio é a experiência de vida do Adamastor. O conhecimento de *Os Lusíadas* é, para o bem e para o mal, a experiência de vida dos leitores de *Os Lusíadas*. Não é demais recordar que *Os Lusíadas* inventaram Portugal.

O Adamastor adquire assim a capacidade de contar a sua história passada, passa a ter um conhecimento indistintamente teórico e prático de Ovídio, de como se contam histórias, de como se descreve uma experiência de vida que é também uma experiência literária. O monstro adquire, deste modo, loquacidade e, tal como a Medusa, mas verbalmente, passa por essa razão a poder configurar experiências futuras, a fazer descrições, retratos ou narrativas prolépticas. Não esqueçamos que começou por fazer profecias acerca do destino infeliz de alguns navegadores portugueses. Mas, se o Adamastor aprendeu uma lição acerca das relações entre arte e vida, Vasco da Gama foi incapaz de o fazer depois de ouvir o longo discurso do Gigante petrificado. A única parte que lhe interessa é a primeira, relacionada com as profecias, antes de lhe perguntar «Quem és tu...?». O Gama é alheio àquilo que procurei demonstrar tratar-se de um verdadeiro discurso sobre a poesia (sobre como descrições prévias configuram prospectivamente a “realidade”), uma narrativa de como se aprende a ler e a fazer literatura. É por essa razão que Vasco da Gama, depois de concluída a narrativa do Adamastor, diz o seguinte:



Assi contava; e cum medonho choro,  
 Súbito de ante os olhos de apartou.  
 Desfez-se a nuvem negra, e cum sonoro  
 Bramido muito longe o mar soou.  
 Eu, levantando as mãos ao santo coro  
 Dos Anjos, que tão longe nos guiou,  
 A Deus pedi que removesse os duros  
 Casos, que Adamastor contou futuros.  
 (*Lus.*, V, 60)

Mas nós sabíamos que o Adamastor chegara à conclusão, porque o sentira na pele, de que «contra o céu não valem mãos» e sabemos, porque lemos outros textos “históricos” que, por terem sido *imposed* a Camões, passaram à história — ou melhor, passaram a imitar Camões, mesmo tendo sido escritos antes de *Os Lusíadas* (releia-se Sidney a propósito de Xenofonte e da *Ciropedia*) —, que os casos que o Adamastor contou se verificaram efectivamente. Onde estão a referência e a mimese, tal como são tradicionalmente consideradas? Uma vez mais, através deste artifício, Camões sugere a anterioridade da poesia em relação aos “factos” e à “realidade”.

A frase ovidiana *Ossa lapis fiunt* é realmente o ponto nodal que confirma o episódio do Adamastor como uma extraordinária reflexão acerca da poesia, uma vez que a metamorfose do Gigante topicaliza a transformação de *Ossa lapis fiunt* em «Em penedos os ossos se fizeram» e, por metonímia, a inclusão da personagem camonianiana na literatura. Se nos recordarmos, foi exactamente um problema de incompatibilidade que gerou a história trágica do Adamastor: Tétis achava excessivos a estatura do Gigante e o seu directamente proporcional apetite sexual. A aplicação perversa de um castigo exemplar teve o fim de o educar, de o conformar à literatura, às descrições disponíveis, aos modelos prévios. A conformidade é atingida precisamente no momento em que a descrição que o Adamastor faz de si mesmo é coincidente com a descrição que Vasco da Gama fizera do Adamastor antes de ele começar a falar: o Adamastor é uma figura de “grandíssima estatura”<sup>68</sup>.

Há duas observações a fazer em relação a este ponto. Em primeiro lugar, e como já foi demonstrado, Vasco da Gama não tem a sua referência no mundo de quaisquer estados de coisas prévios a *Os Lusíadas* e portanto é tão dependente da linguagem como o Adamastor, foi tão criado por Camões como o Gigante infeliz. Mas não é menos certo que a aparição do Adamastor obedece a todos os *clichés* do sobrenatural literário: a nuvem e a escuridão do ar que abrem e encerram o episódio, cerrando-se e dissipando-se elas próprias. Nessa

medida, o Adamastor é ficção dentro da ficção, poesia dentro da poesia, constituindo-se aqui o ponto de vista de Vasco da Gama como uma meta-linguagem que permite o surgimento do Adamastor. O ponto de vista do Gama é o quadro de referência de todo o episódio do Adamastor, tanto mais que a própria narrativa autobiográfica do Adamastor se insere na narrativa do Gama ao Rei de Melinde. Assim sendo, a coincidência desta descrição particular, que abre a narrativa do episódio por parte de Vasco da Gama e que fecha a narrativa autobiográfica do Adamastor, é uma extraordinária representação da natureza *self-loving* da mimese e da sua total independência daquilo a que por facilidade se chama “realidade”. Este ponto permite-me chegar à segunda observação que queria fazer, uma vez que a descrição “figura de grandíssima estatura” é uma descrição estritamente literária. Trata-se realmente de uma figura no sentido retórico do termo que põe em cena a poesia a falar dela mesma através da mais extraordinária prosopopeia de *Os Lusíadas*. Quanto ao facto de ser de grandíssima estatura, é mais uma instância de auto-estima com a qual Faria e Sousa decerto concordaria e que faz do Adamastor, enquanto poeta culto e assim chegado à idade adulta, também uma figura sublime do próprio Camões.

Nunca deixa de ser digna de admiração a insistência com que a deusa do amor é invocada para participar em processos miméticos ou para presidir a esses processos. Já sabemos que a Ilha dos Amores é a ficção por excelência de *Os Lusíadas*, onde se faz, como veremos, poesia sob a forma de actividade sexual. Também já conhecemos a justificação que Vénus apresenta para a constituição dessa ficção suprema e Camões não se poupa a esforços para descrever o modo como Vénus a concebe e constrói activamente. Mas no caso concreto do episódio do Adamastor, Vénus está presente hipogramaticamente no nome próprio da ninfa desejada com consequências deletérias. A cena amorosa falhada do Canto V tem por antecedente o colóquio familiar e amoroso bem sucedido do Canto II, no qual Vénus faz uso de todos os truques de sedução para garantir a protecção de Júpiter para os portugueses. Grande parte da passagem, recordo, consiste na descrição detalhada da nudez de Vénus. O modo como o Adamastor descreve a ilusão que se lhe apresenta para sua desgraça é uma repetição sinónima e paronomásica da descrição de uma parte do corpo de Vénus: a «branca Tétis» de que fala o Gigante é um desenvolvimento das «lácteas tetas» de Vénus (II, 36), conservando-se o sema ‘brancura’ e subsistindo a designação dos seios na proximidade fonética com o nome ‘Tétis’. Aliás, da descrição sinestésica do peito de Vénus, a expressão «lácteas tetas» é destacada e reconfirmada, recuperando-se o sema ‘brancura’ no quinto verso da mesma estrofe, onde se fala da «alva petrina». Tal como



«alva petrina» repete «lácteas tetas» dois versos depois, «branca Tétis» repete «lácteas tetas» três cantos mais à frente, a distância sendo irrelevante e pondo à prova a capacidade mnemónica e a minúcia da leitura. O Adamastor está, portanto, também apaixonado por uma parte do corpo da própria deusa do amor: o peito de Vénus, que julga reconhecer naquilo que é, realmente, uma montanha.

Estando Vénus, deste modo tipicamente poético, também na origem dessa ficção<sup>69</sup>, é caso para prestar alguma atenção ao modo como o peito de Vénus desempenha, de uma maneira ou de outra, um papel importante na produção de poesia. Só no episódio do encontro com Júpiter, no espaço de cinco estâncias, o termo 'peito' é utilizado três vezes, primeiro em relação a Vénus, depois em relação a Júpiter, e finalmente de novo a Vénus: «Sempre eu cuidei, ó Padre poderoso,/ Que, pera as cousas que eu do peito amasse...» (II, 39), «E destas brandas mostras comovido,/ Que moveram de um tigre o peito duro...» (II, 42), «E, co seu apertando o rosto amado,/... Por lhe pôr em sossego o peito irado...» (II, 43). Em *Os Lusíadas* e na linguagem corrente em geral, 'peito' designa não apenas uma parte do corpo humano, que pode ter conotações eróticas, mas também o lugar onde residem, metonimicamente engendradas, uma série de qualidades caracteriológicas ou morais ou essas mesmas qualidades. Parece-me iniludível que no diálogo do Canto II Camões tem em vista a sobreposição de 'peito' num sentido, moral, sentimental, e de 'peito' num sentido físico e erótico. Repare-se que, no último uso que é feito do termo, a oração final pode ser lida de modo simultaneamente literal e metafórico (descontando-se agora o grau de metaforicidade e de literalidade de um e outro sentido, ou mesmo considerações acerca da possível distinção): Júpiter quer sossegar o peito irado de Vénus porque ela está zangada e porque «Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,/ Com quem Amor brincava e não se via» (II, 36). Júpiter está envolvido fisicamente com Vénus: «Na face a beija, e abraça o colo puro;/ De modo que dali, se só se achara,/ Outro novo Cupido se gèrara.» (II, 42). Importa notar que toda esta cena de conteúdo sexual mais ou menos explícito precede uma longa profecia de Júpiter acerca dos êxitos futuros dos portugueses no Oriente — uma figuração da produção de factos a partir de textos —, tal como acontece na Ilha dos Amores, ou mesmo no episódio do Adamastor, se substituírmos 'êxitos' por 'fracassos'<sup>70</sup>. O peito é (sempre em *Os Lusíadas*, claro) um símbolo erótico (físico) e moral ou psicológico, e é um interveniente crucial nesta cena de persuasão retórica. O meu argumento consiste em afirmar que o colapso entre os vários sentidos de 'peito' contribui decisivamente para a associação entre sexualidade e produção poética. É simultaneamente uma imagem de poder físico (cf. II, 20-2),

de exuberância sexual, de virtude heróica<sup>71</sup>, e não deixa de, intrigantemente, estar presente em processos miméticos. No Canto IX, diz-se que os «fermosos limões ali, cheirando,/ Estão virgíneas tetas imitando» (56)<sup>72</sup>. E a primeira e mais célebre ocorrência da palavra 'peito' surge no início do poema, onde Camões, cumprindo aquilo a que Curtius chama o tópico exordial do *out-doing*<sup>73</sup>, impõe a ordem no reino da poesia:

Cessem do sábio Grego e do Troiano  
As navegações grandes que fizeram;  
Cale-se de Alexandre e de Trajano  
A fama das vitórias que tiveram;  
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,  
A quem Neptuno e Marte obedeceram.  
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
Que outro valor mais alto se alevanta.  
(*Lus.*, I, 3)

O peito lusitano é uma entidade que subjuga os deuses, tal como o peito de Vénus. Mas o peito lusitano é também aqui apresentado como o objecto de um canto excepcional, que se quer persuasivo como nenhum outro, e que transcende a distinção delineada nos primeiros quatro versos entre aquilo a que vulgarmente se chama entidades inexistentes — Ulisses e Eneias — e objectos com existência factual, histórica — Alexandre e Trajano. Tal como o peito de Vénus, sempre determinante na tarefa poética da imitação, também o peito lusitano é um modo de descrever abreviadamente um processo poético. O que se seguirá a partir da estância 4 de *Os Lusíadas* — todo o poema, na verdade, desde o primeiro verso — ao fazer o elogio das qualidades heróicas dos portugueses, está efectivamente a chamar a atenção do leitor para o modo como se cria Ciro a partir de nomes impostos pela tradição e pela história. Este aspecto já foi suficientemente considerado.

De volta ao Adamastor, é conveniente não esquecer em que contexto surge o episódio. O canto IV terminara com o discurso do Velho do Restelo que, como já vimos, verberava cheio de ressentimento contra a linguagem e a poesia. E o canto V termina exactamente com a defesa da poesia, mais exactamente da necessária complementaridade entre armas e letras, o único modo de criar Ciro, Gamas, Eneias. César e Alexandre são paradigmas absolutos desta aliança extraordinária. Foi a leitura de Homero que levou Alexandre a procurar a glória pelas armas e a invejar a sorte de Aquiles por ter tido um poeta à altura do seu mérito heróico. Nas duas últimas estâncias

do poema, depois de lamentar a falta de cultura dos heróis portugueses, sem nenhuma ilusão quanto à possibilidade de o poema poder vir a ser lido correctamente (e sobretudo sabendo que os discursos acerca da natureza didáctica da poesia são sempre antes demais sobre a anterioridade dos textos), Camões volta a confirmar-se como o único herói português digno desse nome e recapitula todo o programa de *Os Lusíadas*, dirigindo-se, como no início, a D. Sebastião:

Pera servir-vos, braço às armas feito;  
 Pera cantar-vos, mente às Musas dada;  
 Só me falece ser a vós aceito,  
 De quem virtude deve ser prezada.  
 Se me isto o Céu concede, e o vosso peito  
 Dina empresa tomar de ser cantada,  
 Como a pressaga mente vaticina,  
 Olhando a vossa inclinação divina,

Ou fazendo que, mais que a de Medusa,  
 A vista vossa tema o monte Atlante,  
 Ou rompendo nos campos de Ampelusa  
 Os muros de Marrocos e Trudante,  
 A minha já estimada e leda Musa  
 Fico que em todo o mundo de vós cante,  
 De sorte que Alexandro em vós se veja,  
 Sem à dita de Aquiles ter enveja.  
 (*Lus.*, X, 155-6)

Não são poucas as menções ao olhar de Medusa ao longo do poema. Está geralmente associado a desgraças amorosas e militares<sup>74</sup>, mas neste passo concreto as coisas complicam-se sobremaneira. Tendo lido *Os Lusíadas*, D. Sebastião está em condições de adquirir uma capacidade de petrificar através do olhar. A relação com o episódio do Adamastor torna-se agora clara. Tal como aí se fizera a apologia da ficção como produtora de réplicas, sendo uma aprendizagem literária co-extensiva com uma experiência de vida, D. Sebastião é herdeiro<sup>75</sup> dessa capacidade replicante da vista da Medusa que transformou o Adamastor em penedo quando o Gigante aprendeu a lição da sua vida. *Os Lusíadas* são a lição da vida de D. Sebastião e, tal como a metamorfose do Adamastor — *i. e.*, o reconhecimento da sua dependência da linguagem e da literatura — se cristaliza nas *Metamorphoses* de Ovídio, também a

aprendizagem de D. Sebastião está contida em *Os Lusíadas*. A figura da Medusa é a memória do episódio do Adamastor, esse tratado acerca das relações entre vida e arte e acerca da inelutabilidade de ter de aprender a ler textos para poder descrever experiências de vida, que agora ressurgem para fazer de D. Sebastião um novo Adamastor. Mas tal como o Gama, D. Sebastião não percebeu rigorosamente nada do que leu e a sua desejada glória transformou-se num fracasso monumental. Camões sabia muito bem que só um monstro horrendo e informe poderia deixar de ser literariamente ingénuo. Desse ponto de vista, *Os Lusíadas* são uma *reductio ad absurdum* da diferença entre nomes com referência e nomes sem referência tal como o problema é tradicionalmente considerado, uma vez que tanto o Gama como D. Sebastião, supostamente existentes, ao contrário do Adamastor, supostamente fictício, não são capazes de cumprir a condição mais elementar para existir — ler: dominar e seguir as regras de uma gramática. Nesse sentido, a derrota de D. Sebastião em Alcácer Quibir foi o melhor que poderia ter acontecido a Camões, pois confirmou que a pena torna a espada mais duradoura. (D. Sebastião não precisava, aliás, de saber ler para ter existência. Basta que todos os outros leitores de *Os Lusíadas* o saibam fazer.)

A última estância do poema institui assim *Os Lusíadas* como o modelo a partir desse momento disponível para descrever factos, para construir pessoas ou acontecimentos. A circunstância de Alexandre se rever em D. Sebastião só mostra que a mimese é necessariamente prospectiva, o nome 'Alexandre' desempenhando aqui a função de antonomásia que designa qualquer herói da estatura de Alexandre. Em última análise, Camões termina o seu poema a sugerir que é ele o poeta capaz de criar o único Ciro que ainda nenhum Xenofonte criou: Alexandre, o Grande. Ou melhor, de acordo com Sidney, uma multidão de Alexandres.

Não é muito surpreendente que Rembrandt, no *Alexandre* do Museu Gulbenkian que, juntamente com o *Homero* da Haia e com o *Aristóteles contemplando o busto de Homero* de Nova Iorque, satisfizesse a tripla encomenda do nobre siciliano Don Antonio Ruffo, tenha representado Alexandre a segurar o escudo e a lança como um pintor seguraria a paleta e o pincel em posição de fazer o seu auto-retrato (fig. 2)<sup>76</sup>. A genealogia poética e didáctica que começa nas letras de Homero, que passa pela teorização da mimese na *Poética* de Aristóteles e que culmina no extraordinário triunfo das armas de Alexandre, discípulo de Aristóteles e leitor de Homero, representa, ela própria, a auto-suficiência da mimese (literária ou pictórica). Entre o elmo levantado e o espelho que fica fora do quadro — sendo por isso o quadro quase coincidente com a imagem que "Alexandre" vê no espelho — está contido



todo o processo de apropriação da realidade pela arte. A sobreposição de Alexandre em traje militar com a pose de um auto-retratista é a verdadeira figuração do acolhimento dos objectos por um modelo prévio, das armas pelas artes. Tudo isso se passa sob a égide da Medusa, cuja cabeça está inscrita no escudo de Alexandre, e que, com o seu poder petrificante, descreve simultaneamente a metamorfose que ocorre na anulação da distinção entre sujeito e objecto (a perda de uma identidade não mediada) e a fixação de um modelo artístico a que algumas pessoas preferem chamar ficção. De um ponto de vista da composição da ilusão visual no quadro de Rembrandt, o que se encontra mais próximo do observador é a cabeça da Medusa, cinzelada em relevo no exterior do escudo-paleta, e inferível sobretudo pela profusão de serpentes. É uma condição da possibilidade da mimese, um letreiro que diz «O que está para além de mim é arte» no exacto instante em que anula a distância entre o espectador e o quadro (entre realidade e ficção ou entre literalidade e figuração) ao ser dotada de loquacidade, ao não poder deixar de adquirir este estatuto simbólico determinado pelo contexto. O colapso entre a pose do modelo que usa os símbolos de Alexandre (por sua vez apropriados de Atena), a pretensão autofigurativa do retrato e o enclausuramento da relação entre percepção e representação, faz do *Alexandre* do Museu Gulbenkian mais uma apologia da imitação, capaz de indiferenciar uma lança de um pincel e uma cabeça de Medusa de uma proposição acerca da natureza mimética do quadro.

Em neerlandês, os nomes *schild* (escudo) e *schilder* (pintor) estabelecem uma relação paronomásica entre si e condicionam um desenvolvimento particular do tópico “armas e artes” na Holanda, em especial na pintura, durante o século XVII<sup>77</sup>. O quadro de Lisboa é assim determinado por esse subtexto topológico que aproxima a guerra da pintura e justifica a pose de Alexandre. Estando inscrita no escudo que se confunde paronomasicamente com a actividade artística de Rembrandt e que desempenha figuralmente o papel de uma paleta, a cabeça da Medusa adquire um estatuto ainda mais loquaz, ao falar-nos da submissão do bronze à tinta de óleo. Mas enquanto a cabeça da Górgona define o limite inferior da tela, funcionando como uma moldura permeável, o elmo levantado e a consequente exposição dos olhos encontram-se ainda muito longe do limite superior da tela. É exactamente o cimo do capacete, qualificado por Kenneth Clark, no seu estilo pateriano característico, como «a marvellous child of Rembrandt's imagination, completely recreated in paint»<sup>78</sup>, que vem confirmar a centralidade que Rembrandt desejou que o *Alexandre* ocupasse, quando exposto com o *Homero* e o *Aristóteles*. Não é difícil reconhecer entre os penachos vermelhos

a forma de uma ave. Os olhos inseridos em grandes concavidades ovais identificam-na como pertencendo à família das aves estrigiformes, tratando-se, portanto, da coruja de Atena, um dos símbolos apropriados por Alexandre (ou que a tradição, por uma série de acidentes iconográficos apropriou para as representações de Alexandre), e que aqui vira a cabeça para o seu lado esquerdo, olhando na direcção do espectador. Mas à medida que o espectador desvia o olhar ligeiramente para a esquerda dos olhos ovais da coruja, reconhece na mesma cabeça uma outra, vagamente antropomórfica ou, pelo menos, parecida com um papagaio, a mais antropomórfica e mimética das aves. O olho direito dessa criatura quase grotesca está parcialmente escondido por detrás do nariz adunco ou do bico desenhado por uma pincelada castanha e por um pequeníssimo *impasto* branco-amarelado vertical que cria a ilusão do reflexo metálico dourado. Para Rembrandt, o melhor fabricante de Alexandres é o próprio Alexandre, capaz de dominar os segredos da percepção visual e de os colocar ao serviço da produção de uma ilusão. O que Alexandre faz, retratando-se, é ilustrar a famosa questão “Coelho ou pato?”. Isso quer dizer que a leitura de Homero e o tutorado de Aristóteles não foram em vão, configurando-se o quadro (a trilogia, efectivamente) como um eloquentíssimo louvor da educação pelas artes. Claro que os louros revertem, em última análise, para o verdadeiro pintor, aquele que se dá ao luxo de representar um pintor sob a forma de Alexandre (ou Alexandre sob a espécie de um pintor): as cores, o modelo, os adereços e a técnica são seus, depois de os ter aprendido ou adquirido, de um modo ou de outro.

Rembrandt é o ponto culminante e triunfal de uma tradição forçosamente iniciada no *Quattrocento* italiano, quando os compradores de quadros se viram obrigados a seguir a moda de vestir de preto e de abafar ostensivamente a ostensão, inclusivamente nas artes visuais. A riqueza, como demonstra Michael Baxandall, deixou de ser um atributo dos materiais para passar a caracterizar a técnica do pintor. O ouro até então profusamente utilizado teve que ser substituído pela capacidade de o substituir por pinceladas brancas e amarelas<sup>79</sup>. Nessa medida, o coroamento do capacete é a mais extraordinária conquista deste Alexandre pintor, transformada a história da pintura e da produção de ilusões visuais no tema de um quadro.

A singularidade do *Alexandre* de Lisboa manifesta-se ainda a outro nível. Disse há pouco que o quadro que o espectador tem diante de si é quase coincidente com a imagem que Alexandre vê ao espelho, estando a auto-retratar-se. Para ser absolutamente coincidente, Alexandre teria que olhar para o espectador, tela e espelho só desse modo indiferenciados. Mas é exactamente a ausência de coincidência absoluta que permite a identificação do quadro



com a suposta imagem reflectida e, conseqüentemente, a entrada do espectador no quadro e a sua dissolução enquanto sujeito independente, instituindo-se o quadro também aqui como um ensaio sobre a imitação e sobre a indiferenciação entre produção e leitura. Ao analisar o modo como em certos quadros de Rembrandt a orientação do espectador face à tela parece ser determinada pelo tópico, por exemplo, sempre que as figuras representadas olham em direcções próximas das que conduziriam ao olhar do observador, ou quando duas ou mais figuras no mesmo quadro conversam sem olharem directamente uma para a outra, Michael Podro chega à seguinte conclusão:

Crucially, there is a group of paintings in which Rembrandt both avoids the sense of interchange between viewer and depicted figures while at the same time retains it as an imminent possibility; and this effect is closely related to the play upon orientation, as it involves imaginative transitions between the axes along which the represented figures do or do not look back at us.<sup>80</sup>

O *Alexandre* do Museu Gulbenkian corresponde exactamente a esta descrição, dado que o seu olhar parece a qualquer instante poder orientar-se na nossa direcção. Os dois eixos de que fala Podro cruzam-se precisamente no coroamento do capacete, pois os dois rostos da mesma figura (coelho ou pato) olham, um para o espectador, o outro para o suposto espelho para onde também Alexandre olha<sup>81</sup>. Enquanto se institui como o mais flagrante índice de ficcionalidade, a estranha cabeça da ave favorece as “transições imaginativas” entre os eixos que a todo o momento podem eliminar a fronteira entre realidade e ficção. Depois de analisar o quadro que representa uma mulher nua semi-erguida do leito a espreitar por detrás de uma cortina para fora do quadro (na verdade à frente da cortina, mesmo junto ao espectador), talvez identificável com Sara, a mulher de Tobias, Podro afirma o seguinte:

The distinction between our external onlooker's relation to the figures and a reciprocal engagement is insecure; something of the fluidity of nonpictorial life enters the picture, as in our search for acknowledgement in the eyes of others, or at least a sense of sharing the same object of attention.<sup>82</sup>

Esta última sensação de partilha do objecto observado de que fala Podro é o centro das atenções no quadro que temos vindo a considerar, dada a quase coincidência entre a imagem reflectida e o quadro que a topicaliza. É justamente o facto de Rembrandt figurar (num sentido retórico) Alexandre como um pintor auto-retratista que favorece a “instabilidade da distinção”. A ambi-

guidade da direcção do olhar da personagem, que surge como dividido entre o espelho e a tela (esta mesma que temos à nossa frente) confere uma certa animação ao Rei da Macedónia e quebra o sortilégio petrificante da Medusa, reafirmando-a como uma figura (num sentido retórico, logo mimético) de mimese.

Uma outra personagem de *Os Lusíadas* envolvida numa cena de perseguição e fuga é Leonardo, que na Ilha dos Amores se apaixona pela Ninfa Efire, esquiva e bem treinada por Vénus na arte de excitar o desejo sexual (*Lus.*, IX, 75-82). Durante a perseguição, Leonardo acaba por se revelar um poeta de grande virtuosismo. As suas armas são a interrogação retórica, o oxímoro e, sobretudo, com maior visibilidade, o poliptoto, por meio dos quais faz uma exibição de pirotecnia retórica com vista a impressionar a Ninfa e a fazê-la parar de correr. O refinamento dos argumentos e da expressão poética permite compará-lo àquilo a que, bem ou mal, se convencionou chamar “Camões lírico” — segundo muitas pessoas claramente superior ao “Camões épico”, uma suposição mais generalizada do que verdadeira. A dado momento, Leonardo propõe à Ninfa que participe num ensaio, que o ajude a pôr à prova a ventura que sempre o tem impedido de ser correspondido no amor, garantindo-lhe simultaneamente a natureza inócua da experiência. Para isso, invoca as conclusões de uma viciada inferência por indução:

Não cansas, que me cansas; e, se queres  
Fugir-me, por que não possa tocar-te,  
Minha ventura é tal, que, inda que esperes,  
Ela fará que não possa alcançar-te.  
Espera; quero ver, se tu quiseses,  
Que sutil modo busca de escapar-te;  
E notarás, no fim deste sucesso,  
Tra la spica e la man qual muro he messo.  
(*Lus.*, IX, 78)

A metáfora da mão que não consegue agarrar a espiga pela intromissão súbita de uma parede entre ambas, que traduz a inevitável permanência do desejo insatisfeito (e, implicitamente, a ausência de qualquer possível incómodo para a Ninfa) é de Petrarca e é utilizada *verbatim*. Camões limita-se a citar integralmente o verso que a contém, na língua original. Interessa-me agora analisar este uso peculiar de Petrarca e a natureza explícita da citação. Em primeiro lugar, pode pensar-se que fica bem dizer um verso italiano num jogo de sedução amorosa, juntando-se assim a citação a toda a panóplia

de truques retóricos utilizados com perícia para demover a Ninfa da fuga. A extraordinária cultura literária de Leonardo, nisso muito diferente do Adamastor, fica também demonstrada. É exactamente esse o ponto fulcral da questão que agora nos ocupa e para o esclarecimento da qual vai ser necessário prestar atenção ao soneto de Petrarca, a composição LVI do *Canzoniere*, onde Camões foi buscar o verso de Leonardo:

Se col cieco desir che 'l cor distrugge  
contando l'ore no m'inganno io stesso,  
ora mentre ch'io parlo il tempo fugge  
ch'a me fu in seme et a mercé promesso.

Qual ombra è sí crudel che 'l seme adugge,  
ch'al disiato frutto era sí presso?  
et dentro dal mio ovil qual fera rugge?  
tra la spiga et la man qual muro è messo?

Lasso, nol so; ma sí conosco io bene  
che per far piú dogliosa la mia vita  
amor m'addusse in sí gioiosa spene.

Et or di quel ch'i' ò lecto mi sovene,  
che 'nanzi al dí de l'ultima partita  
huom beato chiamar non si convene.<sup>83</sup>

O soneto de Petrarca é uma espécie de narrativa do Adamastor com um índice de erudição mais elevado. A única coisa que Petrarca pode alcançar não é senão o tempo em que a percepção da insatisfação amorosa pode ser enunciada. Não cabe aqui uma análise minuciosa deste soneto notável, mas é possível verificar que o verso *tra la spica...* utilizado por Leonardo para persuadir Efire contém, no poema das *Rime Sparse*, a última de três imagens do incumprimento da promessa mencionada no verso quarto: o momento em que Laura responderia favoravelmente a Petrarca. É uma, a culminante, de três interrogações retóricas com que o poeta tentativamente procura explicar, em vão, as razões de uma tal inversão de expectativas pateticamente acentuada pela percepção do tempo que foge. Na estrofe de *Os Lusíadas*, a interrogação é transformada numa frase declarativa, o adjectivo interrogativo *qual* assumindo a função de um determinante indefinido. O primeiro terceto exhibe a tomada de consciência de um processo de más intenções, no qual o

amor procura atingir uma finalidade precisa: a infelicidade do poeta. A vida de Petrarca, resumida mais ou menos figuralmente nos quartetos é a base empírica para esta inferência. Mas é o último terceto que me interessa especialmente e que permitirá olhar para o episódio de Leonardo com outros olhos, tal como Petrarca revê a sua experiência de vida à luz daquilo que se lembra de ter lido. A memória de Petrarca é accionada pela avaliação retrospectiva das suas vivências. Nesse exacto momento, é implicitamente atribuído o valor de verdade “verdadeiro” a um conjunto de textos que supostamente descrevem estados de coisas idênticos àqueles que o poeta vive nesse instante (porque todo o passado foi reconduzido ao momento presente da escrita e da recordação das leituras). O soneto de Petrarca assinala o momento em que a experiência de vida é co-extensiva da experiência de leitura: Petrarca percebe que a sua vida só pode ser descrita por meio de um conjunto de modelos que aprendeu e que por essa simples razão fazem também eles parte da sua experiência de vida. O que leu Petrarca? Ele próprio o diz nos dois últimos versos, que constituem nada mais nada menos que uma citação de citações que formam uma genealogia riquíssima na qual também Camões se insere. Um comentador de Petrarca, Giovanni Ponte<sup>84</sup>, identifica correctamente o antecedente directo dos versos com uma passagem de *Metamorphoses* em que Ovídio antecipa as desgraças futuras de Cadmo, agora no auge da felicidade, tendo vencido o dragão e desposado Harmonia:

Sed scilicet ultima semper  
expectanda dies homini, dicique beatus  
ante obitum nemo supremaque funera debet.<sup>85</sup>

A ideia é um lugar-comum que deriva de uma frase atribuída a Sólon, comentada por Aristóteles na *Ética a Nicómaco*, e de que Ponte transcreve uma versão registada por Valério Máximo<sup>86</sup>. A asserção segundo a qual não se pode fazer juízos acerca da felicidade de um homem antes da sua morte é aquilo de que Petrarca se lembra, no confronto com a sua experiência de vida. Essa própria recordação faz parte da experiência de vida e é enunciada enquanto o tempo passa. Todo o soneto, portanto, é o relato *in progress* dos efeitos da leitura na produção de poesia e na consequente percepção da vida como leitura/escrita e da indistinção entre ambas. A citação de Ovídio (que é o antecedente mais próximo, para todos os efeitos) funciona aqui como o quadro de referência em que o texto autobiográfico se insere. É um princípio geral que se vê confirmado. Desse modo, descreve uma relação intertextual por excelência. Não é apenas o sentido da frase de Sólon transcrita por Ovídio e por Valério



Máximo que é apropriado por Petrarca, é também a própria frase que, dada a sua genealogia extraordinariamente rica vem, ao ser citada literalmente, confirmar a relação entre vida e arte. “Recordar-se agora do que leu” (e não necessariamente — textualmente — do que viveu) é a condição básica para se escrever poesia e vem, neste caso particular, reconfigurar todos os onze versos precedentes como exercícios de memória de leitura, voluntária ou não. Por exemplo, Giovanni Ponte identifica correctamente o terceiro verso do soneto como a tradução da frase ovidiana «dum loquor, hora fugit»<sup>87</sup>. A autobiografia, como no caso de *Os Lusíadas*, é uma experiência de releitura de textos prévios a factos.

Petrarca é, todavia, usado de modo muito idiossincrático por Camões no episódio de Leonardo, o que nos leva de regresso aos usos da poesia e ao que pode acontecer a um texto. De facto, também Leonardo, na sua qualidade de poeta, se lembra daquilo que leu: *tra la spica e la man qual muro he messo*, uma imagem de impossibilidade na satisfação do desejo sexual. Mas a citação de Petrarca é apresentada como o desfecho previsível, descontadas as intenções enganadoras deste caçador loquaz, de um processo que tem uma duração e que, inevitavelmente, bem ou mal, chegará a um termo. Os dois últimos versos da estrofe 78 do canto IX contêm assim, de modo abreviado, o soneto que serve de hipograma a toda a passagem. A máxima de Sólon e a tese de Petrarca, todavia, sofrem uma torsão de sentido no discurso de Leonardo e no confronto com o desfecho do episódio. Aparentemente, Camões demonstra que Petrarca estava errado quando descrevia da possibilidade da satisfação amorosa, uma vez que a mão de Leonardo agarra a Ninfa Efire, a vontade desta em escutar a “doçura do canto” sendo causa decisiva do êxito da conquista. Além disso, um leitor familiarizado com os mitos clássicos, e em especial com as versões que deles dá Ovídio, reconhecerá como modelo geral desta passagem da Ilha dos Amores o episódio da perseguição de Dafne por Apolo, mal sucedida por causa da transformação da filha de Peneu em loureiro no momento em que o deus da poesia estava prestes a alcançá-la<sup>88</sup>. Não podendo possuir a Ninfa, Apolo terá que se contentar em consagrar o loureiro ao seu próprio culto. É por essa razão que da iconografia de Camões não só fazem parte a espada, a pena e a pala no olho, mas também a coroa de louros. O mito de Apolo e Dafne é crucial no *Canzoniere* de Petrarca, especialmente na primeira parte, ao permitir comparar o poeta a Apolo, Laura ao *lauro* e ao associar eficazmente a insatisfação amorosa à glória poética<sup>89</sup>. Camões faz assim uso de um esquema ovidiano fortemente marcado por Petrarca para contradizer Petrarca. O verso *tra la spica e la man qual muro he messo* mostra-se uma proposição falsa, uma vez que este Leonardo-Apolo consegue agarrar esta Efire-Dafne.

A correcção de Petrarca faz-se à custa do próprio Petrarca, mas não deixa de, ironicamente, confirmar o *insight* de Petrarca que o leva, por um lado, a acomodar a sua experiência de vida às leituras que antes fizera e, por outro lado, a concordar com Ovídio e Sólon. Também Leonardo se lembra do que lera, muito em particular, da composição LVI das *Rime Sparse*. E o uso do verso de Petrarca num contexto totalmente diferente, pois trata-se aqui de tentar seduzir uma mulher, acaba por validar a proposição segundo a qual um homem não pode ser proclamado feliz antes de morrer, dadas as vicissitudes da fortuna. Se substituirmos ‘homem’ por ‘texto’ e ‘fortuna’ por ‘leitura’ ou ‘usos da poesia’, a felicidade de um autor (o que quer que isso queira dizer) está sempre adiada. Tal como é impossível Camões descrever-se a si próprio sem perder objectividade, também um texto está sujeito às descrições que dele possam ser feitas e aos usos que lhe possam ser dados. Camões é o primeiro a reconhecer tal circunstância nos não raros momentos em que se queixa da surdez dos seus auditores que, por fim, determina a conclusão do poema.

Se alguma coisa há de pornográfico na Ilha dos Amores, não são as «alvas carnes» das ninfas onde o desejo se acende, nem os limões que «cheirando,/ estão virgíneas tetas imitando», nem os «famintos beijos na floresta», o «mimoso choro que soava» ou a metáfora da liquefação com que se descreve a união de Leonardo e Efire, mas sim a absoluta e explícita nudez com que é exibido o verso *tra la spica e la man qual muro he messo*. A pornografia, a havê-la, é apenas um modo de tematizar a evidência das relações de intertextualidade que compõem a literatura. A deslocação da referencialidade para o interior da própria tradição literária, como acontece no soneto de Petrarca e que Camões vem cumular com este episódio notável, é exibida, como na “arte” pornográfica, com uma visibilidade ostensiva de um modo que não pode deixar de ser encenado porque se trata, exactamente, de artifício, de literatura. O uso do verso de Petrarca como “literatura pornográfica” — porque produz o efeito de sedução desejado — com a imagem fortemente erotizada da mão a agarrar e a colher, desimpedida, a espiga, e que traz consigo a memória do *disiato frutto* e de uma fera a rugir no meio das ovelhas, é a mais perfeita figuração do modo como a literatura consiste na apropriação totalmente desimpedida de outros textos.

Um fenómeno em tudo idêntico ao que acaba de ser analisado ocorre no final do poema em verso e prosa de Mário Cesariny, que começa «O Álvaro gosta muito de levar no cu» e que descreve uma orgia homossexual em que participam os heterónimos pessoanos. A secção narrativa do poema termina, antes de três versos introdutórios de uma segunda parte em prosa, com o fim da actividade sexual propriamente dita:



Formado o quadrado  
 Era quando o Aleyster Crowel aparecia.  
 «Iô Pan! Iô Pã!», dizia,  
 E era *felatio* para todos  
 e pão de ló molhado em malvasia.<sup>90</sup>

Quase se pode dizer que estes cinco versos condensam todo o processo contido no episódio de Leonardo apenas com a particularidade da dissociação dos efeitos práticos da citação de Petrarca em duas citações de dois poetas diferentes. A primeira, na verdade, não tem o estatuto de uma citação nua e crua como *tra la spica e la man qual muro he messo*, uma vez que é apresentada em discurso directo como uma declamação de um poema pelo indivíduo que o escreveu (ou por um deles: trata-se de uma exclamação reiterada no extraordinário «Hino a Pã» de Crowley e Pessoa). A declamação por Crowley de excertos do «Hino a Pã» tem por consequência a substituição imediata da sodomia pela *felatio*. Neste momento, um verso famoso de Cesário Verde é utilizado para descrever o resultado final da actividade sexual, e que em Camões estava subentendido na metáfora da liquefação mútua: «Volvendo o rosto, já sereno e santo,/ Toda banhada em riso e alegria,/ Cair se deixa aos pés do vencedor,/ Que todo se desfaz em puro amor.» (*Lus.*, IX, 82). A dependência de Cesariny em relação a Camões confirma-se. Neste caso, a crueza acumulada das descrições “pornográficas” de todo o poema de Cesariny vai atingir o seu clímax numa citação de um verso de Cesário Verde que no poema «De Tarde» denotava apenas um ingrediente (erotizado, com as talhadas de melão e os damascos, pela vizinhança dos seios brancos como duas rolas) de um piquenique de burguesas, uma *fête galante* com burrico e papoulas. Uma vez mais, a pornografia constitui apenas um modo de topicalizar a exibição desinibida de uma citação e o modo como a poesia consiste na recontextualização de versos impostos. Tal como um *imposed name* para Sidney, seguindo Aristóteles, era usado apenas porque estava disponível e era necessário dar nome às personagens, com a consequência de as personagens históricas perderem robustez no confronto com os novos usos que os seus nomes adquirem, também aqui o verso de Cesário Verde passa a ser de Mário Cesariny, um leitor do primeiro já não podendo ler «De Tarde» sem pensar no «Hino a Pã», que o traduziu, por interposta *fellatio*, em literatura explicitamente pornográfica (ou que o reconfirmou como literatura, simplesmente). A natureza pornográfica deste poema reside na ostensão do verso de Cesário Verde, que surge como o corolário da pornografia como tematização da intertextualidade, da referência a outros textos, e que neste caso confere materialidade a um golpe de génio incontroverso.

Em relação a «De Tarde», as notações pictóricas habitualmente reconhecidas no poema de Cesário Verde e que para algumas pessoas o transformam num poema “pictural” ou numa qualquer espécie de “pintura” são reportáveis às menções a cores que percorrem o poema e que são, por sua vez, actualizações do sistema descritivo da aguarela. Mas o termo ‘aguarela’ tem ainda a função de introduzir um outro dado semântico no confronto com o material mais nobre da pintura, do qual a aguarela é aqui uma versão oitocentista de salão: o óleo sobre tela, nomeadamente o das cenas galantes inventadas por Watteau no início do século XVIII com o fim de ilustrar o comentário que Roger de Piles fez dos quadros de Rubens por oposição aos de Poussin. Segundo este autor, a pintura de Rubens suscita considerações de natureza crítica sob a forma de diálogo, de uma conversação semelhante àquela que os amantes estabelecem entre si nos jogos eróticos<sup>91</sup>. No caso de Cesário Verde, a pobreza da aguarela (o *medium* técnico apropriado para representar uma cena sem «história nem grandezas») não é indissociável do piquenique português, onde as aristocratas são substituídas por burguesas, onde Cítera dá lugar a Linda-a-Pastora e o barco entalhado, como meio de transporte, a um burrico. Mas existe um elo intermédio entre Cesário Verde e Watteau. Trata-se de Verlaine, no poema «L'Amour par Terre» incluído, precisamente, em *Fêtes galantes*. O poema começa por descrever melancolicamente uma estátua de Amor derrubada pelo vento e termina do seguinte modo: «Et toi même... es touchée/ D'un si dolent tableau, bien que ton œil frivole/ S'amuse au papillon de pourpre et d'or qui vole...»<sup>92</sup>. Estes versos são claramente o hipograma do poema «De Tarde», o *tableau* originando o sistema descritivo da aguarela e o *papillon de pourpre* sobrevivendo, graças à proximidade fonética e gráfica entre ‘papillon’ e ‘papoula’, na “coisa simplesmente bela”: «Mas todo púrpuro a sair da renda/ Dos teus dois seios como duas rolas,/ Era o supremo encanto da merenda/ O ramalhete rubro das papoulas!»<sup>93</sup>. Para o nosso argumento, Cesariny (um nome derivado de ‘Cesário’ por sufixação — tal como este conceito foi utilizado antes), acaba por se vir acrescentar a uma linhagem particularmente nobre (apesar do burrico), levando às últimas consequências as teorias de Roger De Piles sobre Rubens, as contorsões corporais dos heterónimos pessoanos podendo ser descritas, no mínimo, como rubensianas. A presidir a este processo poético encontra-se sempre Vénus: sob a forma de estátua, sua ou do seu filho, no poema de Verlaine e nos quadros de Watteau (ou por interpostos *amoretti* no *Jardim do Amor*, de Rubens, no Prado); na natureza erótica dos diálogos em de Piles; em pessoa e de modo especialmente operante na Ilha dos Amores; ou, finalmente, sob a dupla forma de satirismo pânico e de ortónimo *voyeur* (como as estátuas em

Watteau) e co-autor do próprio «Hino a Pã» em «O Álvaro gosta muito de levar no cu». Aliás, o editor de Verlaine, Jacques Robichez, encontra um “equivoco de vocabulário” no terceiro verso do poema, onde se diz do Amor que «Souriait en bandant malignement son arc, /Et dont l’aspect nous fit tant songer tout un jour!»<sup>94</sup>. O trocadilho reside, precisamente, no verbo *bander*, que significa não apenas “retesar” (o arco, como no caso em questão), mas também, usado intransitivamente, “ter uma erecção”. E deste modo reencontramos o poema de Mário Cesariny, onde esse fenómeno fisiológico desempenha um papel relevante. Já agora, o mesmo editor diz da frase «Le marbre/ au souffle du matin tournoie, épars»<sup>95</sup> que «est absurde, c’est peut-être la seule faute de goût des *Fêtes galantes*, mais tout le poème en souffre: elle n’enlève pas seulement à “L’Amour par Terre” tout caractère de chose vue, elle fait soupçonner sa sincérité.»<sup>96</sup>. Robichez não reparou que a “agramaticalidade” da frase chama a atenção para um fenómeno de intertextualidade dentro das mesmas *Fêtes galantes*, pois no poema «Le Faune» pode ler-se «Un vieux faune de terre cuite/ Rit au centre des boulingrins,/ Présageant sans doute une suite/ Mauvaise à ces instants sereins// Qui m’ont conduit et t’ont conduite,/ Mélancoliques pèlerins,/ Jusqu’à cette heure don’t la fuite/ Tournoie au son des tambourins.»<sup>97</sup>. Este texto é claramente o hipograma de «L’Amour par Terre», Verlaine conservando a forma verbal *tournoie*, o sentimento de melancolia, e substituindo o Cupido de mármore pelo fauno de terracota, sendo o *souffle du matin* um desenvolvimento metonímico, dentro do próprio poema, do vento que deitou a estátua por terra. A frase, que é afinal uma imensa elipse de «Le Faune», é tão absurda como a referência ao pão-de-ló em «O Álvaro gosta muito de levar no cu»<sup>98</sup>.

## V POBREZA E INTERPRETAÇÃO

A personagem mais contrafeita da literatura portuguesa é provavelmente o herói da extraordinária *Vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires*, de Frei Luís de Sousa, que foi ainda mais longe que Camões na tematização da inexistência de uma autonomia objectiva das coisas. Neste caso particular, conta-se a história a todos os títulos notável de alguém que, sendo um “velho de aspeto venerando”, tem horror às aventuras poéticas que constantemente e sem remédio alteram os usos tradicionais das palavras, e que faz tudo por fugir a uma descrição que, apesar dele, se lhe associa de modo indelével. A modéstia e a pobreza de Frei Bartolomeu dos Mártires, a quem foi imposto o título de Arcebispo de Braga, são reiteradas ao longo do livro e podem ser actualizadas, e. g., nas tentativas para escapar a acolhimentos requintados nas paragens durante a viagem para Trento, no gesto de oferecer os cortinados do paço episcopal a uma pobre para que deles fizesse roupa para se vestir, ou na frugalidade das refeições, manifestada na preferência por dois ovos cozidos e duros como prato fixo.

A dado momento da narrativa, pouco depois de Frei Bartolomeu ter sido libertado das tarefas episcopais, já recolhido no mosteiro de Santa Cruz de Viana do Castelo como religioso ordinário, Frei Luís de Sousa volta a apresentar exemplos da pobreza gastronómica do Santo. Depois de se recapitular os princípios gerais que regulavam a conduta do Arcebispo em matéria de comida, apresenta-se casos particulares que ilustram, em sucessos mais ou menos felizes, uma intransigência sem paralelo:

Úa sexta-feira de Endoenças, que foi a primeira depois que tornou pera a Ordem, entrando polo refeitório, como não viu mais que pão e água, e uns talos de funcho pera toda a comunidade, segundo é costume da Religião neste dia, foi tamanho seu prazer que nunca comeu de melhor ar, nem mais bem assombrado.

Ao contrário lhe aconteceu ũa véspera de S. João. Estava a comunidade no poio, junta pera entrar no refeitório, chegou ele e, cheio do seu espírito:

— Padres meus — disse —, considerem Vossas Reverências que celebramos hoje a vigília de um santo tão abstinente que o seu mantimento *erant locustæ*.

Como usou do termo latino, acudiu o Prior e, jugando do vocábulo, disse que bem estavam logo, porque parte do jantar haviam de ser locustas. E dizia-o por ũa lagosta que lhe viera de fora.

— Não sejam elas do mar — replicou o Arcebispo.



Assentados à mesa, achou a lagosta diante de si e foi tamanho o sentimento que teve que não somente a afastou sem a provar, afligindo-se, e dando muitos suspiros, mas nem tocou cousa alguma de quantas vieram à mesa, mandando guardar tudo para os pobres. E como saíram para fora, fez queixa ao prelado de lhe fazer mimos, principalmente sendo o dia de jejum, e de um Santo que espantou o mundo com penitência.<sup>99</sup>

Ao longo de toda a obra, Frei Bartolomeu vive permanentemente dividido entre a preferência pela dieta do Baptista e a tenacidade dos animais vermelhos munidos de pinças que acompanham limões semi-descascados em quadros de Kalf ou van Beyerem — um dissídio que descreve exemplarmente a nostalgia pelas coisas independentes de descrições em confronto com a dificuldade em determinar o sentido de certos nomes. Nesta passagem, a acuidade filológica do Arcebispo — que já deixou de o ser, não podendo todavia fugir às prerrogativas inerentes ao cargo —, enquanto tematiza uma vez mais a relação intertextual que caracteriza *grosso modo* a literatura, distingue-se todavia da competência de Vénus para reconhecer textos antigos em textos actuais na medida em que Fr. Bartolomeu não admite que os textos antigos possam gerar outros textos. O apelo a um modelo de virtude só pode ser feito através da exibição de uma característica própria desse modelo, uma propriedade exemplar que os distinga de alternativas menos desejáveis. Aqui, a referência aos modestíssimos hábitos alimentares de João Baptista instituem-no como modelo a seguir em matéria de alimentação, uma lição que vem a propósito, dado o dia do ano em que a refeição vai ter lugar. Infelizmente para Frei Bartolomeu dos Mártires, o termo 'locusta' já não denota exactamente apenas aquilo que denotava, tendo a sua extensão sido ampliada, a ponto de também designar por analogia um outro animal semelhante à locusta ou ao gafanhoto, embora maior e vermelho: a lagosta, por ironia, no extremo oposto da cotação monetária e gastronómica que quer o Arcebispo quer os apreciadores de marisco atribuem ao insecto ortóptero, saltatório, da família dos acridídeos, e ao crustáceo macruro, decápode, da família dos palinúridas. A extensão de 'lagosta', por sua vez, pode incluir o auscultador de um telefone, como acontece no poema em prosa de Ponge «L'appareil du téléphone»<sup>100</sup>. No poema de Ponge, como mostra Riffaterre, dá-se o caso de ser precisamente o termo *homard* que se revela a matriz do código metafórico nos termos do qual o auscultador de um telefone é uma lagosta. É *homard* que selecciona os intertextos reconhecíveis de Jarry e Mallarmé, os quais legitimam, por sua vez, o neologismo *crustace* (que funciona como um intertexto implícito, na violência que faz à gramática) e as

alusões aos seios de sereia para designar a campainha do telefone. A centralidade do termo *homard* verifica-se porque o intertexto principal do poema é, afinal, um outro poema de Ponge, escrito quinze anos depois, no qual *homard* é um adjectivo adventício de conotações pejorativas formado a partir de *homme* com o fim de depreciar os animais (os crustáceos, por sinédoque) incapazes de, ao contrário dos homens, se libertarem momentaneamente de um aparato técnico que lhes é constitutivo.

O facto de o candidato a espelho de virtudes Fr. Bartolomeu ser totalmente incapaz de controlar o uso que as outras pessoas fazem daquilo que ele diz (uma citação de *Mt.*, iii, 4) pode constituir um risco para uma obra que se desejaria à partida, na sua constituição, como uma exibição desse modelo. Aliás, é exactamente o uso do latim, a citação *literim* da vulgata, que suscita a resposta equívoca por parte do Prior. Consequentemente, também a *Vida* que Frei Luís de Sousa escreveu está sujeita aos usos vários que lhe possam ser dados e à dissolução, daí decorrente, de uma putativa literalidade de leitura, entendendo-se aqui o termo "literalidade" por "referência a factos prévios", ou "objectividade". Por isso a natureza *self-loving* da mimese, essa figura que se descreve a si mesma determinando os limites em que os textos são legíveis continua a ser posta em evidência nesta passagem onde tudo é flagrantemente contrafeito, pese embora a circunstância de a obra ser usualmente inserida no género histórico.

A ironia resultante do ludíbrio de que Frei Bartolomeu dos Mártires é vítima na conversa jocosa que o Prior controla é tanto maior quanto foi o Arcebispo quem ousou mencionar a parcimónia nutritiva do Baptista com intuítos didácticos. Sempre que as intenções e as referências são invocadas, a mimese, tal como Sidney a entende, encarrega-se de exhibir a ficcionalidade do texto e a natureza auto-referencial da poesia.

'Locusta' é também o nome próprio de uma das mais famigeradas criminosas de todos os tempos, a perita em venenos que teve uma carreira brilhante ao acolitar com êxito a satisfação das ambições pessoais e políticas de Nero e Agripina<sup>101</sup>. Trata-se aqui de um nome motivado, encontrando-se o fundamento para a motivação no facto de os gafanhotos, quando em massa, serem devastadores e constituírem uma praga. É essa a característica essencial da mulher que soube utilizar com destreza as ervas fatais para Cláudio e Britânico e que, como recompensa pelos serviços prestados a Nero, foi provida de aprendizes. A atitude de Frei Bartolomeu, ao renunciar não só à lagosta, sem a provar, mas a todo o resto do jantar, sem lhe tocar, entre suspiros e aflições, não pode deixar de evocar as histórias tenebrosas que os leitores de Frei Luís de Sousa também conhecem. Tácito e Suetónio acabam por surgir



aqui como o intertexto que transforma o comportamento do Arcebispo num acto inapercebido de repulsa, carregado de desconfiança, pela corrupção que o texto de S. Mateus não pode deixar de sofrer ao ser relido e transferido para outro contexto: o alimento de João Baptista tem o mesmo nome de uma fabricante de venenos poderosamente destrutivos.

Assim se compreende que o refeitório dos Pregadores se afaste inevitavelmente de uma possível semelhança estrita com o deserto da Judeia para passar a partilhar os atributos de qualquer coisa mais parecida com a *Domus Aurea*.

É agora claro que a expressão «fazer mimos», recorrente ao longo do livro para descrever os confortos que persistentemente assolam o Arcebispo de Braga, e que desse modo confirmam a imposição de um título que não lhe agrada, deve neste passo preciso também ser lida como “imitar” e “contrafazer”. O vocábulo ‘mimo’, na verdade, tem dois sentidos diferentes que resultam da evolução convergente de duas palavras latinas para a mesma forma gráfica e fonética. Segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa* de António de Moraes Silva, o ‘mimo’ proveniente do latim *minimum* significa «coisa delicada e pequena, que se oferece; prenda..., delicadeza, afabilidade, gentileza...». O ‘mimo’ proveniente do grego *mimos* por via do latim *mimu*, é um «género de peça teatral... na qual o autor imitava os caracteres e os costumes do tempo. Actor que representa nessas peças. Representação burlesca... Actor que representa em pantomimas»<sup>102</sup>. No episódio da lagosta, ‘fazer mimos’ torna equívocos os dois sentidos do termo, dado o papel relevante da mimese na subversão do texto bíblico.

No primeiro capítulo falámos de lugares-comuns e de *clichés* colhidos no sociolecto a propósito de Riffaterre e do modo como os textos não se referem a estados de coisas fora deles. Frei Luís de Sousa dá-se por vezes ao luxo de ilustrar o uso do lugar-comum paralelamente ao uso da citação de um texto precedente que funciona como hipograma ou esquema. Já retirado no Convento de Santa Cruz em Viana do Castelo, o Arcebispo continua, sempre que pode e mais ou menos furtivamente, a praticar as suas obras de caridade. Neste caso, o dever moral alia-se ao interesse pessoal: uma velha pede-lhe ajuda para compor o enxoval da filha que vai casar e que é tão pobre que nem sequer tem colchão para a cama. O Arcebispo vê aqui uma extraordinária oportunidade de se ver livre de confortos supérfluos e de poder dormir numa cama de madeira nua:

Foi cuidando que poderia fazer pera não perder o lanço de remediar a órfã e consolar a mãe... Em fim, mandou-lhe que à boca da noite se achasse ao pé da janela da

sua cela, que algũa peça lhe buscaria pera ajuda do enxoval, e enformou-a bem do lugar aonde havia de ir, pera se não errarem.

Tanto que foram ditas vésperas e completas, recolheu-se na cela a dar ordem ao cumprimento do conserto. Fechou-se por dentro, dobrou a cama inteira em que dormia e, sem deixar peça de fora, liou-a apertadamente.

Anoiteceu, pôs-se em vigia, esperando (digamo-lo assi) pola sua Tisbe ou Hero, por cujos amores se apercebiam setenta anos pera dormir aquela noite sobre ãa tábua nua; e pera lograr tal mimo andava naqueles furtos e cautelas.

Não foi descuidada a boa velha que, de longe e muito antes da hora aprazada, estava com olhos de lince na janela e, tanto que reconheceu o Arcebispo nela, e viu o tempo acomodado pera o negócio ter o segredo encomendado, chegou-se ao pé da janela... e, feito sinal, recebeu a trouxa que o Arcebispo lhe lançou.<sup>103</sup>

O que se destaca no episódio (de que transcrevi uma pequena parte) é o modo como o humor é criado, através da comparação do encontro entre o Arcebispo e a velha com o encontro proibido entre um par de jovens namorados, com todos os ingredientes típicos desse tipo de *rendez-vous*. O próprio Frei Luís de Sousa nos dá a indicação da matriz que permite instituir o humor na passagem: os mitos clássicos de Píramo e Tisbe e de Leandro e Hero. A versão ovidiana do primeiro destes dois mitos diz que Píramo e Tisbe, sendo vizinhos, se apaixonaram, apesar da reprovação de ambas as famílias. Os dois jovens comunicavam por sinais e conversavam através de uma fenda na parede. Uma noite, decidem finalmente ludibriar as sentinelas e encontrar-se<sup>104</sup>.

O leitor não tem a mais pequena dificuldade em compreender a passagem, mas Frei Luís de Sousa não deixa de a aproveitar para equiparar a utilização de um *cliché* que faz parte do sociolecto corrente e o uso de uma referência intertextual. É que segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Moraes, o lince é um «quadrúpede carnívoro..., da família dos félidas, ao qual os Antigos atribuíam a propriedade de ver através das paredes»<sup>105</sup>. Ver através das paredes é uma modalidade de comunicação comparável àquela utilizada por Píramo e Tisbe, que falavam através de uma abertura na parede. Deste modo, os olhos de lince da velha, comparada por Frei Luís de Sousa a uma Tisbe, são perfeitamente compreendidos pelos leitores como um índice de vista extremamente apurada, mas ao serem propriedade de uma velha comparável à Tisbe que falava através da parede, mostram como Ovídio é também ele comparável a um lugar-comum. Tanto a referência a Tisbe como a menção aos “olhos de lince” (aqui com o propósito de os fazer coincidir) são do domínio do conhecimento dos Antigos. A referência erudita e o *cliché* desempenham exactamente o mesmo papel, cumulam-se, por meio da unifi-

cação fornecida pelo vocabulário do amor, aqui usado com um resultado humorístico e quase grotesco. Numa passagem em que se fala de uma linguagem partilhada, esta particularidade não é de somenos. Ambos têm a mesma função hipogramática de deslocar a referência para dentro de um jogo de linguagem. A passagem é uma topicalização desse mesmo facto, uma vez que a velha, ao seguir as regras do «conserto», avistando e reconhecendo o Arcebispo e esperando pelo sinal à hora combinada, se comporta como um leitor que reconhece o sentido de «olhos de lince» e, mesmo sem conhecer Ovídio, é capaz de inferir a disparidade irónica entre a velha e Tisbe ou Hero e entre o Arcebispo e o amante de qualquer uma delas.

Estando o Arcebispo em oração no Convento de S. Marcos, em Florença, foi avisado de que o Cardeal de Lorena se aproximava da cidade:

Muito a seu pesar se levantou o Arcebispo e, sem fazer detença, se pôs a cavalo e deixou o convento e a cidade, por escapar às honras e travessuras cortesãs do amigo, que sentia como verdadeiras persiguições; e não tinha andado muito quando viram que vinha já chegando polo caminho de Bolonha; daqui o mandou visitar polo secretário, mandando-lhe dizer, com termo português, que boa prol lhe fizesse tanta festa e tanta corte, que ele lhe ia fugindo a rédea solta.

Ao outro dia chegou à cidade de Sena,... mas entrou logo nas suas costas o Cardeal, acompanhado de guarda de arcabuzeiros e gente de cavalo, soando pífaros, e atambores, e trombetas bastardas. Quis o Arcebispo ver sua entrada e pôs-se de parte, donde visse sem ser visto, e mandou-lhe dizer que naquela forma se costumavam em sua terra levar arrecadados os delinquentes de concelho em concelho; que por isso fogia de sua companhia; que bem se aviara se o acompanhá-lo lhe havia de custar ir preso e levado por gente de guerra, de cidade em cidade; e logo se apartou antes que carregasse mais gente. E a pé se foi a um convento, de dous que ali há da Ordem.

...Era sobre tarde, foi chamado pera a caridade da cea. Achou-se com um pão e dous ovos cozidos, duros e pouco quentes, esplêndido e mimoso banquete pera quem só estes buscava.

...Entretanto entrou o Cardeal polo convento, que adivinhava a cea e a noite que o Arcebispo teria levado e, chamado o prior, perguntou-lhe se entrara algum frade da Ordem, espanhol, hóspede. Respondeu o prior o que era, que da tarde d'antes eram entrados dous, que diziam ser espanhóis e virem do Concílio, e um deles Mestre em Teologia. Finava-se o francês de riso vendo quão inocente e enganado estava o pobre prior, e quão bem se sabia o Arcebispo contrafazer pera levar má vida; e foi-lhe dizendo quem era em dignidade e renda, e ajuntando louvores de sua virtude e letras, com que o frade ficou espantado e confuso; e dali se foi logo onde estava o Arcebispo e,

queixando-se do engano, lançado a seus pés, pedia-lhe perdões de sua pouca caridade e da culpa alhea. E não se consolava com o Arcebispo lhe afirmar que lhe estava mui obrigado polo tratamento daquela noite, porque por ele o havia por verdadeiro filho de S. Domingos, e o estimara mais que todos os mimos que pudera ter em companhia do Cardeal de Lorena, a quem perdoasse Deus a desconsolação que lhe dava em lhe tirar o gosto doutra tal noite.

O Cardeal não esperou mais no convento, por fugir às queixas do Arcebispo. E o Arcebispo também, vendo-se descoberto, se despediu acabada a missa, e seguiu seu caminho a Roma, com determinação de alargar tanto o passo que pudesse entrar primeiro que o Cardeal, e antecipar na cidade os penosos acintes que sem remédio lhe fazia, como quem se tinha apostado a ser sua trombeta em toda aquela jornada, ũas vezes estorvando-lhe a quietação que buscava nos mosteiros, como temos visto, outras em ir contando maravilhas de suas partes e fazendo largos encómios delas a todos os senhores com quem se encontrava.

E soube-se depois que neste officio foi continuando até Roma, com muitos cardeais amigos que o esperavam e festejaram em suas quintas e casas de campo, antes de entrar na cidade, aos quais contava com grande festa as travessuras que lhe viera fazendo e a pena que o Arcebispo recebia de lhe ele tolher as fomes a que armava com seus disfraces.<sup>106</sup>

A extensão da citação é compensada por duas vantagens. Em primeiro lugar, o excerto ilustra o comportamento típico do Arcebispo em matéria de cerimónia. O tipo de situação que se repete ao longo da obra e que, quase invariavelmente, é geradora de humor diz respeito à recusa de tudo o que esteja associado ao título *prima facie* pomposo de Arcebispo de Braga e que é visto como um impedimento à pobreza e à humildade, metáforas da literalidade e da referência. Em segundo lugar, o excerto permite ainda exemplificar em que consiste uma poderosa apologia da poesia contra as posições da filosofia analítica que vêem na literatura um conjunto de afirmações falsas ou às quais não é possível atribuir valores de verdade pelo simples facto de não se referirem a facto nenhum.

O humor gerado pela fuga do Arcebispo às «travessuras cortesãs» do Cardeal de Lorena resulta exactamente do uso, ao longo de todo o capítulo, aqui ainda assim abreviado, de um vocabulário que o leitor reconhece como inadequado para descrever as atitudes de uma pessoa com a estatura moral de Fr. Bartolomeu dos Mártires. Na verdade, as «verdadeiras persiguições» de que se começa por falar para descrever o modo desgostoso como Fr. Bartolomeu considera a irreverência do Cardeal acabam por ser a primeira etapa na adopção de um vocabulário próprio do mundo do crime e da evasão à justi-



ça para descrever o comportamento do Arcebispo de Braga. A expressão crucial é atribuída ao ponto de vista do Cardeal, quando confirma a destreza do Arcebispo, que se sabia «contrafazer pera levar má vida». Neste momento, ao perceber que esta expressão não pode descrever D. Frei Bartolomeu dos Mártires senão ironicamente, dado que é correntemente utilizada para caracterizar criminosos, os leitores admitem a existência de uma pessoa que seria melhor descrita de outra maneira. O humor resultante do uso da expressão é uma marca clara de ficcionalidade, uma vez que no confronto com o sociolecto que o leitor necessariamente domina, esta frase não se adequa à personagem em questão, sendo a ironia confirmada quer pelo ponto de vista do Cardeal de Lorena quer pelo embaraço do Arcebispo e do Prior depois do reconhecimento e do fim da dissimulação. Ora é exactamente a inadequação mimética da expressão, conjugada com o enquadramento humorístico do episódio, que criam uma espécie de metalinguagem na qual a personagem e o comportamento do Arcebispo ganham consistência. Ambas as personagens concordam que o Cardeal faz «travessuras», não se tratando, portanto, de nenhuma incomensurabilidade particular. Apenas o facto de as travessuras e os seus desfechos lamentáveis para o Arcebispo serem objecto de reflexão e comentário por parte do instigador do sofrimento alheio torna este tipo de situação absolutamente verosímil. O epílogo perverso em que Lorena se diverte às custas do Arcebispo em festins pouco dominicanos desempenha assim o papel de uma metalinguagem que pressupõe uma realidade que comenta. É, pois, negligenciável, no acto da leitura, a questão de saber se essa realidade é composta de factos ou se se trata na verdade de outra linguagem. Os leitores acreditam no que lêem apenas na medida em que precisam de confrontar um conjunto de proposições com as regras da gramática a que estão sujeitas e que se inscreve no próprio texto. Aliás, o episódio da perseguição e fuga em Siena não é senão mais uma instância de uma situação recorrente ao longo da obra, a repetição de um padrão que não está sujeito a variação, mas que é apenas actualizado em episódios sucessivos que, ao saturarem a narrativa, fazem o dado original parecer verdadeiro.

Estes são, em traços largos, e descontado o exemplo da *Vida de D. Frei Bertolomeu dos Mártires*, os argumentos que Riffaterre defende em *Fictional Truth*. Riffaterre procede aqui ao estudo exaustivo dos vários modos como os romances realistas dos séculos XIX e XX constroem a sua própria verdade ficcional, sem terem todavia a mais pequena pretensão de enganar os leitores, fazendo uma mentira passar por verdade. Antes pelo contrário, Riffaterre chega à conclusão de que é por meio da ostentação deliberada da sua ficcionalidade que os textos conseguem ser verosímeis. A noção de verosimilhança

é assim crucial para justificar a persistência de um leitor na leitura de um romance, apesar de perceber, desde a primeira frase, que se trata de ficção.

A tese de Riffaterre está para além da de Aristóteles, na medida em que a probabilidade não é exactamente o critério para aferir a verdade de um romance, e está, analogamente, para além da de Genette e dos defensores da motivação e da sequencialidade causal das acções para que o leitor possa acreditar no que está a ler. Não tem sobretudo a mais pequena afinidade com a identificação de estruturas comuns a todas as narrativas sem que a actualização dessas estruturas em textos concretos seja levada em conta. O exemplo que Riffaterre começa por dar, a fim de eliminar extrapolações mundanas como critério de aferição da verosimilhança, é exactamente de Genette, e tem em vista anular uma taxinomia que distingue as narrativas entre aquelas que são verosímeis e as que são arbitrarias. Uma narrativa verosímil, segundo Genette, seria aquela cuja motivação não necessita de ser tornada explícita, por exemplo: *A marquesa mandou preparar a carruagem e foi passear*. Uma narrativa arbitrária seria: *A marquesa mandou preparar a carruagem e foi para a cama*. Riffaterre afirma que não apenas ambas são verosímeis, como também não é possível distinguir o grau de verosimilhança de cada uma delas de um terceiro tipo de narrativa que Genette considera realmente arbitrária porque motivada explicitamente, não dependente, como a segunda frase, de um critério psicológico exterior ao texto e não codificado formalmente na sintaxe da frase, e de que é exemplo: *A marquesa mandou preparar a carruagem e foi para a cama, pois estava cansada*. A justificação que Riffaterre apresenta para defender a ausência de distinção no modo de classificar estas três narrativas, que admite serem igualmente verosímeis, consiste em considerar que o termo *marquise* (que Riffaterre prefere conservar na forma francesa para mostrar a sua dependência do sociolecto) gera um sistema descritivo cujas possibilidades de actualização incluem cada um dos três desfechos mencionados por Genette, face à disponibilidade de escolha decorrente da disponibilidade de uma carruagem:

First, *marquise* bespeaks a rank and privileges that entail the use of a carriage. Second, the sememe *marquise*, in French, emphatically comprises semes such as *caprice*, *spoiled temper*, and indeed *arbitrariness* to a degree unknown to other titles of nobility... In consequence, the proairesis following *carriage availability* admits equally of two contrary options (take it or leave it), and arbitrariness is as verisimilar as conformity would be in the subjectless and therefore open narrative unit, *going for a ride*.<sup>107</sup>



O lapso de Genette consiste assim em considerar que a motivação da sequência começa no acto de mandar preparar a carruagem e não, analiticamente, no sujeito da acção, a marquesa, a cujo sistema descritivo está subordinado todo o desenvolvimento sintáctico subsequente. É portanto compreensível que “velho de aspeito venerando” seja uma descrição apta, independentemente da verificação empírica, ou que a frase “Estava o humilde Arcebispo com os olhos pregados no chão”<sup>108</sup> seja verdadeira nos estritos termos em que se apresenta, uma vez que os sememas ‘velho’ e ‘humilde’ contêm semas como ‘aparência venerável’ ou ‘olhar para baixo’. Faz parte da ideia de realidade contida no conhecimento da linguagem mais amplamente partilhado por todos os falantes de uma língua que todos os velhos têm um aspecto venerável e que olhar para o chão é um gesto típico de pessoas humildes. Cada uma destas frases configura-se assim como um juízo analítico, uma tautologia, uma proposição verdadeira independentemente da experiência. Um intertexto (as citações de Ovídio ou Virgílio em *Os Lusíadas*, por exemplo) desempenha um papel em tudo análogo ao de ‘velho’ ou ‘humilde’, funcionando como a metalinguagem à qual o poema ou a narrativa se refere incessantemente. O juízo analítico ou a tautologia surgem então como a forma canónica de todas as narrativas, uma vez que cada novo desenvolvimento do dado semântico se torna verosímil no momento em que se refere, não a estados de coisas existentes ou prováveis, mas aos signos cujo sistema descritivo actualiza. O conhecimento da realidade é assim substituído pela familiaridade do leitor com a linguagem em que o romance é escrito e com as regras da gramática implementada pelo próprio romance.

É, na verdade, a própria noção de verosimilhança que implica a noção de ficcionalidade, uma vez que, sendo de natureza puramente linguística, se diferencia daquilo a que vulgarmente se chama a realidade prévia à linguagem. Nessa medida, a verdade de uma narrativa, segundo Riffaterre, depende estritamente da gramática cujo cumprimento permite criar a ilusão de que se está perante a realidade. A ideia de verdade, conseqüentemente, resulta da proliferação de repetições tautológicas de um dado semântico, da sua substituição por descrições sinónimas que com ele mantêm um laço metonímico, configurando-se a narrativa, no seu todo saturada com referências ao dado original invariante, como uma acumulação de verificações que tornam o mesmo dado verdadeiro.

A natureza tautológica da narrativa é descrita por Riffaterre do seguinte modo:

Because the story develops the given, by actualizing the given's descriptive system, the metonyms are a variation on the sememe corresponding to the given. This is my

second point: narrative truth is born of tautology. As a consequence of the fact that this overdetermination is entirely contained in the text and therefore self-sufficient, and that it is an exclusively linguistic phenomenon, readers need not be familiar with the reality that the text is about in order to believe it true. The only reference against which they need to test the narrative's truth is language. All they have to verify is that the text is derived grammatically, that is to say, within the permissible equivalences between the sememe's latent text and the narrative model's possible actualizations, between a seme and the various words that may represent it, between these words and the periphrases that may be substituted for them.<sup>109</sup>

A circunstância de a narrativa estar exclusivamente sujeita ao domínio do juízo analítico parece ser assim a exacta razão pela qual é verosímil. O sistema descritivo a que o semema dá origem não se apresenta senão como a predicação que preenche uma possibilidade de actualização que ficara disponível — tal como a *Ciropedia* se tornará verdadeira quando a proliferação de Ciros a vier confirmar como o texto que lhes deu origem. Na verdade, toda a narrativa nasce da sequencialidade das substituições sucessivas que transformam o dado semântico numa descrição sustidamente amplificada. Não há portanto descrição sem diegese, na medida em que cada uma das actualizações ocupa um lugar deixado em aberto pelas estruturas semânticas invariantes que se multiplicam numa lógica sequencial, mas não é menos verdade que a narrativa é a tradução de uma grande descrição, a relação entre ambas sendo de dependência recíproca. É graças a este conceito de desenvolvimento tautológico e a uma referencialidade que se estabelece exclusivamente entre signos que acreditamos sem reservas em qualquer das duas frases seguintes (os exemplos são de Riffaterre completando de modo variado um princípio geral — *ipso facto*, metalinguístico — que dá início a uma frase de Balzac): *This spinster, being a spinster, acted like one*, ou *This spinster, despite being a spinster, acted quite unlike one*. Segue-se o comentário: «How can the reader deny the truth of a predication without content, a sign without referent, a mere index of didacticism?»<sup>110</sup> No caso do episódio de Siena, a frase «Finava-se o francês de riso vendo quão inocente e enganado estava o pobre prior, e quão bem se sabia o Arcebispo contrafazer pera levar má vida» configura-se precisamente como uma tautologia, a forma por excelência da analiticidade, na medida em que o engano do prior está contido no conjunto de possibilidades de actualização (um conjunto restrito e selectivo, dado o contexto geral) do sistema descritivo “contrafacção”. O comportamento do Arcebispo e a reacção do prior, aqui unificadas cumulativamente numa mesma percepção, o ponto de vista do Cardeal, estabelecem entre eles a mesma relação que o semema *mar-*

*quise* e um capricho de Madame de Pompadour. Para além do mais, Lorena ocupa no texto o lugar do leitor que se ri do que lê, condescendente em relação a uma ficção que, não obstante, vai ser relatada e comentada. Nesta altura, a frase «Finava-se o francês de riso vendo...» e a reacção do leitor estabelecem entre eles a mesma relação que *marquise* e um capricho da Madame de Pompadour, ou seja, o leitor chega inevitavelmente à conclusão “Realmente, é muito engraçado” e sobretudo “Realmente, o Arcebispo é incorrigível”, a predicação de um juízo analítico cujo sujeito é a frase «Finava-se o francês de riso...». Por fim, a frase de Frei Luís de Sousa é um juízo analítico acerca da analiticidade da literatura, aqui codificada no verbo reflexo ‘(saber) contrafazer-se’. Ao querer ser igual a si próprio — que neste caso significa apenas recusar as ficções linguísticas por meio das quais não pode deixar de ser constantemente descrito e que lhe destroem a autonomia objectiva, impedindo-o de transformar boas intenções em lições de moral —, o Arcebispo de Braga é, apesar de si mesmo, o rosto visível da ficcionalidade que suscita o riso pelo simples facto de ser tão ostensivamente evidente e, por causa disso, verosímil.

Uma consequência importante da tese de Riffaterre acerca das narrativas diz respeito à sobredeterminação da leitura, assim condicionada pelo próprio texto. As interpretações de natureza ideológica não podem ter lugar quando há um conjunto de regras que dirige a interpretação correcta, uma vez que a substituição da noção tradicional de referencialidade pela de referência da totalidade do romance ao dado semântico invariante ou ao subtexto que o contém implica a constituição de uma ideia de verdade que transcende a temporalidade que a narrativa parece requerer e, conseqüentemente, as circunstâncias históricas em que o texto foi escrito. Tendo competência linguística, qualquer leitor está sujeito, *e. g.*, quando está em causa a consideração de uma metalinguagem, a processos lógicos de pressuposição, causalidade, etc. Nesse sentido, as posições teóricas segundo as quais a determinação das interpretações é feita culturalmente ou de acordo com a ideologia do momento ou da comunidade de leitores fica consideravelmente fragilizada no confronto com o que Riffaterre tem a dizer sobre verdade ficcional.

Na *Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires* assiste-se assim ao espectáculo de uma personagem que desconhece, ao contrário de Fr. Luís de Sousa, em que consiste o funcionamento de um texto literário e que quer a todo o custo impedir que o sistema descritivo gerado pelo semema ‘Arcebispo de Braga’ seja actualizado e ganhe desenvolvimentos tautológicos sob a forma de uma narrativa. Esta obra particular, cujos méritos excedem largamente os possíveis encómios, adquire assim o estatuto de uma narrativa que, para além de ostentar a sua própria ficcionalidade, como seria de esperar, põe em cena a perso-

nificação de uma ficção que não se sente muito confortável com a sua condição antes de mais linguística. O que Fr. Luís de Sousa a todo o momento tematiza é a impossibilidade de uma ficção deixar de ser ficção, sendo exactamente esse o requisito necessário não apenas para que se torne credível, mas também, talvez sobretudo, para que Fr. Bartolomeu dos Mártires tenha existência. O Fr. Bartolomeu dos Mártires que conhecemos é este, prévio (apesar dele) a alguém que tenha existido e cuja consistência se deve à inevitabilidade de nos rirmos dele por duas razões: porque é ficção e porque é uma ficção que descreve as ficções, o riso assim tornado semelhante ao quadro de referência constituído *ad hoc* para que o que é dito no texto seja credível.

O semema ‘Arcebispo de Braga’ é responsável pela geração de semas como ‘honras’, ‘cerimónia’, ‘conforto’, ‘luxo’, ‘prerrogativas especiais’, ‘agenda ocupada’, etc. Frei Bartolomeu dos Mártires não admite, portanto, que cada um destes semas possa ser actualizado por meio da saturação da narrativa com perífrases metonímicas deles derivadas e que os descrevem de modo expandido. Daí as tentativas continuadas para invocar modelos “reais”, a contemplação extática de relíquias, a conversa directa e não mediada com Deus no total isolamento da cela, esforços e atitudes que visariam contrariar a auto-suficiência da linguagem, a perda de objectividade no sentido que tem vindo a ser considerado. Para Frei Bartolomeu, a única maneira de sobreviver independentemente de descrições é interpretar exemplos e daí extrair lições de moral, considerar a referência às coisas, chamem-se elas Deus, João Baptista, gafanhotos ou ovos cozidos. Interpretar, como fica claro, é aqui um conceito que é incompatível com as noções de verdade ficcional e de mimese que têm vindo a ser analisadas a partir de Sidney, de Camões e de Riffaterre. Nessa medida, Frei Bartolomeu dos Mártires está mais próximo das pessoas que admitem a referência num sentido fregeano, a teoria da verdade por correspondência de proposições a estados de coisas ou a noção tradicional, não aristotélica nem wildeana de mimese, segundo a qual uma representação artística se adequa referencialmente a um objecto “real” que a precede. Em suma, Fr. Bartolomeu entende que é a realidade e não a linguagem que servem de padrão para aferir a verosimilhança de uma ficção. Esta posição, que será caracterizada a seguir em maior detalhe, ignora (ou pretende evitar, como é talvez melhor descrito o caso do frade) o facto de a referência de um nome estar sujeita a variações, não podendo a sua fixação ser feita de modo totalmente inequívoco. Essa, a havê-la, é a moral da história a retirar do episódio da véspera de S. João Baptista, *i. e.*, não é possível não «jugar dos vocábulos» e conservar intacta a memória de uma cena original de fixação de referências por ostensão, a ter havido tal coisa.



Paralelamente ao horror de Fr. Bartolomeu às possíveis actualizações do sistema descritivo do semema 'Arcebispo de Braga', também a própria natureza da atribuição do rótulo 'Arcebispo de Braga' deve ser considerada, uma vez que é um tópico crucial do livro. Fr. Bartolomeu não apenas evita a pompa e a circunstância inerentes ao cargo — uma representação figural da narrativa verosímil —, como tem aversão ao cargo episcopal, sendo o penoso processo de imposição de uma tarefa tão importante a um frade tão humilde um caso típico de uma coisa que não gosta do nome que lhe está reservado. A prosopopeia que resulta é inevitável, na medida em que descreve quer a personagem que de outro modo não teria existência, quer o texto que institui essa mesma prosopopeia. Por outras palavras, o argumento principal da biografia que Frei Luís de Sousa escreveu consiste em demonstrar que 'Arcebispo de Braga', 'Vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires' e 'Vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires' são termos co-extensivos. Isso verifica-se porque, em primeiro lugar, Fr. Bartolomeu não é um objecto independente da linguagem e por isso se vê obrigado a receber o título de "Arcebispo". Este título acaba por se revelar um modo abreviado de designar a própria vida do frade. Como a seguir ficará claro, a história que Frei Luís de Sousa conta é a história da persistência impositiva do título e, simultaneamente, do modo como este livro particular narra a construção de uma biografia a partir de descrições disponíveis. O título do Arcebispo e o título do livro são, portanto, dificilmente dissociáveis. O livro é construído e não descoberto, donde se conclui que só se pode aceder à biografia através de um livro que é ficção (e que por isso é indistinta dos processos literários e linguísticos que presidem à teleologia da escrita do livro). Quero, por isso, cumprir a minha promessa e clarificar a afirmação sobre a narrativa da imposição do título (e sobre a identidade entre títulos) com as considerações sobre literatura que essa narrativa implica.

As preocupações de Bentham em relação à ficção que resulta da circunstância inevitável de algumas pessoas claramente destituídas de mérito intelectual ocuparem cargos de grande representação e responsabilidade são comparáveis, até certo ponto, ao que acontece no livro de Frei Luís de Sousa, uma vez que é não apenas a inelutabilidade da imposição que está em causa, mas também, apesar de Bentham e de Fr. Bartolomeu, a impossibilidade de as consequências serem previsíveis, controláveis e bem delimitadas. Nessa medida, o episódio da lagosta, ao ilustrar os perigos insuspeitados que decorrem da intenção de dar lições de moral, reproduz uma situação igualmente equívoca que marca o início da carreira arquiépiscopal de Fr. Bartolomeu: a momentosa derrota da contumácia do frade que dá início à consequente exclamação reiterada do *nolo episcopari*, traduzidas numa *trouvaille* literária sem igual.

Vago o cargo por morte de D. Fr. Baltazar Limpo, foi necessário à Regente D. Catarina, com o conselho do Provincial do Reino, escolher um novo Arcebispo de Braga. Tendo sabido que o próprio Provincial, Fr. Luís de Granada, de quem dependia a nomeação, era dado como o favorito por ser cumulativamente o Confessor da Rainha, Fr. Bartolomeu dos Mártires, então Prior do Convento de S. Domingos de Benfica sem particular agrado, decide, de bom coração, avisar o putativo candidato:

Tudo cabia na pessoa do Provincial, o qual estava a este tempo em Santarém, maltratado de uma queda que dera, com perigo, andando na visita da Província.

Chegou a fama pública, a Fr. Bertolameu, desta eleição e, por outra parte, que tinha melhora o que davam por eleito. Como amigo, e amigo d'alma, estimou a nova da melhora e sintiu a outra. Tomou papel e tinta e escreveu-lhe logo, dando-lhe os parabens da saúde, mas nenhuns da mitra; antes lhe lembrava que instasse a Deus Nosso Senhor com apertadas orações que, pois lhe livrara o pé da queda, lho livrasse também da Braga com que o mundo o ameaçava, que a tinha por pior género de queda e por maior perigo.<sup>111</sup>

Tal como no salto topológico que transformara a modesta literalidade de um gafanhoto numa lagosta ostensivamente ficcional, também aqui a proclividade de Fr. Bartolomeu para os trocadilhos acaba por vitimá-lo. A modéstia dá origem a um auto-retrato retoricamente persuasivo, que tem como consequência imediata, aos olhos de quem o lê, a sua transformação numa ilustração do carácter de quem o fez. É esta exibição de virtude que implicitamente está na origem da escolha de Fr. Bartolomeu para ocupar o cargo de Arcebispo de Braga, cobijado por todos à excepção dele. A carta de Fr. Bartolomeu ao Provincial, não apresentada em *oratio recta*, como é hábito ao longo da obra, mas em discurso indirecto — o que facilmente abona em favor da coercividade de um *telos* narrativo e retórico — é um triunfo retórico, no sentido em que persuade. O mérito da persuasão é alheio (e causará aversão) ao autor da carta, na medida em que é adjudicado pelo desencadeamento de uma série de consequências inteiramente resultantes da desconsideração inevitável das mais sinceras intenções autorais. A própria direcção do discurso (e a constatação da ficcionalidade daí decorrente) começa por ser a primeira imagem da atenuação da objectividade das boas intenções contidas no *caveat* de Fr. Bartolomeu, e portanto, do facto de a carta acabar por ser interpretada de um modo não previsto por Fr. Bartolomeu dos Mártires, ao exemplificar aos olhos de Fr. Luís de Granada, *e. g.*, um inusitado desapego dos bens materiais imputável ao autor do texto hipotético.



Mas é o extraordinário equívoco em torno do termo 'Braga' e a preparação do seu surgimento na sintaxe narrativa do excerto citado que constitui a glória retórica do aviso e que vai implicar a reversão dos papéis destas duas personagens, nos termos da qual o Provincial (leitor) acaba por impor a Fr. Bartolomeu (o autor do texto) as condições em que esse texto deve ser interpretado. Tudo isto acontece, não é demais recordar, graças à coercividade retórica de um discurso em que a contrafacção se exhibe a todo o momento. No passo citado, a ficcionalidade é exibida na corrente metonímica cujos elos cuidadosamente encadeados servem uma finalidade precisa, começando na menção prévia à queda de Fr. Luís, o que permite estabelecer uma associação com a parte do corpo supostamente afectada, o pé, onde, finalmente, se prende o objecto temível que partilha o nome da capital do Arcebispado: *braga*, a grilheta que tolhe a liberdade dos que com ela estabelecem, apesar deles, uma ligação para a vida. Em suma, o trocadilho é excessivamente persuasivo e convence o Provincial, não dos perigos da aceitação, mas da grandeza moral (*i. e.*, literária) de Frei Bartolomeu dos Mártires. Uma inferência decorre daqui para a própria *Vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires*, uma vez que também esta, podendo ser interpretada com tudo o que essa actividade implica, a exemplificar alguma coisa, exhibe-se então como um exercício de literatura e um argumento sustentado acerca da mimese como figura de si mesma e da ficção como condição necessária para a sobrevivência mais ou menos intacta daquilo a que nos habituámos a chamar objectos ou realidade.

A partir deste momento, a imagem de Frei Bartolomeu dos Mártires passa a ser o que os outros concebem como Frei Bartolomeu dos Mártires, a confirmação pela Rainha da escolha do Provincial apenas validando uma descrição que se começa a tornar moeda corrente:

Replicou a Rainha que diferentes eram as informações que dele tinha, e dadas por pessoas que sabia lhe falavam verdade.

Aqui tomou Fr. Bertolameu um pouco de alento... e animosamente respondeu que de informações, por boas que fossem, não havia que fiar nem fazer caso... Quanto mais, que ninguém se conhecia melhor que a própria pessoa, se queria falar verdade, e ele de si sabia que lhe faltavam todas as partes necessárias pera o cargo.

...Despediu-o a Rainha... E logo mandou chamar o Provincial e lhe encarregou que o obrigasse por toda a via que pudesse, quando não bastassem razões, porque lhe afirmava que ela o tinha por digno do arcebispado só polo que nele vira e ouvira, não já pola informação que ele, Provincial, lhe dera.<sup>112</sup>

Deste modo se assiste à lamentável tragicomédia na qual uma "coisa-em-si" esbraceja desesperadamente para tentar convencer uma série de sujeitos do conhecimento de que as intuições que dela têm não são, de facto, a "coisa-em-si". Mas quanto mais Frei Bartolomeu apresenta argumentos em favor da sua incapacidade para ocupar o cargo de Arcebispo de Braga, mais os seus interlocutores se convencem de que ele é o candidato indicado. Este é um caso em que os objectos independentes das descrições que dele se possam fazer perdem inevitavelmente no confronto com a absoluta necessidade de fazer descrições. A percepção final da Rainha, aparentemente não mediada pelo relato de Frei Luís de Granada, apenas vem confirmar a percepção do Provincial, dado que lhe sucede na lógica sequencial da narrativa e porque reitera a absoluta indistinção entre Frei Bartolomeu e aquilo que se diz e pensa dele. Essa é uma constatação de que apenas o Arcebispo não se convence, pretendendo que uma série de afirmações acerca de si mesmo pode ser epistemologicamente mais válida que uma série de afirmações de outros acerca dele. O problema de Frei Bartolomeu reside na impossibilidade de deixar de utilizar a linguagem que os outros utilizam para fazer afirmações, quaisquer que sejam, e essa cedência inevitável é uma aventura de desfecho imprevisível.

A braga não é senão a metáfora com maior visibilidade do uso de descrições disponíveis, de *schemata* num sentido gombrichiano, e da conseqüente indiferenciação entre sujeito e objecto, surgindo por essa razão associada à imposição do cargo de Arcebispo de Braga a Frei Bartolomeu dos Mártires, que para passar à história tem que estar sujeito ao jugo da ficção. A braga é, como se viu, a imagem da contrafacção ao designar uma etiqueta que, sendo prévia a Frei Bartolomeu, pertence ao domínio da mimese, dos juízos analíticos, da tautologia e da produção de Círos por meio da poesia. Ao inscrever-se silepticamente no próprio título 'Arcebispo de Braga', o termo que Frei Luís de Sousa encontrou para denotar a literatura desempenha uma dupla função: é, em primeiro lugar, uma marca de ficção e um índice de verosimilhança, ao participar na constituição de um nome motivado — um nome emblemático, para Riffaterre — que, ao descrever abreviadamente a humildade sujeita à representação (um "arcebispo à força"), contém todo o programa de que as oitocentas páginas do romance são a confirmação saturada por sucessivos desenvolvimentos tautológicos. Mas o achado de Frei Luís de Sousa permite ainda transformar a personagem singular do frade dominicano na própria personificação da ficção, uma vez que 'Arcebispo de Braga', um *imposed name* recebido da história e da orgânica da jurisdição eclesiástica peninsular, apresentado continuamente ao longo do texto como o rótulo por

excelência de Fr. Bartolomeu, vai também passar a figurar, por antonomásia, dentro deste romance, rótulos ou descrições apostos às coisas independentemente da vontade delas. É uma descrição auto-ilustrativa que evidencia a sua própria natureza contrafeita e ficcional, logo prévia aos objectos que descreve, dado que a expressão 'Arcebispo de Braga' é ainda uma instância de analiticidade pelo simples facto de que ninguém é Arcebispo se não estiver sujeito à participação numa ficção que consiste em receber um nome que não é, à partida, o seu. Sendo tradicionalmente referencialista e defensor de uma teoria da verdade como correspondência entre proposições e estados de coisas, o literalista Frei Bartolomeu dos Mártires pertence ao grupo dos muito parciais defensores da verdade que, segundo Sir Philip Sidney, não hesitariam em considerar uma mentira a atribuição a um frade que dorme numa tábua nua o reverendo título de Arcebispo.

É agora inevitável voltar ao episódio em que Frei Bartolomeu escreve a Frei Luís de Granada e reconsiderar o que se disse acerca da ficcionalidade evidente da passagem. Diremos então que a braga (e a corrente que a prende ao pé) é a mais perfeita metáfora da metonímia que cuidadosamente a introduz nessa passagem concreta e em todo o romance, ao gerar um sistema descritivo que um léxico derivado metonimicamente actualiza sucessivamente. É o caso do episódio da perseguição e fuga em Siena ou da despedida junto à fronteira do Arcebispado, a caminho do Concílio de Trento:

Que diferentemente dos que estamos no mundo julgam os Santos as cousas! Esta Braga por quem este servo de Deus faz extremos de saudades, como por verdadeira esposa sua que era, é aquela que no mesmo tempo lhe ouviam todos chamar braga e cadea sua de ferro, e a tinha por tão pesada que morria por se ver livre dela, como ao diante veremos! Quem dará solução nestes contrários? Era verdadeiro o amor e era verdadeiro o ódio. Amava-a por Deus, enquanto por Ele a tinha a seu cargo: *Et amore mulierum* (como dizia David por Jónatas), pois lhe custava lágrimas sua ausência, sem haver cousa na vida que mais quisesse. Aborrecia-lhe, enquanto lhe parecia que o cuidado dela lhe tirava entregar-se todo a Deus. E se úa vez fazia verdadeiras saudades por ela, no mesmo tempo as tinha verdadeiras da sua cela, com inflamados desejos de se ver solto da braga.<sup>113</sup>

Fica, portanto, claro que a «braga e cadea sua de ferro» não é senão uma figuração de uma narrativa que produz desenvolvimentos metonímicos que, pela sua natureza analítica, presidem à constituição de uma descrição verosímil já não apenas de um religioso pobre que foi Arcebispo de Braga, mas também do modo como são construídas as narrativas e as descrições. A cadeia

metonímica constitutiva de qualquer narrativa, que elimina quaisquer pretensões referenciais<sup>114</sup>, determina o modo como o leitor linguisticamente competente deve ler o romance e esse modo é, como um grilhão, ferreamente impositivo, a descrição daí resultante sendo capaz de configurar desta maneira esteticamente inultrapassável o nosso *Ciro* e, potencialmente, uma multidão de Bartolomeus émulos de Frei Bartolomeu. A imensa ficção de um frade *ordinis predicatorum* que é simultaneamente Primaz das Espanhas é a imagem perfeita da dependência entre ficcionalidade e verosimilhança, entre inadequação mimética num sentido fregeano e mimese na acepção de Sidney. Finalmente, a própria intrusão do termo 'braga' (para designar a grillheta) no título 'Arcebispo de Braga' — ou, no caso da carta ao Provincial, a intromissão de 'Braga' num contexto relativo à grillheta — é, neste último passo citado, objecto de figuração, uma vez que a relação ambígua de Frei Bartolomeu com a sua missão pastoral, traduzida nos sentimentos simultâneos de amor e ódio, é um artefacto retórico capaz de representar a estrita dependência das regras da linguagem na percepção de uma ideia de verdade: a silepse, o tropo que consiste na utilização de um termo particular num contexto que é incompatível com o sociolecto ou o intertexto de origem. A despedida a caminho de Trento não tanto utiliza a silepse, antes dela faz uma descrição, nos termos da qual o uso da silepse é, uma vez mais, uma instância da indifferenciação entre sujeito e objecto, do esquema disponível que é forçoso utilizar, ainda que em prejuízo da consideração de objectos prévios ao seu uso<sup>115</sup>.

Uma das passagens realmente púrpuras da *Vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires* ocorre no Capítulo XIV do Livro I e relata um dos muitos episódios que atestam a militância do Arcebispo em prol das virtudes cristãs. Teve lugar no início de uma visitação que empreendeu nas terras da sua diocese com o propósito de apagar os incêndios que assolam o mundo cristão, e que são, segundo S. João, «*concupiscentia carnis... concupiscentia oculorum, et superbia vitæ*»<sup>116</sup>. Visitar, ou fazer a visitação, implica ouvir testemunhas e elaborar relatórios circunstanciados acerca do estado moral dos sítios inspeccionados. A determinação do Arcebispo em cumprir este objectivo resulta da consciência de que «a melhor prevenção de todas pera ter mão nos homens que não caiam em grandes vícios é a palavra de Deus, palavra viva e eficaz, que corta polas entranhas e pola alma, como espada afiada e cortadora; que, das mãos à boca, faz trocar o sabor das cousas, desafeioa vontades e até nos entendimentos faz força»<sup>117</sup>. Uma das ideias feitas mais vulgarizadas acerca da retórica diz precisamente que as pessoas que se entregam a essa actividade têm por objectivo iludir os seus interlocutores a fim de obterem deles concessões argumentativas com consequências práticas de importância variável. Trocar o



sabor às coisas e fazer força no entendimento, que seria uma excelente descrição, *e. g.*, do exercício da profissão de padre ou advogado segundo Bentham, denota, no texto de Frei Luís de Sousa, a reversão de um conjunto de logros potencialmente gerados pelo mau uso da retórica, tendo já ficado claro que Frei Bartolomeu dos Mártires não está isento de poder vir a provar do alimento que preparou para os outros. A contradição entre «deixou flores de retórica... e entregou-se todo a termos chãos e doutrina clara» e «Encarecia o dano que [os incêndios] fazem nas almas e até na vida e nos corpos; exagerava as misérias...» (com as consequências, neste caso “felizes”, que daí resultam: «...de maneira que fazia temer e tremer o auditório») serve para mostrar a debilidade da noção de retórica como um instrumento utilizável com boas ou más intenções para atingir objectivos pré-determinados.

Para John Searle, no ensaio «The Logical Status of Fictional Discourse», as ficções literárias caracterizam-se por serem uma acumulação de actos ilocutórios fingidos. Mas Searle acredita, como Platão, que apesar de a epistemologia reprovar a literatura, a moral não desdenha investigar de que modo os textos ficcionais transmitem mensagens. É nesta suposição que Searle se permite afirmar que todos os textos literários de qualidade se prestam à extracção, no fim da leitura, de uma moral da história. Um romance do século XIX difere de um conto infantil pelo facto de não exhibir, na última página, a frase «E a moral da história é...»<sup>118</sup>. Tal como Platão ou Searle, Frei Bartolomeu parece acreditar na tese segundo a qual é possível dizer verdades a mentir, sendo possível descobrir um ensinamento virtuoso debaixo das roupagens de uma ficção poética.

Não poucas vezes, Frei Luís de Sousa coloca as aventuras inquiridoras e correctivas do Arcebispo num cenário inóspito quer geograficamente, quer climaticamente, inaugurando o episódio em questão uma série de incursões por terras pouco acolhedoras sob vários pontos de vista. Neste caso concreto, e contra todas as recomendações que o bom senso ditava, Fr. Bartolomeu não hesita em enfrentar a intempérie e o frio, atrevido-se por caminhos impraticáveis, e é precisamente no meio da tempestade que se vê obrigado a reconhecer a dedicação admirável de um jovem pastor que guarda o seu rebanho:

Passavam um dia de um lugar pera outro. Salteou-os ùa chuva fria e importuna que os não largou na mor parte da jornada; e corria um vento agudo e desabrigado que os congelava. Tinha-se adiantado o Arcebispo, segundo seu costume, que era caminhar quasi sempre só, pera se ocupar com mais liberdade em suas contemplanções; e ia fazendo matéria de tudo quanto via no campo e na serra pera louvar a Deus.

Ofereceu-se-lhe à vista, não longe do caminho, posto sobre um penedo alto e descuberto ao vento e à chuva um minino pobre e bem mal reparado de roupa, que vigiava ùas ovelhinhas que ao longo andavam pastando. Notou o Arcebispo a estância, o tempo, a idade, o vestido, a paciência do pobrezinho; e viu juntamente que, ao pé do penedo, se abria ùa lapa que podia ser bastante abrigo pera o tempo. Movido de piedade, parou e chamou-o e disse-lhe que se decesse abaixo, pera a lapa, e fogisse da chuva, pois não tinha roupa bastante pera esperar.

— Isso não — respondeu o pastorinho — que, em deixando de estar alerta e com o olho aberto, vem logo o lobo e leva-me a ovelha, ou vem a raposa e mata-me o cordeiro.

— E que vai nisso? — perguntou o Arcebispo.

— A mi me vai muito — tornou ele —, que tenho pai em casa, que pelejará comigo; e tão bom dia se não forem mais que brados. Eu vigio o gado, ele me vigia a mim; mais val sofrer a chuva.

Não quis o Arcebispo dar mais passo, esperou que chegassem os de sua companhia, contou-lhes o que passara com o minino e acrescentou:

— E este esfarrapadinho inocente ensina a Fr. Bertolameu a ser arcebispo. Este me avisa que não deixe de acudir e visitar minhas ovelhas, por mais tempestades que fulmine o Céu. Que, se este, com tão pouco remédio pera as passar, todavia não foge delas, respeitando o mandado do pai mais que o seu descanso, que razão poderei eu dar se, por medo de adoecer ou padecer um pouco de frio, desemparar as ovelhas, cujo cuidado e vigia Cristo fiou de mim quando me fez pastor delas?<sup>119</sup>

Neste excerto, o Arcebispo é um leitor incrédulo e o objecto da sua desconfiança é um pastor exposto à intempérie junto a uma gruta que lhe poderia servir de abrigo. As ovelhas a pastar «ao longo», dadas as condições climáticas, compõem um quadro, no mínimo, inusitado. Nesta medida, o diálogo que se segue apresenta todas as características de uma cena de interpretação: um leitor perplexo que quer fazer sentido de um texto aparentemente sem componente factual nem sinceridade intencional e que o interpela repetidamente até chegar a um compromisso de acomodação em que finalmente é extraída uma conclusão conforme à ideologia e ao quadro de referência deste intérprete particularmente ávido. Na curta elipse que medeia entre a última réplica do pastor e o discurso do Arcebispo cabe a tomada de consciência da verdade inscrita nesta pequena fábula moralizante. Essa percepção é expressa na inflamada conclusão, em discurso directo, do relato feito aos outros viajantes, que pode assim ser facilmente caracterizada nos termos da tese de Searle: o prelado é aqui um leitor tão aparentemente competente quanto o filósofo, encontrada a lição sob a aparência da fábula. A estranheza



do surgimento, no meio da narrativa biográfica, desta pequena ficção fortemente marcada pelos estereótipos do género sobrenatural — os ingredientes da tempestade que tipicamente enquadra instantes cruciais de certas narrativas — poderia encontrar aqui uma razão para ser dissipada. Tal como o Arcebispo de Braga foi capaz de extrair actos ilocutórios verdadeiros de uma fabulosa e improvável coincidência (a analogia flagrante entre dois cumpridores dedicados da intimação *Pasce oves meas*), também o leitor seria capaz de avaliar o carácter fictício dessa coincidência como o resultado de uma intervenção autoral na ordem dos factos históricos. Poderá então reconhecer uma boa intenção na estratégia retórica de Frei Luís de Sousa, a qual não tem por fim senão colocar diante dos olhos de quem lê um exemplo de virtudes a seguir, *i. e.*, um exemplo de como se lê textos (ou pelo menos a *Vida*, em particular). Esta parece ser, portanto, uma passagem em que se assiste, dentro de uma ficção, à interpretação de uma ficção, da qual se pode inferir um processo similar para a ficção englobante, a *Vida de D. Frei Bertolomeu dos Mártires*. Mas uma outra complicação surge quando se deixa de considerar o episódio isoladamente e se nota a aparente falta de conexão lógica, de um ponto de vista hermenêutico, com o episódio que se segue de imediato e que fecha o capítulo:

Cerremos este capítulo com ùa monstruosidade que mostraram ao Arcebispo os moradores do lugar de Ruivães, seis léguas de Braga, nesta visitação. Era ùa árvore de tão desmesurada grandeza que dentro no tronco, que, da muita antiguidade, tinha aberto e oco, se armou ùa mesa e o Arcebispo se assentou a ela em ùa cadeira e, por memória, no mesmo sítio e assento visitou a freguesia, e tinha também lugar dentro a testemunha que vinha dizer seu dito. A ramada que de si lançava esta árvore era tão grossa e estendida que afirmavam chegava a dar todos os anos sessenta alqueires de boleta.

Bem podemos cuidar que seria tal pranta tão antiga como a terra que a criou, porque, tendo este género de árvores natureza de se criar e crescer mui devagar, não requeria (segundo parece) menos anos pera chegar a tamanho excessivo.

Nas terras novas de Santa Cruz (que é o nome que lhe deram os devotos descobridores, e a cobiça humana o trocou em Brasil, respeito da madeira rendosa e estimada que produzem), sabemos que há matos e arvoredos que provavelmente competem com a criação do mundo, do que é argumento haver falta de cultivadores em geral, e sobejarem no clima grandes e contínuas humidades, que tohem incêndios. E, conquanto se acham madeiras grossíssimas, de que os naturais fabricam grandes embarcações inteiriças que escusam os benefícios de breu e estopa, porque são de ùa só peça, mui poucas se acham (segundo o que daquelas províncias temos alcançado)

que se possam comparar com esta só de Ruivães. Por onde fica bem provada a antiguidade que lhe damos.<sup>120</sup>

O desconforto da sequência é manifesto, dado que a uma cena coroada por um triunfo hermenêutico se segue um conjunto de considerações botânicas acerca das florestas tropicais da América do Sul que têm por fim demonstrar a provecta idade da árvore de Ruivães. Se, no primeiro excerto, Frei Bartolomeu é o paradigma do leitor incomodado com incongruências lógicas e inadequações miméticas que interpela o texto e acaba por obter respostas satisfatórias (e putativamente ensináveis) do ponto de vista das suas posições ideológicas, as considerações botânicas de Ruivães são dominadas pela total ausência de ímpetos interpretativos e de buscas metódicas de intenções sinceras. Este novo comportamento de recato cerimonial antes parece exemplificar uma espécie de sentimento de “felicidade e acção de graças depois da tempestade”. Não é despreciando o contraste que se estabelece entre o progresso sereno da visitação dentro do tronco da árvore e o fim da intempérie (*eo ipso*, do momento genericamente reconhecível como propício às grandes epifanias do divino), com o seu corolário demótico em versão “e a moral da história é...”. O leitor fica deste modo na posição, anteriormente ocupada por Frei Bartolomeu dos Mártires, de se ver compelido a interpretar o passo, heteróclito quanto baste.

Um problema básico residiria em considerar duas alternativas: ou Frei Luís de Sousa se limitou a relatar factualmente acontecimentos históricos numa sequência cronológica bem definida, apesar da disparidade porventura existente entre os momentos relevantes aglutinados sem apreciável coesão narrativa ou, por outro lado, é necessário admitir que a ordem dos acontecimentos (se os houve) foi manipulada para construir um argumento. Nesta altura, a primeira hipótese é facilmente dispensável, não só porque admite uma diferença entre a poesia e a história mas, sobretudo, porque não faz justiça ao génio literário de Frei Luís de Sousa. Mas ‘construir um argumento’ é uma expressão que não implica necessariamente uma semelhança com o que Searle ou Platão têm a dizer acerca de fábulas determinadas por um projecto didáctico, mas que está mais próxima do que o bom senso tem a dizer acerca do *telos* narrativo que determina as actualizações sucessivas do dado semântico original, configurando-se ainda esta sequência particular como um verdadeiro argumento num outro sentido que fica por enquanto sem explicação.

A interpretação à primeira vista mais satisfatória que permite compensar a estranheza causada pela disparidade dos dois momentos consiste em admitir

que o episódio do pastor surge no interior de um arco metonímico que o sustenta, que tem início nas considerações prévias acerca dos incêndios que devoraram o mundo e que termina na inferência da antiguidade da árvore minhota por comparação com as árvores da floresta tropical. Este capítulo particular visa, entre outras coisas, ilustrar o *modus operandi* de Frei Bartolomeu por ocasião das visitas na arquidiocese de Braga, descrevendo-se primeiramente o propósito espiritual que move o Arcebispo na sua acção pastoral corrente, apresentando-se depois a intenção de iniciar a visitação, seguindo-se o sumário do conjunto de actos tipicamente praticados durante o processo, e terminando com os casos memoráveis que estão a ser considerados. A atitude espiritual do Arcebispo de Braga reside no objectivo de «fazer guerra e desterrar do mundo aqueles três pestilenciais incêndios que o assolam, que S. João nos significou...». A visitação é um instrumento que serve este propósito e é durante a execução da visitação que ocorre o episódio do pastor, instrumental, por seu turno, para a visitação, uma vez que faz de Frei Bartolomeu um novo cumpridor da ordem *Pasce oves meas* dada por Cristo ao seu primeiro sucessor. A consciência da verdadeira importância da missão irrompe, portanto, no espírito do Arcebispo durante uma tempestade, exactamente no momento em que os incêndios começam a ser apagados. Deste ponto de vista, a sequência do episódio da árvore de Ruivães é facilmente compreensível, pois vem confirmar o triunfo dos bons sentimentos cristãos sobre os males do mundo, *i. e.*, da chuva sobre o fogo, uma vez que o monstro de Ruivães surge assim como um sobrevivente de incêndios que não chegaram a existir porque, como se diz no fim da passagem, é comparável, em longevidade e capacidade de resistência às adversidades naturais, às árvores da Amazônia protegidas por chuvas ininterruptas. A associação por metonímia das árvores tropicais à Cruz e, do mesmo modo, à árvore de Ruivães, faz que esta seja o sítio ideal para acolher Frei Bartolomeu dos Mártires (um associado da chuva), apresentada assim como um símbolo eloquente do espírito cristão, imortal e invicto. Deste modo, a árvore representa a igreja a receber no seu seio o Arcebispo, agora perfeitamente ciente daquilo que se espera dele, numa celebração do feito interpretativo que lhe trouxe a percepção de ser qualquer coisa parecida com chuva, tal como o arco metonímico a que podemos chamar por conveniência 'apagar incêndios com a água que cai do Céu' comporta o episódio do colóquio com o pastorinho, que não é, portanto, senão um sucedâneo de Cristo, tal como este é retratado no intertexto bíblico mais que esperado deste episódio (cf. *Jo.*, x, 1-18; xxi, 15-7; *I Pedro*, v, 1-4).

Não é muito improvável que um intérprete como Frei Bartolomeu encontrasse, no fim do diálogo com o texto, alguma coisa que à partida procurava

especificamente. De modo análogo, o próprio intertexto bíblico corresponde perfeitamente às expectativas quer do Arcebispo quer dos leitores da *Vida*, estes esclarecidos pelo exemplo, que têm diante de si, de destreza hermenéutica e de submissão de um texto a um quadro de referência localizado, a uma ideologia particular. É exactamente a verificação do carácter não problemático desta adequação tão amena entre o que se espera encontrar e o que acaba por supostamente ser achado que destitui de exactidão tudo o que foi dito até agora acerca do capítulo XIV do Livro I e que pareceria dar razão a Searle, pois estamos de novo no reino dos nomes com referência equívoca. Tal como 'lagosta' pode designar simultaneamente o insecto saltatório que devasta colheitas e o crustáceo que se come suado ou gratinado no forno, e tal como 'braga' pode designar a grilheta a que Frei Bartolomeu está preso e o Arcebispado a que Frei Bartolomeu está preso (para além de descrever a própria narrativa a que Frei Bartolomeu está preso e que por sua vez diz como é que Frei Bartolomeu está preso a essa narrativa), também o famigerado acto ilocutório *Pasce oves meas* não resulta de intenções cuja sinceridade é identificável com uma tranquilidade imperturbada. Este facto elementar torna-se incontornável a partir do momento em que reconhecemos na segunda réplica do pastor, que ilumina o espírito de Frei Bartolomeu, três versos da terceira *Bucólica* de Virgílio:

De grege non ausim quicquam deponere tecum:  
est mihi namque domi pater, est iniusta nouerca,  
bisque die numerant ambo pecus, alter et haedos.  
(*Ver., Ec.*, III, 32-4)<sup>121</sup>

A tradução aguda e deliberadamente incorrecta, de um ponto de vista filológico, que Frei Luís de Sousa faz dos versos bucólicos torna flagrante a origem virgiliana da resposta do pastor, ao analisar a locução latina *domi est* (não falar) nos seus constituintes elementares, vertendo-os discretamente para os equivalentes portugueses respectivos e tomando *domi* por um locativo ('tenho pai em casa'). Cristo (ou o seu representante, no caso) é consequentemente descrito nos termos de Menalcas, que recusa apostar qualquer um dos seus animais numa competição poética com Dametas, receando o castigo paterno.

Esta assimilação implica que o exercício interpretativo de Frei Bartolomeu não passe disso mesmo, uma atribuição de intenções sinceras a um texto que é instado a responder aquilo que se quer ouvir. Torna-se, portanto, necessário rever o que se disse acerca da árvore de Ruivães e da sua estranha relação com a cena precedente, agora que temos a percepção da existência de dois



intertextos em colisão, de um mesmo nome com extensão variável, e do decorrente erro de leitura em que o Arcebispo incorre.

A natureza didáctica do texto que Frei Bartolomeu tem diante de si é problemática porque inferida a partir de pressupostos errados. O uso de Virgílio faz que a enunciação da ordem *Pasce oves meas* seja imputável não exclusivamente a Cristo mas também ao pai de Menalcas, o que, no entanto, não impede que a interpretação do texto produza resultados práticos, uma vez que, correcta ou incorrectamente, Frei Bartolomeu acaba por extrair um ensinamento, por menor que fosse o seu grau de novidade. Aqui reside a ironia da passagem, uma vez que o leitor, que à primeira vista deveria aprender com a capacidade de aprendizagem do Arcebispo, adquire um distanciamento fundamental em relação a um leitor declaradamente *naïf* e incapaz de problematizar o carácter ficcional da literatura, e não pode deixar de pôr em causa a possibilidade de aprender alguma coisa com alguém que estaria disposto a acreditar que Camões, realmente, salvou no Sul um livro a nado. Adicionalmente, Frei Luís de Sousa, que não tem a mais pequena ilusão acerca do carácter não problemático da fixação das intenções ou da referência de um texto, apresenta a sua caricatura da interpretação (esta, sinónima de fixar intenções ou referências) como uma cena em que o intérprete só é levado a interpretar exactamente por um erro de percepção e pela ignorância do meio compósito que é a linguagem. O texto 'pastor' parece estar pronto a ser interpretado: «Ofereceu-se-lhe à vista» um pastorinho que detém uma série de propriedades portadoras de significado. Perante isto, Frei Bartolomeu permanece inconsciente de que deve fazer um exercício hermenêutico e vai ser necessária a intermediação de Virgílio para que a lição moral adquira consistência no espírito do Arcebispo. O facto de ser a exactidão e a literalidade da citação de Virgílio que faz Frei Bartolomeu dar-se conta de que está a reconhecer uma ideia geral extraída do Evangelho segundo S. João confere ao leitor uma capacidade crítica em relação a uma situação equívoca de que Frei Bartolomeu é o protagonista inconsciente, pois enquanto o Arcebispo lê o Evangelho, ecoa na memória do leitor uma égloga de Virgílio.

Resumindo, Frei Luís de Sousa apresenta a inviabilidade da interpretação, tal como a temos vindo a considerar, por meio da pequena ficção que põe em cena uma aparente urgência interpretativa. O desfecho deste acto hermenêutico é satisfatório para o intérprete mas irrisório para o leitor, pela simples razão de que a réplica do pastor se refere muito mais a Virgílio do que a S. João (o intertexto tão esperado que aqui é praticamente co-extensivo de adequação mimética à realidade). O termo '*pater*', como 'lagosta', está contaminado pela impossibilidade de se lhe atribuir uma referência fora do texto.

As consequências da intromissão de Virgílio não se esgotam, todavia, no que acaba de ser dito, uma vez que a citação da terceira *Bucólica* introduz na *Vida de D. Frei Bertolomeu dos Mártires* um conjunto de dados semânticos que permitem configurar a biografia como pertencente ao género pastoril. O frade dominicano está mais próximo das peles de carneiro de Sá de Miranda que das sedas do paço episcopal ou das púrpuras de Roma.

Em muitas representações visuais que pretendem ilustrar o *Pasce oves meas*, ovelhas e pessoas ocupam espaços contíguos atrás do dedo indicador de Cristo<sup>122</sup>. Este tipo de cena determina o sentido de uma frase (neste caso acompanhada de uma ilustração visual) por ostensão: o termo 'ovelhas' é o melhor disponível para denotar pessoas e, por isso, significa 'pessoas' naquele contexto preciso. A transferência de atributos entre pessoas e ovelhas faz-se por causa do gesto de Cristo. A coexistência das duas espécies compensa a ausência do texto que cumpriria a função de legenda e deixa, conseqüentemente, de haver distinções entre sentidos literais e metafóricos. No episódio da *Vida de D. Frei Bertolomeu dos Mártires*, a citação de Virgílio passa a desempenhar o papel de legenda do romance e dá indicações fundamentais ao leitor para a correcta interpretação (num sentido menos severo do que o que tem vindo a ser considerado) do livro. A improbabilidade mimética e a evidente ausência de referência do episódio são assim cruciais para se passar da mimese à semiose, nos termos de Riffaterre. A indistinção que passa a existir entre o instituidor da actividade pastoral (Cristo incumbido de assegurar a saúde das suas ovelhas e transmitindo a ordem a Pedro) e um pastor tratado poeticamente por Virgílio no género pastoril torna-se o dado metonímico que gera sistemas descritivos insistentemente actualizados ao longo da obra. A citação da *Bucólica* arrasta para a biografia do Arcebispo uma série de estereótipos da vida medianamente salutar, de inspiração mais ou menos estóica, que louva a pobreza e o afastamento do mundo, sem nenhuma implicação, à partida, cristã. Este conjunto de dados semânticos importados de Virgílio passa a justificar em parte o comportamento *sui generis*, mesmo para um dominicano, de um Arcebispo de Braga que quer ser pastor (no sentido *pastoril* do termo), que quer renunciar à representação e aos privilégios inerentes ao cargo e à actividade pastoral e que a todo o momento exclama o *nolo episcopari*<sup>123</sup>. Nesta medida, mais que uma instrução ao leitor acerca de como aproveitar, para a vida, a leitura da *Vida*, o episódio do pastor é uma instrução dada ao leitor acerca de como aproveitar a leitura deste passo para a leitura da *Vida*.

Por outro lado, o sistema descritivo da *aurea mediocritas* que permite conferir verosimilhança à pobreza de Frei Bartolomeu dos Mártires constitui pre-

cisamente a tematização da impossibilidade de se interpretar tal como o Ciro de Frei Luís de Sousa o pretende fazer. Como já verificámos, o tópico da humildade em moldes virgilianos exerce permanentemente ao longo do texto um movimento duplo em que simultaneamente gera verosimilhança pela ostensão da sua importação intertextual, logo da sua ficcionalidade (e desse modo serve o *telos* da narrativa), e argumenta em favor da ausência de referências ou intenções inequivocamente determináveis exactamente porque está associada a essa outra, primeira, função. Por outras palavras, o tópico da *aurea mediocritas* é introduzido num momento em que Frei Luís de Sousa demonstra de modo irrefutável (e esteticamente superior) a incompatibilidade entre interpretar e reconhecer textos noutros textos, entre admitir intenções e imitar as antigas obras dos Romanos de acordo com a mimese auto-suficiente de que fala Sir Philip Sidney. O sistema descritivo introduzido pela citação de Virgílio vai, desta maneira, permitir também a exposição, por parte de Frei Luís de Sousa, de uma tese acerca da literatura e da referencialidade num sentido riffaterreano. Todos os estratagemas desenvolvidos por Frei Bartolomeu a fim de evitar a mediação da linguagem (*i. e.*, a actualização do sistema descritivo “Arcebispo de Braga”) e de manter intacta a sua autonomia objectiva e a das coisas verdadeiras porque correspondentes a uma intenção não sujeita a atropelos tropológicos têm o efeito perverso de confirmar a linguagem como único referente de qualquer texto — nada diferente do que acontece por ocasião da imposição do cargo de Arcebispo de Braga a um pobre frade contrafeito. Todas essas traças, afinal, são reminiscências de humildade pastoril, no capítulo XIV do Livro I momentosamente associada a uma cena de absoluta infelicidade interpretativa.

Em face desta constatação, o carácter celebratório da visitação que tem lugar dentro da árvore de Ruivães não diz já apenas respeito à descoberta da natureza chuvosa e anti-incêndios de Frei Bartolomeu, mas festeja o carácter descritivo e anti-interpretativo da literatura e da *Vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires*, em concreto.

A conclusão do capítulo surge agora, amena, como a correcção de um erro de leitura, a substituição de uma cena falhada de tempestade hermenêutica por uma descrição da poesia. Desde logo porque o colóquio dentro da árvore de Ruivães, que contrasta bruscamente com a exuberância interpretativa do Arcebispo de Braga, deve ser lido como a primeira evidência do bucolismo e da mediania arcádica. E ainda como a confirmação do poder metonímico e da força canónica dos versos de Virgílio, que aqui têm uma produtividade importante na sintaxe narrativa, pois a sombra das árvores ou a entrada de grutas são os locais eleitos pelos pastores das *Bucólicas* para cantarem

poemas e disputarem louvores poéticos. Para mais, este acontecimento institui-se como uma celebração «por memória», não se tratando esta da memória que os historiadores com preocupações referenciais vão ter em consideração, mas antes de um *locus* mnemónico, com importância para os leitores da *Vida*, que marca a emergência de Virgílio na narrativa de Frei Luís de Sousa.

A entrada na grande árvore de Ruivães assinala a entrada de Virgílio nesta obra, independentemente do *topos* da mediania e das actualizações que vai receber. É um argumento contra a interpretação e a referencialidade, na medida em que comemora a contrafacção flagrante do episódio do pastorinho, devedor mais de Virgílio que de S. João. Tal como Camões só pode passar à história descrevendo-se e comparando-se a Cànace ou a César, também Frei Bartolomeu dos Mártires só pode “sobreviver” na dissolução da sua robustez enquanto objecto independente da linguagem face àquilo de que Frei Luís de Sousa dispõe para o descrever — três versos de Virgílio. Essa necessidade absoluta é traduzida ao longo do livro na luta entre o frade dominicano e o seu reconhecimento generalizado como Arcebispo de Braga, como uma criação *witty* de Frei Luís de Sousa.

Finalmente, a deslocação da visitação para dentro da árvore representa a absorção de Frei Bartolomeu dos Mártires pela própria literatura. Este facto é perceptível na descrição, em primeiro lugar, do modo como o Arcebispo é forçado a aperceber-se deste fenómeno botânico excepcional e, em segundo lugar, do próprio acto de ouvir as testemunhas. Em ambos os casos se descreve um conjunto de atitudes com relevo epistemológico, relacionadas com a aquisição de conhecimento, mas cuja tradução proposicional elimina a referência aos objectos, dado que se organiza de acordo com a forma canónica da narrativa verosímil — a tautologia: «uma monstruosidade que mostraram ao Arcebispo», «a testemunha que vinha dizer seu dito.» A própria aquisição de conhecimento por ostensão está subordinada a um juízo analítico que diz que a acção de mostrar só pode ter por objecto uma coisa mostrável (mediada pela linguagem), a conformidade entre a acção e o objecto sendo em tudo equivalente, considerados os parágrafos imediatamente anteriores, ao ‘venerar Vénus’ que em *Os Lusíadas* era uma figura da literatura enquanto adequação a regras de leitura e a critérios de atribuição de valores de verdade implementados pelo próprio texto, e da literatura como imitação de outros textos, e não de factos prévios. Do mesmo modo, a entrada conjunta do Arcebispo e da testemunha que vem «dizer seu dito» com uma finalidade memorável figuram a transmissão e a aquisição de conhecimento no estrito interior da linguagem. É exactamente a referência à testemunha que vai suscitar uma associação metonímica que, a pretexto de uma consideração pertencente ao



domínio da ciência natural — a demonstração da antiguidade da árvore —, vai conduzir uma dissertação acerca da transmissão de conhecimento mediada pela linguagem. A árvore de Ruivães não é mais que a linguagem. A densa cadeia metonímica contida no último parágrafo, ao associá-la às árvores tropicais que por sua vez crescem num território que tem o nome do Santo Lenho, permite acolher uma série de reservas parentéticas que não fazem mais que explicitar a natureza contrafeita da linguagem que, neste caso, é utilizada para medir e comparar coisas, recorrendo para isso a um vocabulário comum, com a consequência do esbatimento da distinção entre os termos da comparação. Também os arvoredos da Amazónia «provavelmente competem com a criação do mundo», mas a comparação é conduzida pelas menções a um conhecimento que não é passível de confirmação empírica («[segundo parece]», «[segundo o que daquelas províncias temos alcançado]») e que aqui funciona como uma metalinguagem que permite descrever a própria linguagem. Deste ponto de vista, a confiança assertiva do *quod erat demonstrandum* final apenas se pode considerar irónica na medida em que denota a consciência da natureza impositiva da linguagem. Aliás, a dessacralização do nome 'Santa Cruz' e a sua substituição por 'Brasil' apenas replica, agora de modo explícito, a confusão entre um representante de Cristo e Menalca (entre um pastor e outro pastor) e assim o logro da interpretação — mas sempre dentro do regime figural da metonímia em torno de 'madeira', que assim acaba por se ligar à metonímia do testemunho e à fórmula tautológica «dizer seu dito», uma excelente descrição da literatura e do reconhecimento de Virgílio em Frei Luís de Sousa.

A partir do momento em que Frei Bartolomeu dos Mártires é investido no cargo de Arcebispo de Braga e Primaz das Espanhas, o seu único desejo será o de se ver livre desse pesado fardo. Mas o frade e o título são a tal ponto indiferenciáveis que, atendido finalmente o *nolo episcopari* pelo Papa e liberto Frei Bartolomeu da braga, a sua vida (uma figuração da objectividade) termina, encerrada no mosteiro de Santa Cruz de Viana do Castelo, sendo a entrada na árvore de Ruivães assim percebida retrospectivamente como uma prefiguração da morte dos objectos imposta pela linguagem. A *Vida* que Frei Luís de Sousa escreveu terminará muito mais tarde, não porque se ocupe a narrar os anos que Frei Bartolomeu ainda viveu em Viana, mas depois de apresentar um longo retrato *post-mortem* da extraordinária personagem do Arcebispo, relatando com minúcia as sumptuosas pompas fúnebres (com grande abundância de lagostas!<sup>124</sup>) que acompanharam a trasladação do corpo de Frei Bartolomeu de Braga, onde fora originalmente sepultado, para o mosteiro que fundara com vista a travar a cobiça humana gerada pela prosperidade

económica e comercial de Viana do Castelo. Vai ser exactamente essa abundância criada pelos homens, tão condizente com o respeitável título de Arcebispo, que o vai atormentar mesmo depois de morto. Enfim, a obra de Frei Luís de Sousa termina com o retrato cada vez mais detalhado da capela mortuária, depois do túmulo, finalmente do epitáfio, e é a citação dessa curta inscrição que encerra a *Vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires* e que constitui dela a descrição abreviada mais exacta, ao conter e resumir o programa da criação de uma pessoa a expensas da morte de um objecto.

## NOTAS

<sup>1</sup> E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon, 1977).

<sup>2</sup> Complementar da anulação da fronteira entre sujeito e objecto é a indistinção entre teoria e prática crucial para os meus interesses e recorrente ao longo deste livro. Um dos melhores tratamentos filosóficos deste tópico é o livro de John Dewey, *The Quest for Certainty* (Carbondale, Il.: Southern Illinois U.P., 1988).

<sup>3</sup> E. H. Gombrich, *The Story of Art* (London: Phaidon, 1995), p. 300. [Como um ser vivo, parece mudar diante dos nossos olhos e adquirir uma nova aparência de cada vez que a contemplamos.]

<sup>4</sup> Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Donald L. Hill, ed. (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1980), p. 99. [Como o vampiro, morreu muitas vezes, e aprendeu os segredos do túmulo.]

<sup>5</sup> Platão, *Ménon*, Ernesto Rodrigues Gomes, trad. (Lisboa: Colibri, 1993).

<sup>6</sup> «Plato thought nature but a spume that plays/ Upon a ghostly paradigm of things;/ Solider Aristotle played the taws/ Upon the bottom of a king of kings», in Walter Jackson Bate & David Perkins, eds., *British & American Poets: Chaucer to the Present* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986), p. 645 [Platão julgava a natureza apenas uma espuma que voga/ Sobre um paradigma ideal das coisas;/ O mais sólido Aristóteles aplicava açóites/ No traseiro de um rei de reis].

<sup>7</sup> Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde* (Harper Collins, 1994), p. 874. [As Alvoradas sucedem-se e as Noites envelhecem/ enquanto este estranho gato/ permanece deitado no tapete chinês com olhos de cetim/ bordados a ouro].

<sup>8</sup> Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Georg Rudolf Lind & Jacinto do Prado Coelho, eds.; Jorge Rosa, trad. (Lisboa: Ática, 1994), pp. 326-7 [«O Sr. Pickwick pertence às figuras sagradas da história do mundo. Por favor, não me venham dizer que nunca existiu.», p. 328.]

<sup>9</sup> É o título do prelúdio IX do *Deuxième Livre de Préludes* de Debussy (1912).

<sup>10</sup> Gottlob Frege, «Über Sinn und Bedeutung» (1892), eng. trans. Max Black, «On Sense and Reference», in A. W. Moore, ed., *Meaning and Reference* (Oxford: Oxford U. P., 1993), pp. 23-42.

<sup>11</sup> Gilbert Ryle, «Systematically Misleading Expressions» [1931-2], in Richard Rorty, ed., *The Linguistic Turn* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), p. 90.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 89. [Em todas estas proposições quase-ontológicas, a palavra ou o sintagma que desempenha gramaticalmente o papel de sujeito parece denotar ou referir-



-se a alguma coisa como aquilo de que o predicado quase-ontológico está a ser predicado; mas na verdade, o sujeito aparente é uma expressão predicativa dissimulada, e o que é realmente afirmado em tais proposições pode ser reafirmado em proposições nenhuma parte das quais parece sequer referir-se a um tal sujeito.]

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 88. [“Deus” e “Satã” são, de facto, apesar da aparência gramatical, expressões predicativas. Isso quer dizer que são aquele elemento, na asserção segundo a qual alguma coisa tem ou não tem uma característica específica ou um conjunto de características, que denota a característica, ou o conjunto de características, por meio da qual se afirma que o sujeito está a ser caracterizado.]

<sup>14</sup> Num comentário a «Systematically Misleading Expressions», Dudley Shapere integra esta fragilidade principal do ensaio de Ryle num conjunto de equívocos comuns aos primeiros filósofos analíticos. Cf. Dudley Shapere, «Philosophy and the Analysis of Language», in Richard Rorty, ed., *Op. cit.*, pp. 271-83.

<sup>15</sup> Ryle, *Op. cit.*, p. 90. [O mundo não contém ficções do mesmo modo que contém estadistas. Não há nenhum sujeito de atributos do qual se possa dizer “*ali* está uma ficção”. O que podemos fazer é afirmar acerca de Dickens “*ali* está um contador de histórias”, ou de *Pickwick Papers* “*ali* está um monte de mentiras”; ou de uma frase desse romance que contenha o pseudo-nome “Mr. Pickwick” “*ali* está uma fábula”. E quando dizemos este tipo de coisas estamos a declarar apenas o que declaramos quando dissemos “Mr. Pickwick é uma ficção”, com a diferença de que as nossas novas expressões não sugerem o que a nossa velha expressão sugeria, que um sujeito de atributos possui os dois atributos de se chamar “Mr. Pickwick” e de ser uma ficção, mas antes que um sujeito de atributos possui os atributos de se chamar Dickens e de contrafazer proposições falsas e pseudo-nomes próprios ou, segundo outra análise, de ser um livro ou uma frase que só poderiam ser verdadeiros ou falsos se alguém se chamasse “Mr. Pickwick”. A proposição “Mr. Pickwick é uma ficção” é, na verdade, apesar da sua *prima facies*, acerca de Dickens ou então acerca de *Pickwick Papers*.]

<sup>16</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Hackett, 1976), pp. 99 *et seq.*

<sup>17</sup> Veja-se o que Harold Bloom, seguindo Wilde, diz sobre Shakespeare e a invenção da subjectividade em, *e. g.*, *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (London: Macmillan, 1994), pp. 45-75, ou em *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present* (Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1989), pp. 51-87.

<sup>18</sup> Fernando Pessoa, *Op. cit.*, p. 288. [«Toda a corrente do turbulento humor inglês, coisa única e obcecante, sobreviverá provavelmente apenas em *As Aventuras de Pickwick*, que é tudo quanto Dickens pode submeter à aceitação dos Deuses.», p. 289.]

<sup>19</sup> Cf. *Op. cit.*, pp. 326-8.

<sup>20</sup> V. Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana U. P., 1978), em particular os dois primeiros capítulos.

<sup>21</sup> Cf. Michael Riffaterre, *La Production du Texte* (Paris: Éditions du Seuil, 1979), p. 183, onde são apresentados exemplos similares.

<sup>22</sup> C. K. Ogden, ed., *Bentham's Theory of Fictions* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1932), p. xv. [Sobre este fundamento sinistro seria construída uma teoria dos símbolos aplicável não apenas aos vícios da lei e às confusões da filosofia, mas também ao respeito e à veneração com que indivíduos de outro modo sem mérito podem ser investidos, *qua* dignitários.]

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. xvi. [A circunstância curiosa é a força irresistível com que... a causa opera na produção do efeito... Por meio de uma cadeia de associações continuamente renovada, que começa na primeira alvorada da razão, esta opinião da ligação constante entre a posse do símbolo externo em questão e a qualidade mental em questão tem sido criada e confirmada: para fazer reviver a opinião errônea, um único instante basta em qualquer altura: para a sua expulsão, nada menos que uma cadeia de reflexões pode ser suficiente.]

<sup>24</sup> Noutro excerto citado por Ogden, fica claro que uma certa noção de analiticidade é o fundamento da ficção, na medida em que exclui uma componente empírica na produção de proposições. Libertar o jargão legal de expressões latinas era a proposta de Blackstone, que Bentham comenta do seguinte modo: «This was doing much; but it was not doing everything. Fiction, tautology, technicality, circuitry, irregularity, inconsistency remain. But above all, the pestilential breath of Fiction poisons the sense of every instrument it comes near», *Op. cit.*, p. xvii. [Isto era fazer muito; mas não era fazer tudo. A ficção, a tautologia, a circularidade, a irregularidade, a inconsistência permanecem. Mas, acima de tudo, o bafo pestilencial da Ficção envenena o propósito de qualquer instrumento de que se aproxime.]

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. xvi. [Neste caso, penso que um paralelo muito adequado pode ser estabelecido com o caso dos fantasmas e de outros seres maléficos, que a ausência de luz apresenta aos olhos da minha consciência. No entendimento de mais nenhum homem pode uma mais forte persuasão da não-existência destas entidades ter lugar do que no meu; todavia, mal acabo de me deitar para dormir num quarto escuro, quando, não havendo mais ninguém no quarto, e permanecendo os meus olhos abertos, esses instrumentos de terror se impõem; e, para me libertar do aborrecimento, vejo-me na necessidade de substituir essas ideias mais ou menos agradáveis com que a minha consciência estaria de outro modo ocupada por essas reflexões que são necessárias para manter presente na minha consideração o juízo pelo qual a não-existência destas criaturas da imaginação tem tantas vezes sido declarada. A causa destas ilusões foram as histórias contadas pelos criados, na minha infância.]

<sup>26</sup> Cf. *Op. cit.*, p. xi. [João Escuro, Caveira Esfolada e Esqueleto Sangrento.]

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. x. [Antes da cerimónia, era submetido a um exame de catecismo, uma das perguntas do qual era — ‘Quem foram as crianças que foram salvas da fornalha ardente?’ Resposta — ‘Shadrach, Meschach e Abednego’; mas a palavra *Abednego* ficou associada na minha consciência a ideias muito agradáveis, e soava aos meus ouvidos como Shadrach, Meschach, e *Vamos-para-a-cama*, numa espécie de confusão benévola que ainda não foi removida.] Em nota de rodapé, depois de citar a fonte, Ogden acrescenta: «Later, when too old to be his grandmother's bedfellow, he "became the sole occupant of a large unfurnished room — a fit place for the visitation of nocturnal visitors; and then and there it was that the devil and his imp appeared to me"», *ibidem*, n. 2. [Mais tarde, quando era demasiado crescido para dormir na cama da avó, “tornou(-se) o único ocupante de um quarto grande sem mobília — um lugar adequado para o surgimento de visitantes nocturnos; e era então e nesse lugar que o diabo e o seu acólito apareciam”.]

<sup>28</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann*, Jean-Yves Tadié, ed. (Paris: Gallimard, 1987), t. I, p. 9. [Em Combray, todos os dias desde o fim da tarde, muito antes do momento em que deveria ir para a cama e ficar, sem dormir, longe da minha mãe e da minha avó, o meu quarto tornava-se o ponto fixo e doloroso das minhas preocupações.]

<sup>29</sup> Proust não deixa de relevar a absoluta adequação da mãe, ao livro que está a ler: «...quand elle lisait la prose de Georges Sand, qui respire toujours cette bonté, cette distinction morale que maman avait appris de ma grand-mère à tenir pour supérieures à tout dans la vie..., attentive à bannir de sa voix toute petitesse, toute affectation qui eût pu empêcher le flot puissant d'y être reçu, elle fournissait toute la tendresse naturelle, toute l'ample douceur qu'elles réclamaient à ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité.», *À la recherche du temps perdu*, t. I, p. 42. [...quando lia a prosa de George Sand, que respira sempre essa bondade, essa distinção moral que a mamã tinha aprendido com a minha avó a considerar superiores a tudo na vida, zelosa de banir da sua voz toda a mesquinhez, toda a afectação que tivesse podido impedir a corrente poderosa de nela ser recebida, fornecia toda a ternura natural, toda a ampla doçura que reclamavam a essas frases que pareciam escritas para a sua voz e que, por assim dizer, cabiam por inteiro no registo da sua sensibilidade.]

Curiosamente, o modo como Proust descreve a atenção que lhe falta para conservar a sensação táctil do beijo é muito próximo do modo como Bentham se refere ao “train of reflection” com que expulsa os fantasmas da sua consciência momentaneamente mal iluminada. Proust compara a concentração que lhe falta à atenção mórbida dos maníacos: «Je dinais avant tout le monde et je venais ensuite m'asseoir à table, jusqu'à huit heures où il était convenu que je devais monter; ce baiser précieux

et fragile que maman me confiait d'habitude dans mon lit au moment de m'endormir il me fallait le transporter de la salle à manger dans ma chambre et le garder pendant tout le temps que je me déshabillais, sans que se brisât sa douceur, sans que se répandît et s'évaporât sa vertu volatile et, justement ces soirs-là où j'aurais eu besoin de le recevoir avec plus de précaution, il fallait que je le prisse, que je le dérobasse brusquement, publiquement, sans même avoir le temps et la liberté d'esprit nécessaires pour porter à ce que je faisais cette attention des maniaques qui s'efforcent de ne pas penser à autre chose pendant qu'ils ferment une porte, pour pouvoir, quand l'incertitude malade leur revient, lui opposer victorieusement le souvenir du moment où ils l'ont fermée.», *À la recherche du temps perdu*, t. I, p. 23. [Eu jantava antes de todos e ia depois sentar-me à mesa até às oito horas, altura em que estava combinado que deveria subir. Era preciso transportar aquele beijo precioso e frágil que a mamã me confiava habitualmente na cama, antes de adormecer, da sala de jantar para o meu quarto e conservá-lo durante todo o tempo que levava a despir-me, sem que se quebrasse a sua doçura, sem que se dissipasse e evaporasse a sua virtude volátil e, justamente nas noites em que me seria necessário recolhê-lo com mais precaução, era forçoso tomá-lo, roubá-lo bruscamente, publicamente, sem sequer ter o tempo e a liberdade de espírito necessários para concentrar no que fazia aquela atenção dos maníacos que se esforçam por não pensar noutra coisa enquanto fecham uma porta, a fim de poderem, quando a incerteza doentia sobrevém, opor-lhe vitoriosamente a recordação do momento em que a tinham fechado.]

<sup>30</sup> *Bentham's Theory of Fictions*, p. 101. [Em francês, pela mesma e única palavra são designados os *vermes* e os *versos*. Entre dois objectos tão afastadamente dissimilares em qualquer mente teria existido um qualquer princípio de ligação? — Possivelmente não: neste caso possivelmente não existiu nenhuma ligação: mas o contrário também não é impossível. O vocábulo francês *vers* deriva do Latim *versus*, um verso; mas, em Latim, *vermes* é o nome de um verme; na mesma língua *verto* quer dizer ‘torcer’: e, quem poderá afirmar senão que de *versus* e *vermes* este verbo *verto* possa ter sido a raiz comum? “Pisa um verme e ele torce-se”, diz um provérbio inglês; e, na construção de versos, quanto de torcer o lote de palavras de que a linguagem é composta é requerido não é segredo para por quem um exercício poético tenha alguma vez sido feito ou lido.]

<sup>31</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, Pierre Albouy, ed. (Paris: Gallimard, 1973), p. 90 [Os meus versos fugiriam, doces e frágeis,/ para o vosso jardim tão belo,/ se os meus versos tivessem asas,/ asas como as aves.// Voariam, faíscas,/ para a vossa lareira que ri,/ se os meus versos tivessem asas,/ asas como o espírito.// Para junto de vós, puros e fiéis,/ acorreriam, noite e dia,/ se os meus versos tivessem asas,/ asas como o amor!]



<sup>32</sup> Para uma definição e análise do uso da silepse, v. Michael Riffaterre, *Fictional Truth* (Baltimore and London, Johns Hopkins U. P., 1990), p. 77.

<sup>33</sup> Há dois outros termos derivados de *papillon* que têm relevância para a nossa análise. É o caso de *papillote* — lantejola —, que ajuda a explicar a ocorrência de *étincelle* e de *papillotage* que, em jargão tipográfico, designa uma tiragem destituída de nitidez.

<sup>34</sup> *An Apology for Poetry*, in Walter Jackson Bate, ed., *Criticism: The Major Texts* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970), p. 85. [só o poeta, recusando o jugo de tais sujeições, elevado com o vigor da sua própria invenção, se torna efectivamente outra natureza].

<sup>35</sup> *Op. cit.*, pp. 82-3. [a demonstração da sua prática], [contemplações... que achou mais valiosas], [exercitou o seu discurso em louvor da sua faculdade], [a auto-estima é melhor que qualquer douradura para tornar atraente aquilo em que tomamos partido].

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 83. [o estudante que segue as pisadas do mestre deve ser perdoado].

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 84. [imaginou muitos cidadãos honestos de Atenas a falar de assuntos tais que, tivessem eles sido postos no tronco, nunca os teriam confessado, além de descrever poeticamente as circunstâncias dos encontros, bem como a correcta disposição de um banquete, a delicadeza de um passeio, com o entrelaçamento de puras ficções, como a do Anel de Giges e outras, que só não reconhece como flores de poesia quem nunca passou nos jardins de Apolo.]

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 85-6. [o engenho do artífice reside na ideia ou no conceito anterior à obra, e não na obra propriamente dita. E é evidente que o poeta tem essa ideia, ao manifestá-la com a mesma excelência com que a imaginou. Uma manifestação que não é apenas imaginativa no sentido em que dizemos de certas pessoas que constroem castelos no ar: mas na medida em que visa não apenas fazer um *Ciro*, o que não seria mais que uma excelência particular, como a Natureza teria sido capaz de fazer, mas oferecer um *Ciro* ao mundo, fazer muitos *Ciros*, no caso de perceberem correctamente porque razão, e como, o fabricante o fabricou.]

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 85. [O poeta... torna-se efectivamente outra natureza, ao fabricar coisas melhores que as produzidas pela Natureza, ou completamente novas...: e assim anda de mãos dadas com a Natureza, não confinado aos limites estreitos do que a Natureza tem para oferecer, mas apenas explorando livremente o zodíaco da sua própria capacidade criadora.]

<sup>40</sup> *Op. cit.*, p. 86. [mais propriamente imitam para ensinar e deleitar, e que ao imitar não pedem nada de empréstimo ao que há, houve, ou vai haver, mas que exploram, apenas regidos por um critério educado, a divina consideração do que pode ser, e deve ser.]

<sup>41</sup> Cf. *Poética*, 1450a, 36-1451b, 7.

<sup>42</sup> *Apology*, p. 90; *Poética*, 1451b, 8-11. [poetry aims for this, even though attaching names to the agents], Stephen Halliwell, trans. (Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1995).

<sup>43</sup> E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon, 1977 [1960]), p. 85. [Quando fazemos um boneco de neve não nos passa pela cabeça que estamos a construir uma réplica de um homem. Estamos apenas a fazer um boneco com neve. Não dizemos 'Vamos representar um homem que está a fumar?' mas 'Vamos pôr-lhe um cachimbo?' Para o êxito da operação, um cachimbo a sério pode ser tão ou mais eficaz que um cachimbo simbólico, feito a partir de um tronco. Só depois poderemos invocar a ideia de referência, a suposição de que o boneco de neve representa alguém. Podemos torná-lo um retrato ou uma caricatura, ou podemos descobrir uma semelhança com uma pessoa determinada e elaborá-la. Mas de qualquer maneira, a construção precede a correspondência, a criação precede a referência. É tão provável como improvável que lhe atribuamos um nome próprio, que lhe chamemos 'João' ou 'José', e que tenhamos pena dele quando se começar a desfazer e a derreter.]

<sup>44</sup> *Apology*, p. 97-8. [Mentirá o advogado quando, fazendo uso do nome «Fulano» ou «Sicrano», apresenta o seu caso? Quando os poetas dão nomes às personagens apenas querem tornar os seus retratos mais vívidos, e não construir nenhuma ficção; retratadas as pessoas, não podem ficar sem nome. Percebe-se que não podemos jogar xadrez se não dermos nomes às peças; e todavia, só um muito parcial defensor da verdade diria que mentimos ao dar a um pedaço de madeira o reverendo título de bispo. O poeta não usa os nomes *Ciro* ou *Eneias* senão para mostrar aquilo que os homens das suas famas, fortunas e posições devem fazer.]

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 87. [imitou tão excelentemente a ponto de nos dar uma *effigiem iusti imperii*, "o retrato de um império justo", sob o nome de *Ciro*.]

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 90. [A uma senhora que desejasse modelar a sua aparência da melhor maneira, um pintor favorecê-la-ia mais pintando um rosto belíssimo e escrevendo *Canídia* por cima, do que pintando *Canídia* tal como era, louca e feia, como *Horácio* assevera.]

<sup>47</sup> *Ibidem*: [E como podereis discernir o exemplo a seguir sem ser por meio do que já sabíeis antes de terdes lido *Quinto Cúrcio*?]

<sup>48</sup> *Op. cit.*, p. 86. [uma representação, uma contrafacção ou prefiguração — metaforicamente falando, uma pintura que fala, com este fim: ensinar e deleitar.]

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p. 83. [mestres da guerra e ornamentos da paz], [viajantes céleres e na permanência fortes], [triunfantes tanto nos campos de batalha como nas cortes]

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p. 96. [Penso (e penso que penso correctamente) que a coroa de louros reservada para os militares triunfantes honra merecidamente, de entre todas as disciplinas, o triunfo do poeta.]

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 99. [A Poesia é a companheira dos acampamentos militares], [achava que recebia mais firmeza de espírito do modelo de Aquiles do que ouvindo a definição de fortaleza].

<sup>52</sup> V. Ernst-Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Willard R. Trask, trans. (Princeton: Princeton U. P., 1953), pp. 167-182.

<sup>53</sup> Todas as citações de *Os Lusíadas* se reportam à edição de Emanuel Paulo Ramos (Porto: Porto Editora, 1980). Os itálicos foram todos suprimidos.

<sup>54</sup> Cf. Manuel de Faria e Sousa, *Lusiadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España... Comentadas por Manuel de Faria i Sousa...* (Madrid: Iuan Sanchez, 1639), v. II, t. 3, pp. 347-8.

<sup>55</sup> Horace, *The Odes and Epodes*, C. E. Bennett, ed. & trans. (London & Cambridge, Mass.: William Heinemann & Harvard U. P., 1964): «*Illi robur et aes triplex/ circa pectus erat, qui fragilem truci/ commisit pelago ratem/ primus...*» [Tinha em carvalho e triplo bronze o peito envolto aquele que primeiro confiou ao mar irado um frágil barco...], vv. 9-12. Cf. também *Lusiadas Comentadas*, v. I, t. 2, p. 433, onde, todavia, não se faz nenhuma menção proleptica ao fim do canto VII.

<sup>56</sup> [a outra metade da minha alma], v. 8.

<sup>57</sup> Ovídio, *Heroides*, XI, v. 3, Henri Bornecque & Marcel Prévost, eds. (Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1965).

<sup>58</sup> *Lusiadas Comentadas*, v. II, t. 4, p. 544: «...nuestro Poeta, viniendo de la China, adonde avia ido por Proveedor mayor de los difuntos, se perdiò en el mar, i saliò en esta tierra, salvando del naufragio este Poema que traia consigo, como Cesar en semejante trabajo sus Comentarios». Cf. também v. I, t. 2, p. 640, citado abaixo no corpo do texto.

<sup>59</sup> Suetónio, *Divus Iulius*, LXIV, ed. ut.: *Vies des Douze Césars*, t. I, Henri Ailloud, ed. & trad. (Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1954). [Durante o assalto a uma ponte em Alexandria, foi obrigado por uma sortida súbita do inimigo a saltar para um barco mas, muitos soldados também para aí precipitados, e como se lançasse ao mar, teve que nadar ao longo de duzentos passos até ao navio mais próximo, com a mão esquerda elevada, para que uns documentos que segurava não se molhassem, e agarrando o manto com os dentes, para que não se tornasse espólio para o inimigo.]

César (ou o autor incerto de *Bellum Alexandrinum*) limita-se a dizer «...sese ex navigio eiecit atque ad eas quae longius constiterant naues adnatauit.» (XXI). [...saltou do barco e nadou até aos navios que se encontravam mais afastados.], ed. ut.: *César, Guerre d'Alexandrie*, Jean Andrieu, ed. & trad. (Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1954).

Também Plutarco e Cássio Dión se referem ao salvamento dos documentos. Plutarque, *Vies*, v. IX, Robert Flacelière & Émile Chambry, ed. & trad. (Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1975): [«...il se jeta dans la mer et s'échappa

à grand-peine et difficilement à la nage; on dit qu'il tenait alors un grand nombre de papiers et qu'il ne les lâcha pas, bien qu'il fût plongé dans l'eau et exposé aux traits de l'ennemi: il tenait d'une main ces papiers au-dessus de la mer et nageait de l'autre...»] (49, 7-8). *Dio's Roman History*, v. IV, Earnest Cary, trans., on the basis of the version of Herbert Baldwin Foster (London & Cambridge, Mass.: William Heinemann & Harvard U. P., 1969): [«...Caesar and many others fell into the sea. He would have perished miserably, being weighted down by his robes and pelted by the Egyptians..., had he not thrown off his clothing and then succeeded in swimming out to where a skiff lay, which he boarded. In this way he was saved, and that, too, without wetting one of the documents of which he held up a large number in his left hand as he swam.»] (XLII, 40).

<sup>60</sup> *Lusiadas Comentadas*, v. I, t. 2, p. 640. [Assim é porque César andava pelejando, e juntamente escrevendo os seus comentários, que em elegância latina competem com Cícero, como diz o Poeta. E estimava tanto aqueles escritos que, como é conhecido, vendo-se em perigo e obrigado a escapar a nado no mar de Alexandria, não quis senão salvá-los: e assim os levava elevados numa mão, para que a água lhes não chegasse, e nadava com a outra.]

<sup>61</sup> *An Apology for Poetry*, p. 86. [uma diferença semelhante à que existe entre a espécie menor de pintores, que contrafazem apenas os rostos que têm diante de si, e os mais excelentes, que, tendo como lei a capacidade inventiva, vos oferecem em cores o que deve ser contemplado, como a aparência constante embora lamentosa de Lucrécia, quando puniu em si mesma a culpa de outra pessoa. Pelo que pintou não Lucrécia, que nunca viu, mas a beleza exterior de tal virtude.]

<sup>62</sup> Cf. *Lusiadas Comentadas*, v. I, t. 2, p. 540.

<sup>63</sup> Cf. *Idem*, pp. 565-80.

<sup>64</sup> Para este fim, Camões assimila Neptuno a Oceano, o verdadeiro marido desta Tétis.

<sup>65</sup> Cf. o ensaio de Gérard Genette «*Métonymie chez Proust*», in *Figures III* (Paris, Seuil, 1972), pp. 41-63, e o livro de Michael Riffaterre, *Fictional Truth* (Baltimore: Johns Hopkins U. P., 1990), que será discutido mais à frente.

<sup>66</sup> Ovídio, *Met.*, IV, v. 660.

<sup>67</sup> *Op. cit.*, IV, vv. 653-4. [virou-se e com a mão esquerda exibiu a horrível cabeça da Medusa.]

<sup>68</sup> Cf. *Lus.*, V, 39 e 59.

<sup>69</sup> O passo do Canto II revela-se de tal modo o antecedente do falso encontro entre o Adamastor e Tétis que Faria e Sousa, decerto lembrando-se do “delgado cendal” de Vénus (II, 37), vai ao ponto de corrigir Camões e de afirmar que o adjetivo “despida” está por «en cueros», pois esse é o «punto alto de incentivo de deseos» (*Lusiadas Comentadas*, v. I, t. 2, p. 571). É uma lição que Faria e Sousa aprendeu com Vénus ao longo da leitura de *Os Lusíadas*.



<sup>70</sup> Por outro lado, os versos que descrevem a rendição de Júpiter aos encantos físicos e retóricos da filha, «E destas brandas mostras comovido,/ Que moveram de um tigre o peito duro» têm como antecedente um verso do episódio imediatamente anterior que motivou a petição de Vénus. Sabendo que a frota de Vasco da Gama se encaminhava para uma cilada, Vénus convocou as ninfas para que com os peitos desviassem as naus do porto inóspito: «Põe no madeiro duro o brando peito» (II, 22). Camões conserva a antítese entre brandura e dureza, o peito adquirindo um destes atributos consoante o contexto narrativo em que o termo ocorre. Mas isso contribui também para que o próprio termo 'peito' tenha um alcance semântico muito vasto, na medida em que incorpora as duas propriedades extremas.

<sup>71</sup> Veja-se também como a confusão entre erotismo físico e atributos psicológicos ou morais posta em evidência no colóquio do Canto II é replicada, noutra tom e num contexto completamente diverso, quando Camões descreve as provações terríveis pelas quais o candidato a herói deve passar para conquistar o mérito: «E com forçar o rosto, que se enfia,/ A parecer seguro, ledto, inteiro,/ Pera o pilouro ardente que assovia/ E leva a perna ou braço ao companheiro./ Destarte o peito um calo honroso cria...» (VI, 98). O peito permite aqui a tradução de uma entidade "abstracta" — a honra — numa entidade "concreta" — a pele espessada.

<sup>72</sup> Trata-se, neste caso específico, de uma de entre várias instâncias de antropomorfização da vegetação, instaurada precisamente por um auto-retrato, uma cena de contemplação das árvores ao espelho:

Num vale ameno, que os outeiros fende,  
Vinhã as claras águas ajuntar-se,  
Onde húa mesa fazem, que se estende  
Tão bela quanto pode imaginar-se.  
Arvoredo gentil sobre ela pende,  
Como que pronto está pera afeitar-se,  
Vendo-se no cristal resplandecente,  
Que em si o está pintando propriamente.  
(*Lus.*, IX, 55)

A natureza a imitar-se a ela própria é apenas um modo de descrever o controlo que a poesia detém sobre esse processo. Na verdade, Camões apresenta a natureza a imitar a poesia, pois é esta que, por intermédio de mitos ovidianos, atribui antecedentes animados às árvores e aos frutos. Ovídio entra nesta longa descrição botânica através da menção a uma relação especular-pictórica. O advérbio 'propriamente' descreve um movimento intertextual (ou intratextual — para todos os casos, intra-linguístico). A adequação decorre entre uma ficção poética e outra ficção poética: entre as árvores que aplicam pó-de-arroz e as águas que seguram o pincel e a paleta para fixar o *ornatus*.

<sup>73</sup> Na tradução inglesa. V. Ernst-Robert Curtius, *Op. cit.*, pp. 85-6 e 162-5.

<sup>74</sup> Para além do episódio do Adamastor, o modo como a Medusa é apostrofada por Vasco da Gama em V, 11 é absolutamente idêntico ao modo como o amor é apostrofado no início do episódio de Inês de Castro em III, 119 («Tu, só tu,...»). Também D. Leonor Teles é comparada a Medusa em III, 142, para justificar as fraquezas amorosas e políticas de D. Fernando. Em III, 77, o território dos Mouros, o Norte de África, estende-se em torno do «monte a quem Medusa/ O corpo fez perder que teve o Céu». E não nos podemos esquecer que a última estrofe se refere explicitamente ao olhar temível de D. Sebastião que, em I, 16, torna o «Mouro frio,/ Em quem vê seu exício afigurado». «Frio como a pedra», diríamos, agora que lemos a última estrofe do poema. Mais importante é o papel que a Medusa, embora omissa, representa nestes dois versos da dedicatória: a derrota dos Mouros é prefigurada no olhar de D. Sebastião. Tal como no episódio do Adamastor, a Medusa é uma representação prévia que diz, antes de o pintor olhar para o objecto a representar, como ele é.

<sup>75</sup> Quero também com isto implicar que toda a concepção providencialista da história de Portugal e a imensa, gloriosa, herança que Camões, no início do poema, coloca sobre os ombros do jovem D. Sebastião, são apenas modos de descrever relações entre textos: ficções que não se distinguem dos factos, que produzem novas ficções que assimilam os factos, etc., etc.

<sup>76</sup> Devo esta percepção à leitura do ensaio admirável de Michael Fried «Thoughts on Caravaggio», *Critical Inquiry*, Autumn 1997, pp. 13-56. A questão da identidade da personagem e o problema de saber qual das duas versões do *Alexandre* enviada para Ruffo é a da Colecção Gulbenkian excedem as minhas competências e são alheias aos interesses do meu argumento. Vou simplesmente tomar como adquirido que se trata de Alexandre, dada a persuasão dos argumentos apresentados por Julius S. Held no ensaio «Rembrandt's Aristotle», in *Rembrandt Studies* (Princeton: Princeton U. P., 1991), pp. 17-58.

<sup>77</sup> V. Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), p. 142, n. 22.

<sup>78</sup> Kenneth Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance* (London: John Murray, 1966), p. 140. [Um filho maravilhoso da imaginação de Rembrandt, completamente recriado em tinta].

<sup>79</sup> Cf. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A primer in the social history of pictorial style* (Oxford: Oxford U. P., 1988), pp. 14-23. Sobre Rembrandt e a materialidade do *medium* como tema, leia-se o livro brilhante de Svetlana Alpers já mencionado, onde o *Aristóteles contemplando o Busto de Homero* é analisado sob este ponto de vista.

<sup>80</sup> Michael Podro, *Depiction* (New Haven & London: Yale U. P., 1998), p. 75. [De modo crucial, há um grupo de quadros em que Rembrandt evita a sensação de correspondência mútua entre o observador e as figuras representadas enquanto ao mesmo tempo mantém essa sensação como uma possibilidade iminente; e este efeito está intimamente relacionado com a manipulação da orientação, uma vez que envolve transições imaginativas entre os eixos ao longo dos quais as figuras representadas respondem ou não ao nosso olhar.]

<sup>81</sup> Já no caso dos auto-retratos propriamente ditos, são raríssimos os casos em que Rembrandt não olha directamente para o observador. Cf. Christopher White & Quentin Buvelot, eds., *Rembrandt by Himself* (London: National Gallery Publications, 1999).

<sup>82</sup> Michael Podro, *Op. cit.*, p. 81. [A distinção entre a nossa relação de observadores externos com as figuras e um contacto recíproco é instável; alguma coisa parecida com a fluidez da vida não-pictórica entra no quadro, tal como na nossa busca de reconhecimento nos olhos das outras pessoas, ou pelo menos a sensação de partilharmos o mesmo objecto de atenção.]

<sup>83</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Gianfranco Contini, ed. (Torino: Einaudi, 1992), p. 78. [Se com o cego desejo que o coração destrói/ contando as horas não me engano a mim mesmo,/ agora enquanto falo o tempo foge/ que a mim e à piedade juntamente foi prometido.// Que sombra é tão cruel que a semente seca,/ que do desejado fruto estava tão perto?! e dentro do meu redil que fera rugem?! entre a espiga e a mão que parede se interpõe?!// Infeliz, não sei; mas assim percebo bem/ que para tornar mais dolorosa a minha vida/ amor me manteve em tão jocunda esperança.// E agora me recordo do que li,/ que antes do dia da última partida/ a um homem dizer-se feliz não convém.]

<sup>84</sup> Francesco Petrarca, *Opere*, Emilio Bigi & Giovanni Ponte, eds. (Milano: Mursia, 1963), pp. 1035-6.

<sup>85</sup> Ovídio, *Met.*, III, vv. 135-7 [Mas bem se vê que sempre se deve esperar pelo último dia de um homem, e não dizer de ninguém que foi feliz antes da morte e de prestadas as pompas fúnebres].

<sup>86</sup> Cito do comentário de Giovanni Ponte: «È sentenza attribuita a Solone: cfr. Valerio Massimo, VII, 2, ext. 2: "Age quam prudenter Solo neminem, dum adhuc viveret, beatum dici debere arbitrabatur, quod ad ultimum usque fati diem ancipiti fortunae subiecti essemus".», *Op. cit.*, p. 1036.

<sup>87</sup> *Op. cit.*, p. 1035. A remissão é para *Amores*, I, 11, 15 [enquanto falo, foge a hora].

<sup>88</sup> Cf. *Met.*, I, vv. 452-567.

<sup>89</sup> Cf., *e. g.*, V, XXIII, XXIV, XXXIV, XLI, XLIII, LX, CXLII, CXLVIII, CLXXXVIII, CXCVII.

<sup>90</sup> Mário Cesariny, *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M. C. V.*, 2ª. ed. aumentada (Lisboa: Assírio & Alvim, 1996), p. 72.

<sup>91</sup> Leia-se o segundo capítulo, 'Making a Taste for Rubens' do livro notável de Svetlana Alpers, *The Making of Rubens* (New Haven & London: Yale U. P., 1995), onde estes factos são tornados óbvios.

<sup>92</sup> Paul Verlaine, *Œuvres Poétiques*, J. Robichez, ed. (Paris: Classiques Garnier, 1995), p. 95. [Também tu... és tocada/ Por um quadro tão dolente, ainda que o teu olho frívolo/ Se divirta com a borboleta de púrpura e ouro que voa...]

<sup>93</sup> Cesário Verde, *Obra Completa de Cesário Verde*, Joel Serrão, ed. (Lisboa: Livros Horizonte, 1992), p. 157.

<sup>94</sup> [Sorria ao retesar maleficamente o seu arco,/ E cujo aspecto nos fez tanto sonhar um dia inteiro]

<sup>95</sup> [O mármore/ revolteia na brisa da manhã, esparso]

<sup>96</sup> Paul Verlaine, *Op. cit.*, p. 568. [É absurda, é talvez a única falta de gosto de *Fêtes galantes*, mas todo o poema se ressent: não apenas retira a "L'Amour par Terre" qualquer carácter de coisa vista, mas faz ainda desconfiar da sua sinceridade.]

<sup>97</sup> *Op. cit.*, p. 91. [Um velho fauno de terracota/ Ri no meio das ervas/ Pressagiando decerto uma sequência/ Nefasta a estes instantes serenos// Que me conduziram e te conduziram,/ Melancólicos peregrinos,/ A esta hora cuja fuga/ Revolteia ao som dos tamborins.]

<sup>98</sup> Curiosamente, Robichez não encontra nada de absurdo em «Le Faune», afirmando dos últimos dois versos que «l'originalité de Verlaine consiste à détourner l'expression de ses emplois ordinaires (fuite du temps, fuite des jours...) pour lui donner une délimitation étroite et rendre plus aiguë l'angoisse qui suit l'extase amoureuse.», *Op. cit.*, p. 564. [A originalidade de Verlaine consiste em desviar a expressão dos seus usos correntes (passagem do tempo, passagem dos dias...) para lhe conferir uma delimitação mais estreita e tornar mais aguda a angústia que se segue ao êxtase amoroso.]

<sup>99</sup> Frei Luís de Sousa, *Vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires* [1619], Aníbal Pinto de Castro & Gladstone Chaves de Melo, eds. (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda & Movimento Bartolomeano, 1984), pp. 531-2.

<sup>100</sup> Analisado exemplarmente por Michael Riffaterre em *Semiotics of Poetry* (Bloomington & London: Indiana U. P., 1978), pp. 124-138.

<sup>101</sup> Cf. Tácito, *Annales*, XII, 66; XIII, 15; Suetónio, *Diuus Nerus*, XXXIII, XLVII.

<sup>102</sup> António de Morais Silva, *Dicionário da Língua Portuguesa*, 10ª. ed. revista (Confluência, 1954), v. VI, p. 803-4.

<sup>103</sup> *Vida*, pp. 555-6.

<sup>104</sup> Cf. *Met.*, IV, 55 *et sqq.*



<sup>105</sup> *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, v. VI, p. 248.

<sup>106</sup> *Vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires*, pp. 235-7.

<sup>107</sup> Michael Riffaterre, *Fictional Truth* (Baltimore & London: The Johns Hopkins U. P., 1990), pp. 6-7. [Em primeiro lugar, *marquise* denota uma posição e um conjunto de privilégios que implicam o uso de uma carruagem. Em segundo lugar, o semema *marquise*, em Francês, enfaticamente compreende semas como *capricho*, *temperamento mimado* e, na verdade, *arbitrariedade* num grau desconhecido a outros títulos nobiliárquicos... Consequentemente, a proairesis que se segue a *disponibilidade de uma carruagem* admite igualmente uma de duas opções contrárias (usar a carruagem ou não usar a carruagem), sendo a arbitrariedade tão verosímil quanto seria a conformidade na unidade narrativa, sem sujeito e portanto aberta, *dar um passeio*.]

<sup>108</sup> *Vida*, p. 112.

<sup>109</sup> *Fictional Truth*, pp. 7-8. [Na medida em que a história desenvolve o dado actualizando o seu sistema descritivo, as metonímias são uma variação sobre o semema que corresponde ao dado. Este é o meu segundo argumento: a verdade narrativa nasce da tautologia. Em resultado do facto de esta sobredeterminação estar inteiramente contida no texto e portanto ser auto-suficiente, e porque é um fenómeno estritamente linguístico, os leitores não precisam de estar familiarizados com a realidade de que o texto fala a fim de o considerarem verdadeiro. A única referência de que precisam para testar a verdade da narrativa é a linguagem. Tudo o que têm que verificar é que o texto é derivado gramaticalmente, ou seja, nos limites das equivalências permitidas entre o texto latente do semema e as possíveis actualizações do modelo narrativo, entre um sema e as várias palavras que o podem representar, entre estas palavras e as perifrases que as podem substituir.]

<sup>110</sup> *Op. cit.*, p. 9. [*Esta solteirona, sendo uma solteirona, comportou-se como tal. Esta solteirona, apesar de ser solteirona, não se comportou como tal.* Como pode o leitor negar a verdade de uma predicação sem conteúdo, de um signo sem referente, de um mero índice de didactismo?]

<sup>111</sup> *Vida*, p. 36.

<sup>112</sup> *Vida*, pp.39-40.

<sup>113</sup> *Vida*, p.144.

<sup>114</sup> Um outro passo em que o surgimento da braga culmina um arranjo metonímico ostensivo ocorre numa visita ao Convento de Nossa Senhora de Monserrate, durante a viagem de regresso a Portugal, depois de concluído o concílio:

Os vazios entre alâmpadas e círios enchem cadeias, bragas, argolas, correntes e travessas de ferro, pedaços de calavres, retratos de naus, ãas em pintura, outras em relevo, ofertas de naufragantes e cativos, e outros argumentos de várias necessidades, e do remédio que nelas se alcançou por meio desta Senhora...

— Bem pudéreis vós, Senhora, receber também entre os pesos de ferro que pendem em Vossa presença outra braga, que pode ser nenhũa dessas nem todas juntas afligiram tanto aos que as arrastavam entre infieis, como esta lastima e desconsola, entre Cristãos, a um pobre que por Vós chama e em Vós espera.

Acudiam lágrimas a estas últimas palavras, mudou propósito polas dissimular e por não entenderem os religiosos que falava de si. (pp. 298-9).

<sup>115</sup> O uso da silepse como índice de ficcionalidade que confere verosimilhança é analisado exemplarmente por Riffaterre.

<sup>116</sup> *Vida*, p. 74. Cf. *I Jo.*, ii, 16.

<sup>117</sup> *Vida*, p. 73.

<sup>118</sup> Cf. John Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse», in *Expression and Meaning* (Cambridge: Cambridge U. P., 1979), pp. 58-75.

<sup>119</sup> *Vida*, pp. 76-7.

<sup>120</sup> *Vida*, p. 77.

<sup>121</sup> *P. Vergili Maronis Opera*, R. A. B. Mynors, ed. (Oxford: Oxford U. P., 1969) [Não me atreva eu a confiar-te nada do rebanho,/ pois não me falta um pai e uma madrastra iníqua,/ e ambos contam as ovelhas duas vezes ao dia, e um deles os cordeiros.]

<sup>122</sup> Cf. Bernini: alto-relevo no pórtico de S. Pedro e baixo-relevo no espaldar da *Cathedra Petri*.

<sup>123</sup> Virgílio fora já citado, *literim*, num comentário do narrador por ocasião da recusa de Fr. Bartolomeu em aceitar o cargo, p. 41. Trata-se do segmento final de um canónico elogio da vida agrícola que surge na II Geórgica de Virgílio, vv. 458-74, e cujo início, *O fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolas...*, é citado por Sá de Miranda, António Ferreira e Camões. Cf., respectivamente destes autores, *Carta a António Pereira*, v. 211 *et sqq.*; *A Castro*, v. 784 *et sqq.*; *Elegia O Poeta Simónides, falando*, v. 166 *et sqq.*

<sup>124</sup> Cf. *Vida*, p. 803.

## BIBLIOGRAFIA

- Svetlana Alpers, *The Making of Rubens* (New Haven & London: Yale U. P., 1995).  
——, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market* (Chicago: University of Chicago Press, 1988).
- Walter Jackson Bate & David Perkins, eds., *British and American Poets: Chaucer to the Present* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986).
- Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A primer in the social history of pictorial style* (Oxford: Oxford U. P., 1988).
- Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present* (Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1989).  
——, *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (London: Macmillan, 1994).
- Luís de Camões, *Os Lusíadas* [1572], Emanuel Paulo Ramos, ed. (Porto: Porto Editora, 1980).
- César, *Guerre d'Alexandrie*, Jean Andrieu, ed. & trad. (Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1954).
- Mário Cesariny, *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M. C. V.*, 2ª. ed. aumentada (Lisboa: Assírio & Alvim, 1996).
- Kenneth Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance* (London: John Murray, 1966).
- Ernst-Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle-Ages*, Willard R. Trask, trans. (Princeton: Princeton U. P., 1953).
- John Dewey, *The Quest for Certainty* (Carbondale, Il: Southern Illinois U.P., 1988).
- Cássio Dion, *Dio's Roman History*, Earnest Cary, ed. & trans., on the basis of the version of Herbert Baldwin Foster (London & Cambridge, Mass.: William Heinemann & Harvard U. P., 1969).
- Gottlob Frege, «Über Sinn und Bedeutung» (1892), eng. trans. Max Black, «On Sense and Reference», in A. W. Moore, ed., *Meaning and Reference* (Oxford: Oxford U. P., 1993), pp. 23-42.
- Michael Fried, «Thoughts on Caravaggio», *Critical Inquiry*, Autumn 1997, pp. 13-56.
- Gérard Genette, «Métonymie chez Proust», in *Figures III* (Paris: Éditions du Seuil, 1972), pp. 41-63.
- E. H. Gombrich, *Art & Illusion: A study in the psychology of pictorial representation* (London: Phaidon, 1977 [1960]).



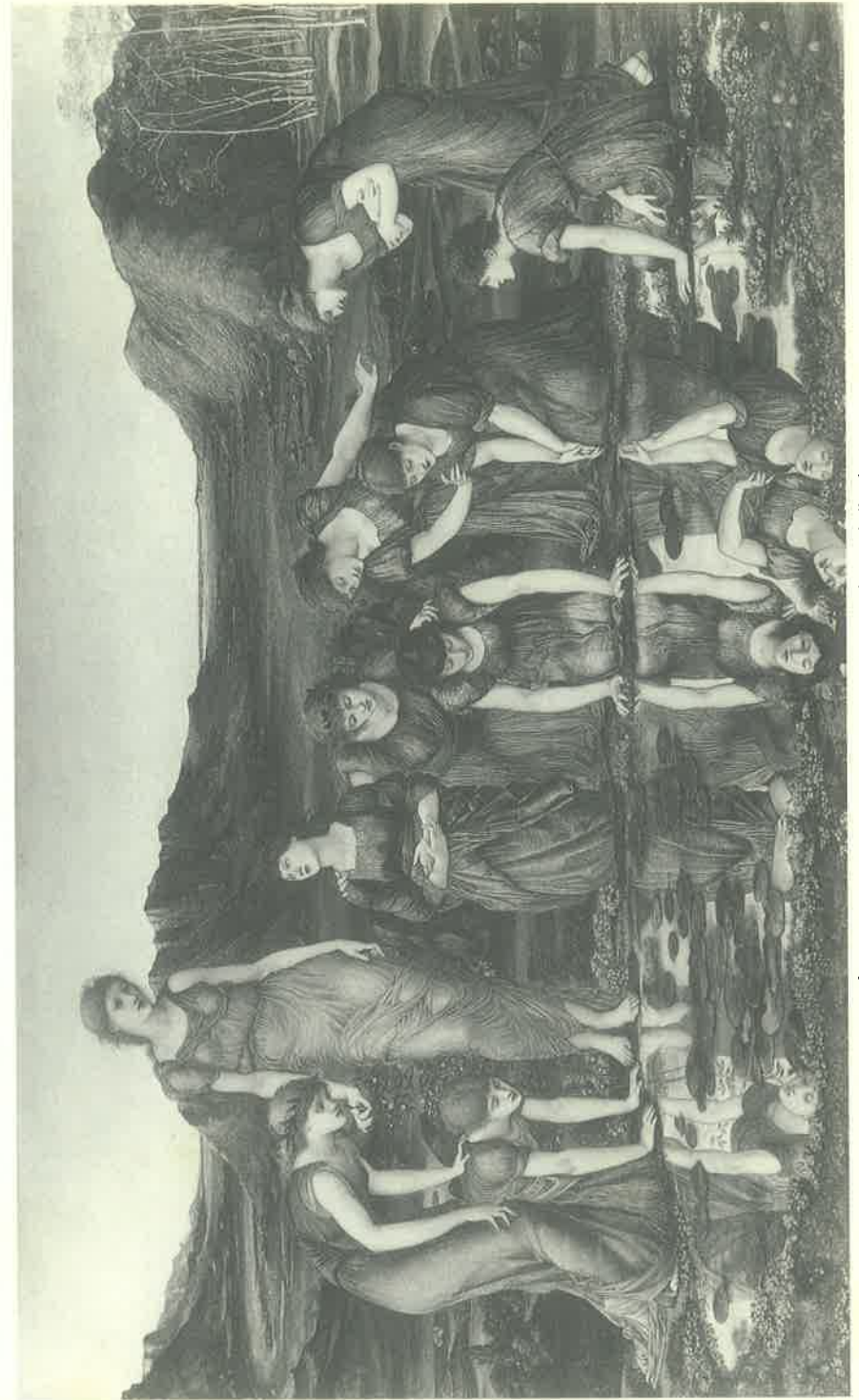
- , *The Story of Art* (London: Phaidon, 1995).
- Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Hackett, 1976).
- Julius S. Held, «Rembrandt's Aristotle», in *Rembrandt Studies* (Princeton: Princeton U. P., 1991), pp. 17-58.
- Horácio, *The Odes and Epodes*, C. E. Bennett, ed. & trans. (London & Cambridge, Mass.: William Heinemann & Harvard U. P., 1964).
- Victor Hugo, *Les Contemplations*, Pierre Albouy, ed. (Paris: Gallimard, 1973).
- C. K. Ogden, ed., *Bentham's Theory of Fictions* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1932).
- Ovídio, *Heroides*, Henri Bornecque & Marcel Prévost, eds. & trans. (Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1965).
- , *Metamorphoses*, Georges Lafaye, ed. & trans. (Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1961).
- Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Donald L. Hill, ed. (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1980).
- Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Georg Rudolf Lind & Jacinto do Prado Coelho, ed.; Jorge Rosa, trad. (Lisboa: Ática, 1994).
- Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Gianfranco Contini, ed. (Torino: Einaudi, 1992).
- , *Opere*, Emilio Bigi & Giovanni Ponte, eds. (Milano: Mursia, 1963).
- Platão, *Ménon*, Ernesto Rodrigues Gomes, trad. (Lisboa: Colibri, 1993).
- Plutarco, *Vies*, Robert Flacelière & Émile Chambry, eds. & trans. (Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1975).
- Michael Podro, *Depiction* (New Haven & London: Yale U. P., 1998).
- Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié, ed. (Paris: Gallimard, 1987-9), 4 vols.
- Michael Riffaterre, *Fictional Truth* (Baltimore & London: The Johns Hopkins U. P., 1990).
- , *La Production du Texte* (Paris: Éditions du Seuil, 1979).
- , *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana U. P., 1978).
- Gilbert Ryle, «Systematically Misleading Expressions» [1931-2], in Richard Rorty, ed., *The Linguistic Turn* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), pp. 85-100.
- John Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse», in *Expression and Meaning* (Cambridge: Cambridge U. P., 1979), pp. 58-75.
- Dudley Shapere, «Philosophy and the Analysis of Language», in Richard Rorty, ed., *The Linguistic Turn* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), pp. 271-83.
- Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry* [1595], in Walter Jackson Bate, ed., *Criticism: The Major Texts*, enlarged ed. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970), pp. 82-106.

- António de Moraes Silva, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 10ª. ed. revista (Confluência, 1954).
- Frei Luís de Sousa, *Vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires* [1619], Aníbal Pinto de Castro & Gladstone Chaves de Melo, eds. (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda & Movimento Bartolomeano, 1984).
- Manuel de Faria e Sousa, *Lusiadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España... Comentadas por Manuel de Faria i Sousa...* (Madrid: Iuan Sanchez, 1639).
- Suetónio, *Vies des Douze Césars*, Henri Ailloud, ed. & trad. (Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1954).
- Cesário Verde, *Obra Completa de Cesário Verde*, Joel Serrão, ed. (Lisboa: Livros Horizonte, 1992).
- Virgílio, *P. Vergili Maronis Opera*, R. A. B. Mynors, ed. (Oxford: Oxford U. P., 1969).
- Paul Verlaine, *Œuvres Poétiques*, J. Robichez, ed. (Paris: Garnier, 1995).
- Christopher White & Quentin Buvelot, eds., *Rembrandt by Himself* (London: National Gallery Publications, 1999).
- Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde* (Glasgow: Harper Collins, 1994).

## ÍNDICE DE NOMES

- Adamastor (personagem de *Os Lusíadas*), 63-77, 82, 129, 131  
Alexandre, o Grande, 7, 16, 39, 41, 43, 75-80  
Alpers, Svetlana, 131, 133  
Aristóteles, 7, 35, 52, 77, 79, 83, 86, 97  
Balzac, Honoré de, 99  
Baxandall, Michael, 79  
Bentham, Jeremy, 18-25, 28, 102, 108, 123, 125  
Bernini, Gianlorenzo, 135  
Bloom, Harold, 18, 122  
Burne-Jones, Edward, 56, 57, 59  
Camões, Luís de, 11, 18, 43-55, 60, 63, 64, 67, 68, 70, 72, 73, 75-77, 81-86, 89, 101, 114, 117, 129-131, 135  
Cânace (personagem de Ovídio), 44-46, 48, 52, 55, 60, 117  
Carracci, Annibale, 56  
César, Júlio, 43, 48-51, 54, 55, 75, 117, 129  
Cesariny, Mário, 85-88  
Cícero, 37, 48  
Ciro (rei dos Persas), 32, 34-37, 39, 47, 75, 77, 99, 105, 107, 116  
Clark, Kenneth, 78  
Crowley, Alastair, 86  
Cúrcio, Quinto, 38, 39  
Curtius, Ernst-Robert, 75  
Debussy, Claude, 11, 18  
Dickens, Charles, 11, 12, 14-18, 23  
Díon, Cassio, 50, 128  
Ferreira, António, 135  
Frege, Gottlob, 11, 13, 17, 38  
Fried, Michael, 131  
Gama, Paulo da (personagem de *Os Lusíadas*), 43, 51  
Gama, Vasco da (personagem de *Os Lusíadas*), 45, 47, 63, 64, 71-73, 75, 77, 130, 131  
Genette, Gérard, 97, 98, 129  
Gombrich, E.H., 7, 8, 36, 121  
Goodman, Nelson, 16  
Hahn, Reynaldo, 25  
Held, Julius, S., 131  
Holmes, Sherlock (personagem de Arthur Conan Doyle), 11  
Homero, 33, 41, 43, 63, 75, 77, 79  
Horácio, 38, 45  
Hugo, Victor, 25-29  
Jarry, Alfred, 90  
João, S., 107, 112, 114, 117  
João Baptista, S., 90-92, 101  
Leonardo (personagem de *Os Lusíadas*), 81-86  
Lívio, Tito, 60  
Locusta (perita em venenos), 91  
Lucrecia (personagem de Tito Lívio), 60, 61  
Luso (personagem de *Os Lusíadas*), 47  
Mallarmé, Stéphane, 90  
Martins, J.P. de Oliveira, 43  
Mártires, D. Frei Bartolomeu dos, 89-92, 94-96, 99-119  
Mateus, S., 92  
Máximo, Valério, 83, 84

- Medusa (personagem de Ovídio), 17, 70, 71, 76-78, 81, 131  
 Miranda, Francisco Sá de, 115, 135  
 Ogden, C.K., 19, 22, 123  
 Ovídio, 45, 46, 48, 55, 63, 64, 67, 69-71, 76, 83-85, 93, 94, 98, 130  
 Pater, Walter, 7  
 Pereira, Nuno Álvares (personagem de *Os Lusíadas*), 51, 52  
 Pessoa, Fernando, 11, 16, 17, 18, 86  
 Petrarca, Francesco, 81-86  
 Pickwick (personagem de Dickens), 11-18, 23  
 Piles, Roger de, 87  
 Platão, 7, 33, 34, 108, 111  
 Plutarco, 16, 50, 128  
 Podro, Michael, 80  
 Ponge, Francis, 90, 91  
 Ponte, Giovanni, 83, 84  
 Poussin, Nicolas, 87  
 Proust, Marcel, 23, 24, 124  
 Rembrandt van Rijn, 16, 61, 77-80, 132  
 Riffaterre, Michael, 17, 26, 90, 92, 96-101, 105, 115, 123, 126, 129, 133, 135  
 Robichez, Jacques, 88, 133  
 Rubens, P.P., 56, 87  
 Ruffo, D. Antonio, 77, 131  
 Ryle, Gilbert, 12-18, 23, 26, 33, 34  
 Russell, Bertrand, 17  
 Sand, Georges, 23, 24  
 Searle, John, 108, 109, 111, 113  
 Sebastião, D., 45, 47, 76, 77, 131  
 Shapere, Dudley, 122  
 Shakespeare, 16, 122  
 Sidney, Sir Philip, 16, 31-43, 46, 51-54, 59, 60, 68, 72, 77, 86, 91, 101, 106, 116  
 Sólon, 83-85  
 Sousa, Frei Luís de, 89, 91-93, 100-102, 105, 108, 110, 111, 113, 114, 116-119  
 Sousa, Manuel de Faria e, 44, 45, 49, 51, 63, 69, 73, 129  
 Sterne, Laurence, 18  
 Suetónio, 49, 50, 55, 91  
 Tácito, 91  
 Tarquínio, Sexto, 60  
 Tétis (personagem de *Os Lusíadas*), 63-74, 129  
 Tiziano, 56  
 Velázquez, Diego, 56, 57  
 Velho do Restelo (personagem de *Os Lusíadas*), 45, 75  
 Vénus (personagem de *Os Lusíadas*), 11, 13, 53-59, 73-75, 81, 87, 130  
 Verde, Cesário, 86, 87  
 Verlaine, 87, 88  
 Virgílio, 45, 54, 63, 98, 113-118, 135  
 Vitória (rainha), 11  
 Watteau, Antoine, 87, 88  
 Wilde, Oscar, 8, 16, 68, 122  
 Xenofonte, 32, 34, 36-39, 72, 77  
 Yeats, W.B., 7



1. Edward Burne-Jones, *O Espelho de Vénus*, 1875. Óleo sobre tela, 120 x 200 cm. Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian





2. Rembrandt van Rijn, *Alexandre, o Grande*, c. 1661. Óleo sobre tela, 118 × 91 cm.  
Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian