



RAQUEL TEIXEIRA DA ROCHA FILIPE
O LEGADO CLÁSSICO EM BOCAGE

**- A ELEGIA ERÓTICA LATINA E OS SONETOS AMOROSOS
BOCAGEANOS**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação científica do Doutor Carlos de Miguel Mora, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Ao Gonçalo, o meu filho

o júri

presidente

Doutor Paulo Jorge de Melo Matias Faria de Vila Real

Professor Catedrático da Universidade de Aveiro.

Doutora Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel

Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Doutor João Manuel Nunes Torrão

Professor Catedrático da Universidade de Aveiro.

Doutor Carlos Manuel Bernardo Ascenso André

Professor Associado com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Doutor Frederico Maria Bio Lourenço

Professor Associado com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Doutor Carlos de Miguel Mora

Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientador).

agradecimentos

Não é possível mencionar em tão poucas linhas todos quantos me acompanharam incondicionalmente e contribuíram para que esta dissertação fosse levada a bom termo.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao meu orientador, Professor Doutor Carlos de Miguel Mora, pela sabedoria, espírito crítico, estímulo e paciência com que me acompanhou durante estes anos.

A todos os amigos que me encorajaram de muitas e variadas formas. É impossível mencioná-los individualmente, mas jamais esquecerei o seu apoio.

Devo ainda, e acima de tudo, um agradecimento e reconhecimento especiais a toda a minha família, mas muito particularmente:

Ao Gonçalo, o meu filho, pelo apoio, paciência e infinita compreensão pelas horas de ausência e momentos de mau humor;

Aos meus tios, primos e avós, mas sobretudo à minha irmã e aos meus pais, cujo apoio, tantas vezes sob a forma de “babysitting”, se revelou fundamental para que esta dissertação visse a luz do dia.

À Universidade de Aveiro e sobretudo à Fundação para a Ciência e a Tecnologia pelo apoio financeiro, que me permitiu durante alguns anos dedicar-me única e exclusivamente à Investigação.

palavras-chave

Catulo, Tibulo, Propércio, Ovídio, Bocage, elegia erótica latina, sonetos amorosos bocageanos; tradição clássica.

resumo

O presente trabalho propõe-se analisar a influência da elegia erótica latina na produção poética de Bocage, nomeadamente nos sonetos amorosos, independentemente de se tratar de uma influência directa ou indirecta.

Centra-se essencialmente em dois grandes aspectos: por um lado, na figura da mulher amada, traçando o seu retrato físico e psicológico e evidenciando a sua importância tanto na vida como na produção poética dos vates; por outro, analisam-se os tópicos do discurso amoroso, desde o momento do triunfo do amor sobre o sujeito poético até ao desejo de perpetuar esse amor para além da morte. Relativamente a estes dois aspectos, evidenciam-se semelhanças e diferenças no tratamento dos mesmos *topoi*.

Contribuir-se-á, assim, para a valorização da formação clássica de Bocage, inúmeras vezes negligenciada pelos críticos.

keywords

Catullus, Tibullus, Propertius, Ovid, Bocage, latin erotic elegy, Bocage's love sonnets, classical tradition.

abstract

This study proposes to examine the influence of Latin erotic elegy in the poetic production of Bocage, particularly in his love sonnets, regardless of whether it is a direct or indirect influence.

It focuses primarily on two major aspects: firstly, the figure of the beloved woman, mapping her physical and psychological portrait and pointing out their importance both in life as well as in the production of poetic seers; secondly, we analyze the topics of the poetic discourse, from the moment of the triumph of love of the poetic subject to the desire to perpetuate this love beyond death. Regarding these two aspects, there are striking similarities and differences in the treatment of these *topoi*.

This way, there will be a contribution to the appreciation of the classical training of Bocage, many times overlooked by the critics.

ÍNDICE

Abreviaturas de autores e obras citados	3
1. Introdução.....	4
2. Contexto histórico-cultural, social e literário da segunda metade do século XVIII.....	11
2.1 Reacção ao seiscentismo	11
2.2 A reforma pombalina.....	23
2.3 A <i>Arcádia Lusitana</i> e o Neoclassicismo	32
2.4 O Pré-romantismo	44
3. A mulher amada.....	63
O estatuto social da mulher romana	63
A “revolução” elegíaca.....	67
3.1. O retrato físico da mulher amada	70
3.1.1 Caracterização genérica.....	70
3.1.2 Traços particulares.....	81
3.1.3 A cor	102
3.1.4 O brilho.....	105
3.1.5 O emprego de <i>tener</i>	106
3.1.6 A sublimação da mulher	110
3.2 O retrato moral.....	121
3.2.1 Infidelidade.....	122
3.2.2 Crueldade.....	133
3.2.3 Inconstância.....	141
3.2.4 Ambição	145
3.2.5 Ingratidão.....	150
3.2.6 Comportamento ideal	155
3.3. Importância da mulher amada	160
3.3.1 Como fonte de inspiração (reflexão metapoética).....	160
3.3.2 No momento da morte	162
3.3.3 O léxico	163
3.4 Conclusão	165
4. Os <i>topoi</i> da elegia amorosa latina e a sua repercussão nos sonetos amorosos de Bocage	167
4.1 <i>Triumphus amoris</i>	167
4.1.1 A intensidade do sentimento amoroso.....	172
4.1.2 A opção pela vida de amor	176

4.1.3 A opção pela poesia amorosa	187
4.2 A <i>fides</i>	195
4.3 O <i>foedus</i>	208
4.4 <i>Furtiuus amor</i>	217
4.5 Metáforas amorosas.....	230
4.5.1 <i>Militia amoris</i>	230
4.5.2 <i>Seruitium amoris</i>	244
4.5.3 <i>Insanus Amor</i>	265
4.5.3.1 O Ciúme	273
4.5.3.2 A oposição <i>ratio / amor (furor)</i>	287
4.5.4 <i>Amor / morbus</i>	294
4.5.4.1 <i>Signa amoris</i>	299
4.5.4.2 As feridas de amor.....	315
4.5.5 A cegueira amorosa	319
4.5.6 O fogo amoroso	326
4.5.7 O veneno amoroso.....	335
4.5.8 <i>Nauigium amoris</i>	339
4.6 A magia	344
4.7 Amor e Morte	365
4.8 A ânsia de imortalidade.....	380
5. Conclusão	390
BIBLIOGRAFIA.....	398
Autores antigos:.....	398
Bibliografia crítica:	404
WEBGRAFIA	415
<i>Index / Auctorum et locorum latinorum et graecorum</i>	416
<i>Índice de sonetos bocageanos</i>	426

ABREVIATURAS DE AUTORES E OBRAS CITADOS

A.P.: Anthologia Palatina

BOC. = BOCAGE

CAT. = C. VALERIUS CATULLUS

CIC. = M. TULLIUS CICERO

GELL. = A. GELLIUS

N.A.: Noctes Atticae

HOR. = Q. HORATIUS FLACCUS

Ars: Ars Poetica

Carm.: Carmina

Ep.: Epodon

Sat.: Satirae

OV. = P. OVIDIUS NASO

A.A.: Ars amatoria

Am.: Amores

Her.: Heroides

M.F.F.: Medicamina faciei femineae

Met.: Metamorphoseon libri

Rem. Am.: Remedia amoris

Trist.: Tristia

PLIN. = C. PLINIUS SECUNDUS

.....N.H.: Naturalis Historia

PROP. = SEX. PROPERTIUS

TIB. = ALBIUS TIBULLUS

VIRG. = P. VERGILIUS MARO

Aen.: Aeneis

Buc.: Bucolica

Georg.: Georgica

1. INTRODUÇÃO

Ao longo do século I a.C., nos últimos anos da República e nos primeiros do Império, Roma assiste ao nascimento de um novo tipo de poesia, de que Tibulo (54-19 a.C.), Propércio (54-16 a.C.) e, um pouco mais tarde, Ovídio (43 a.C.-18 d.C.) são cultores e os expoentes máximos: a elegia amorosa.

O facto de os vates latinos fazerem do amor a temática central desse género constituiu uma verdadeira inovação e quase uma “revolução” na época. Para além deste aspecto, outros foram os factores que contribuíram também para o carácter inovador desse género poético. Em primeiro lugar, estamos perante uma elegia amorosa “subjectiva”, na medida em que os poetas cantam o amor na primeira pessoa¹. No entanto, não é de modo algum nosso intuito averiguar o carácter autobiográfico dos textos, até mesmo porque existe uma diferença fundamental entre poeta e sujeito poético². O que importa, de facto, é ver o modo como o amor é cantado, quer se trate de um sentimento realmente vivido e sentido pelo poeta no momento da criação literária quer se trate meramente de pura ficção. Em segundo lugar, a elegia amorosa latina constituiu uma “revolução”, na medida em que o poeta atribui à mulher um lugar central na poesia, colocando-a num pedestal e caracterizando-a como se de uma divindade se tratasse. Estamos, pois, perante uma mulher idealizada, o que contrasta com a visão tradicional da mulher romana, que apenas adquire um papel relevante na esfera privada, ainda que nesta época o seu estatuto social se tenha alterado ligeiramente, pelo menos quando comparado com os séculos precedentes. Em terceiro lugar, é notório e igualmente inovador o facto de os poetas cantarem o amor do sujeito poético por uma mulher sem aspirarem ao matrimónio prolífico.

Além dos três elegíacos, outros foram os poetas que, nesta época, cantaram o amor. É o caso de Horácio (65-8 a.C.), nas *Odes*, ou Virgílio, que tratou o tema em várias das suas obras, nomeadamente nas *Bucólicas*³, na *Eneida*⁴ e nas *Geórgicas*⁵. A nossa opção em abordar unicamente os elegíacos prendeu-se com o facto de os três poetas terem feito do amor o tema preponderante das suas obras, tornando-se os representantes máximos da

¹ Recorde-se que era essencialmente no epigrama que os poetas davam largas à efusão dos seus próprios sentimentos.

² O próprio Catulo alerta para esta distinção nos vv.5-6 do c.16: *Nam castum esse decet pium poetam / ipsum, uersiculos nihil necesse est.*

³ Nelas cantou, por exemplo, o amor entre Galo e Lícoris.

⁴ Recorde-se a relação entre Eneias e Dido.

⁵ Destaque-se o exemplo de Orfeu e Eurídice.

elegia erótica latina. A eles se acrescentou Catulo, uma vez que, de acordo com vários críticos, como Luck⁶, Pasoli⁷, ou Granarolo⁸, o *carmen* 68 apresenta vários traços que se encontrarão posteriormente na poesia elegíaca⁹. Além desta composição poética, outras são aquelas que, mesmo sem utilizarem o dístico elegíaco, se aproximam pelo conteúdo e pelo tom dos textos produzidos por Tibulo, Propércio e Ovídio.

Ao longo das suas elegias, estes poetas delinearão uma série de tópicos que acabaram por tornar-se recorrentes no discurso amoroso e que se foram perpetuando durante séculos, tendo sido recuperados, na literatura portuguesa, em várias épocas e por inúmeros autores.

Na nossa história literária, o século XVIII reveste-se de especial interesse sobretudo pela sua grande diversidade, que se traduziu na concomitância de várias fases, desde o domínio da estética barroca (primeira metade do século) ao alvor do Romantismo, passando pelo Neoclassicismo e pelo que se convencionou chamar Pré-romantismo.

Assim sendo, na segunda metade do século, e como reacção à exuberância e exagero formal do seiscentismo, vários foram os autores que procuraram recuperar os ideais da estética clássica, pautados pela moderação e equilíbrio, valorizando os autores greco-latinos que elegeram como modelos a imitar: Horácio, Virgílio, Ovídio, Teócrito, Píndaro, entre outros. No entanto, a par destes, também os poetas anglo-germanos começam a ganhar relevância no panorama literário português, de que são exemplo Milton, Pope, Young ou Ossian, que à harmonia clássica contrapunham a perturbação sentimental, bem como os representantes do filosofismo francês, como é o caso de Voltaire, e que anunciam já o Romantismo.

Figura central desta época conturbada, pautada por uma série de conflitos ideológicos que marcaram também a sua produção poética, é Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805). Filho do bacharel em Cânones José Luís Soares Barbosa e de D. Mariana Joaquina Xavier Lestof du Bocage, desde muito cedo se habituou a conviver com a poesia, já que vários elementos da sua família cultivavam essa arte: a poetisa Madame du

⁶ Cf. LUCK, George, *La elegia erótica latina*, trad. de Antonio García Herrera (Sevilla 1993). De acordo com o crítico, o c.68 “representa el prototipo de la elegia erótica latina” (p.63).

⁷ Cf. PASOLI, E., «Appunti sul ruolo del C.68 di Catullo nell’origine dell’elegia latina» in THILL, A. (ed.), *L’élégie romaine. Enracinement, thèmes, diffusion. Actes du Colloque de Mulhouse* (Paris 1980) 17-26.

⁸ Cf. GRANAROLO, J., «Catulle à l’origine de l’élégie latine?» in THILL (1980) 27-36.

⁹ A título de exemplo, saliente-se o emprego de elementos mitológicos, a associação do tema do amor ao da morte ou a identificação da vida de amor com a dedicação à poesia amorosa.

Bocage¹⁰, casada com o tio-avô do poeta, e D. Maria Francisca, sua irmã, que, ao que parece, versejava com distinção. Bocage pertencia, portanto, a uma família que gozava de um certo brilho intelectual. Quanto à sua formação, interessa particularmente o facto de o poeta dominar com mestria a língua francesa, até mesmo devido à sua ascendência, e de ter uma sólida formação clássica, tendo estudado latim com um padre espanhol, Don Juan Medina, sendo que o seu conhecimento destas duas línguas lhe terá possibilitado certamente ler um número considerável de autores no original, ao mesmo tempo que lhe permitiu realizar uma série de traduções de obras de escritores de referência¹¹.

A formação clássica do autor, a que mais nos interessa, manifesta-se na diversidade de géneros que Bocage cultivou (odes, epístolas, idílios, poesia anacreôntica, elegias, epigramas, sátiras, entre outros), no emprego de vocabulário claramente latinizante e no recurso a referências mitológicas. Não obstante, a influência da literatura clássica vai muito mais além destes aspectos que poderemos considerar quase superficiais. Na obra bocageana, nas composições poéticas em que é abordada a temática do amor, estão presentes uma série de tópicos que provêm já da Antiguidade Clássica. Dada a extensão da obra poética de Bocage, optámos por centrar o nosso estudo nos sonetos amorosos. Ainda que não se trate de um género proveniente do mundo clássico, os sonetos constituem talvez a parte mais significativa da produção literária de Elmano, já que é essencialmente neles que exhibe a grandiosidade do seu génio. É nos sonetos que, num tom confessional mas de forma veemente, expressa sentimentos como o amor ou o ciúme, enquadrando-os num ambiente nocturno, fúnebre, o que o aproxima da agitação e perturbação sentimental que marcará posteriormente o mundo romântico. Mas é também nos mesmos sonetos que recupera, como referido, motivos literários oriundos do mundo greco-latino e onde muitas vezes se mostra ainda preso às convenções arcádicas, que o levam a multiplicar as personificações do Amor ou da Razão, a fazer caracterizações estereotipadas e a recorrer a adjectivação convencional. Foram estes dois aspectos da sua obra que levaram David

¹⁰ Desta poetisa traduziu Bocage o Canto I do poema *La Colombiade ou La Foi Portée au Nouveau Monde*.

¹¹ De entre as traduções do francês a que se dedicou, destacam-se: *Os Jardins ou Arte de Afformosear as Paisagens*, de Delille; *Eufemia ou o Triunfo da Religião*, de Arnaud; *História de Gil Braz de Santilhana* de Le Sage; o poema *La Religion* de Racine; episódios extraídos de diversos cantos de *La Henriade* de Voltaire. No que respeita a traduções de autores gregos, é de referir o idílio *Amor fugitivo*, de Mosco de Siracusa. Relativamente a obras e autores latinos, destacam-se: “O Bosque de Marselha”, descrição tirada do Livro III de *Bellum ciuile*, também conhecida por *Pharsalia*, de Lucano; um epigrama traduzido de Marcial e outro que constitui apenas uma imitação; excertos das *Metamorfoses* (V 267-374) e dos *Fastos* (III 365-371; 399-448) de Ovídio; de Virgílio traduziu *Daphnis* (Bucólica 5).

Mourão-Ferreira a falar num “drama”¹², sendo que para o autor: “O maior drama de Bocage, o mais pungente, foi o de ter vivido em tempo que lhe não convinha”¹³. Assim sendo, “as duas «metades» de que a sua personalidade poética se compunha – a árcaica e a pré-romântica – nunca viveram em boa paz. Daí, o drama do poeta.”¹⁴

Destas duas «metades» interessa-nos particularmente a primeira, a que o liga ainda à tradição clássica, cuja influência procuraremos analisar nas páginas que se seguem.

Numa primeira parte proceder-se-á à contextualização da época em que Bocage viveu e escreveu, até mesmo porque dificilmente se poderá compreender um autor sem conhecer o seu contexto histórico-cultural, social e, sobretudo, literário. Assim, centrar-nos-emos essencialmente na reacção ao seiscentismo, destacando, obviamente, a vertente literária. Abordar-se-á também a reforma pombalina, essencialmente no que diz respeito ao ensino, evidenciando as reformas levadas a cabo no ensino das línguas latina e grega, de forma a melhor compreender a primazia concedida nesse século ao estudo das línguas e autores clássicos. Ainda no que concerne à segunda metade do século XVIII, salientar-se-á o papel e a importância da Arcádia Lusitana no processo de renovação literária, evidenciando a recuperação e valorização dos autores da Antiguidade greco-latina, bem como dos melhores autores quinhentistas, que elegeram também como modelos a imitar, e ainda a recuperação dos autores e das tendências racionalistas do classicismo francês. Por último, realçar-se-á a alteração produzida no gosto poético e que anuncia já o advento do Romantismo.

Proceder-se-á posteriormente à análise, essencialmente temática, das composições poéticas dos autores latinos – Catulo, Tibulo, Propércio e Ovídio – e dos sonetos amorosos de Bocage, análise que terá em conta dois grandes aspectos: por um lado, a figura da mulher amada e, por outro, os tópicos do discurso amoroso.

No que respeita à mulher, traçar-se-á num primeiro momento o seu retrato físico, frequentemente idealizado, para proceder depois à sua caracterização moral, que se centra essencialmente em aspectos negativos: infidelidade, crueldade, inconstância, ambição, ingratidão, a que contrapõem depois o que os poetas consideram que deveria ser o comportamento ideal da mulher que constitui a razão de ser não só das suas vidas como também das suas produções poéticas.

¹² Cf. MOURÃO-FERREIRA, David, «O drama de Bocage» in *Hospital das Letras* (Lisboa 1981) 41-44.

¹³ Idem, p.41.

¹⁴ Idem, p.44.

No que concerne aos tópicos do discurso amoroso, privilegiar-se-ão aqueles que, de forma mais evidente ou de modo mais subtil, se encontram quer na elegia erótica latina (e também em Catulo) quer nos sonetos bocageanos: o triunfo do amor sobre o eu poético, a fidelidade, o pacto amoroso estabelecido entre os amantes e a violação do mesmo, os amores furtivos, as metáforas amorosas, o recurso à magia, a associação entre amor e morte, a ânsia de imortalidade.

É de salientar que não é nosso intuito apurar se Elmano se deixou influenciar directamente pelos autores greco-latinos, lendo as suas obras no original, ou indirectamente através de traduções francesas, ou se apenas sofreu influências dos nossos quinhentistas, que por sua vez recuperaram também os códigos poéticos da Antiguidade, de que Camões é exemplo e que Bocage nunca negou ter elegido como modelo. Qualquer que tenha sido a situação, a verdade é que os sonetos amorosos bocageanos se encontram perpassados de motivos literários presentes também em outros autores e em outras épocas, mas que foram na realidade formulados na Antiguidade Clássica.

Assim sendo, o presente trabalho é norteado por dois objectivos primordiais: por um lado, pretende contribuir para a valorização da formação clássica de Bocage, deficientemente circunscrita pelos críticos ao emprego de vocabulário latinizante, ao recurso à mitologia greco-latina e à recuperação de géneros literários provenientes da Antiguidade; por outro, visa estabelecer um confronto entre a produção poética elegíaca latina e os sonetos amorosos bocageanos, evidenciando semelhanças e diferenças no tratamento dos mesmos *topoi*, que se revelam afinal intemporais.

Dada a extensão e a riqueza das obras em análise, objecto já de inúmeros estudos e interpretações, e passíveis de tantas outras leituras, estamos cientes de que corremos o risco de não aprofundarmos alguns aspectos considerados importantes na análise literária. Não obstante, tornou-se imprescindível fazer escolhas com vista a alcançar os objectivos delineados, pelo que há temas que optámos por não analisar, uma vez que não havia exemplos suficientemente significativos para podermos estabelecer pontos de contacto entre a elegia latina e a poesia amorosa bocageana, como é o caso dos *topoi* do *paraklausithyron*, o do poeta como *magister amoris*, o da imunidade dos amantes ou o da *renuntiatio amoris*.

No que concerne à organização interna dos capítulos e inclusivamente dos subcapítulos, optou-se por incluir algumas notas introdutórias, de forma a contextualizar o

tema abordado, bem como conclusões parciais relativas a cada um dos tópicos, com o objectivo de consolidar a pouco e pouco os principais factores de aproximação ou distanciamento entre os autores.

Atendendo a que existem incontáveis estudos acerca dos mais variados aspectos relativos essencialmente à elegia latina¹⁵, restringimo-nos por vezes a algumas breves considerações sobre o assunto, indicando em nota de rodapé as referências bibliográficas que, a nosso ver, melhor abordam os temas em estudo.

No que respeita aos textos latinos, embora estejamos conscientes dos perigos que a paráfrase comporta na análise de um texto, optámos por não fazer traduções, excepto naquelas situações em que se consideram oportunas e vantajosas, nomeadamente quando se torna necessário analisar o emprego de determinados vocábulos ou estruturas linguísticas.

Relativamente às citações latinas dos *carmina* de Catulo e das elegias de Tibulo e Ovídio, tomaremos como referência as edições da Loeb Classical Library. Assim, as obras de Catulo e Tibulo encontram-se reunidas no mesmo volume, estando a tradução dos poemas do Veronense a cargo de Francis Warre Cornish, enquanto as elegias tibulianas foram traduzidas por J. P. Postgate. A edição usada é a de 1995¹⁶. No que respeita aos *Amores* de Ovídio, foram traduzidos por G. P. Goold e a edição utilizada data de 1973¹⁷. Quanto a Propércio, optou-se por seguir a edição portuguesa, publicada em 2002, sendo que cada um dos livros de elegias foi traduzido por um autor: o primeiro por Aires Nascimento, o segundo por Maria Cristina Pimentel, o terceiro por Paulo F. Alberto e o quarto por Segurado e Campos. A introdução está a cargo de Paolo Fedeli¹⁸, responsável também pela edição do texto. No que diz respeito aos sonetos bocageanos, foi seguido o primeiro volume da edição de 2004¹⁹, com introdução, fixação do texto e notas de Daniel Pires.

¹⁵ Os estudos sobre a poesia bocageana revelam-se bastante escassos, pelo menos quando comparados com a profusão de trabalhos que têm como objecto de análise e reflexão a elegia amorosa latina.

¹⁶ Cf. CATULLUS, translated by Francis Warre Cornish, TIBULLUS, translated by J. P. Postgate, PERVIGILIUM VENERIS, translated by J. W. Mackail (Cambridge 1995).

¹⁷ Cf. OVID, *Heroides and Amores*. With an english translation by G. P. Goold (Cambridge 1973).

¹⁸ PROPÉRCIO, *Elegias*. Tradução de Aires A. Nascimento – Liv.I, Maria Cristina Pimentel – Liv.II; Paulo F. Alberto – Liv.III; J. A. Segurado e Campos – Liv.IV. Texto latino e introdução de Paolo Fedeli (Assis – Lisboa 2002).

¹⁹ BOCAGE, *Obra Completa*, Vol.I: Sonetos (S.l. 2004).

Saliente-se, porém, que embora sigamos estas edições, tornar-se-á necessário muitas vezes recorrer a outras que serão devidamente indicadas na bibliografia. No caso da citação, da mera referência ou da paráfrase de outras fontes greco-latinas, seguiremos preferencialmente a colecção da Loeb e as edições das Belles Lettres, embora utilizemos outras que serão também convenientemente identificadas na bibliografia.

Para a interpretação de vocábulos latinos, recorrer-se-á ao *Dictionnaire Latin-Français*, de F. Gaffiot²⁰, ao *Oxford Latin Dictionary*, de P. G. W. Glare²¹ e, em algumas situações mais específicas, ao *Lexicon totius Latinitatis*, de A. Forcellini²².

²⁰ (Paris 1983).

²¹ (Oxford 1985).

²² (Bolonha 1965).

2. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL, SOCIAL E LITERÁRIO DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

Uma vez que um autor só pode ser entendido à luz do contexto em que escreveu, parece pertinente fazer uma breve abordagem da época em que viveu Bocage, com especial destaque para o campo da literatura, o que, espera-se, conduz a uma melhor compreensão da sua obra. No entanto, as páginas seguintes não são nem pretendem ser, de modo algum, um conspecto da literatura portuguesa do século XVIII e menos ainda das literaturas europeias do mesmo período. De facto, levar a cabo um estudo das correntes literárias do século XVIII em Portugal é tarefa que se revela de grande complexidade, dada a rápida sucessão e, em parte, a concomitância de várias fases. A primeira metade do século caracteriza-se por uma literatura ainda dominada pela estética barroca, ao mesmo tempo que se assiste já ao delinear de uma forte reacção a essa mesma estética. Por outro lado, dá-se também o despontar de uma nova sensibilidade expressa no novo gosto literário que se virá a impor nas primeiras décadas do século XIX: é já o alvor do Romantismo²³.

2.1 Reacção ao seiscentismo

De entre as várias vertentes de que se revestiu a reacção ao seiscentismo, aquela que de momento interessa particularmente é a literária. No entanto, não é possível esquecer também as de carácter cultural e científico, posto que permitem compreender melhor o que foi em Portugal o chamado Século das Luzes²⁴ e as transformações nele ocorridas²⁵.

²³ A propósito da complexidade cultural do século XVIII veja-se COELHO, Jacinto do Prado, *Poetas Pré-Românticos*, 2ª ed. (Coimbra 1970) 5-6.

²⁴ Segundo Joel Serrão, tanto o singular como o plural da palavra “luz” significavam, para os seiscentistas franceses, as capacidades do indivíduo, fossem intelectuais, naturais ou adquiridas. Posteriormente, o plural passou a indicar o nível de civilização e de conhecimentos que se tinha alcançado.

Quanto às Luzes em Portugal, considera o historiador terem existido determinadas condições que nos tornaram particularmente receptivos a tal movimento europeu, nomeadamente a urgência na reorganização do país após o domínio filipino e, conseqüentemente, o desejo de criar uma ruptura com um passado recente caracterizado por 60 anos de submissão aos Espanhóis, e a necessidade de estabelecer alianças com os países europeus, de modo a reforçar a nossa protecção contra a Espanha. Cf. SERRÃO, Joel, *Dicionário de História de Portugal*, vol. IV (Lisboa 1981) 87-88.

²⁵ O trabalho centrar-se-á quase exclusivamente nas transformações ocorridas em território português, com especial destaque para as que levaram a uma mudança de mentalidade e de atitude perante o conhecimento e perante as artes, e que conduziram a uma alteração da estética literária. O contexto histórico, político, económico e religioso apenas pontualmente será focado. Sobre a reacção ao seiscentismo, veja-se sobretudo a obra de CIDADE, Hernâni, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. II (*Da reacção contra o formalismo seiscentista ao advento do Romantismo*), 6ª ed., (Coimbra 1975). Para o aprofundamento de

Ainda que o Iluminismo seja entendido como um movimento cultural europeu, não se manifestou de modo idêntico em toda a Europa. Os focos de irradiação das “Luzes” eram sobretudo Londres, Amsterdão e Paris. No entanto, a sua difusão geográfica foi condicionada por diversos obstáculos, nomeadamente de carácter político, religioso ou epistemológico, como demonstrou António Rosa Mendes²⁶. Assim, de acordo com o autor, os Pirenéus, embora se tratasse de uma fronteira geográfica, acabaram por funcionar, na época, como uma barreira cultural que separava o mundo de além-Pirenéus, onde se havia operado já uma mudança de mentalidades em consequência da revolução científica, da Península Ibérica, onde, na área do conhecimento, imperavam ainda os métodos, conteúdos e discurso da Escolástica. Quem se afastasse desta ideologia era considerado herege perante a Santa Inquisição, que beneficiava do apoio do Estado. Deste modo, conclui António Mendes que os três tipos de obstáculos²⁷ se combinam, no espaço português, constituindo um entrave à entrada das ideias iluministas²⁸.

Um dos primeiros e principais agentes de renovação cultural foi o padre teatino D. Rafael Bluteau (1638-1734) que, estando a par do movimento intelectual europeu²⁹, leva a

conhecimentos relacionados com este assunto, remete-se para a leitura integral da obra, bem como para as informações insertas noutras Histórias da Literatura, com especial destaque para a de SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ªed., corrigida e actualizada (Porto 1996) 553-649 e para a *História da Literatura Portuguesa: da época barroca ao pré-romantismo*, vol.3 (Lisboa 2002).

²⁶ Vide MENDES, António Rosa, in MEDINA, João (dir.), *História de Portugal dos tempos pré-históricos aos nossos dias*, vol.VII: Portugal Absolutista (Alfragide 1998) 423.

²⁷ O político, uma vez que o Estado apoiava a Inquisição e contribuía assim para a repressão de novas ideias; o religioso, devido justamente à existência dessa instituição; e o epistemológico, dada a forte influência exercida pela Escolástica.

²⁸ Não obstante, os ideais iluministas foram paulatinamente entrando no espaço português. De acordo com A. J. Saraiva e O. Lopes (1996) 565, foi durante o reinado de D. João V (1706-1750) que ocorreu o período de maior choque entre a Escolástica e as “Luzes”, com clara vantagem para estas. De facto, uma das grandes preocupações do monarca foi a de enviar para além-fronteiras bolseiros portugueses, ao mesmo tempo que contratava pessoal estrangeiro, não só com o intuito de elevar as nossas artes, mas também com vista ao desenvolvimento, por exemplo, da indústria da guerra, já que a segurança do Reino era prioritária e faltavam técnicos especializados em engenharia e balística; por outro lado, também no campo da medicina se fazia sentir a falta de profissionais qualificados, uma vez que a preparação escolar dos nossos médicos era bastante deficiente. Outros houve, porém, que, quer no reinado de D. João V quer no de D. José I (1750-1777) ou ainda no de D. Maria I (1777-1816), pelas suas ideias contrárias à ideologia dominante, foram obrigados a emigrar, encontrando no estrangeiro a segurança e o conhecimento que aqui não lhes era garantido. De facto, as ideias e o espírito crítico eram considerados de tal modo um perigo social, que a maioria da população parecia não possuir opiniões, optando por permanecer submissa a um regime que aniquilava qualquer manifestação do pensamento. Vide António Rosa Mendes (1998) 423-424 e também BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa*, vol. IV (Os Arcades) (Lisboa 1984 [1ª ed. Porto 1918]) 18.

²⁹ Bluteau possuía grande curiosidade científica, estimulada em parte pelo seu próprio percurso biográfico: tendo nascido em Londres, parte para Paris aos seis anos, onde estudou Humanidades no Colégio de La Flèche; prossegue os seus estudos em Reims, regressando posteriormente a Paris onde completa as Humanidades no Colégio jesuítico de Clermont, estudando também Lógica e Matemática. Frequentou ainda as Universidades de Verona, Roma e Paris, dedicando-se ao estudo de Filosofia, Teologia e Matemática, ao

cabo “o primeiro choque – e, portanto, a primeira faísca – entre as tendências realistas do *iluminismo* do *Século das Luzes*, e o formalismo, o gosto das abstracções da época anterior.”³⁰ Transforma-se assim no intermediário entre Portugal e a cultura francesa, tendo sido ele a trazer às *Conferências Discretas e Eruditas*, realizadas em casa do Conde de Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses³¹, o conhecimento da *Arte Poética* de Boileau. Consciente do atraso cultural do nosso país em relação aos avanços científicos de algumas academias estrangeiras, coloca Bluteau em oposição o objecto das nossas actividades académicas com os progressos levados a cabo além-fronteiras, nomeadamente em Inglaterra, Alemanha e França, avanços que abrangiam as mais diversas áreas como as da medicina, física, anatomia, botânica, química, arquitectura, escultura, pintura, entre outras, e que tinham como ponto de partida a observação científica e a experimentação. Aliás, o seu *Vocabulário Português e Latino* dá-nos mostra da vasta e actualizada cultura enciclopédica de que era detentor: nomes como Kepler (*Teoria dos Planetas*), Messe (*Novos Descobrimentos do Céu*), Boyle (*História Natural*), Descartes, Gassendi, Newton, Erasmo, Galileu, entre muitos outros, ilustram o tipo de conhecimento ministrado no estrangeiro. A importância de Bluteau reside, assim, no facto de ter impulsionado um “movimento de aproximação de uma realidade à qual, até então, se sobrepunha a ficção das abstracções sem fecundidade e das fantasias sem conteúdo.”³²

Importa destacar também a figura de Ribeiro Sanches³³ (1699-1782), uma vez que foi ele o principal inspirador da reforma universitária. Tendo estudado medicina e direito em Coimbra, doutora-se em Salamanca, mas a sua curiosidade científica, aliada aos temores de cristão-novo, levam-no a partir para o estrangeiro, mais concretamente para os países do norte da Europa onde as ciências físico-químicas e a medicina se encontravam em franco desenvolvimento. Estuda em Londres, depois na Universidade de Leida, partindo posteriormente para a Rússia onde exerceu a sua actividade médica em Moscovo, chegando inclusive a médico da corte. Mais tarde, domicilia-se em Paris onde vive o resto dos seus dias. Caracteriza-o a avidez de conhecimento que ia satisfazendo por meio da

mesmo tempo que vai fazendo as suas incursões na poesia. Os seus interesses abrangem assim as mais diversas áreas. Cf. Hernâni Cidade (1975) 29-47.

³⁰ Idem, p.46.

³¹ O conde fazia parte de um grupo de portugueses que, pretendendo reduzir o atraso cultural e o marasmo em que nos encontrávamos, manifesta interesse pela cultura europeia, transformando-se a sua casa num foco de recepção e difusão dessa mesma cultura.

³² Cf. Cidade (1975) 47.

³³ Sobre esta figura veja-se Cidade (1975) 54-62.

observação, investigação e experimentação, contando para os seus trabalhos com a colaboração de amigos ou conhecidos, de entre os quais alguns jesuítas portugueses que se encontravam em missão no Extremo Oriente, onde não chegava a influência do Perípato e da Escolástica. O prestígio alcançado valeu-lhe o privilégio de ser eleito sócio correspondente das Academias das Ciências de Paris, Berlim e S. Petersburgo, bem como membro da Sociedade Real de Londres.

No que respeita ao ensino, ao tomar conhecimento da expulsão dos jesuítas (assunto a que a seu tempo se fará referência), tenta levar a cabo uma reforma da educação da mocidade nobre portuguesa através das *Cartas sobre a educação da mocidade nobre*³⁴, trabalho que terá fornecido os princípios fundamentais a partir dos quais o conde de Oeiras, futuro Marquês de Pombal³⁵, organizou o Colégio dos Nobres³⁶. Nesta obra, defende Ribeiro Sanches a secularização do ensino e a sua libertação da influência directa da Igreja em favor do Estado³⁷, a condenação do peripatetismo, a adequação do ensino à vida e aos valores do tempo, daí a necessidade da criação de uma escola militar para os nobres, onde estes se exercitassem na Arte Militar, onde se apostasse no desenvolvimento físico (dança, esgrima, equitação e natação) e na aprendizagem de línguas modernas, bem como de Matemática, Geografia, História, Direito civil, político e pátrio, entre outras disciplinas, que pudessem dar resposta às necessidades do tempo.

Ribeiro Sanches era assim, pelo seu saber e experiência, grande apologista de um ensino de carácter prático, tendo, ao lado de Verney, exercido forte influência na Reforma Pombalina³⁸.

Entre os portugueses que se sentiram atraídos pela cultura estrangeira e que deram igualmente o seu contributo para a revolução intelectual em curso, encontram-se, além dos

³⁴ A obra foi impressa em Paris em 1760.

³⁵ Sebastião José de Carvalho e Melo recebeu este título apenas em 1770.

³⁶ O Colégio dos Nobres foi fundado a 7 de Março de 1761. Rómulo de Carvalho, por seu turno, é da opinião de que o peso da obra de Sanches na organização do Colégio não terá sido grande, embora considere provável que tenha sido manuseada por quem redigiu os estatutos. Cf. CARVALHO, Rómulo de, *História do ensino em Portugal – desde a fundação da nacionalidade até o fim do regime de Salazar – Caetano* (Lisboa 1985) 437-446, maxime 446.

³⁷ Recorde-se que eram os Jesuítas que detinham o monopólio do ensino.

³⁸ Acrescente-se ainda, enquanto representantes de uma reacção da cultura científica e filosófica: Manuel de Azevedo Fortes, que exalta os filósofos modernos e pretende pôr por terra a lógica escolástica; Castro Sarmiento, que sugere a tradução de Bacon e tenta introduzir em Portugal a filosofia newtoniana; Martinho de Mendonça de Pina e de Proença, que condena também a Escolástica e defende que o estudo da física deve ser feito a partir da observação. Da sua autoria é a obra *Apontamentos para a Educação de um Menino Nobre*, de 1734 (reeditada em 1761), que constitui uma adaptação de *Some thoughts concerning Education*, de John Locke, e que lhe valeu menções elogiosas por parte de Ribeiro Sanches. Não serão analisadas com mais detalhe as actividades destes intelectuais, posto que tal não cabe no âmbito deste trabalho.

já mencionados, os membros da Congregação do Oratório de S. Filipe de Nery³⁹, introduzida em Portugal em 1668, e que a Companhia de Jesus via como forte rival, tanto mais porque desde cedo ganharam os oratorianos a simpatia e a protecção de D. João V. De tal forma assim foi que os beneficiou com o Real Hospício da Nossa Senhora das Necessidades, uma livraria de trinta mil volumes e uma renda anual de 12000 cruzados, ao mesmo tempo que os obrigou ao ensino público de algumas matérias (Primeiras Letras, Gramática Latina, Retórica, Filosofia e Teologia Natural). E foi, de facto, à pedagogia oratoriana que se deveu o desenvolvimento, entre nós, das ciências experimentais e da filosofia moderna, pelo que não é de admirar que superasse de longe a doutrina dos jesuítas que insistiam na defesa da Escolástica, já completamente desajustada às necessidades do tempo.

De entre os oratorianos que mais se destacaram neste processo de revolução cultural e intelectual, merecem atenção os padres João Baptista, Manuel Álvares e Teodoro de Almeida.

Ao padre João Baptista deve-se a actualização da doutrina aristotélica, da qual também era seguidor, através da sua conciliação com o pensamento dos modernos (Descartes, Gassendi, Newton), resultando daí uma obra intitulada *Philosophia Aristotelica Restituta, et illustrata qua experimentis, qua ratiociniis nuper inuentis* (1748).

Manuel Álvares, por sua vez, teve o mérito de haver levado a cabo uma interpretação da cosmogonia bíblica apoiada nos escritos dos pensadores modernos, na obra *História da Creação do Mundo conforme as ideias de Moisés e dos Filósofos, illustrada com um novo systema e com varias Notas e Dissertações* (1762).

No que respeita a Teodoro de Almeida, autor da *Recreação Filosófica*, em dez volumes, é representante da simpatia oratoriana pela Física Experimental, contando para os seus estudos com um gabinete de experiências oferecido pelo monarca.

Constata-se, deste modo, que os oratorianos, mais receptivos aos avanços culturais, científicos e ideológicos, ao que se acrescenta ainda a vantagem de as suas escolas estarem muito mais apetrechadas com material didáctico, foram paulatinamente conquistando aos jesuítas o monopólio do ensino.

Este esforço de mudança e renovação é visível também no campo da literatura. Assiste-se efectivamente, desde princípios do século XVIII, por toda a Europa, a uma

³⁹ Cidade (1975) 158-175.

violenta reacção antibarroca, que teve início em Itália e Inglaterra e se estendeu mais tarde a Espanha e Portugal, desempenhando, neste esforço de renovação, ao lado das literaturas grega e latina, a literatura clássica francesa um papel fundamental, sendo considerada também modelo a imitar.

Assim, no território português, a par da produção poética barroca, encontramos censuras à mesma, feitas de modo jocoso e burlesco. Algumas dessas críticas, como ressalta Maria Lucília Gonçalves Pires, não podem ser entendidas como uma reacção antibarroca, mas sim como “críticas orientadas pelos valores dominantes da poética do tempo e que verberam desvios a esses valores, ou os excessos que os deturpam.”⁴⁰

Salienta-se assim o importante papel desempenhado pelas *Conferências Discretas e Eruditas*, a que já se aludiu, organizadas por volta de 1696⁴¹, procurando nos modelos estrangeiros a solução para a renovação da cultura portuguesa. Um dos participantes nestas reuniões foi, como referido, Bluteau, que nelas criticou as bagatelas insertas nos dois volumes resultantes do labor literário da Academia dos Singulares (1663-1665), não poupando críticas à inutilidade e ao vazio de grande parte da produção literária do século XVII. Fruto destas reuniões foi, como se viu, a tradução, pelo Conde da Ericeira, da *Arte Poética* de Boileau, em 1697. Ainda que a versão só tenha sido publicada em 1818, era com certeza conhecida pelos frequentadores da tertúlia. A sua extrema importância radica na forma como são apontados e atacados os excessos do gongorismo⁴² ainda vigente: a fantasia, os artifícios poéticos, o exagero ornamental, os equívocos, ao que opõe e defende a clareza expressiva, o uso da razão, o equilíbrio, bem como o estudo da natureza, tendo sempre presentes os modelos clássicos e modernos, o que denota já a recepção da crítica clássica francesa.

A actividade de Ericeira manteve-se posteriormente na Academia Real de História Portuguesa (1720), onde colaboraram Bluteau, Barbosa Machado, entre outros. Por Carta régia de 11 de Janeiro de 1721 são facultadas à Academia cópias dos documentos existentes nos arquivos e cartórios do reino. É-lhe também permitido imprimir os livros

⁴⁰ Cf. PIRES, Maria Lucília Gonçalves, “Poesia lírica do período barroco” in *História da Literatura Portuguesa: da época barroca ao pré-romantismo*, vol.3 (Lisboa 2002) 119-140, maxime 138.

⁴¹ Estas *Conferências* vêm continuar a actividade da *Academia dos Generosos*, fundada em 1647 para discutir preceitos de Oratória e Poética. É restaurada em 1685-86 por D. Luís da Cunha. As *Conferências* são substituídas posteriormente, em 1717, pela *Academia dos Generosos*, já renovada, de modo que, além de temas humanísticos (poesia, mitologia, eloquência,...), debruça-se igualmente sobre assuntos históricos e científicos.

⁴² O barroco é frequentemente identificado com o gongorismo.

apenas com o exame dos censores académicos, beneficiando ainda do auxílio do monarca para o pagamento das despesas inerentes à impressão das obras. O valor da Academia reside no facto de ter aí despontado o espírito científico, uma vez que, como notou Hübner, “apresentou pela primeira vez investigação propriamente histórica, em substituição à literatura por assim dizer monástica, em que se haviam baseado até então todas as indagações históricas e arqueológicas”⁴³.

Outra das Academias que empreendeu uma reacção contra o seiscentismo foi a dos Ocultos, constituída posteriormente em 1745, à qual pertenceu Correia Garção e Manuel de Figueiredo, futuros membros da Arcádia Lusitana, atribuindo-lhe o primeiro a missão de restaurar a língua portuguesa, bem como o estilo e a boa poesia, objectivo que, segundo afirma, teria sido logrado caso o terramoto não tivesse dispersado os seus membros⁴⁴. A verdade é que, como nota Maria Luísa Borralho, é bem patente ainda nesta Academia o gosto barroco da época, de que são ilustrativos os jogos de argumentação retórica e o tratamento que é dado a determinados temas. No entanto, algumas dissertações proferidas (por exemplo a de Garção, de 1755, onde o autor define o estilo sublime a partir do tratado de pseudo-Longino, traduzido por Boileau) denunciam já leituras um tanto invulgares na época: a de autores da Antiguidade e de autores franceses, italianos e ingleses⁴⁵.

A reacção à poesia de seiscentos aparece também exemplificada no *Serão político* de Frei Lucas de Santa Catarina, uma crítica dirigida à poesia da época⁴⁶ e que vai ao encontro das que já lhe haviam sido tecidas. Aponta-se-lhe, assim, o seu intuito essencialmente lúdico, ao mesmo tempo que se lhe dirige um ataque cerrado ao abuso de metáforas, às hipérboles desmesuradas, às antíteses absurdas, à mitologia, ao carácter invariável e por vezes fantástico das ficções e dos artifícios utilizados⁴⁷ e, por fim, ao facto de a poesia nem sequer poder ensinar ou divertir, pelo simples facto de não se entender.

⁴³ Citado por Hernâni Cidade (1975) 84 e por Teófilo Braga (1984) 23.

⁴⁴ Cf. SARAIVA, António José, *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II, parte II (Lisboa 1996) 156-157.

⁴⁵ In *História da Literatura Portuguesa* (2002) 273-274.

⁴⁶ O título completo é *Serão político, Abuso emendado, dividido em três noites para divertimento dos curiosos*, publicado em 1704 (embora já estivesse escrito em 1695), datando a segunda edição de 1723. O texto foi publicado sob o criptónimo de Félix da Castanheira Turacem. Cf. TURACEM, Félix da Castanheira, *Serão político, Abuso emendado, dividido em três noites para divertimento dos curiosos*. [1704] Lisboa Occidental, Na Officina de Bernardo da Costa, 1723.

⁴⁷ Para melhor compreender esta crítica, transcreve-se um dos exemplos apontados por Hernâni Cidade (1975) 79: “Ler uma égloga é contemplar sempre a mesma paisagem borbotando fontes de *prata derretida*, chão coberto de *miúdas esmeraldas*, sob *sol doirado* ou *nacarada aurora*. Nesta moldura há invariavelmente uma ninfa *tão discreta como se não fora formosa*, inutilmente munida de arco e setas, *porque é com os olhos que faz os tiros*.”

Assiste-se, em suma, a uma apologia do bom-senso fortemente associado ao espírito crítico e de análise que imperou no Século das Luzes.

No entanto, a verdadeira crítica antibarroca, segundo Maria Lucília Gonçalves Pires⁴⁸, está expressa no *Exame Crítico de uma Silva Poética Feita à Morte da Infanta D. Francisca*, da autoria de José Xavier Valadares e Sousa, sob o pseudónimo de Diogo Novais Pacheco, texto datado de 1739. Critica-se a *Silva* de Caetano José da Silva Sotomaior, conhecido pelo *Camões do Rossio*, ao mesmo tempo que se lança um violento ataque aos “fundamentos da poética barroca, exigindo na poesia uma expressão lógica e verosímil.”⁴⁹ O livro denota já a influência do classicismo francês, em especial de Boileau, e considera serem os fundamentos da beleza literária a verosimilhança, a naturalidade e a racionalidade⁵⁰. Constata-se deste modo que por esta altura se assistia já a uma modificação do gosto literário no espaço português.

Eis chegado agora o momento de referir a obra que na época mais polémica suscitou: *Verdadeiro Método de Estudar* do Padre Luís António Verney (1713-1792), publicado em 1746-1747⁵¹. Trata-se de um conjunto de dezasseis cartas escritas num estilo desprezioso, que contrasta fortemente com a erudição do autor. Nelas são abordadas as matérias que poderiam interessar aos cultos de então: Língua Portuguesa; Gramática Latina; Latinidade; Grego e Hebraico; Retórica; Poética; Lógica; Metafísica; Física; Ética; Medicina; Direito Civil; Teologia; Direito Canónico; Panorama geral do ensino desde a Gramática à Teologia. Verifica-se, pois, que os conhecimentos do autor abarcam as mais variadas áreas do saber. Mas o que verdadeiramente interessa é a sua posição relativamente à estética literária, onde se destaca a referente à poesia. Defende assim Verney uma nova poética, cujos fundamentos foram sintetizados por Hernâni Cidade e que a seguir se transcrevem: “fundamento da arte – o respeito pela *natureza das coisas*; critério de valoração estética – a correspondência da expressão literária à *verdade* íntima ou objectiva, sem esquecer, é claro, que a pintura de tal verdade deve *enlevar* ou *arrebatar*; norma da faculdade criadora – moderar o *engenho* pelo bom juízo⁵²; exemplos a seguir – *os antigos*,

⁴⁸ (2002) 138.

⁴⁹ *Ibidem*. Veja-se também Cidade (1975) 86-94.

⁵⁰ Cf. A. J. Saraiva e O. Lopes (1996) 594-595.

⁵¹ *Idem*, pp.95-157.

⁵² Segundo Verney, duas eram as partes que compunham o poeta: o engenho e o juízo. O primeiro, “une ideias semelhantes para formar pinturas que agradem e enlevem a imaginação.” O juízo “submete a actividade do engenho à sua judicatura. Impede-lhe, por exemplo, o jogar com letras ou palavras, em vez de

mas naquilo em que *não ofendam a boa razão*⁵³. E é precisamente este amor à razão que o leva a condenar o embelezamento da poesia por meio das metáforas mitológicas⁵⁴, defendendo o recurso ao maravilhoso cristão⁵⁵, ponto em que difere de Boileau que, por seu turno, valorizou o mito greco-latino, por ter visto o que nele havia de belo e expressivo. A crítica de Verney visa, em suma, a sujeição da poesia à expressão lógica e racional, e a sua subordinação às normas retóricas de construção de um discurso claro e persuasivo⁵⁶, recuperando desta forma a estética renascentista que fazia depender a poética da retórica.

Na vertente literária, destaca-se ainda a figura de Francisco José Freire (Cândido Lusitano), autor da *Arte Poética ou regras da verdadeira poesia* (1748), dividida em três livros⁵⁷, obra com a qual pretende colmatar a falta denunciada por Verney, no *Verdadeiro Método*, de uma obra que reunisse as regras indispensáveis à criação de uma poesia de boa qualidade⁵⁸. Para a composição da obra, muitos foram os autores, tanto antigos como modernos, que lhe serviram de fonte: de entre os antigos, elege Aristóteles e sobretudo Horácio, visto por Freire como modelo perfeito, como o demonstram os exemplos retirados dos *Carmina*; privilegia também os italianos (Escalígero, Donato, Viperano, Minturno, Gravina, Crescimbeni, Orsi, Conti e, acima de todos, Muratori); apoia-se nos teorizadores clássicos franceses, de que são exemplo Boileau, Rapin, Bouhors e Dacier, e refere-se frequentemente ao espanhol Luzán.

Com base nestes teorizadores, constrói Cândido Lusitano a sua própria doutrina, por meio da qual visava instaurar um novo tipo de poesia caracterizada pelo bom gosto⁵⁹.

articular ideias.” Cf. Hernâni Cidade (1975) 119. Seriam, em suma, a inspiração e o senso crítico, respectivamente. Vide António José Saraiva e Óscar Lopes (1996) 643.

⁵³ Cf. Cidade (1975) 121.

⁵⁴ Verney admite-as unicamente num poema burlesco, já que o intuito é o divertimento.

⁵⁵ Aponta como argumento o facto de os Gregos também se terem servido das suas próprias divindades para explicarem os seus acontecimentos.

⁵⁶ Veja-se Maria Lucília Gonçalves Pires (2002) 138.

⁵⁷ O primeiro livro está dedicado a questões de estética literária, o segundo aos géneros teatrais clássicos e o terceiro à épica e à lírica.

⁵⁸ De facto, na carta sétima, após apontar os defeitos da poesia portuguesa, considera Verney necessária a elaboração de uma Arte Poética, onde constassem primeiramente “as regras gerais da Poesia e a diversa notícia de poemas, visto que as regras são as mesmas em todas as línguas; [...]. Na segunda parte, deve-se primeiro tratar das diferentes composições portuguesas, e algumas particulares do Reino; e aqui explicar como se forma a décima, soneto etc., apontando um exemplo em cada coisa, notando especialmente a cadência dos versos e estilo da frase poética.” Cf. VERNEY, Luís António, *Verdadeiro Método de Estudar*, ed. organizada pelo prof. António Salgado Júnior, vol. II – Estudos Literários (Lisboa 1950) 332-333.

⁵⁹ A definição de “bom gosto”, aplicada à eloquência, mas que se pode estender também à poesia, encontra-se na sua *Ilustração Crítica a huma carta, que hum Filologo de Hespanha escreveo a outro de Lisboa a cerca de certos Elogios Lapidares. Tratase tambem em summa do livro intitulado «Verdadeiro Methodo de*

Para tal, adopta de Luzán o conceito de imitação segundo o qual, “a Poesia he Imitação da natureza no universal, ou no particular, feita em versos para utilidade, e para deleite dos homens.”⁶⁰ Quanto ao fundamento da poesia, era a verdade das coisas imitadas, ou, pelo menos, o que elas têm de verosímil, apreendido pela fantasia, mas subordinado ao entendimento e ao juízo, tal como preceituado por Muratori. Ao engenho cabia a função de encontrar o artifício poético que melhor se adaptasse à expressão de um conteúdo.

A crítica à produção poética barroca, expressa essencialmente no *Verdadeiro Método*, acaba por ser em Portugal o exemplo tardio do que já antes havia sucedido no estrangeiro, sobretudo em França, cujo classicismo facilmente se propagou por grande parte das literaturas europeias. Para uma breve explicação do seu processo gerador, estética e regras recorre-se à síntese de Aguiar e Silva⁶¹. Tem o classicismo as suas raízes no Renascimento italiano, de onde recebeu fundamentos como o da imitação de autores

Estudar», &c. e largamente sobre o Bom gosto na Eloquencia. Seu Autor Candido Lusitano. Lisboa, Na Officina de Miguel Rodrigues, M.DCC.LI. Segundo Freire, homem de bom gosto é aquele que, em qualquer obra, “sabe regular bem o seu juízo, dandolhe (como se fosse o seu livro hum perfeito quadro) toda aquella boa ordem, e disposição, que pede a materia, debuxando-a com huma natural graça, e precisa exacção, e em fim dandolhe aquelles ultimos toques, que fazem o composto não só delicado, mas vivo” (9). Será, igualmente, a “prodigiosa arte de separar o puro do impuro” (10), para o que desempenha papel fundamental o juízo (que Freire toma por vezes como sinónimo de bom gosto), responsável pela “economia nas composicoens”, e por “unir o maravilhoso com o verosímil, o attender profundamente á natureza, e em fim o refrear o engenho entre os seus extremos viciosos, hum dos quaes he a affectação” (11). É também ao juízo que cabe a tarefa de cuidar da “disposição, a ordem, e a economia; quero dizer, aquelle pôr mais em hum lugar, do que em outro, huma razão, huma reflexão, huma figura, e huma imagem magestosa, suave, e terna ou para deleitar, ou para persuadir” (12). Em suma, o juízo, guiado pelo bom gosto, sabe “onde convem, e onde não, ornar qualquer assumpto” (16). Cita em seguida Muratori que, retomando Plotino, considera haver “tres especies de Engenhos, isto he *Musico, Amatorio e Filosofico*” (17), servindo o primeiro para que “os periodos sejaõ harmonicos, o *Amatorio* para polir, e ornar a materia; e o *Filosofico* para descobrir o fundo das cousas, e escolher a formosura solida, e interna do argumento” (18). Depois de indicar os erros em que o escritor não deve cair e os aspectos que deve ter em conta no momento da escrita, detém-se então nos meios para o lograr, sendo que o principal e talvez até o único, segundo Freire, “he o ler muito” (21), distinguindo entre os escritores que pertencem à teoria, dos quais elege os retóricos gregos, latinos, modernos italianos e franceses, e os que pertencem à prática, remetendo para os exemplos dos autores mais veneráveis da Antiguidade (Homero, Sófocles, Eurípides, Anacreonte, Píndaro, Cícero, Virgílio, Horácio, Terêncio, Catulo, Tibulo, Propércio, Ovídio, “e os mais, que floreceraõ no feliz seculo de Augusto”) (25), a par dos nossos melhores autores (João de Barros, Fr. Luís de Sousa, Vieira, Camões, Diogo Bernardes, António Barbosa Bacelar,...). Por último, e embora aconselhe o escritor a ter presente o exemplo dos autores que aponta como modelos, não pode deixar de advertir que “huma regra muito fundamental para podermos fazer juizo dos homens grandes, (...) he não os suppor perfeitos em tudo o que disseraõ”, pois “sempre devemos crer, que nelles se póde achar algum defeito, ou cousa, que podia ser mais bem considerada” (27). A propósito do conceito de *bom gosto* vide CASTRO, Aníbal Pinto, *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo* (Coimbra 1973) 476ss.

⁶⁰ Citado por CASTRO, Aníbal Pinto, “Alguns aspectos da teorização poética no neoclassicismo português” in *Bracara Augusta* 28, 65-66 (77-78) (1974) 5-17, maxime 8. Como explicam Saraiva e Lopes (1996) 600, a poesia tanto pode ser uma “reprodução meramente *icástica*, isto é, descritiva e particularizante de uma coisa verdadeira”, como uma imitação *fantástica*, ou seja, “a captação imaginativa daquilo que é mais verosímil do que verdadeiro, e mais universal do que particular”, o que Freire considera mais poético.

⁶¹ (1993) 507-529.

gregos e latinos, a necessidade de regras, a busca da perfeição, o princípio da clareza, estabilidade e simplicidade, a noção de modelo artístico, a intemporalidade do conceito de belo, princípios norteadores da actividade poética. Igualmente importante foi a laboração exercida pelos exegetas italianos em torno da *Poética* de Aristóteles, que forneceu os fundamentos essenciais para a formação de regras que regulassem e disciplinassem a actividade literária (tanto a nível da forma como do conteúdo). A acção destes exegetas, bem como dos tradutores da *Poética*, exerceu a sua influência na literatura francesa desde fim do século XVI, mas essencialmente a partir das primeiras décadas do século seguinte, conduzindo a uma estética literária caracterizada pelo intelectualismo, pelo cumprimento de regras, pela busca da clareza, pelo gosto do raciocínio exacto, negando, por conseguinte, o *furor animi*, isto é, a inspiração tumultuosa que presidia ao acto de criação poética, e de tudo quanto fosse mero produto da fantasia.

No entanto, neste processo de formação do classicismo francês, deve ter-se em atenção também outros factores para além dos já apontados. O primeiro prende-se com o racionalismo que dominava já a cultura francesa, de que é exemplo o *Discurso do Método* de Descartes (1637); o segundo assenta em aspectos de ordem sociológica, uma vez que o classicismo está em conexão com uma burguesia francesa ilustrada, a que dominava a administração pública e a justiça, de formação racionalista (baseada no ensino da matemática, da lógica, da jurisprudência, do rigor gramatical) mais propensa, portanto, ao desenvolvimento de uma estética literária do mesmo tipo da clássica. E, de facto, a doutrina clássica acabou por dominar a literatura francesa por volta de 1640, embora só duas décadas mais tarde, com Boileau, La Fontaine, Racine e Molière, é que o classicismo se tenha desenvolvido e difundido um pouco por toda a Europa, em perfeita consonância com as novas inclinações da cultura europeia, assentes na valorização do racionalismo, do espírito crítico, na crença no progresso humano e, conseqüentemente, na rejeição dos princípios filosóficos, políticos e religiosos que até então haviam regulado a vida e a cultura.

De entre os princípios fundamentais da estética clássica contam-se a verosimilhança, a imitação da natureza e dos modelos greco-latinos, a finalidade moral da

literatura, as conveniências⁶², o intelectualismo que impregna, afinal, todos os restantes princípios, e que se manifesta na aceitação de determinadas regras.

É assim que, a partir de finais do século XVII, se verifica a propagação e aceitação do classicismo francês em grande parte das literaturas europeias (italiana, espanhola, alemã, inglesa, portuguesa), tornando-se desta forma os seus grandes autores – Racine, Molière, La Fontaine – modelos a imitar, e Boileau, com a sua *Art poétique*, o grande preceptista das literaturas neoclássicas europeias⁶³.

De facto, em Itália, Gravina, Muratori e Vico, os três mais representativos teóricos da *Arcadia*, revelaram-se contra o barroco e procederam a uma adaptação da obra de Boileau ao gosto italiano. A implementação do “bom gosto”, em estreita relação com as tendências racionalistas, foi-se acentuando cada vez mais nas duas últimas décadas do século XVII, resultando daí a criação da *Arcadia* (1690), destacando-se, de entre os seus membros fundadores, teorizadores do neoclassicismo como Gravina e Crescimbeni.

Em Espanha, são várias as publicações onde é clara a oposição ao gongorismo: é de 1737 a edição de *La Poética o Reglas de la poesia en general y de sus principales especies*, de Luzán, que se inspira nos preceptistas italianos (Gravina, Muratori, Crescimbeni), nos exegetas quinhentistas da *Poética* de Aristóteles (Minturno, Robortello) e nos teorizadores franceses (Boileau, Rapin, Dacier...); em 1747 vem a lume a *Sátira contra los malos escritores de su tiempo*, de Hervás, sátira inspirada em Boileau; a partir de 1726 é publicado o *Teatro crítico universal*, de Feijóo, onde este aborda e combate os erros comuns e superstições aceites na época, num esforço para reformar a vida mental espanhola.

Também na Alemanha se inicia um processo de imitação do gosto francês, sobretudo com Johann Cristoph Gottsched⁶⁴.

⁶² As conveniências tanto podem ser internas como externas. As primeiras, relacionadas com a coerência interna da obra literária, impõem, por exemplo, a adequação da fala e do comportamento de uma personagem à sua idade e condição social (cf. Horácio, *Ars*, vv.114-127 e 156-178), ou que a descrição de costumes de uma época corresponda à verdade histórica. As conveniências externas, por seu turno, prendem-se com a adaptação da obra ao gosto, costumes e sensibilidade do público, devendo o autor evitar, portanto, assuntos cruéis e cenas violentas.

⁶³ De acordo com Aguiar e Silva (1962) 83-84, não tem fundamento a opinião que considera Boileau o teorizador que impôs os princípios da estética clássica ao publicar em 1674 a sua *Art Poétique*, pois, como demonstra o crítico, aquela estética triunfou em França por volta de 1640, sendo que em obras anteriores a esta data são já visíveis algumas características que se encontram vinculadas à estética clássica, como o respeito pela verosimilhança, o interesse pelo raciocínio exacto e pelo Homem.

⁶⁴ Vide A. J. Saraiva e O. Lopes (1996) 614. Veja-se também Cidade (1975) 138.

Na literatura inglesa, é possível detectar a influência do classicismo francês, na sequência da publicação da *Art poétique* de Boileau em 1674 e das *Réflexions sur la poétique* de Rapin, em 1684, destacando-se o contributo de autores como Dryden, primeiro, e depois Pope, Addison e outros da chamada *Augustan Age*⁶⁵, na implementação do neoclassicismo na literatura inglesa.

Pelo exposto, parece ter ficado já sobejamente demonstrado que, em território nacional, muitas foram as figuras que deram o seu contributo para retirar Portugal do marasmo em que se encontrava e operar aqui as transformações já há muito ocorridas noutros países da Europa.

2.2 A reforma pombalina

Papel fundamental neste esforço de renovação foi o desempenhado pela reforma levada a cabo pelo Marquês de Pombal. Após a morte de D. João V (1750), sucedeu-lhe D. José I, em cujo reinado se desenvolveu o espírito das “Luzes” que havia raiado durante o do monarca anterior.

Decide o rei criar um Gabinete ministerial que tomasse as providências necessárias para erguer as estruturas administrativas de que o país necessitava. O Gabinete era assim composto por três Secretários de Estado: Negócios do Reino, Negócios do Ultramar e Marinha, e Negócios Estrangeiros e Guerra, de entre os quais importa destacar a escolha do monarca para a última pasta: Sebastião José de Carvalho e Melo. De entre as medidas por este adoptadas, duas há que merecem ser evidenciadas: a expulsão dos membros da Companhia de Jesus, acusados de crime de lesa-majestade⁶⁶, tendo-lhes sido confiscados

⁶⁵ A expressão aplica-se habitualmente ao período “clássico” da literatura, coincidente normalmente com a época de maior grandeza literária, sendo usada frequentemente para designar o século XVIII em Inglaterra. Alguns críticos consideram que coincide com o reinado da rainha Ana (1702-1714) por se tratar da época em que sobressaíram escritores como Pope, Addison, Sir Richard Steele, John Gay e Matthew Prior. Outros há, porém, que são da opinião de que se deve espaçar o período de forma a incluir anteriormente John Dryden e posteriormente Samuel Johnson.

⁶⁶ Na noite de 3 de Setembro de 1758, regressava D. José I ao palácio da Ajuda quando foi alvejado. De imediato começaram os rumores de que se havia tratado de um atentado perpetrado pela família dos Távoras com a conivência da Companhia de Jesus, uma vez que se constava que o monarca mantinha uma relação amorosa (e adúltera) com a marquesa nova de Távora (D. Teresa, esposa de Luís Bernardo, filho dos marqueses de Távora), com quem supostamente tinha estado pouco antes do sucedido. Durante meses, o Paço não se pronunciou a respeito do ocorrido, mas iam chegando denúncias aos ouvidos de Pombal, onde eram citados membros da maior nobreza do país. De facto, a 9 de Dezembro foram presos os presumíveis autores e os seus cúmplices: o duque de Aveiro, D. José Mascarenhas, os marqueses de Távora, juntamente com os

todos os bens, e a conseqüente reforma que empreendeu no ensino, em que se destacam as medidas respeitantes à Língua Latina, já que se reveste de importância fulcral no âmbito deste trabalho conhecer o contexto educativo da época e, particularmente, o estado do latim e o conhecimento das literatura e cultura clássicas⁶⁷.

Em 1759, nove anos decorridos desde o início da governação de Pombal, ainda não havia este dedicado qualquer atenção a questões de ensino. Isso só se verifica aquando da expulsão da Companhia, facto que deixou a docência numa verdadeira situação de crise, uma vez que até ao momento se encontrava maioritariamente nas mãos dos jesuítas. É então que é publicado o *Alvará Régio*⁶⁸, datado de 28 de Junho de 1759, com o qual se põe termo a mais de duzentos anos de actividade pedagógica da Companhia de Jesus em Portugal⁶⁹. Efectivamente, começa o documento por apontar a causa da decadência das Letras Humanas, que, segundo se afirma, se deve à actividade dos religiosos jesuítas com o seu “escuro e fastidioso Methodo, que introduzirão nas Escolas destes Reinos, e seus Dominios; e muito mais com a inflexível tenacidade, com que sempre procurarão sustentallo contra a evidencia das solidas verdades, que lhe descobrirão os defeitos, e os prejuizos do uso de hum Methodo que, depois de serem por elle conduzidos os estudantes pelo longo espaço de oito, nove, e mais annos, se achavão no fim delles tão illaquados nas

seus filhos, entre muitos outros elementos da alta nobreza. Deu-se assim início ao complexo processo dos Távoras. O interrogatório decorreu de 15 de Dezembro de 1758 a 8 de Janeiro de 1759, tendo sido proferida a sentença a 12 de Janeiro, na qual eram acusados de crime de lesa-majestade e, conseqüentemente, condenados à pena capital, que viria a executar-se na madrugada do dia seguinte. Logo após a execução, a carta régia de 19 de Janeiro considerava os membros da Companhia réus dos crimes de “Leza Magestade de primeira cabeça, rebelião, alta traição e Parrecídio”, pelo seu suposto envolvimento no atentado. Cf. SERRÃO, Joaquim Veríssimo, in Medina (1998) 293-297. Assiste-se assim ao enfraquecimento das duas classes que, na época, pelo poder e influência que detinham, poderiam pôr em risco o despotismo régio, de que Pombal foi, afinal, o símbolo, apoiando-se no espírito das Luzes para fundamentar a sua actuação. De facto, as Luzes impuseram-se em território português no contexto político do despotismo, que obrigava ao respeito para com a majestade por parte de todas as camadas sociais. Quanto ao governante, tinha por obrigação servir-se das Luzes para benefício público, para o que devia fomentar actividades que se revelassem lucrativas, difundir a instrução e intervir nos vários sectores da vida nacional de modo a que todos pudessem beneficiar com isso. Deste modo, a própria doutrina iluminista acaba por fortalecer o poder real, já que lhe fornece as bases nas quais se apoia para proceder às alterações que julga necessárias com o intuito de efectuar uma mudança nas estruturas (governativas e mentais) do país. Quanto a Pombal, aproveitou-se indubitavelmente da doutrina iluminista para exercer as suas actividades praticamente sem quaisquer limitações. Idem, pp.319-20.

⁶⁷ Para o conhecimento das várias medidas adoptadas por Pombal (política externa, economia, reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755 e outras) veja-se a síntese inserta em Medina (1998) 277-456.

⁶⁸ Tanto este documento como o das *Instrucções*, a que será feita referência, encontram-se transcritos em BANHA DE ANDRADE, António Alberto, *A Reforma Pombalina dos Estudos Secundários (1759-1771)*. 2^o vol.: *documentação* (Coimbra 1981) 79-95.

⁶⁹ Os Jesuítas assumiram o controlo da educação com o Colégio das Artes, em Coimbra, em 1555, estendendo-o depois ao resto do país, à Índia e ao Brasil. Cf. VERDELHO, Telmo, “Historiografia linguística e reforma do ensino. A propósito de três centenários: Manuel Álvares, Bento Pereira e Marquês de Pombal”, in separata de *Brigantia* 2 (1982) 3-39, maxime 4, n.1.

miudezas da Grammatica, como destituídos das verdadeiras noções das Linguas Latina e Grega, para nellas fallarem e escreverem sem hum tão extraordinario desperdicio de tempo, com a mesma facilidade, e pureza, que se tem feito familiares a todas as outras Nações da Europa, que abolirão aquelle pernicioso Methodo...”. Para combater tal situação, impõe o Alvará o recurso a um novo método de ensino nas Classes e no estudo das Letras Humanas, restituindo o “Methodo antigo, reduzido aos termos simplicis, claros e de maior facilidade, que se pratica actualmente pelas Nações polidas de Europa...”. Este método, baseado na simplicidade, clareza e facilidade, é, como nota Carlos Morais, a essência de uma nova ordem pedagógica originária da escola jansenista de Port-Royal⁷⁰.

É também neste alvará que é instituído o cargo de Director-Geral dos Estudos, ocupado a 6 de Julho de 1759 pelo Principal D. Tomás de Almeida⁷¹, cuja função seria a de garantir o cumprimento do estipulado no alvará, observar o progresso dos estudos e redigir um relatório anual sobre a situação do ensino, onde deveria apresentar as sugestões que lhe parecessem convenientes para o progresso das escolas.

Para além desta medida, destaca-se a criação de escolas gratuitas em todo o reino para a leccionação das disciplinas impostas - Língua Latina, Grego e Retórica -, bem como o estabelecimento de lugares para os docentes das mesmas. Das orientações dadas aos professores de Gramática Latina, destaca-se a eliminação da *Arte de Gramática*⁷² do jesuíta Manuel Álvares⁷³, utilizada pela Companhia na maioria das suas escolas (não só em Portugal como noutros países da Europa) e que tinha vindo a sofrer ao longo dos séculos sucessivas edições⁷⁴. Em sua substituição impõe o Alvará o uso do *Novo Methodo da Grammatica Latina*, composto pelo oratoriano António Pereira de Figueiredo,

⁷⁰ Cf. MORAIS, Carlos, “A Gramática de Grego de João Jacinto de Magalhães no contexto da Reforma Pombalina” in *Ágora – Estudos Clássicos em Debate* 1 (Aveiro 1999) 75-103, maxime 79. Como nota Rómulo de Carvalho (1985) 429-430, apesar de frequentemente se considerar que Pombal levou a cabo uma reforma do ensino, a verdade é que se procedeu tão-somente a uma alteração na metodologia, substituindo-se o método dos Jesuítas por outro que nem tão pouco era inovador, mas sim o que vigorava há duzentos anos atrás e que sofria agora uma actualização.

⁷¹ Cf. Verdelho (1982) 4, n.2.

⁷² O título completo é *Emmanuelis Alvari e Societate Iesu De Institutione Grammatica libri tres*. A propósito da importância e da divulgação da obra no nosso contexto educativo, veja-se o trabalho de Telmo Verdelho (1982) 9-13.

⁷³ Foi ainda proibido o uso, nas aulas de Latim, dos comentadores do autor – os alvaristas, como eram denominados –, como por exemplo Bartolomeu Rodrigues Chorro, João Nunes Freire, João Soares, Madureira Feijó.

⁷⁴ A essa obra haviam já oposto os oratorianos o *Novo método para se aprender Gramática Latina ordenado para o uso das escolas da Congregação do Oratório da Casa de Nossa Senhora das Necessidades* (1746), do padre Manuel Monteiro.

apresentando em alternativa a *Arte da Grammatica Latina* de António Félix Mendes, professor que não pertencia a qualquer ordem religiosa.

A par do Alvará, outro documento, datado igualmente de 28 de Junho de 1759, se reveste de importância fundamental: *Instrucçoens para os Professores de Grammatica Latina, Grega, Hebraica, e de Rhetorica, ordenadas e mandadas publicar, por El Rey Nosso Senhor, para o uso das Escolas novamente fundadas nestes reinos, e seus Dominios*. O documento, embora assinado por Pombal (então ainda Conde de Oeiras) terá eventualmente sido redigido pelos padres José Caetano de Mesquita (representante do clero secular), Joaquim de Foios e António Pereira de Figueiredo (estes últimos oratorianos)⁷⁵.

Da *Instrucção* dirigida aos mestres de Gramática Latina, há determinados aspectos que se consideram dignos de destaque. Em primeiro lugar, é de notar a prioridade atribuída ao ensino da língua latina, que permanece a base da formação escolar, como ressalta do disposto no § I e que a seguir se transcreve: “Em todo o tempo se tem reconhecido por hum dos meios indispensaveis para se conservarem a união christãa e a sociedade civil, e para dar á virtude o seu justo valor, a boa educação, e ensino da mocidade. Para se conseguirem, pois, fins tão nobres, hé certamente necessario estabelecer os princípios mais accommodados e que sirvão de base a hum tão recommendavel edificio.”; ao que acrescenta, no § II: “Que hum destes principios seja a sciencia da Lingua Latina, hé ponto averiguado, que não necessita demonstração. Por isso, o que ha de importante nesta parte, hé descobrir, e prescrever os meios de se adquirir esta sciencia [...]” Em suma, o estudo do latim é também um acto moral, uma forma de educação nos bons costumes.

Aspecto igualmente importante é a primazia concedida à língua materna em todo o processo educativo, portanto também no ensino da Gramática Latina, tal como haviam preceituado os pedagogistas do tempo – Rollin, Lamy e Walchio⁷⁶ –, por oposição ao método seguido pelos jesuítas, que a expunham também em latim: Ora, “não há maior absurdo que intentar aprender huma lingua, no mesmo idioma que se ignora.” (§ IV), ideia reiterada no § XVI: “Não approvão os homens instruidos nesta materia o falar-se latim nas Classes, pelo perigo que ha de cahir em infinitos barbarismos, sem que aliás se tire

⁷⁵ Cf. Morais (1999) 79.

⁷⁶ O documento remete constantemente para as obras dos mais doutos nos assuntos tratados, apresentando a bibliografia em notas à margem do texto: de entre os modernos destacam-se os franceses Charles Rollin, Lamy, Fleury e Fénelon, o italiano Lama, e o alemão Heinácio; de entre os autores antigos, Quintiliano é o mais citado.

utilidade alguma do uso de fallar.” As noções de Gramática Portuguesa deviam ser apresentadas em simultâneo com as latinas, desde que houvesse analogia de regras entre as duas línguas⁷⁷.

Depois do estudo das regras, seguia-se o dos textos dos autores latinos mais acessíveis aos alunos, procurando-se que fossem fáceis, claros e agradáveis⁷⁸. Por este motivo se reservava para o fim o estudo dos poetas, quando os alunos tivessem já algum domínio da língua adquirido na tradução da prosa. No que concerne à composição, os professores deviam fornecer temas gradualmente mais difíceis para os alunos comporem em casa, dia sim, dia não; apenas uma vez por semana o faziam na Classe, onde era de importância primordial a explicação do professor. Por último, na área da Poética, já não se exigia aos estudantes que se exprimissem em Latim, a não ser quando dominassem perfeitamente a língua. Quanto às horas de estudo, eram pelo menos três da parte da manhã e outras tantas de tarde. No entanto, das quatro horas diárias destinadas ao estudo do grego⁷⁹ (duas de manhã e duas de tarde), devia o professor reservar meia hora para os alunos lerem livros de autores latinos, traduzirem-nos, ou realizarem composições em latim. Do mesmo modo, deveriam traduzir do grego para latim e para português, o que lhes permitiria simultaneamente adiantarem-se no grego e lembrarem e exercitarem o latim.

Conclui-se, portanto, que, na época, e não obstante o processo de desvalorização que o ensino da língua latina foi sofrendo em favor da língua pátria, que ganha cada vez mais primazia, ocupava aquela ainda um lugar de destaque no ensino, possuindo os que a estudavam um conhecimento bastante amplo, quer a nível linguístico quer cultural.

⁷⁷ Já Verney havia defendido que no 1º ano de escolaridade (aos sete anos de idade), a par da língua nacional, se estudariam já declinações, verbos, sintaxe e textos de Cícero; no 2º, ortografia, quantidade das sílabas, traduções de Terêncio; no 3º, traduções de autores latinos, bem como História, onde se incluiria a de Roma e a da Grécia; no 4º, Retórica (todo o tipo de estilos, composições em grego e latim, cartas, temas históricos), leituras de Cícero, Poética portuguesa e latina, Gramática grega e História da República romana. Cf. Rómulo de Carvalho (1985) 415. No entanto, o ensino oficial da gramática da língua portuguesa só será decretado posteriormente por Pombal por Alvará Régio de 30 de Setembro de 1770, onde os professores de Língua Latina ficam obrigados a instruir primeiramente os discípulos na gramática portuguesa durante seis meses; o Alvará ordena ainda a utilização da gramática composta por António José dos Reis Lobato como livro oficial no ensino da língua portuguesa. Vide Verdelho (1982) 34.

⁷⁸ Ao longo do texto está bem presente a preocupação de não transformar a aprendizagem num sacrifício, mortificação e aborrecimento, sendo a obrigação dos professores a de a tornar fácil, breve e agradável e de a adequar ao nível etário dos alunos, numa clara oposição ao método dos Jesuítas que valorizavam o sacrifício, e para quem o processo de aprendizagem devia ser lento e moroso.

⁷⁹ A propósito do ensino do grego em Portugal durante a época em estudo vide Morais (1999) e, do mesmo autor, “As mnemónicas no ensino do grego em Portugal (sécs. XVIII e XIX), in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 2 (Aveiro 2000) 45-100.

Depois de instruídos os alunos na latinidade, deviam estes dar início ao estudo da Retórica, cujas finalidades são indicadas no § I: “ensina a falar bem [...]; ordena os pensamentos, a sua distribuição e ornato. E, com isto, ensina todos os meios e artificios para persuadir os animos e attrahir as vontades.” Para lograr estes objectivos, deviam os professores, em primeiro lugar, fornecer, clara e brevemente, os preceitos da Retórica; seguidamente, procederiam à explicação dos autores e dos diversos estilos das cartas, diálogos, obras didácticas, panegíricos... (Elocução), dando também atenção à Crítica e à Filologia; por último, passaria então o professor às composições, obrigando os alunos a fazê-las em vários géneros a partir de um tema dado, tema este que deveria ser tirado dos melhores autores latinos, embora com a preocupação de se tratar de um assunto útil e agradável. O mesmo professor de Retórica seria o responsável por “dar as melhores regras de Poesia [...] mostrando os exemplos della em Homero, Virgilio, Horacio e outros...” (§ 11), associando desta forma o ensino da Poética ao da Retórica. Para tal, assiste-se a um retorno à teoria exposta na *Arte Poética* de Horácio, que já no Renascimento havia fornecido as orientações para a criação poética. Assim se justifica a proliferação de traduções e comentários sobre o texto horaciano⁸⁰. Do mesmo modo, a primazia concedida às *Institutiones Oratoriae* de Quintiliano, em detrimento da *Retórica* de Aristóteles, justifica as adaptações e traduções “em linguagem” da obra quintiliana⁸¹. A importância da Retórica no plano de estudos manifesta-se também pela abundância de obras sobre essa matéria, sendo assim numerosos os ensaios e compêndios baseados nos melhores autores latinos e gregos⁸². A valorização da Antiguidade conduziu ainda à edição de obras relativas

⁸⁰ Só a versão de Cândido Lusitano foi editada três vezes a partir de 1758. Destaca-se também a de Pedro José da Fonseca, *traduzida em portuguez, e illustrada com escolhidas notas dos antigos e modernos interpretes e com hum commentario critico sobre os preceitos poeticos, lições varias, e intelligencia dos lugares difficultosos*. Lisboa, Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, M.DCC.XC. A propósito desta obra vide OLIVEIRA, Emília M. Rocha de, “A *Arte Poética* de Horácio por Pedro José da Fonseca”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 2 (2000) 155-183. Existe também uma versão de Jerónimo Soares Barbosa, do padre Tomás José de Aquino, de Joaquim José da Costa e Sá e ainda da Marquesa de Alorna. Como nota Aníbal Pinto de Castro, tais versões revelam-se de extrema importância por várias razões: em primeiro lugar, constituem uma actualização da doutrina horaciana, através da combinação da teoria de Horácio com as reinterpretações de que foi alvo no Renascimento e também no século XVIII, especialmente em França; em segundo lugar, a própria actualização da doutrina do Venusino forneceu os fundamentos para a teoria poética do Neoclassicismo; por último, originou um sistema normativo que conservou a poesia portuguesa unida durante bastante tempo à matriz clássica. Cf. Aníbal Pinto de Castro (1974) 10-12.

⁸¹ Dá-se, a título de exemplo: *Institutionum rhetoricarum libri tres ex M. Fab. Quintiliano...* a Petro Josepho a Fonseca. Olisipone, Ex Typographia Regia, M DCC LXXIV e, do mesmo autor, *Os tres livros das Instituções Rhetoricas de M. Fab. Quintiliano* por Pedro Jozé da Fonseca. Coimbra, Na Real Officina da Universidade, M DCC LXXXII.

⁸² Aponta-se como exemplo: *Systema rhetorico, causas da eloquencia, dictadas, e dedicadas à Academia dos Anonimos de Lisboa*, por Hum Anonymo Seu Academico. Lisboa Occidental, Na Officina de Mathias

à mitologia⁸³ ou sintaxe latina⁸⁴, bem como de manuais escolares e textos didáticos, gramáticas e traduções de textos clássicos que, embora de valor muito variável, tiveram o mérito de haver difundido a prosa neoclássica, transformando a harmonia e o equilíbrio, de que Cícero era o modelo, num ideal a atingir⁸⁵. É possível, inclusive, encontrar um curioso *Diccionario das Ellypses que mais frequentemente se encontram nos auctores classicos*, da autoria de Manoel Rodrigues Maya. Lisboa, Na Officina de Antonio Gomes, M.DCC.LXXXX, que aqui merece destaque pelo facto de o dicionário indicar unicamente o vocábulo em falta e o autor onde tal acontece, não havendo qualquer especificação da origem exacta em que tal situação se verifica, sendo praticamente impossível para nós, leitores modernos, identificar as referências, mas não para um leitor da época, o que mostra que os destinatários do dicionário estavam de tal modo familiarizados com as obras latinas que se tornava dispensável tal indicação.

Outra das medidas adoptadas por Pombal foi a criação, em 1761, do Colégio dos Nobres, onde põe em prática algumas das ideias de Verney e sobretudo de Ribeiro Sanches, como a superioridade do estudo da Língua Portuguesa sobre a Latina (embora os alunos também tivessem aulas de latim e de grego), a importância das línguas modernas (francês, italiano, inglês)⁸⁶, mas também dos estudos científicos (matemática, física, arquitectura militar e civil) e do exercício físico (equitação, esgrima e dança). Em suma, visava-se um ensino de carácter prático. Tendo começado a funcionar em 1766,

Pereyra [...], M.DCCXI X; *Theatro da eloquencia, ou arte de Rhetorica, fundada nos preceitos dos melhores oradores gregos, e latinos*, por Francisco de Pina, de Sá, e de Mello. Lisboa, Na Officina de Francisco Borges de Sousa, MDCCLXVI; *Mechanica das palavras em ordem à harmonia do discurso eloquente, tanto em prosa, como em verso*, por Antonio das Neves Pereira. Lisboa, Na Regia Officina Typographica, M.DCC.LXXXVII; *Ensaio de Rhetorica, confôrme o methodo e doutrina de Quintiliano e as reflexões dos authores mais celebres, que trataram desta materia*, por Fr. Sebastião de Santo Antonio. Lisboa, Na Officina Luisiana, M.DCC.LXXXIX; *Compendio rhetorico, ou arte completa de Rhetorica com methodo facil, para toda a pessoa curioza, sem frequentar as aulas, saber a arte da eloquencia*, por Bento Rodrigo Pereira de Soto-Maior e Menezes. Lisboa, Na Of. De Simão Thaddeo Ferreira, M.DCC.LXXXIV; *Dissertação sobre os exercicios da Eloquencia, ou pura latinidade, e verdadeira imitação de Cicero*, por Gaspar Scioppio. Lisboa, Na Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, M.DCC.XCI; Dionysio Longino *Tratado do Sublime traduzido da lingua grega na portugueza* por Custodio José de Oliveira. Lisboa, Na Regia Officina Typografica, 1771.

⁸³ *Noticia da Mythologia, onde se contém em forma de dialogo a Historia do Paganismo, para a intelligencia dos antigos Poetas, Pinturas, e Esculturas*, traduzida do francez por A. J. T. Lisboa, Na Typografia Rollandiana, 1780.

⁸⁴ É mais tardia em relação às obras que se têm vindo a mencionar a de Antonio Pereira de Figueiredo: *Figuras de Syntaxe latina, explicadas, e illustradas por Antonio Pereira de Figueiredo, segundo os principios de Linacro, Sanches, Vossio, e Perizonio, principes da Grammatica moderna*. Lisboa, Na Impressão Regia, 1816.

⁸⁵ Veja-se Aníbal Pinto de Castro (1973) 598.

⁸⁶ Recorde-se que as Humanidades constituíam a base da formação dos estudantes.

rapidamente entrou numa situação de crise, resultado da inadaptação dos professores, na sua maioria estrangeiros, e do próprio desinteresse dos alunos. Em 1770 terminou o ensino das ciências, tendo os aparelhos e os laboratórios sido transferidos para a Universidade de Coimbra⁸⁷.

É pertinente destacar também a criação, a 5 de Abril de 1768, da Real Mesa Censória, que veio no fundo dar continuidade à antiga censura (já anterior a Pombal) dirigida pelo Santo Ofício, com o intuito de examinar as obras, sobretudo as estrangeiras, que podiam ou não circular no reino, para que não houvesse possibilidade de divulgação de correntes opostas ao despotismo iluminado. A repressão do estadista foi de tal maneira longe que obrigou a população a entregar na Real Mesa Censória a lista dos livros que tinha em suas casas. Nesta linha divulgou, em 1770, uma listagem das obras proibidas, entre as quais se encontravam algumas de Rousseau, Diderot, Voltaire, Espinosa e outras, encaradas como subversivas, que depois de recolhidas foram queimadas em grandes fogueiras no Terreiro do Paço e na Praça do Pelourinho⁸⁸.

Por último, importa salientar a reforma da Universidade, elaborada pela *Junta de Providência Literária*, criada por carta régia a 23 de Dezembro de 1770⁸⁹, onde, a exemplo do Alvará, se começa por tecer fortes críticas aos Jesuítas e ao ensino por eles ministrado, acusando-os da decadência e ruína a que haviam chegado os estudos superiores: “os denominados Jesuitas, depois de haverem arruinado os Estudos Menores [...] passaram a destruir também sucessivamente os outros Estudos Maiores, com o mau fim, hoje a todos manifesto, de precipitarem os meus Reinos e vassallos deles, nas trevas da ignorância”⁹⁰. Para a dirigir, contou com a colaboração de figuras ilustres do tempo, como Francisco de Lemos (reitor) e Frei Manuel do Cenáculo de Vilas Boas, para além do próprio Pombal, de cujo trabalho resultou um relatório intitulado *Compendio Historico do Estado da Universidade de Coimbra* (1771), onde uma vez mais se atribuía a culpa da decadência da Universidade aos Jesuítas e se apontavam soluções para corrigir a situação.

⁸⁷ Cf. António José Saraiva e Óscar Lopes (1996) 632. Veja-se também Joaquim Veríssimo Serrão in Medina (1998) 320-322.

⁸⁸ Rómulo de Carvalho (1985) 467-468. É evidente que, apesar da repressão do Marquês, continuavam a entrar clandestinamente em Portugal obras estrangeiras.

⁸⁹ Tanto Rómulo de Carvalho (1985) 462, como Hernâni Cidade (1975) 199, apontam como data da criação da Junta o ano de 1770, sendo também datada desse ano a carta régia transcrita por Banha de Andrade. No entanto, Joaquim Serrão, in Medina (1998) 324, indica o ano de 1768.

⁹⁰ Cf. Banha de Andrade, 2º vol. (1981) 597.

Estavam portanto reunidas as condições para a redacção dos *Estatutos da Universidade de Coimbra* (1772), em três volumes. É assim banido o método de comentários e de disputas formalistas, tão característico da Escolástica, bem como o uso de *postilas* (sebentas). Os conteúdos essenciais dos cursos são resumidos em compêndios e a exposição dos mestres assenta na dedução matemática e na indução experimental. À medida que é efectuado o estudo das ciências, procede-se também ao estudo da sua história⁹¹. No entanto, o aspecto mais notável da reforma é o que se relaciona com o ensino de carácter científico⁹²: Medicina, Matemática, Filosofia (na altura inseria-se nas Ciências da Natureza), Física Experimental, Química e História Natural. Apostando na observação, experimentação e prática, na independência da inteligência e na investigação pessoal, como era apanágio dos tempos, em detrimento do *Magister dixit*, procedeu-se à criação do Hospital Escolar, Teatro Anatómico, Dispensário Farmacêutico, Observatório Astronómico, Gabinete de História Natural, Horto Botânico, de um Gabinete de Física Experimental e de um Laboratório Químico, para melhor dar resposta às necessidades da época, “em que as técnicas começavam a intervir deliberadamente no contexto social e a investigação científica a organizar-se como tarefa indispensável.”⁹³ Em suma, conclui-se que toda a reforma levada a cabo nos estudos superiores caminha no sentido de uma aproximação do real, tendo por base a observação comprovada pela experiência⁹⁴.

Na sequência da reforma universitária, é criada em 1779, pelo abade Correia da Serra e pelo duque de Lafões, a *Academia das Ciências*, que recebeu o privilégio de usar o título de Real, com o intuito de incentivar e simultaneamente coordenar trabalhos de investigação, bem como manter a Universidade actualizada relativamente aos progressos científicos e literários do tempo⁹⁵, o que terá sido possível, em grande medida, graças à

⁹¹ Vide Saraiva e Lopes (1996) 568.

⁹² É possível perceber, de facto, a falta de uma Faculdade de Artes que antecederia as nossas Faculdades de Letras; o próprio Reitor, o Dr. Francisco de Lemos e Faria, na sua *Relação Geral do Estado da Universidade de Coimbra* (1777) dá conta da inexistência e ao mesmo tempo da necessidade de um Curso de Humanidades.

⁹³ Vide Rómulo de Carvalho (1985) 466.

⁹⁴ Hernâni Cidade (1975) 221-222.

⁹⁵ Julgam-se dignas de transcrição as palavras do padre Teodoro de Almeida, na Oração inaugural da Academia, por darem mostra da opinião que o mundo culto possuía dos Portugueses: «Que admirados ficariais, senhores, se soubesseis quam vil é o conceito que muitos estrangeiros fazem injustamente de vos. Quando lá fóra aparece casualmente algum portuguez de engenho mediocre, admirados se espantam, como de phenomeno raro: - E como assim? (dizem) de Portugal? Do centro da ignorancia? – Assim o cheguei a ouvir. – E onde estão os vossos livros? (me perguntam;) onde os vossos auctores? as vossas Academias? os vossos descobrimentos? As gazetas litterarias que correm guardam do vosso Portugal o mesmo silencio que

permanência dos seus fundadores em alguns dos centros culturais mais acreditados da Europa. De entre as regalias da Academia, salienta-se o facto de possuir imprensa privativa e de estar isenta de censura, o que lhe permitiu reunir uma importante biblioteca. Quanto às suas actividades, dividiam-se em ciências experimentais, ciências matemáticas e belas-artes, o que se traduziu na publicação de um grande número de obras⁹⁶.

Verifica-se, pois, que todas estas medidas se encontram em conformidade com um conjunto de características que definem as Luzes em Portugal (em especial na segunda metade do século XVIII) e que foram apontadas por Joel Serrão. São elas: a consciência de civilização e a vontade civilizadora, que levam à repugnância de tudo quanto aparente ser menos racional e civilizado; a importância concedida ao espírito racionalista e pragmático; a noção de excepcionalidade do século em detrimento dos anteriores; a valorização da crítica; a oposição ao preconceito.

O historiador procede ainda a uma interessante análise da projecção das Luzes sobre cada um dos ramos do conhecimento (filosofia, pedagogia, religião, moral, história, direito, retórica, literatura, poesia, linguística, música, medicina, ciência, detendo-se também no campo militar, na vida social nacional e nas relações internacionais), para a qual se remete, visto que, por uma questão de economia de tempo, não será possível fazer aqui a sua síntese⁹⁷.

2.3 A *Arcádia Lusitana* e o Neoclassicismo

A par das transformações efectuadas a nível cultural e científico, e em conformidade com o espírito racionalista das Luzes, no qual Pombal se baseia para justificar as medidas adoptadas, também no campo literário se verificou uma evolução no gosto poético, resultando daí, como se tem vindo a assinalar, inúmeras críticas dirigidas à literatura que precedeu o movimento neoclássico, por parte daqueles que pretendiam

de Marrocos. Ouvindo estes injustos opprobrios, os olhos se me fechavam com o pêjo, emudecia a lingua e a face se me cobria de confusão.» Apud Teófilo Braga (1984) 18.

⁹⁶ Cf. Saraiva e Lopes (1996) 569.

⁹⁷ Vide Serrão (1981) 87-105.

formar um novo gosto literário, parodiando assim o gongorismo e criticando os exageros formalistas de uma literatura já em declínio⁹⁸.

Ainda que à medida que foram sendo abordadas as críticas tecidas à poesia barroca se tenham mencionado algumas das suas características, parece pertinente apresentar uma síntese dos seus traços distintivos, a fim de melhor compreender os fundamentos da reacção neoclássica (que se deu essencialmente a nível estilístico), e posteriormente as diferenças entre as duas estéticas⁹⁹. Assim, o intuito da poesia barroca é o de exibir o engenho do poeta e, ao mesmo tempo, deslumbrar, maravilhar e surpreender o receptor, por meio da apresentação de uma realidade metamorfoseada. A fórmula horaciana que exprime a dupla finalidade da arte – *docere aut delectare* – sofre alteração, já que o deleite ganha primazia, sendo inclusive considerado, para alguns poetas, a única função do texto. Em suma, fica a poesia reduzida ao seu carácter lúdico. Para lograr tal fim, servem-se os vates de alguns artifícios, sendo essencialmente três as figuras retóricas privilegiadas: a metáfora, que tão bem se adapta aos ideais de metamorfose e transfiguração; a hipérbole, resultado do gosto barroco pelo excesso; a antítese, que aparece umas vezes como um mero exercício lúdico, outras como expressão de conflitos que dividem a alma humana. Para além destas, é possível encontrar ainda anacolutos, combinações vocabulares extravagantes, alegorias, aliteraões, sinédoques, metonímias, jogos de palavras¹⁰⁰ e de conceitos¹⁰¹. A expressão clássica, clara e harmoniosa, dá assim lugar a uma poesia que joga com sentidos obscuros.

A nível temático, privilegiam-se motivos como o da efemeridade e transitoriedade da vida humana, ao que associam o do desengano, expressando-o através do recurso a

⁹⁸ Por uma questão de organização discursiva, optou-se por tratar primeiramente a reforma pombalina e só agora as alterações verificadas no domínio da literatura, ainda que a reforma seja posterior à criação da Arcádia Lusitana.

⁹⁹ As informações apresentadas têm como base as aporções de CARVALHO, João Soares de, “Características gerais do barroco português” in *História da Literatura Portuguesa: da época barroca ao pré-romantismo*, vol.3 (Lisboa 2002) 23-36, bem como, na mesma obra, as de Maria Lucília Gonçalves Pires. Relativamente às características temáticas e estilísticas do barroco, veja-se ainda SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa* (Coimbra 1971) 469-503 e, do mesmo autor, *Teoria da Literatura*, 8ªed. (Coimbra 1993) 496-502. Veja-se também Teófilo Braga (1984) 37-39, que se refere ao “Estado da Poesia portuguesa antes da Arcádia”. Não é nosso propósito levar a cabo uma análise exaustiva da lírica barroca, pelo que as informações são apresentadas apenas a título ilustrativo, para melhor entender a estética neoclássica como reacção à poesia precedente.

¹⁰⁰ Ao emprego exagerado de tais recursos estilísticos dá-se o nome de cultismo, um processo que visa surpreender e maravilhar o leitor. Corresponde, afinal, na literatura, ao excesso ornamental que caracterizava a arte plástica da época.

¹⁰¹ Esta tendência designa-se por conceptismo e encontra-se associada ao cultismo, já que os jogos de conceitos acarretam implicações no plano formal.

comparações com elementos efémeros como a rosa, a beleza feminina, a luz extinguida por um sopro, o soberbo navio que a tormenta destrói, ou o edifício que, outrora grandioso, está agora reduzido a ruínas. A consciência de que o tempo foge, conduzindo tudo e todos à destruição, leva o poeta barroco a fazer do tema da morte uma quase obsessão. E em ligação com este surge o da ilusão: o Homem passa pela vida iludido com a aparência das coisas, crendo-as reais, para concluir afinal que tudo se dissipa, pois tudo é irreal e transitório. Tal percepção, embora associada ao desengano, pode também, outras vezes, encontrar-se aliada a um apelo ao gozo dos bens terrenos, recuperando o ideal horaciano do *carpe diem*.

O amor está também representado, ainda que não seja dos temas mais frequentes na lírica barroca: o sofrimento amoroso provocado pela ausência, pela não correspondência ou pela saudade é cantado nos moldes da poesia petrarquista¹⁰², embora se recuse a sua idealização, em favor de um amor sensual e até venal. É frequente também ver reflectido nos poemas um dos traços da realidade social da época: as relações amorosas existentes nos conventos, o que levou à designação de amores freiráticos¹⁰³.

No que concerne ao retrato da mulher amada, são visíveis alterações significativas em relação ao classicismo, já que não existe uma idealização da mesma (do mesmo modo que o amor também não é idealizado), mas sim a apresentação de uma mulher real, com vícios e defeitos, bem distante quer a nível físico quer social daquela a que o cânon petrarquista nos habituou.

Aspecto igualmente relevante na lírica barroca é a sua propensão para a sátira e para o burlesco. A crítica, como é habitual um pouco em todas as épocas, é dirigida aos costumes, vícios e defeitos da sociedade contemporânea, se bem que, como salienta Aguiar e Silva, “é uma poesia visceralmente presa a um incidente, a um facto concreto, a um determinado grupo social, não transcendendo, no plano ético ou doutrinal, o circunstancialismo e o particularismo das suas motivações”¹⁰⁴. A linguagem utilizada é maliciosa, chegando inclusive à grosseria e obscenidade.

Por fim, destaca-se o erotismo, que se manifesta de várias formas, algumas das quais já mencionadas: a mulher que é vista como um ser de carne e osso, sendo o seu

¹⁰² Saliente-se, contudo, que, apesar de a lírica barroca buscar com frequência a sua inspiração em Camões e Petrarca, os temas são habitualmente parodiados.

¹⁰³ A respeito deste assunto vide HATHERLY, Ana, “Amor e libertinagem no período barroco: os freiráticos” in Medina (1998) 215-243.

¹⁰⁴ Cf. Aguiar e Silva (1971) 441.

retrato detalhadamente traçado, sem esquecer as partes do corpo mais sensuais como a boca ou os seios; o amor encarado como gozo dos sentidos e como algo que o dinheiro pode comprar; por último, as frequentes referências a beijos e à actividade sexual.

Como se constatou, esta literatura foi alvo de inúmeras críticas¹⁰⁵, mais ou menos dispersas, acompanhadas da apologia de um novo tipo de poesia, de carácter racionalista e inspirada nos valores e modelos do classicismo francês¹⁰⁶. E é justamente com o intuito de empreender uma reforma literária que é criada, a 11 de Março de 1756, a *Arcádia Lusitana* ou *Ulissiponense*, por iniciativa de António Dinis da Cruz e Silva, Manuel Nicolau Esteves Negrão e Teotónio Gomes de Carvalho, três bacharéis recentemente chegados de Coimbra, contando de imediato com o apoio de Correia Garção, bem como de Domingos dos Reis Quita, Manuel de Figueiredo, Valadares e Sousa, e do oratoriano Francisco José Freire. Pretendiam assim criar uma Academia literária paralela à Real Academia de História, e inspirada no modelo da *Arcadia* de Roma (1690), que tivesse como tarefas difundir o novo espírito literário, de pendor racionalista, e instaurar e conservar o “bom gosto” por meio da crítica¹⁰⁷. Os próprios Estatutos estabelecem que os árcades desejavam “ver renascida em Portugal aquela áurea simplicidade, bom gosto e delicadeza, que já viu florescer nos escritos dos seus autores dos século XVI [...]”¹⁰⁸, ideia posteriormente reiterada no capítulo IV, ao afirmar que “a instrução e o verdadeiro gosto da Poesia é o fim a que aspira este Congresso.” Fica também estipulado que a sede seria designada por *Monte Ménalo* e cada

¹⁰⁵ Recordem-se as de Bluteau, do conde da Ericeira, de Frei Lucas de Santa Catarina, de José Xavier Valadares e Sousa e de Verney.

¹⁰⁶ O termo “classicismo” reveste-se de vários significados literários. A saber: de acordo com Aulo Gélio, *Noctes Atticae*, 19, 8, “escritor clássico”, *classicus scriptor* é aquele que pode ser tomado como modelo, atendendo essencialmente à correcção da sua linguagem, pelo que, desta forma, o classicismo se integra na doutrina que defende que a criação literária assenta em modelos que fornecem as regras a observar para a elaboração de uma obra perfeita; na Idade Média, esta mesma expressão é utilizada para designar os autores estudados nas classes escolares; por outro lado, há quem considere um autor clássico aquele que é visto como um “mestre da pureza do idioma”, seguido por quantos se entregam à escrita, concepção frequente na literatura portuguesa, especialmente no século XVIII, e defendida, por exemplo, por Cândido Lusitano; mais habitual e abrangente é a aplicação de “classicismo” a todos os autores e obras das literaturas latina e grega; relacionada com esta acepção, está uma outra que entende pelo termo os autores e as obras das literaturas modernas onde está patente a influência da literatura greco-latina; por último, pode o vocábulo ser entendido ainda como a constância de determinadas características – o equilíbrio, a ordem, a harmonia – na literatura. Não parece existir, contudo, nenhuma acepção que se possa aceitar unanimemente como válida, já que há sempre adversários a uma ou outra concepção, ou mesmo imprecisões na sua formulação. Cf. Aguiar e Silva (1993) 505-507 e Maria Luísa Borralho (2002) 280-282.

¹⁰⁷ A *Arcádia* desempenhou um papel decisivo na difusão das doutrinas do neoclassicismo em Portugal, motivo pelo qual se optou por tratar conjuntamente nesta secção a *Arcádia* e o Neoclassicismo.

¹⁰⁸ Vide GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol. II – Prosas e Teatro. Texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva (Lisboa 1958) 231-247, onde, em apêndice, estão transcritos os Estatutos da *Arcádia Lusitana*.

um dos alunos escolheria nome e sobrenome de pastor, por meio dos quais seria conhecido e nomeado em todas as actividades da Arcádia (capítulo I). De salientar o facto de qualquer pessoa poder pertencer a esta Sociedade, desde que possuísse mérito para tal (capítulo XV), sendo absolutamente irrelevante a sua categoria social¹⁰⁹. A *empresa* da Arcádia era uma mão a pegar num podão com a epígrafe *Inutilia truncat*: do mesmo modo que os agricultores recorrem a esse instrumento para cortar das árvores os ramos secos, também a Academia deve examinar criticamente as obras dos seus membros, de forma a separar o bom do defeituoso (capítulo II). A importância concedida à crítica era tal que, recorrendo a um ideal horaciano¹¹⁰, sujeitam as obras apresentadas ao julgamento de dois censores, assistentes do presidente, sendo a apreciação emitida no final da discussão por dois árbitros. O autor da composição podia defender-se das críticas apontadas (teria um prazo de dez dias para o fazer), embora fosse obrigado a aceitar a decisão final e a efectuar alterações, caso alguma fosse indicada (capítulos V a X). Nos dias das conferências, os árcades deveriam fazer-se acompanhar de uma divisa que seria um lírio branco onde figuraria a Imaculada Conceição de Maria, tomada como protectora da Arcádia (capítulo III)¹¹¹.

Quanto à sua doutrina estética, encontra-se já definida na *Arte Poética* de Cândido Lusitano, embora durante o período arcádico se assista a uma profusão de trabalhos dedicados a questões de teorização literária (Valadares e Sousa, Manuel de Figueiredo, Cruz e Silva, Correia Garção e posteriormente Filinto Elísio e José Agostinho de Macedo), tendo por base os autores clássicos (Aristóteles, Quintiliano, pseudo-Longino e sobretudo Horácio), os humanistas quinhentistas (Escalígero, Vóssio, Castelvetro...) e os modernos franceses (Boileau, Rapin, Voltaire...) e italianos (Muratori, Gravina...), abrangendo ainda Pope e Luzán. Dessa teorização, destaca-se a insistência nos seguintes aspectos:

- a) Recuperação da teoria aristotélica da arte como *imitação* da natureza¹¹², embora não se entenda *imitação* como uma mera reprodução, mas sim como uma captação de tudo

¹⁰⁹ Um dos árcades, Reis Quita, exerceu o ofício de cabeleireiro.

¹¹⁰ Trata-se do expresso nos versos 386-388 da *Arte Poética*: *si quid tamen olim / scripseris, in Maeci descendat iudicis aures / et patris et nostras [...]*, bem como no verso 445: *uir bonus et prudens uersus reprehendet inertes*.

¹¹¹ Sobre a organização da Arcádia vide Teófilo Braga (1984) 131-132.

¹¹² Na estética clássica, a natureza não se identifica com o mundo exterior, mas antes se confunde com o *ethos* (conjunto de disposições morais do indivíduo), o *pathos* (emoções e afectos) e a *praxis* (acção humana), que Aristóteles considera objectos da mimese, daí o gosto pelo estudo do Homem, da sua alma e do seu coração. Cf. SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Para uma interpretação do Classicismo* (Coimbra 1962) 101-102.

- quanto de perfeito e belo pode existir, devendo a natureza ser sublimada pela imaginação;
- b) Insistência na imitação dos melhores imitadores da natureza, isto é, os clássicos antigos, ainda que não deva tratar-se de uma imitação servil;
 - c) Finalidade moral e social da literatura e não apenas de deleite, como havia ocorrido frequentemente no período barroco;
 - d) Condenação do cultismo e conceptismo;
 - e) Defesa do equilíbrio e conseqüente condenação da agudeza conceptual do seiscentismo;
 - f) Condenação da rima;
 - g) Culto da razão;
 - h) Recurso à mitologia como meio de embelezar a poesia, desde que se trate de uma utilização inteligível e alegórica;
 - i) Apologia, no teatro¹¹³, da separação clara dos géneros teatrais clássicos (tragédia e comédia), a primazia do conteúdo e da finalidade moralizadora sobre o espectacular; obediência à verosimilhança; respeito pela regra das três unidades; tratamento coerente do carácter psicológico das personagens; encadeamento lógico do enredo; moderação no uso de efeitos, evitando assim o *deus ex machina*, bem como a representação de cenas brutais¹¹⁴.

Em conformidade com esta mesma teorização, apresenta a poesia arcádica uma série de convenções, tais como: o recurso generalizado e alegórico à mitologia pagã, sendo particularmente usual nos géneros considerados solenes, como a tragédia, ou nas odes destinadas a enaltecer alguma personagem ou a celebrar determinado acontecimento político, ou ainda em qualquer outro género onde se detecte a dependência mecénática; a obediência às regras e aos padrões literários e linguísticos provenientes do período do Império Romano ou alexandrino; o predomínio do verso branco (consequência da

¹¹³ Um dos objectivos da Arcádia Lusitana era o de criar os fundamentos para a produção de uma tragediografia portuguesa, inspirada na francesa da época de Luís XIV, sendo Manuel de Figueiredo o árcaide que mais trabalhou neste sentido. Traduziu e compôs várias tragédias, das quais apenas uma foi posta em cena, embora sem qualquer êxito. A sua vasta obra foi editada posteriormente, em treze volumes, por um irmão seu. No entanto, para além da tragédia, esforçou-se também o árcaide no sentido de criar uma comédia destinada à burguesia lisboeta (que focasse os seus costumes e problemas). Do mesmo modo, Correia Garção escreveu duas comédias que não tiveram também grande aceitação por parte do público. Vide Saraiva e Lopes (1996) 611-619.

¹¹⁴ Idem, pp.601-602.

condenação da rima), por mais se ajustar à adaptação da métrica greco-latina, assente na quantidade silábica, daí as tentativas de encontrar equivalências em português para as estrofes sáficas e alcaicas; as adaptações sintácticas e vocabulares das línguas latina e grega, tais como hipérbatos e epítetos alatinados; a recuperação de géneros e subgéneros da Antiguidade (tragédias, epopeias, sátiras, odes, ditirambos e quase todas as formas de índole clássica), graças, em grande medida, aos escritores do século XVI; a paráfrase de determinadas passagens de Virgílio, Ovídio, Horácio (o mais glosado), Píndaro ou Anacreonte.

Se se atentar nas características enumeradas, bem como nos tópicos da teorização arcádica, verifica-se que coincidem, em grande medida, com os códigos poéticos renascentistas¹¹⁵ (recuperados também pelo Neoclassicismo), como se procurará demonstrar nos parágrafos que se seguem.

Assim, segundo a teoria poética quinhentista, a arte é imitação da natureza, não só da realidade exterior, como sobretudo da interior (natureza humana), conceito que radica na *Arte Poética* de Horácio, mas também nas obras de Platão e principalmente Aristóteles. Procura-se também, a partir de uma interpretação do v. 361 da *Ars horaciana*, *ut pictura poesis*, uma aproximação da poesia à pintura¹¹⁶. Quanto ao trabalho de criação poética, fundamentava-se no engenho e na arte, o que equivale a dizer, na inspiração e na técnica. Aspecto igualmente relevante é o que se prende com a imitação dos modelos, insistindo-se deste modo na dos paradigmas considerados mais perfeitos para cada género, procedimento que deve ser efectuado com algum cuidado, visto colocar em risco o princípio da originalidade. Por outro lado, assiste-se à condenação da imitação servil dos

¹¹⁵ De acordo com ECO, Umberto, *La struttura assente* (Milano 1968) 50, um código «é una struttura, elaborata sotto forma di modello, che viene postulata come regola soggiacente a una serie di messaggi concreti e individuali che vi si adeguano, e che risultano comunicativi, solo in riferimento ad esso». Trata-se assim de um conjunto de regras e sinais que «regulam e enriquecem a utilização dos signos linguísticos como forma e meio de comunicação da mensagem poética». Cf. CASTRO, Aníbal Pinto de, “Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução”, in *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXI (1985) 505-532, maxime 505. É possível então encontrar vários códigos – fónico-rítmico, métrico, estilístico, técnico-compositivo e semântico-pragmático-, o que levou Aguiar e Silva a conceber o código literário como um *policódigo*, cujo conhecimento se reveste de importância fulcral para o entendimento do texto. Da relação dos vários códigos, aliada à influência da tradição literária e tendo em conta também aspectos socioculturais, resultam os códigos específicos dos géneros literários que condicionam tanto o trabalho criativo do poeta, fornecendo-lhe determinados modelos, a nível temático e formal (adopção de personagens, temas e motivos específicos, associados a um registo linguístico e a esquemas métricos concretos), como as próprias expectativas do leitor/receptor face ao texto produzido. In Aguiar e Silva (1993) 101-11.

¹¹⁶ Sobre esta questão veja-se MIGUEL MORA, Carlos de, “Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*” in *Agora. Estudos Clássicos em Debate* 6 (2004) 7-26.

modelos, em prol da superação dos mesmos na *inuentio*, na *dispositio* e na *elocutio*. Assim se compreende que alguns poetas, nesta ânsia de exceder os paradigmas, tenham recorrido ao processo da *contaminatio*, que consistia afinal no aproveitamento de aspectos temáticos e formais de vários modelos, com o intuito de criar obras o mais perfeitas possível. Para o lograr, tornava-se necessário, obviamente, recorrer à crítica, a um paciente e moroso trabalho de revisão de texto (*limae labor et mora*¹¹⁷), sendo pois conveniente que o autor de uma obra a submetesse sempre ao julgamento de um pequeno grupo de pessoas, já que confiar unicamente no seu próprio juízo se revelava falível.

Para sustentar tal teoria poética com um tão vincado teor normativo, existia todo um conjunto de regras que se encontram igualmente em consonância com as estipuladas pelo arcadismo. A primeira norma a observar seria a do decoro, que obrigava o poeta à eleição dos temas e géneros com base não só nas suas características, como também no tipo de leitor (formação, sensibilidade, gosto) a que o texto estava destinado. Em relação ao tratamento dos temas, tornava-se necessário equilibrar a importância e a atenção concedidas a cada um dos aspectos focados, pelo que uma das grandes qualidades que um poeta devia possuir era a capacidade selectiva e electiva, norteadas pela sobriedade. Outra das implicações do respeito pelo decoro prendia-se com o código temático, estando desta forma os géneros literários condicionados à escolha das matérias impostas pelos textos teóricos. O decoro obrigava igualmente ao respeito pela verosimilhança¹¹⁸ e à coerência e organização lógica do enredo (sobretudo no drama e na epopeia), bem como à adequação do estilo ao conteúdo. O resultado da conjugação entre os vários códigos é uma poesia equilibradamente bela e harmoniosa.

Quanto à versificação, assumem as regras métricas latinas particular relevância, na medida em que, assentes na quantidade silábica, contribuíram para o ritmo do verso em língua portuguesa. Mas em vernáculo, o elemento que mais importância detinha na versificação era a rima, que já na época era encarada por alguns como um obstáculo à liberdade de criação poética.

No que respeita à finalidade da poesia, possuía uma função social e moral, formativa, procurando transmitir uma determinada mensagem que encerrasse certos

¹¹⁷ Cf. Horácio, *Arte Poética*, v.291.

¹¹⁸ A verosimilhança conduz à exclusão, na literatura, de tudo quanto é insólito e anormal.

princípios e valores, complementada evidentemente por uma fruição estética, retomando a doutrina horaciana da conjugação do *utile* com o *dulce*¹¹⁹.

De salientar, por fim, que não se tratando os códigos de sistemas rígidos, estáticos, mas antes dotados de dinamismo, vão estando sujeitos, com o passar do tempo, a constantes transformações e evoluções, processadas por vezes antes mesmo de se verem fixados nos textos teóricos. Assim se origina um novo período literário.

Crê-se que foi possível demonstrar, através desta síntese, existir, na segunda metade do século XVIII, uma recuperação dos códigos subjacentes à produção poética quinhentista. O fascínio pelo Renascimento fica demonstrado também na elevação dos melhores autores quinhentistas a modelos a imitar (Camões, Sá de Miranda, António Ferreira)¹²⁰ concorrendo com aqueles que a Antiguidade greco-latina já lhes havia legado¹²¹.

Em simultâneo, assiste-se a uma recuperação das tendências do classicismo francês, embora esta estética literária só tenha adquirido consistência e contribuído para a difusão e desenvolvimento do neoclassicismo na nossa literatura com a publicação do *Verdadeiro*

¹¹⁹ De acordo com a *Arte Poética* de Horácio, a finalidade da literatura seria *aut prodesse aut delectare*, ideia reiterada pelos clássicos franceses do século XVII, onde o *plaire et instruire* se torna lugar-comum nos textos críticos (Boileau, por exemplo), bem como nas obras literárias, nomeadamente nos prefácios de Racine, Molière, e nas *Fábulas* de La Fontaine. Cf. Maria Luísa Borralho (2002) 303.

¹²⁰ A propósito da influência de Camões neste período veja-se CASTRO, Aníbal Pinto de, “A recepção de Camões no Neoclassicismo português”, in *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXIII (1986) 99-118, onde o autor aborda a divulgação da obra camonianiana na época, as críticas, nem sempre positivas, de que foi alvo, e a forma como os poetas neoclássicos portugueses aproveitaram, temática e formalmente, a obra de Camões que, tomada como exemplo, assumiu especial relevância também no campo das ideias estéticas.

¹²¹ E houve efectivamente alguns poetas neoclássicos em que é possível detectar a influência de autores e obras da literatura latina, de que são exemplo Correia Garção e Cruz e Silva. O primeiro cultivou géneros greco-latinos como os ditirambos e odes (pindáricas, sáficas e alcaicas), compôs a *Cantata de Dido*, inspirada numa passagem do livro IV da *Eneida*, sendo também possível identificar em Garção traços da influência de Horácio, combinada com a chamada poesia do quotidiano. É, de facto, com o equilíbrio, naturalidade e coloquialidade próprios de uma “áurea mediania” horaciana, passada no retiro da Quinta da Fonte Santa (arredores de Lisboa), que se assiste à descrição de longos serões, onde não falta o chá servido num bule inglês, imitação da porcelana chinesa, os torrões de brilhante açúcar, o leite branquejando na caneca e as torradas com manteiga, quadro que revela o gosto e o interesse pela vida social burguesa: “O louro chá no bule fumegando/ De Mandarins e Brâmanes cercado;/ Brilhante açúcar em torrões cortado/ O leite na caneca branquejando;/ Vermelhas brasas alvo pão tostando;/ Ruiva manteiga em prato mui lavado”. Estas pequenas reuniões caseiras que as famílias realizavam em casa umas das outras são resultado da insegurança causada pelo terramoto de 1755, que as levou a estabelecerem-se nos arredores de Lisboa, ao mesmo tempo que denunciavam uma alteração nos costumes da sociedade setecentista, dinamizada também pelos numerosos estrangeiros que se encontravam em Portugal a trabalhar na reconstrução de Lisboa.

No que respeita a Cruz e Silva, compôs ditirambos, odes (alcaicas, sáficas, pindáricas e anacreônticas), elegias, epigramas e apólogos. À imitação de Ovídio (e, sem dúvida, também de Virgílio), procede a uma mitificação da paisagem, não faltando sequer enredos amorosos entre ninfas e pastores. A influência ovidiana faz-se sentir igualmente na composição das suas doze *Metamorfozes*. Cf. António José Saraiva (1996) 153-154 e 168-171. Veja-se também Saraiva e Lopes (1996) 604-606 e 607-610.

Método de Estudar (1746) de Verney, da *Arte Poética* (1748) de Francisco José Freire, e com a fundação da *Arcádia Lusitana* (1756).

As actividades da Arcádia, embora importantes, desenvolveram-se por um muito curto espaço de tempo: desde o juramento dos Estatutos, em 1757, até 1760, data a partir da qual as sessões se vão tornando cada vez menos frequentes, ainda que por volta de 1764 se tenha assistido a um notável esforço de restauração dos mesmos. Na origem da sua decadência estiveram motivos como: a desconfiança com que o Marquês de Pombal encarava alguns sócios, por se tratarem de Oratorianos, incluindo os demais nessa mesma desconfiança pelo simples facto de se relacionarem com os membros daquela ordem¹²²; o afastamento de alguns árcades, como Cruz e Silva, por motivos profissionais; a incapacidade de muitos membros se sujeitarem a uma tão rigorosa disciplina imposta pelos Estatutos, já que grande parte havia ingressado na Arcádia tão-somente para encontrar mais facilidades de publicação das obras ou para beneficiar das regalias que o eventual patrocínio da Coroa aduziria, como havia já sucedido com a Academia Real de História. Como se tal não bastasse, as constantes invectivas e a sátira pessoal dificultaram em muito o labor colectivo, de que é exemplo a “guerra dos poetas” que por volta de 1767 opôs Filinto Elísio, José Basílio da Gama e Silva Alvarenga, poetas dissidentes da Arcádia, a esta mesma Academia e a Correia Garção¹²³.

Igualmente famosa foi a querela que opôs os árcades a Francisco de Pina e Melo, que, tendo estudado no Colégio das Artes de Coimbra, a cargo dos jesuítas, via a sua formação literária norteada ainda pelo gosto barroco. Contudo, graças à sua vida de fidalgo rural, passada num *otium* horaciano, no sossego de Montemor-o-Velho, pôde tomar contacto com as correntes da crítica francesa, quer por meio da leitura, para o que terá contribuído também a proximidade de Coimbra, quer através do contacto epistolar com figuras representativas dos nossos progressos culturais (Ribeiro Sanches), sobretudo a partir de uma viagem a França, quer ainda por meio da participação no movimento

¹²² As razões da desconfiança e hostilidade do Marquês de Pombal para com os oratorianos são explicadas por Teófilo Braga (1984) 165-166.

¹²³ De facto, estas discórdias conduziram ao afastamento de alguns elementos e à sua oposição a Garção e à ortodoxia académica: é a chamada «guerra da Ribeira das Naus», assim designada porque era nesse mesmo local, perto das margens do Tejo, que se reuniam. Com efeito, a geração de Filinto Elísio e depois a de Bocage e José Agostinho de Macedo, que passam a dominar posteriormente o panorama literário português, está já mais impregnada de uma nova sensibilidade francesa, mais pré-romântica que clássica. Cf. Maria Luísa Borralho (2002) 293. Porém, como salienta Maria do Rosário Pontes in *História da Literatura Portuguesa* (2002) 320, o Grupo da Ribeira das Naus defendia igualmente a imitação dos clássicos, valorizava os nossos autores quinhentistas e a língua pátria, mas criticava e recusava as convenções pastoris dos árcades.

intelectual seu contemporâneo (foi membro da Academia dos Aplicados, dos Ocultos e da Real de História Portuguesa). Teve assim o discernimento suficiente para combinar os elementos barrocos capazes de contribuir para adornar o poema, com as novas orientações da crítica literária moderna, assentes na defesa do ideal de bom gosto, tal como preceituavam os neoclássicos, posição que a obsessão antibarroca dos árcades não lhes permitiu compreender. Desdenham-no, assim, considerando-o um *Corvo do Mondego* que apenas grasnava metáforas barrocas, enquanto eles, julgando-se *Cisnes do Tejo*, acreditavam sublimar a poesia portuguesa¹²⁴.

No entanto, uma análise da *Arte Poética* de Pina e Melo (1765), complementada com a do *Theatro da eloquencia* (1766) permite concluir que, embora estejam presentes traços da estética barroca no seu pensamento, apresenta igualmente afinidades com a estética neoclássica: a condenação do estilo pomposo em prol da clareza expressiva e da moderação no recurso a figuras; a fundamentação da poesia na verosimilhança; os objectivos da poesia conformes à fórmula horaciana do *utile et dulce*. Como conclui Aníbal Pinto de Castro, “atenuando a força anquilosante das regras, dando maior amplitude à liberdade e ao génio na criação, valorizando os afectos e exaltando a fantasia e a imaginação, Pina e Melo estava, talvez inconscientemente, a preparar o terreno onde as primeiras manifestações do pré-romantismo português iriam encontrar meio propício para o seu tímido desenvolvimento”, preparação que foi possível porque “formados esteticamente dentro do gosto barroco alguns teorizadores, em especial Pina e Melo, teimaram em manter aqueles elementos barrocos que consideravam susceptíveis de atenuar ou mesmo eliminar a segura que a estreiteza normativa do Neoclassicismo racionalista não podia deixar de originar em poesia.”¹²⁵

Não obstante a curta existência da Arcádia, a sua influência revelou-se profunda e manteve-se em autores como Filinto Elísio, Bocage, Marquesa de Alorna, Pato Moniz (1781-1827) e Curvo Semedo (1766-1838), tendo estes dois permanecido arcádicos mesmo quando já o Romantismo imperava na Europa e começava a raiar em Portugal, sendo

¹²⁴ As expressões são tiradas da Epístola I de Correia Garção, *Obras Completas*, vol. I – Poesia Lírica e Satírica. Texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva (Lisboa 1957) 199-200: «Não busqueis pensamentos esquisitos / Em denegridas nuvens embrulhados; / Não tragas, não, metáforas violentas, / Imitando esse Corvo do Mondego, / Que entre os cisnes do Tejo anda grasnando.»

¹²⁵ Cf. Castro (1974) 16-17 e (1973) 642-644. Vide também Teófilo Braga (1984) 134-143, onde se encontram transcritos excertos de documentos comprovativos da hostilidade da Arcádia para com Pina e Melo, nomeadamente das duas “dissertações” apresentadas por Cruz e Silva nas conferências da Arcádia, a 30 de Setembro e 27 de Outubro de 1757, onde lança uma violenta crítica às Éclogas de Pina e Melo; veja-se ainda Cidade (1975) 262-268.

possível detectar ainda influências arcádicas em autores tão tardios como Francisco José Bingre (1763-1856) e João Penha (1839-1919)¹²⁶.

De facto, era possível encontrar, um pouco por todo o país, uma série de academias, grande parte delas provincianas, de que hoje pouco ou mesmo nada se sabe, já que pouca importância tiveram. No entanto, há que evidenciar as actividades literárias levadas a cabo na cidade do Porto, entre as quais se destaca a publicação da *Gazeta Literária* (1761-1762), periódico de informação cultural e crítica literária, pelo cónego Francisco Bernardo de Lima. Igualmente relevante é a Academia Portuense, criada na mesma linha da *Arcádia Lusitana*, que iniciou as suas reuniões em finais do decénio de sessenta no paço episcopal do Porto. Outra manifestação da vida literária daquela cidade é o intenso labor de versificação destinada aos outeiros e a assembleias burguesas. Das actividades até agora referidas dão testemunho Paulino António Cabral (Abade de Jazente) e João Xavier de Matos, a quem oportunamente se aludirá.

A influência do arcadismo fez-se sentir igualmente no Brasil, mais concretamente em Minas Gerais, onde um grupo de poetas acaba por preparar a emancipação, na área das Letras, da burguesia nacional, até então muito dependente ainda das tradições literárias portuguesas. De entre eles destaca-se: Tomás António Gonzaga (1744-1810), Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), Alvarenga Peixoto (1755-1793), Silva Alvarenga (1749-1814), aos quais se acrescenta Basílio da Gama (1741-1795) e Santa-Rita Durão (1722-1784).

Digno de menção ainda é Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), presidente da efémera *Nova Arcádia* ou *Academia das Belas-Letras*, fundada em 1790, depois da extinção da *Arcádia Lusitana*. Tratava-se de uma tertúlia onde não faltavam as torradas, o chá e os recitativos, que reunia às quartas-feiras no palacete do Conde de Pombeiro, sob a orientação de Caldas Barbosa, que havia adoptado o nome de *Lereno*. Dessas reuniões tomavam parte Belchior Curvo Semedo, João Vicente Pimentel Maldonado, Bocage e José Agostinho de Macedo, tendo sido as discórdias, sobretudo entre os dois últimos, a causa da desagregação da tertúlia, a exemplo do que havia sucedido já com a *Arcádia Lusitana*.

Por outro lado, assiste-se na época a uma alteração dos aspectos sociais que condicionaram a produção poética portuguesa: o mecenato da Coroa ou da alta aristocracia diminuiu consideravelmente, ao mesmo tempo que os poetas se dão conta de que existe um

¹²⁶ Saraiva e Lopes (1996) 599.

novo público atento às demonstrações de inconformismo. Bocage viveu, aliás, dos aplausos dos seus admiradores do Nicola e do *Agulheiro dos Sábios*, no Botequim das Parras, onde deu largas ao seu espírito criador e de improvisação, compondo aí um grande número de composições. De facto, “com o rodar dos anos, os centros de polarização literária tendem a ser os botequins e os salões”¹²⁷.

2.4 O Pré-romantismo

A par de tais transformações, assiste-se igualmente a uma alteração e evolução no gosto poético, à semelhança do que se estava a processar no resto da Europa, caracterizadas por tendências que se afastam dos moldes neoclássicos e anunciam já o Romantismo: é o que se convencionou chamar pré-romantismo, designação que tem conduzido a algumas discussões, já que há quem prefira denominar esse período por “romantismo do século XVIII”¹²⁸ ou quem defenda que não existe pré-romantismo mas sim pré-românticos. A esta questão dedicou-se Álvaro Manuel Machado¹²⁹, que considera necessária tal designação, antes de mais para poder definir o próprio romantismo, já que este foi precedido de um longo período de preparação¹³⁰, daí a denominação de pré-romantismo. Também de acordo com Machado, é justamente o facto de esta etapa ter sido tão longa que se pode considerar como uma estética *da* transição (e não *de* transição), já que apresenta novas tendências, mas não ainda um *corpus* doutrinário que as condicione e limite, ao obrigá-las a obedecer a regras específicas. De entre essas novas tendências, há uma série de elementos estético-culturais coincidentes em vários países da Europa e que se caracterizam por uma oposição ao neoclassicismo. São eles:

- a) a ruptura dos géneros através da fusão da prosa com a poesia;
- b) o culto da sensibilidade que, associada a uma certa religiosidade de carácter naturalista da segunda metade do século XVIII, conduz inclusivamente à confusão, por vezes, da paixão amorosa com alguma preocupação em alcançar o equilíbrio

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Trata-se de Daniel Mornet, *Le romantisme en France au XVIII siècle* (Paris 1925), 2ª ed. Citado por Aguiar e Silva (1993) 534, n.7.

¹²⁹ *As origens do Romantismo em Portugal* (S/L 1979) 26 n.9.

¹³⁰ Em Inglaterra, por exemplo, decorreu de inícios do século XVIII até final do mesmo século.

moral. Como explica Tieghem, «Ce qui différencie essentiellement le rôle de la sensibilité aux yeux des préromantiques de celui que jouera la passion dans le romantisme, c'est que les premiers se proposent un but nettement moral: ils prétendent pouvoir corriger le vice par le seul jeu des sentiments; tandis que tout souci moralisant est en général absent du romantisme.»¹³¹ ;

- c) a crítica da sociedade, propensão que se generaliza sobretudo a partir da Revolução Francesa, e que se manifestou na criação de novas personagens, como a do bandido ou a da prostituta;
- d) a apologia do selvagem e o regresso à natureza, de que foi representante Rousseau, mas que vai ao encontro do culto do selvagem patente na literatura de viagens, já desde finais do século XVI. Em simultâneo, assiste-se a uma valorização dos loucos, encarados não como indivíduos doentes, mas sim como aqueles que negam o poder da razão (Rousseau), tendência que se traduz na proliferação de romances setecentistas dedicados ao tema da loucura;
- e) o culto do eu, dominado pela solidão (aspecto em que Rousseau é novamente tomado como exemplo), tópico associado a um outro aspecto característico do pré-romantismo: a fugacidade do tempo, traduzida no uso de certas imagens herdadas em grande parte do barroco, como a da água. Esta herança e a recuperação de elementos barrocos valida a teoria de que os períodos literários “são elos de ciclos, ou segmentos de uma espiral. (...) o Romantismo pode ser encarado, *cum grano salis*, como um Barroco. Da mesma maneira que é inegável uma certa dimensão renascentista no Neoclassicismo. A imagem da espiral ressalta aos olhos.”¹³²

Observados os elementos caracterizadores do pré-romantismo europeu como estética da transição, atente-se então nas suas origens, para o que uma vez mais se recorre às considerações de Álvaro Machado relativamente ao tema.

De acordo com a maioria dos críticos, este período literário começa em Inglaterra, resultado da conjugação de ideias filosóficas com motivos históricos: a revolução de 1688, conhecida como “Revolução Gloriosa”, que marcou o desmoronar da causa absolutista, coincide com a propagação da filosofia sensista de Locke, oposta ao racionalismo de

¹³¹ Citado por Álvaro Machado a partir de TIEGEM, *Le romantisme dans la littérature européenne* (Paris 1969) 52.

¹³² Cf. Maria Luísa Borralho (2002) 309.

Descartes. Este factor revelou-se primacial para o desenvolvimento do pré-romantismo inglês na poesia, uma vez que até poetas como Pope, que tinha sempre presente a preocupação de manter a clareza dos modelos gregos, se deixou influenciar por Locke. De entre os poetas que prepararam o romantismo destacam-se, numa primeira fase, Thomson, Young e Gray, e, posteriormente, Robert Burns e William Blake, aos quais se acrescentam as ideias filosóficas de Shaftesbury e ainda uma recolha de poemas de tradição oral escocesa de um suposto bardo do século III, Ossian, denominado Homero do Norte, publicada pelo verdadeiro autor das composições, Macpherson¹³³, que nelas imagina um passado heróico e romanesco.

Simultaneamente, surge na Alemanha uma tendência pré-romântica desde meados do século XVIII, que engloba não só poetas, como em Inglaterra, mas também prosadores, actividade que se acentua a partir de 1770, graças a um *corpus* doutrinário já bastante desenvolvido. Aliás, o grande contributo da literatura alemã deveu-se à constituição de grupos literários onde foram elaboradas teorias referentes não apenas à literatura como também à cultura, propondo um retorno às fontes nacionais e populares. Verdadeiramente inovador foi Herder, ao analisar a criação literária à luz da evolução cultural, tendo influenciado Goethe, fundador, a par com outros jovens escritores, do grupo do *Sturm und Drang*.

Por último, resta focar o pré-romantismo francês que, segundo Machado, apresenta igualmente um carácter filosófico, situado “entre a metafísica da criação poética inglesa e a cada vez mais sólida (...) teorização literária alemã”¹³⁴. Assim, assiste-se ao enraizamento no passado cultural do país, de acordo com a doutrina de Montaigne, baseando-se quer no estudo meticoloso das paixões quer numa tentativa de fusão dos géneros literários. O modelo de tal síntese é indubitavelmente Rousseau, ainda que outros, anteriormente, tenham dado já os primeiros passos nesse sentido, como é o caso do Abade Prévost (1697-1763) que, ao exprimir a ausência (como sentimento e como pensamento), sintetiza o essencial da obra de Rousseau, embora este tenha conseguido ultrapassar desde *La Nouvelle Héloïse* (1761) esse *mal du siècle* ainda embrionário. Nessa mesma obra é apresentada a imagem mitificada da mulher como um ser contraditório, criado pela

¹³³ Paul van Tieghem em *Le Preromantisme* (Paris 1924) dedica um capítulo à influência de Ossian nas ideias históricas, morais e literárias do século XVIII, bem como no campo da expressão de sentimentos.

¹³⁴ Cf. Machado (1979) 36.

imaginação, simultaneamente querido e funesto, belo, atraente e simpático, responsável pelo suplício do eu poético, já que tanto é fonte de sofrimento como de deleite.

Outro dos elementos acrescentados por Rousseau e que caracteriza o pré-romantismo é o culto da natureza, mas um culto cada vez mais interiorizado, distante portanto de qualquer tipo de descritivismo enciclopédico. A natureza é o ponto de partida para a contemplação interior, retomando assim a imagem da água enquanto símbolo, por um lado, da instabilidade e, por outro, da constância do seu contínuo fluir.

A influência de Rousseau foi imensa tanto no estrangeiro como em França, contando-se entre os seus discípulos e contribuidores para o desenvolvimento do pré-romantismo na Europa: Le Tourneur (1736-1788), Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), Delille (1738-1813), Mercier (1740-1814), todos eles por volta de 1770 e, posteriormente, já no fim do século, Sénancour (1770-1846).

Eis assim apresentado o quadro do pré-romantismo europeu, que se considera fundamental para compreender o mesmo período em Portugal¹³⁵, já que aqui chegaram influências sobretudo graças às traduções dos autores focados. Assim, e a título de exemplo, José Anastácio da Cunha traduziu passagens de Milton, Shakespeare e Otway; a Marquesa de Alorna, como se verá, verteu para português Thomson, Gray, Ossian. E para além da importância que as traduções alcançaram para a difusão da nova estética, acrescenta-se uma predisposição na nossa literatura para uma certa sensibilidade melancólica, para o fatalismo, para um certo deleite na tristeza, que remonta já à poesia quinhentista, de que é exemplo Camões, que teve depois no Romantismo uma grande projecção, tendo despertado o interesse quer dos nossos escritores quer dos estrangeiros, que viam nele o «cultor da Beleza, sofredor e perseguido, que alimentara sonhos de glória pátria e de plenitude amorosa tragicamente desfeitos»¹³⁶. Atente-se então numa abordagem das alterações verificadas no gosto poético no nosso país.

Como nota Aníbal Pinto de Castro¹³⁷, «A progressiva valorização do sublime, dos afectos e da fantasia, de modo a transformar o discurso em arma destinada, não tanto a

¹³⁵ Como afirma Tieghem, «l'histoire littéraire de chaque nation, à un moment de son développement, ne peut s'écrire d'une manière un peu exacte et complète que si on la considère comme une partie d'un ensemble, qui sera, par exemple, l'histoire littéraire de l'Europe occidentale pendant la même période.» In Tieghem (1924) 9.

¹³⁶ Cf. MONTEIRO, Ofélia Paiva, "Camões no Romantismo", in *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXIII (1986) 119-137, maxime 127. Para a projecção de Camões neste período, remete-se para a leitura integral do artigo.

¹³⁷ Cf. Aníbal Pinto de Castro (1973) 669.

ensinar (*docere*), mas sobretudo a comover (*mouere*), constitui, pois, um contributo de inegável importância para a renovação trazida pelo pré-romantismo que se aproxima, (...) o *mouere* atrai a sensibilidade pré-romântica, que chama o *delectare* a coadjuvar o orador na melindrosa tarefa de tocar os corações dos ouvintes, através dos afectos.» O pré-romantismo em Portugal nasce, assim, da elevação dos sentimentos, embora a imitação dos Antigos se mantenha, resultando daí uma estética um tanto ou quanto híbrida, visto não se ter conseguido libertar totalmente da influência do arcadismo.

Entre nós, vários são os chamados escritores pré-românticos que, segundo Jacinto do Prado Coelho¹³⁸, se podem agrupar em três gerações, consoante a sua data de nascimento. Assim, na primeira integram-se, entre outros, João Xavier de Matos e Filinto Elísio, embora Rosário Pontes considere ser o Abade de Jazente (Paulino António Cabral) também pré-romântico, motivo pelo qual lhe serão dedicados também alguns parágrafos; na segunda, José Anastácio da Cunha, Tomás António Gonzaga e D. Leonor de Almeida; na terceira, José Agostinho de Macedo e Bocage¹³⁹.

Deste modo, veja-se primeiramente Paulino António Cabral (1719-1789), cuja produção poética, perpassada pela simplicidade e espontaneidade, apresenta traços de uma sentimentalidade funesta, de fatalismo¹⁴⁰.

É também expressão do amor, que ora é agradável¹⁴¹ ora constitui uma fonte de sofrimento atroz, até mesmo porque é difícil e custoso¹⁴², sendo muitas vezes fugaz¹⁴³. Os amores são apresentados nas suas múltiplas vertentes: traição, ciúme, encontro, separação,

¹³⁸ *Dicionário de Literatura*, 2º vol. (Porto 1987) 866.

¹³⁹ As informações dadas terão como suporte as aperturas de Rosário Pontes (2002).

¹⁴⁰ Veja-se, por exemplo, o soneto “Na muda solidão deste aposento”, onde o poeta se lamenta pela presença constante do sofrimento que continuamente o assola: “Na muda solidão deste aposento / não tenho mais que a triste companhia, / que de noite me faz, me faz de dia / o constante teor do meu tormento. // Sempre me assiste, e nunca um só momento / deste mísero leito se desvia (...) // Eu bem sei que no Céu não há crueldade; / Mas comigo parece que inclemente / me faz penar por uma eternidade”, ao que poderíamos acrescentar os versos “Triste, só, melancólico, e doente, / Na muda solidão desta espessura, / Estou, Teodoro, a mais mortal figura, / Que a Tristeza até agora fez patente”. A ideia tão tipicamente romântica de que o poeta é um ser perseguido pelo Fado encontra também expressão na poesia do Abade, de que é exemplo o soneto “A Manhã fresca está, sereno o vento”, onde o poeta coloca em oposição a beleza e serenidade do meio que o rodeia à inquietação, desalento e sofrimento que o dominam: “Tudo alegre se mostra; e só disposto / tem contra mim o indispensável Fado, / que em nada encontra alívio, em nada gosto.” Vide CABRAL, Paulino António, *Poesias do Abade de Jazente*, num Roteiro organizado e anotado por Miguel Tamen (Lisboa 1983).

¹⁴¹ “Engolfa-te de amor no doce abismo; / Busca o prazer; a vida alegre passa; / Logra-te enfim; que o mais é fanatismo”.

¹⁴² “Oh quanto custa, Nize, o nosso afecto!”.

¹⁴³ A título de exemplo veja-se o soneto “Jurou-me, Nize, um dia, e na lembrança”, onde o poeta foca também o tema da traição e, conseqüentemente, o da separação: “Jurou-me, Nize, um dia, e na lembrança / a grande imprecação tenho presente; / jurou-me que a partisse um raio ardente, / se houvesse de fazer no amor mudança. (...) // Mas enganou-me a falsa”.

reconciliação, afastando-se deste modo dos moldes arcádicos e clássicos, ao mesmo tempo que se aproxima da sensibilidade romântica. Não obstante, a descrição da beleza da amada é feita por vezes ainda nos moldes do petrarquismo¹⁴⁴.

Quanto ao espaço, da mesma forma que em algumas (raras) composições está patente a exaltação do ambiente rústico enquanto espaço de paz, tranquilidade e simplicidade¹⁴⁵, noutras, porém, o mesmo meio é retratado sob a perspectiva de um *locus horrendus*, tão caro aos escritores desta época e, posteriormente, aos românticos, enquanto reflexo do estado de alma do «eu» poético¹⁴⁶. É, de facto, com alguma frequência que, no Abade de Jazente, o mundo interior e o exterior se identificam, nomeadamente quando o poeta aspira à osmose com a natureza¹⁴⁷.

Na sua produção poética, o eu é quase continuamente assolado pelo sofrimento¹⁴⁸, embora constitua motivo de comprazimento, aspecto que também frequentemente se encontrará nos poetas desta época. Igualmente recorrente é a preferência pela morte que tarda em chegar, já que a extrema amargura exige uma morte prematura, ainda que o ideal seria nunca ter existido¹⁴⁹.

Tópico recorrente também na obra do Abade de Jazente é o da efemeridade da vida humana, ao que associa o da fugacidade e irreversibilidade do tempo, vinculado

¹⁴⁴ “Quando, Dama gentil, quando imagino / Das graças, que te ornem, na grandeza, / Entre a tua virtude, e entre a beleza, / Absorto pasmo, e não me determino. // O teu génio parece-me divino, / Celestial a tua gentileza”, ou, noutro soneto, “Se de Nize contemplo o casto peito, / Se o semblante gentil, inda até agora / Julgar não sei qual mais a condecora; / Qual faz nos corações menor efeito”.

¹⁴⁵ Veja-se, a propósito, “Oh quanto vive alegre o que da Aldeia / à rústica vivenda se acomoda; / A donde os campos lavra, as vides poda / e em santa paz o seu Casal granjeia” ou “A Manhã fresca está, sereno o vento, / O monte verde, o rio transparente, / O bosque ameno; e o prado florescente / Fragrâncias exalando cento a cento”.

¹⁴⁶ Os versos “Brutos penhascos, rústicas montanhas, / medonhos bosques, hórrida maleza, / que me vedes, coberto de tristeza, / saudoso habitador destas campanhas” ilustram bem a relação estabelecida entre o sujeito poético e o espaço envolvente, já que os atributos da paisagem intensificam o estado d’alma do próprio eu.

¹⁴⁷ Na composição cujo mote principia por “Ó rio que vais correndo”, o rio aparece identificado com as lágrimas e, portanto, com a dor que domina o sujeito poético, identificação que se encontra explícita nos versos “Se em ti, Rio, se retrata / de meu peito a triste fonte”.

¹⁴⁸ “Eu já não posso mais, que é tão violento / O bárbaro pesar que me angustia, / Que, inda que eu fosse um seixo, não podia / Deixar de me partir um tal tormento”.

¹⁴⁹ Encontra-se expresso o desejo de morte, associada à libertação de um estado de sofrimento, por exemplo, no soneto “Esta vida infeliz que me não larga”, onde está patente, nos tercetos, um lamento do eu poético, motivado pela demora da Morte e pela recusa desta em arrebatar-lhe a vida: “A Parca invoco então; e a Parca dura / os votos me rejeita, as costas vira, / e vai ferir a quem a não procura. // Porque quando a morrer um triste aspira, / como a morte lhe serve de ventura, / a morte encosta a fouce, e se retira.” Esta mesma ideia é reiterada em “A Morte, que mil vezes arrebatá”, onde o sujeito lírico se lamenta, uma vez mais, da indiferença e desprezo de que é vítima por parte da Morte que, surda aos seus rogos, continua a arrebatar gente feliz, enquanto o eu poético se queixa nestes termos: “infeliz na minha sorte, / que para padecer mais longo espaço, / zomba de mim, e me despreza a morte.”

normalmente com o motivo da degradação e decadência que todas as coisas sofrem, e de que é exemplo flagrante a velhice enquanto, obviamente, degradação do corpo¹⁵⁰.

Por outro lado, a sua poesia dá-nos mostra também dos mais variados aspectos do quotidiano: as suas actividades de lazer, as suas dúvidas, os seus receios.

Por último, importa destacar a vertente satírica que o leva, por vezes irónica e jocosamente, outras de modo sarcástico, a fornecer ao leitor uma visão crítica da sociedade do tempo¹⁵¹.

Em suma, como conclui Rosário Pontes, «a sua poética testemunha – (...) pela defesa da expansão sentimental e emotiva, pelo tom de egocentrismo evidente, pela exaltação do amor e pelo subjectivismo individualista – o início dos acordes românticos. O desencanto [...] é a sua expressão mais dramática.»¹⁵²

A par do Abade de Jazente, e também representante da vida literária do Porto nos últimos decénios do século XVIII, é a figura de João Xavier de Matos (nascido entre 1730 e 1735, tendo a sua morte ocorrido em 1789), em quem são bem visíveis elementos pertencentes às várias estéticas que vigoraram na época: aos rasgos caracterizadores ainda do período barroco, seguem-se outros característicos do modelo arcádico, sendo possível vislumbrar ainda alguns traços do pré-romantismo. Como afirma Aguiar e Silva¹⁵³, «pode acontecer que um poeta tenha iniciado a sua carreira dentro dos moldes do barroco tardio e que tenha aderido depois ao credo neoclássico, apresentando ainda, em conjugação com estes elementos, uma forte coloração pré-romântica (é o caso expressivo de João Xavier de Matos).»

¹⁵⁰ Veja-se, por exemplo, o soneto onde dá conta das transformações infligidas pelo passar do tempo, e que se manifestam não só a nível físico como inclusivamente sentimental: “Já, Teodoro, o cabelo me embranquece, / parte me cai, e parte se arrepia, / encrespa-se-me o rosto, e principia / o Tempo a declarar que me anoitece. // Tarda-me a mão, a planta se entorpece, / a vista dos meus olhos se desvia; / tudo me enfada, tudo me enfastia, / e tanto que até Nize me aborrece.” E como à passagem voraz do Tempo nada nem ninguém pode escapar, também a beleza se desvanece, de tal modo que aquelas que outrora foram “Ninfas belas” são “hoje tardas Avós, caducas Tias”.

¹⁵¹ Atente-se, a título de exemplo, no excelente retrato que traça de um letrado: “Um homem com chambre roçagante, / com óculos, chinelas, e barrete, / sentado em um pequeno tamborete, / quatro livros de trás em uma estante: // e tendo pela parte de diante / vários Feitos mui velhos num bufete; / também, para chamar pelo Paquete, / Campainha que toque a cada instante: // Na sala seis cadeiras encouradas, / tinteiro muito bem aparelhado, / umas Ordenações muito cotadas: // Fingir-se a quem entrar muito ocupado; / olhar se sobe alguém pelas escadas; / eis aqui, meus Senhores, um Letrado.” Veja-se também outro soneto onde o poeta se lamenta do elevado custo de vida: “A trinta e cinco réis custa a pescada; / O triste bacalhau a quatro e meio; / A dezasseis vinténs corre o centeio; / De verde a trinta réis custa a canada. (...) Tudo está caro: só em nossos dias, / Graças ao Céu, temos em bom preço / Os tramoços, o arroz e as Senhorias”.

¹⁵² (2002) 477.

¹⁵³ (1993) 531.

De entre os elementos que de momento interessam, aqueles que anunciam já o pré-romantismo, evidenciam-se na sua obra a espontaneidade, a melancolia, o tom confessional, o desencanto a exprimir o estado de alma do «eu» poético dominado pela dor e pelo desespero, o que o leva a manifestar a sua preferência pelo fúnebre, sombrio e tenebroso. A exemplo do Abade de Jazente, exprime também em algumas composições a *aurea mediocritas* e um epicurismo rústico, associados a uma «aldeia», encarada como um espaço privilegiado, edénico, que permite ao poeta a fuga à hostilidade da vida citadina, embora, por vezes, o seu desencanto atinja tais proporções que contamina aquele mesmo espaço ideal, conotando-o com o desterro e a inquietação.

Recorrente também é a expressão dolorosa da irreversibilidade temporal e da crueldade do destino, o que o conduz à descrença existencial, ao sofrimento e à inquietação da alma, traduzidos por vezes por meio do silêncio da natureza.

Dentro desta primeira geração de pré-românticos, resta focar Filinto Elísio, de seu nome Francisco Manuel do Nascimento (1734-1819). Embora nunca tenha pertencido à *Arcádia Lusitana*, antes pelo contrário, a ela se opôs, já que considerava ridículas as convenções pastoris que os árcades teimavam em continuar, segue alguns dos propósitos e preceitos dessa agremiação: intuito reformista, imitação dos clássicos¹⁵⁴, exaltação da língua pátria¹⁵⁵, dos nossos autores quinhentistas¹⁵⁶ e, de entre eles, especialmente Camões. Na sua produção poética, a par do verso pouco maleável (o rigor dos clássicos assim o propicia), da excessiva valorização formal, e de um estilo e uma linguagem de certo modo petrificados¹⁵⁷, estão já presentes algumas efusões líricas, decorrentes da sua própria

¹⁵⁴ Na carta ao Senhor Francisco José Maria de Brito, dirige-se a dado momento aos Poetas incentivando-os ao estudo dos autores clássicos: “Se desprezais dos Clássicos o estudo / Sereis dos sábios Lusos desprezados”. Na mesma carta procede à exaltação da leitura dos poetas latinos e gregos: “Lede (que é tempo!) os Clássicos honrados / Herdai seus bens, herdai essas conquistas, / Que em Reinos dos Romanos, e dos Gregos / Com indefesso estudo conseguiram”. Cf. ELÍSIO, Filinto, *Obras Completas*, Vol.I, edição de Fernando Moreira. (Braga 1998), pp.49 e 68, respectivamente. De entre os poetas clássicos greco-latinos, Horácio foi a sua principal referência.

¹⁵⁵ Na carta anteriormente referida, procede o vate à exaltação da língua portuguesa: “Falam no bom Camões alguns Franceses, / que o leram traduzido em prosa ensossa; / Mas rejeitam de o ler na Lusa língua, / Que apenas paga o custo de aprendê-la, / com ler um só Camões: tão pouco apreço / Lhe dão de si os novos Escritores! / Não fora assim, se nós mais cuidadosos / Dêssemos mor valia à nossa língua, / Polindo-a, enobrecendo-a, opulentando-a...”. Idem, p.35.

¹⁵⁶ Ainda na carta dirigida a Francisco Brito, aconselha a tomar como modelos os nossos autores quinhentistas: “Oh Clássicos do nosso augusto séc’lo, / Que sempre fostes o patente molde / De elegante escritura genuína, / Oh quanto deveis hoje mais que nunca / Ser o que são bandeiras nas batalhas!”. Cf. Filinto Elísio (1998) 29. Entre os poetas quinhentistas, manifesta a sua preferência por Camões, João de Barros ou António Ferreira.

¹⁵⁷ Como afirma Maria do Rosário Pontes (2002) 320, “o *filintismo* (que fez escola e que [...] se oporá ao *elmanismo*, ou escola de Bocage) caracteriza-se por uma excessiva valorização formal, que se manifestava

experiência de exilado (o desterro¹⁵⁸, as saudades da pátria¹⁵⁹, a tristeza do exílio, os lamentos, o infortúnio, a vida amargurada que anseia pela morte¹⁶⁰), cujo tom confessional e intimista anuncia já a nova estética que se aproxima.

Outro dos elementos que é possível encontrar em Filinto é a inserção, ainda que não sistemática mas como meio de demonstrar as saudades da pátria, de aspectos relacionados com a gastronomia¹⁶¹ e com as festas populares, contribuindo para criar uma literatura de raízes populares.

Por outro lado, assiste-se também a uma exaltação da liberdade¹⁶², cantada na Revolução Francesa, na tomada da Bastilha e na evocação da luta pela independência dos Estados Unidos da América.

Assim, e citando novamente Rosário Pontes¹⁶³, “a própria condição de exilado, a sua instabilidade emocional, a tónica saudosista com que preenche os esboços de uma pátria de outrora, as dúvidas e apreensões face à mulher amada, o sentimento pungente de uma precaridade existencial, tudo isso se conjuga para permitir à poética de Francisco Manuel do Nascimento ser já um pressentimento de valores românticos que se vão concretizando, [...] na literatura e na arte em geral, à medida que nos aproximamos de 1820.”

Lugar de destaque merece também José Anastácio da Cunha (1744-1787) que, tendo estudado na Casa da Congregação do Oratório, recebeu desde logo ensinamentos de gramática, retórica e lógica, revelando aí a sua aptidão para a física e a matemática. Manifesta igualmente, a par da sua inclinação para o estudo das línguas (inglesa, francesa e italiana), curiosidade pelas literaturas inglesa e francesa, bem como pelas ideias enciclopedistas que grassavam na Europa. Deste modo, ao lado do conhecimento dos

nos pruridos métricos e prosódicos e num eruditismo classicizante que, aliados a um purismo vernacular e a uma concepção aristocrática e forçosamente elitista da arte, contribuem para uma certa petrificação do estilo e da linguagem.”

¹⁵⁸ Numa ode lamenta o poeta a sua situação de exilado: “Trabalhou o mau Fado em miserar-me / Mandou-me desterrado, e perseguido, / A estranho Clima, a língua esquiva, ignota, / Desamparado e pobre.” Cf. ELÍSIO, Filinto, *Obras Completas*, Vol.III, edição de Fernando Moreira (Braga 1999) 50.

¹⁵⁹ Veja-se por exemplo o lamento expresso na ode que principia da seguinte forma: “Quatro de Julho! Memorável Dia! / Que hei-de notar com pedra branca, e negra. / Branca, porque salvei a honrada vida, / De Algozes tonsurados; / Negra, porque perdi os bens, e Amigos, / Perdi a Pátria, e os meigos passatempos, / Que nascidos comigo, me deixaram / Saudades perenes”. Cf. Filinto Elísio (1999) 102.

¹⁶⁰ Veja-se, por exemplo, a ode onde lamenta o facto de ter nascido: “No lustro quasi toco sexto-décimo, / Desterrado, indigente, desvalido. / Que me valeu viver? Prendesse-me antes, / No seu ‘sconderijo, o Nada”. Idem, p.109.

¹⁶¹ São várias as referências feitas por Filinto aos ovos moles ou às trouxas de ovos. Idem, pp.42, 44, 71.

¹⁶² Leia-se, no terceiro volume, a ode das páginas 252 a 254.

¹⁶³ (2002) 325.

autores clássicos (Anacreonte, Ovídio, Virgílio, Catulo e Horácio), figuram Pope, Shakespeare, Milton, Young, Otway, Racine, Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau, Hobbes.

De entre os elementos que transformam José Anastácio da Cunha já num expoente do pré-romantismo português encontra-se aquilo a que Hernâni Cidade chamou a «estética da espontaneidade», que acarreta «uma expressividade coloquial, uma efusão lírica à flor da pele, a ausência de pejo no atrevimento com que igualmente se denunciam a dor e o prazer, a volúpia carnal e a indecisão espiritual e religiosa, o erotismo sensorial e um quase misticismo na procura da fusão anímica com o outro»¹⁶⁴, que segundo alguns críticos se encontra associada ao facto de os seus versos serem, muitas vezes, a expressão de sentimentos realmente experimentados pelo poeta.

Verifica-se a união entre o amor e a morte, *Eros* e *Thanatos*¹⁶⁵, associação de reminiscências barrocas, bem como a recriação do *locus horrendus*, a referência a presságios e agouros¹⁶⁶, o recurso a imagens fúnebres a traduzir a irreversibilidade cruel do destino¹⁶⁷, o sujeito poético enquanto vítima desse Destino sempre adverso¹⁶⁸, a expressão da melancolia e da tristeza, o sofrimento infligido por amor¹⁶⁹, o conflito entre o sentimento e a razão¹⁷⁰.

¹⁶⁴ (1975) 347-348.

¹⁶⁵ Veja-se por exemplo: “Contra o poder de vossas mãos, senhora, / Quem há-de resistir? Se basta vê-las / Para morrer de amor, por gosto, nelas;” (vv.1-3), bem como os versos finais do mesmo soneto: “Pois acha vossas mãos superiores, / Mais suaves farpões, mais doces laços / Para prender, para matar de amores”. Os excertos citados seguem a edição de CUNHA, José Anastácio da, *Obra literária*, Vol.I – Poesia (com inéditos do autor). Edição de Maria Luísa Malato Borralho e Cristina Alexandra de Marinho (Porto 2001).

¹⁶⁶ Atente-se nos vv.13-19 da composição intitulada “A uma infeliz notícia”: “Cumpriu-se, enfim, cumpriu-se o fero agoiro / Que tão medonhamente me zunia / Em roda da Cabeça, e ora com uivos / Me chamava de Noite, ora co’as pontas / Das negras asas frias, / Batendo-me no rosto, me acordava / Sem tino, sem respiração... – cumpriu-se (...)”.

¹⁶⁷ Na composição intitulada “O presságio” confessa o poeta: “Parece que uma negra mão mirrada / Mo [o coração] aperta... Oh!, não, não seja a Mão da Morte! / Que fúnebres imagens me rodeiam!” e na composição “To a friend upon her tomb” lamenta-se: “E me encobre esta rasa sepultura / O corpo que era mais que formosura, / Sem inscrição, sem título, pisado, / Podre, em pó – daquela alma separado...”.

¹⁶⁸ Em “O presságio” culpa o Destino por todos os males do Universo: “(...) que o Destino, / Essa escondida causa, esse Princípio / Que, activo ou inerte, não somente / Se opõe ao Bem, mas é do mal origem, / Origem dos gemidos do Universo”.

¹⁶⁹ Veja-se a primeira quadra deste soneto: “Tantos anos de amor na prisão dura, / Padecendo martírios cento a cento: / Já sair não espero da amargura, / Nem para me queixar já tenho alento”.

¹⁷⁰ Numa composição que glosa um mote alheio declara José Anastácio da Cunha que “Toda a razão se despreza / Com o fogo das paixões”. Cf. Cunha (2001) 209-211, maxime 211.

Quanto ao seu estilo, traduz um pensamento instável, incerto, que exprime pelo recurso a reiterações¹⁷¹, sendo os seus versos muitas vezes expressão dos tumultos que assolam o seu espírito (ritmos binários e ternários¹⁷², quebras de verso, frases sincopadas¹⁷³). Deste modo, constata-se que a obra poética de José Anastácio da Cunha denota já uma libertação dos cânones arcádicos.

Uma palavra merece também ser dirigida a Tomás António Gonzaga (1744-1810). Da sua vida importa destacar o facto de em 1782 haver partido para Vila Rica, capital do estado de Minas Gerais, onde, em meados do século XVIII, vão surgindo pólos de actividades literárias e culturais. Assim, propagam-se as Academias (dos Felizes, dos Selectos, dos Reunidos...), ao mesmo tempo que se destaca a Arcádia Ultramarina ou Arcádia Brasileira, actividades em que Gonzaga facilmente se integrou. A sua vida, até então tranquila, altera-se substancialmente ao conhecer D. Maria Doroteia Joaquina de Seixas, de apenas 16 anos, por quem se apaixona, imortalizando-a sob o nome de «Marília», enquanto se auto-denomina «Dirceu». Surgem assim, por esta altura, as composições que constituirão a primeira parte da *Marília de Dirceu*, caracterizando-as a felicidade que Gonzaga antevia. No entanto, vítima de intrigas, é acusado de conspirar contra Portugal e de defender a independência do Brasil, e sobretudo a de Minas Gerais. É assim conduzido à prisão (o que o impede de casar com «Marília»), na Ilha das Cobras (Rio de Janeiro), de 1790 a 1792, onde escreve composições perpassadas pela saudade e melancolia e que compõem a segunda parte da obra. Em 1792 é desterrado em Moçambique onde contrai matrimónio com Juliana de Sousa Mascarenhas, uma dama rica mas inculta, esquecendo assim a sua «Marília».

Da sua obra destaca-se a espontaneidade, evidente sobretudo nas composições em que se aproxima da «modinha brasileira», cuja simplicidade, melodia, e uma certa languidez e melancolia parecem ter influenciado Tomás Gonzaga. Salienta-se igualmente a

¹⁷¹ Nos vv.3-4 da primeira quadra de uma epístola intitulada “A bela” afirma o poeta que “quem não ama / é mais que bruto, insensível” ou, na quadra seguinte, “Tudo a Amor vive ligado, / é geral esta paixão”, exemplos onde é possível constatar que o segundo verso citado reitera a ideia expressa no anterior.

¹⁷² Atente-se nos vv.10-11 do soneto “Aquele amor que tinhas na alma escrito”: “Com rigor, desprezo e desagrado... / Porém, que peço? Que suplico e rogo?”.

¹⁷³ Vejam-se os seguintes versos de “A despedida”: “E enquanto falo, e enquanto choro, o tempo, / O inexorável tempo o passo dobra / E c’o dedo me mostra na ampulheta, / Na ampulheta que sacudir lhe vejo, / Assinalado o fero Instante, o Instante / Do tristíssimo Apar... Apar... – Não posso... / Nem há-de ser, meu bem! e cuidas que há-de?”

evocação, mas apenas pontual, do real brasileiro¹⁷⁴, embora por vezes se sinta já despertar na sua escrita um interesse pelos costumes populares e folclóricos.

Embora em alguns aspectos se detectem ainda convencionalismos arcádicos¹⁷⁵ (*aurea mediocritas, locus amoenus*, espaço em que procede à exaltação das qualidades físicas e espirituais da amada¹⁷⁶), nos seus lamentos sobre a fugacidade e irreversibilidade do tempo¹⁷⁷, no tom elegíaco com que aborda a mudança dos sentimentos¹⁷⁸, nas efusões líricas motivadas pela indiferença ou traição da mulher amada, sendo que os sofrimentos o conduzem inclusivamente a uma velhice precoce¹⁷⁹, na dolorosa expressão da sua tristeza e indignação por uma prisão injusta¹⁸⁰, na confissão da sua inocência, na esperança que manifesta, é um poeta onde são bem visíveis já os prenúncios pré-românticos.

Figura igualmente importante para a recepção e divulgação das ideias pré-românticas em Portugal é a de D. Leonor de Almeida de Portugal Lorena e Lencastre, futura marquesa de Alorna, de seu nome poético “Alcipe”. Enclausurada no convento de

¹⁷⁴ Veja-se por exemplo a composição “Tu não verás, Marília, cem cativos” que se insere na terceira parte da obra, na qual Gonzaga se refere à extracção do ouro, à cultura do tabaco, ao desbravamento e exploração da floresta virgem e à indústria da cana do açúcar. Seguiu-se a edição de GONZAGA, Tomás António, *Marília de Dirceu e mais poesias*, com Prefácio e Notas do Prof. M. Rodrigues Lapa (Lisboa 1982).

¹⁷⁵ O que se justifica pelas influências sofridas pelo poeta. De acordo com Inocêncio, Gonzaga foi influenciado por Anacreonte, Teócrito, Horácio, Catulo, Galo, Propércio e Tibulo. Cf SILVA, Inocêncio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brazil, continuados e ampliados por Brito Aranha, Tomo 19 (11º do suplemento) (Lisboa 1973). Na opinião de Alberto Faria, foram Virgílio, Teócrito, Petrarca, Marmontel, Anacreonte, Horácio, Catulo, Cláudio Manuel da Costa e Camões os poetas em quem Gonzaga se inspirou, sem no entanto comprometer a sua originalidade. Cf. *Marília de Dirceu*, selecção e notas de Alberto Faria (Rio 1922), apud CRISTÓVÃO, Fernando, «Marília de Dirceu» de Tomás António Gonzaga ou a poesia como imitação e pintura (Lisboa 2002) 21.

¹⁷⁶ A título de exemplo veja-se: “Aqui um regato / Corria sereno / Por margens cobertas / De flores e feno (...) Existem as fontes / e os freixos copados; / Dão flores os prados, / E corre a cascata, / Que nunca secou (...) Enquanto pasta alegre o manso gado, / Minha bela Marília, nos sentemos / À sombra deste cedro levantado”.

¹⁷⁷ Na terceira composição da primeira parte declara Gonzaga: “O tempo, ó bela, que gasta / os troncos, pedras e o cobre, / o véu rompe, com que encobre / à verdade a vil traição”.

¹⁷⁸ Na mesma composição afirma o poeta: “Nenhum dos homens conserva / alegre sempre o seu rosto; / depois das penas vem gosto, / depois do gosto aflicção”.

¹⁷⁹ Atente-se na quarta composição da primeira parte, em que o poeta se sente a envelhecer e definhar, não devido ao passar dos anos mas sim aos desgostos e amarguras que o amor e a indiferença da amada lhe infligiram: “vê que assim me não pôs a mão dos anos: / os trabalhos, Marília, os sentimentos / fazem os mesmos danos”. Deste modo, a presença da mulher amada e um gesto de carinho da sua parte serão o suficiente para pôr termo à enfermidade de que padece o amante, o que o leva a afirmar, dirigindo-se a Marília que “também te suponho qual saúde”. Conclui pois o poeta: “Se dão esses teus meigos, vivos olhos / aos mesmos astros luz e vida às flores, / que efeitos não farão em quem por eles / sempre morreu de amores?”.

¹⁸⁰ Vejam-se as composições 19 a 22 da segunda parte da obra, onde o poeta descreve os dias que passa naquela “triste masmorra, / de um semi-vivo corpo sepultura”, onde o único lenitivo que encontra para a dor que o assola são as recordações de Marília: “À força da dor cedera, / e nem estaria vivo, / se o menino deus vendado, / extremo e compassivo, / com o nome de Marília / não me viesse animar”.

São Félix, em Chelas, com a sua irmã e a mãe, após a degolação da avó e a prisão do pai na sequência do controverso processo dos Távoras, D. Leonor dedica-se a algumas actividades (dança, pintura, bordados) às quais sobrepõe o estudo: das línguas (o latim, o árabe, embora por pouco tempo, o italiano, o francês e o inglês), da História, da poética e da lógica. Tem ainda a oportunidade de privar, entre outros, com Correia Garção e Francisco Manuel do Nascimento, seu mestre de latim e o que mais notoriamente a influenciou, que ao convento se deslocavam aquando dos “outeiros” poéticos, realizados por altura de uma festividade litúrgica ou por ocasião da eleição da madre-abadessa. Assim instruída, manifesta interesse pelos poetas clássicos (Horácio, Ovídio, Marcial e Catulo), mas também pelos modernos Voltaire, d’Alembert, Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Young, Locke, Newton, Thomson, Gray, Lamartine, Ossian, revelando uma grande abertura de espírito às tendências pré-românticas europeias, para o que contribui também o seu temperamento melancólico a elas conforme.

Assim, as composições escritas em Chelas encontram-se perpassadas por um tom confessional, expondo temas que nos dão mostra de melancolia, desengano, tristeza e até alguma morbidez¹⁸¹. A paisagem, embora apresentada ainda nos moldes arcádicos e clássicos, é por vezes dotada de sentimentos, tornando-se testemunha, confidente¹⁸² e, simultaneamente, alívio para a amargura¹⁸³.

É possível detectar ainda a influência de Thomas Young, cujos *Night-Thoughts e Death, Life and Immortality* difundem o gosto pela morte, pelo fúnebre, macabro, sepulcral¹⁸⁴, predilecção que nos finais do século XVIII se estende à arte em geral.

Ao casar com o conde de Oyenhausen, parte para Viena de Áustria onde aprendeu o alemão que lhe permitiu familiarizar-se com Goethe, Wieland, Bürger e outros. Após a morte do marido, já em Portugal, dedica-se D. Leonor a traduções¹⁸⁵, ao mesmo tempo que elabora composições imitadas de Lamartine, Metastásio, Goethe ou Bürger, contribuindo

¹⁸¹ Veja-se o soneto 3, escrito no Mosteiro de Chelas: “Porém eu, infeliz, que a desventura / O mínimo prazer me não consente” (vv.5-6) e “Sinto a perda total das esperanças / E sinto-me morrer sem acabar” (vv.13-14). Cf. ALORNA, Marquesa de, *Poesias*. Selecção, Prefácio e Notas do Prof. Hernâni Cidade (Lisboa 1960).

¹⁸² Leia-se o soneto 9: “Eu cantarei um dia da tristeza”.

¹⁸³ Nos versos iniciais de uma elegia confessa a poetisa: “Amáveis solidões, bosques sagrados, / Que nas noites tranquilas livremente / Prestais um doce abrigo aos desgraçados”.

¹⁸⁴ Numa ode dirigida às Parcas implora “Cercai esses sepulcros horrorosos, / Movei as tristes cinzas! // Ossos mirrados, descarnados membros, lívidos semblantes, / Manes errantes sobre tristes bordas, / Escutai meu lamento!” (vv.3-8).

¹⁸⁵ Traduz *A Primavera* de Thomson, *As solidões* de Cronegek e o episódio *Dártula* de Ossian.

desta forma com a sua actividade poética e literária para a difusão da corrente romântica que influenciará o romantismo português.

Após a saída da poetisa do convento de Chelas, escreveu inúmeras composições que versam os mais variados temas, desde o amor, a saudade, o ciúme, a dúvida, até temas familiares e patrióticos, passando por temáticas filosóficas e religiosas. Assim, outras características que se podem encontrar também na sua produção poética são: a referência a pressentimentos, agouros¹⁸⁶, dias funestos, lamentos; invectivas contra o amor, sinónimo de desassossego, inquietude, pesar¹⁸⁷; contraste entre a alegria da natureza e o estado de espírito do “eu” poético; conflito entre a razão e o sentimento¹⁸⁸, reivindicando-se já, por vezes, a primazia deste último; preocupação pela poesia didáctica e descritiva (familiarizada com Delille, escreve as *Recreações Botânicas*).

Deste modo, a Marquesa de Alorna não só foi uma notável representante do Século das Luzes como anuncia já a nova estética que se forjava desde meados do século XVIII.

Escritor igualmente importante no universo literário português é José Agostinho de Macedo (1761-1831), de seu nome arcádico Elmiro Tagideu, cuja veia satírica lhe trouxe ao longo da vida numerosos inimigos e adversários. São, aliás, famosas as contendas entre Macedo, Pato Moniz e Bocage, que lhe dirigiu a célebre *Pena de Talião*.

De entre a produção literária de Macedo, ocupam um lugar de destaque as *Cartas Filosóficas a Ático*, onde, num estilo coloquial, confessional, simples e espontâneo, o autor reflecte sobre os mais variados temas – o suicídio, o belo, o sublime, o estilo, as belas-artes, a filosofia, o desterro, o patriotismo, a poesia, a música, o gosto, a indiferença, a ignorância –, numa expressão, afinal, das suas próprias preocupações, justificando deste modo o tom intimista, a simplicidade e autenticidade que por elas perpassam. É possível detectar também em Macedo o privilégio que é concedido ao sentimento relativamente à razão, ao mesmo tempo que, a exemplo de Locke, valoriza a actividade sensorial em detrimento da reflexiva. E, seguindo a lição de Rousseau, acredita e defende que só é possível ao ser humano alcançar a plenitude quando se encontra próximo do seu estado

¹⁸⁶ Veja-se a cantiga intitulada justamente “Pressentimento”.

¹⁸⁷ Numa cantiga dedicada aos ciúmes, é a Amor que Alcipe se dirige: “Cruel amor, tu que sabes / Rasgar com flechas meu peito, / Tira a venda dos teus olhos, / Põe-na sobre os meus com jeito”.

¹⁸⁸ Atente-se nos versos iniciais de uma cantiga: “Razão, por piedade, esconde / O que eu dentro de alma sinto; / Se amor se mostra em meus lábios / Faze crer que sempre mint”.

natural¹⁸⁹. Na mesma linha de outros poetas, faz também a apologia da *aurea mediocritas*, através da qual o Homem encontrará a felicidade.

Obra igualmente importante e exemplo das contendas entre Macedo e os restantes elementos da Nova Arcádia é a intitulada *Os Burros* ou *Reinado da Sandice*, uma composição escandalosa, dividida em seis cantos, onde o autor dá largas à sua veia satírica, recorrendo por vezes a um vocabulário obsceno e escatológico¹⁹⁰, não poupando críticas a outros eruditos letrados ou a periódicos (o *Mercúrio*, a *Gazeta*, o *Telégrafo*, o *Monitor*)¹⁹¹, procurando imortalizá-los pela negativa, até mesmo porque, como afirma no Prefácio, “assim como a justiça manda que se dê o premio do louvor a quem o merece pelas suas virtudes, tambem a mesma justiça quer que o orgulho, a presumpção, a vaidade e a importunidade de tantos asnos que emporcalham os seculos, moem a paciencia e quebram os tomates ao genero humano, sejam fustigados com o vergalho da satyra, e que tanto os saiba detestar o seculo futuro, quanto os aborrece e abomina o seculo presente”.

Quanto ao público a que se destina, “não é para asnos que o não entendem, nem é para putas que não tem vergonha; não é para doutores, que são pedantes; é para certo público, que consiste em poucos que avaliam com justiça. Estes poucos claramente conhecerão que isto é um verdadeiro poema, de um genero unico, que nada deve a precedentes modelos, que manda beber da merda os preceitos dos rhetoricões, que marcha livre, e que o auctor que a ninguem deve o fundo do poema mais do que á sua imaginação, deseja que se entenda que, sem roubar Juvenal (porque se embebeu em moço na leitura d’este moralista) tem a mesma vehemencia de Juvenal, e que está cagando de um lugar muito alto no pedantismo militar, no pedantismo maçónico, no pedantismo scientifico, na estupidez publica, e que se mais burros achara mais burros aqui metterá”.

Efectuada esta breve abordagem dos rasgos que, em alguns autores, anunciam já uma nova estética, parece pertinente fazer uma síntese das principais características do pré-romantismo português, embora ressaltando desde já que os aspectos mencionados nem são

¹⁸⁹ Note-se, porém, que noutros passos da sua produção literária, Macedo criticará violentamente a teoria do «bom selvagem» que aqui exalta.

¹⁹⁰ Adverte o leitor no prefácio que “se de espaço a espaço o estylo é obsceno, não ha outra linguagem, nem são outras as côres com que se devem fazer os retratos de cabrões impudentissimos, e de putas descaradas, e nunca é carregado um quadro em que apparece um grupo de tropa histriôa”. O texto citado segue a edição de MACEDO, J. Agostinho de, *Os Burros: Poema heroi-comico, satyrico, em seis cantos* (Porto 1892).

¹⁹¹ Referindo-se ao Botequim, declara que “faz alli presidir a asneira, desde que o orate Bocage (...) ali começou a beber e a gritar”. Continua dizendo que “conheceu-se, e sentiu-se de todo a preponderancia da estupidez, quando um verdadeiro sandeu, por nome João Bernardo Loureiro da Rocha (...) associando-se a outro, por nome Nuno Pato Moniz, deram principio a um papel, da classe dos diarios, chamado o *Telegrapho*, ou *Correio da Peninsula*. Isto espalhou de todo a sombra, e fez voltar a noite da estupidez”.

comuns a todos aos autores considerados pré-românticos, nem se revelam em simultâneo¹⁹².

Assim, a uma poesia de cariz racionalista, circunscrita a regras e convenções, segue-se uma outra impregnada de vivências pessoais e de sentimentalidade, imperando essencialmente os sentimentos de melancolia e de angústia, até mesmo porque o poeta se encara a si mesmo como um ser predestinado à desgraça, extravasando no texto poético o tumulto interior que o domina. No entanto, o contacto do poeta com a dor acaba por torná-la quase como sua parte integrante, sentindo nela um certo comprazimento, justificando-se assim a predilecção destes escritores pelo lúgubre, horrendo e mórbido, que culmina muitas vezes – e o caso de Bocage é expressivo -, com o deleite que lhe provocam imagens simbólicas da morte e espectáculos sinistros. Assim se compreende a inclusão de elementos como os ciprestes, os mochos e corujas, animais nocturnos representantes de maus agouros, as florestas, as cavernas, sendo o tempo de eleição o entardecer ou, preferencialmente, a noite, momentos mais propícios à expressão da inquietação que domina o «eu» poético. A recriação de tal cenário, o *locus horrendus*, serve quer para exprimir o estado de alma do sujeito lírico quer para enfatizar o seu próprio desespero, visto que entre o seu mundo interior e a Natureza que o rodeia se verificam claras relações afectivas (tanto pode acontecer que a Natureza condicione o estado de alma do «eu», como os sentimentos deste último projectarem-se no espaço envolvente, alterando-o). Aliás, o egotismo é também uma das características do pré-romantismo, o que leva o poeta, que se sobrepõe ao mundo, a configurá-lo subjectivamente, como se se tratasse de um produto da sua imaginação. E a naturalidade, simplicidade e, simultaneamente, a força com que brotam os sentimentos – é, de facto, uma poesia expansiva e confidencial – determinam a criação de uma nova estética: a da espontaneidade, já várias vezes aludida.

Relevante também é a importância concedida pelo escritor pré-romântico aos presságios, às intuições, aos sonhos proféticos e ao que lhe dita o coração, relegando para segundo plano o poder da Razão (contrariamente aos filósofos das Luzes). E, de facto, é frequente encontrar nos textos deste período um conflito entre o sentimento e a razão, com claro privilégio do primeiro. O coração vence assim o racionalismo iluminista e

¹⁹² Para tal, recorrer-se-á essencialmente a Jacinto do Prado Coelho (1970), informações que serão complementadas com o recurso a Aguiar e Silva (1993) 534-536 e a Tieghem (1924). Para um aprofundamento do estudo do pré-romantismo português, vide CUNHA, Zenobia Collares Moreira, *O pré-romantismo português: subsídios para a sua compreensão*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Lisboa 1992).

neoclássico tornando-se fonte dos valores humanos. E no que toca à valorização do sentimento, recorde-se que Bocage, tal como José Anastácio da Cunha, são sobretudo poetas do amor, exprimindo o tumulto e a inquietação por ele provocados, agrupando-se em torno desse tema dominante outros com ele relacionados, como o ciúme, a traição, a ausência e por vezes a morte da amada ou ainda o desejo da morte como consolo para a frustração amorosa. É também a forma de encarar o amor que dá azo à criação de um distanciamento entre o indivíduo, cuja superioridade reside justamente no modo como concebe e sente o amor (um absoluto, quase uma religião depuradora), e a sociedade preconceituosa que não tem o direito de o refrear.

No entanto, a par do egotismo que perpassa pela maioria da poesia pré-romântica e da expressão dos estados de alma do «eu» poético, ora mais ternos e melancólicos ora mais tumultuosos, denota-se também um interesse crescente pelos espectáculos que a vida oferece, nomeadamente no tocante à Natureza exótica, diferente, singular, o que levou Hernâni Cidade a considerar que a aproximação ao real, quer subjectivo quer objectivo, foi a tendência geral do século¹⁹³. Ora o interesse pelo exotismo (físico e humano), que no caso português tem a sua expressão na atenção dada à paisagem brasílica, tem já os seus antecedentes nos relatos de viagens ou nos tratados escritos a propósito de regiões pouco conhecidas, datados da época dos Descobrimentos, aspectos a que Bocage, curiosamente, parece ter ficado indiferente, revelando a sua quase completa insensibilidade face aos encantos da Natureza hindu, e evidenciando, pelo contrário, uma forte antipatia pelos costumes e gentes orientais. Associada ao gosto pelo diferente, está a preferência pelo pitoresco folclórico (lendas, contos de fadas, velhos costumes e tradições), impregnando desta forma a literatura de raízes populares.

No que respeita à expressão poética, verifica-se ainda uma sujeição à tradição clássica, que se traduz, por exemplo, nos géneros adoptados: cantatas, elegias, sátiras, epigramas, odes, epicédios, idílios... Também no que concerne ao estilo, estão presentes ainda, mesmo em autores como Bocage, que não raras vezes se deixa arrastar pelo paroxismo dos estados emocionais, construções e epítetos alatinados, adjectivações tipicamente clássicas, recurso frequente e por vezes até exagerado ao ornato mitológico, entre outros aspectos que no decorrer do trabalho serão mencionados.

¹⁹³ Apud J. P. Coelho (1970) 18.

Pelos traços apresentados, não será difícil concluir que se processa já na literatura um maior afastamento face aos cânones estéticos do classicismo e às influências greco-latinas, ainda que a sua presença continue a fazer-se sentir na literatura desta época, se bem que vão sendo progressivamente substituídas por novos modelos, como Shakespeare, Ossian, Young (*The Nights*), Thomson (*The Seasons*), Gessner (com os seus pictóricos idílios), entre outros.

O maior expoente, talvez, deste conflito entre um espírito já romântico e a sua quase obrigação de permanecer enredado num emaranhado de regras e convenções arcádicas e clássicas, é Bocage, cujo drama mais pungente, como ressalta David Mourão-Ferreira¹⁹⁴, «foi o de ter vivido em tempo que lhe não convinha. Poeta grande, de vocação autêntica e precoce [...] viu-se forçado a arrastar o seu destino através de uma época de poesia medíocre». Reiterando a mesma ideia, afirma Rosário Pontes que «nunca, de forma tão nítida e vigorosa, se tinham evidenciado, como na musa poética de Elmano Sadino, os conflitos protagonizados pelos finais do século XVIII. Se tivesse vivido algumas décadas depois, talvez Bocage tivesse podido resolver uma das tensões fundamentais de que se alimenta a sua obra: a que opõe uma arte versificatória demasiadamente subjugada por um condicionalismo arcádico, e, logo, por um modelo epistemológico absolutista e clássico, a um temperamento de sobressaltos já românticos, cuja veemência se extravasa em amplas melodias onde a interioridade se expõe – total e dilacerada – sem falsos pudores.»¹⁹⁵

Conclui-se, pois, que o século XVIII ficou marcado por profundas transformações, onde se destaca, no campo literário, a crítica ao barroco, para o que contribuiu também a criação da Arcádia Lusitana, que pugnava pelo triunfo de uma nova estética literária, recuperando os modelos da Antiguidade greco-latina, do Renascimento e do classicismo francês.

A par desta transformação, assiste-se ao alvor de uma nova sensibilidade estética, influenciada já pelo Romantismo que vigorava na Europa, mas marcada ainda pela influência da Arcádia e, logo, por uma estética clássica: é aquilo a que se convencionou chamar Pré-romantismo.

De salientar que a influência desta estética prende-se essencialmente com os géneros tratados e com o estilo, uma vez que, a nível temático, muitos dos *topoi* associados ao Romantismo, e a que os poetas Pré-românticos deram primazia, foram na verdade

¹⁹⁴ (1981) 41.

¹⁹⁵ Cf. Rosário Pontes (2002) 485.

formulados e desenvolvidos já nas obras dos poetas greco-latinos¹⁹⁶ e depois perpetuados durante séculos.

¹⁹⁶ Aponta-se a título de exemplo: o retrato da mulher amada; a exaltação do amor; o sofrimento que este suscita no eu poético; o recurso à magia; a morte de amor; o conflito entre o sentimento e a razão, reivindicando-se já a primazia do primeiro; as metáforas amatórias, entre muitos outros.

3. A MULHER AMADA

Um olhar sobre a produção poética bocageana permite facilmente concluir que um dos seus temas, dominante e quase obsessivo, é o do Amor. Se tal facto não causa qualquer estranheza ao leitor actual, habituado que está a conviver com poetas que fizeram de tal sentimento o tema central das suas obras, o mesmo não acontecia na Roma antiga, onde esse assunto não se podia facilmente propor à leitura da classe dominante que, imbuída do respeito pela *grauitas*, via no amor uma fraqueza, um motivo de vergonha, algo que destruía o indivíduo, na medida em que o privava do uso da razão. Era, pois, um comportamento *sine ratione*. Tal situação só se vê alterada a partir da época de Catulo, momento em que o amor e as relações amorosas passam a ser alvo de mais atenção e interesse por parte da sociedade e, logo, a ocupar um lugar de destaque na poesia¹⁹⁷.

O estatuto social da mulher romana

Deste modo, e porque a mulher ocupa neste tipo de poesia uma posição central, já que é nela que todos os sentimentos do poeta estão concentrados¹⁹⁸, julga-se pertinente abordar em primeiro lugar a figura da mulher amada¹⁹⁹.

O papel de destaque que lhe é atribuído é, sem dúvida, um aspecto inovador, na medida em que a mulher romana não constituía facilmente um objecto preferencial para a criação poética, dado o seu estatuto social e jurídico²⁰⁰. Regra geral, estava, durante toda a

¹⁹⁷ Para esta situação contribuiu, sem dúvida, a influência da literatura helenística em Roma, nomeadamente nos neotéricos.

¹⁹⁸ Não se terão em atenção os casos em que o objecto de afeição é um *puer*, de que são exemplo alguns poemas de Catulo, dedicados a Juvêncio, e os de Tibulo dedicados a Mátrato, ou os que são dirigidos a um homem, como é o caso das elegias de Sulpícia.

¹⁹⁹ A propósito do estatuto da matrona romana vide FEDELI, Paolo, «La poesia d'amore», in CAVALLO, G., FEDELI, P., GIARDINA, A. (dirs.), *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*, vol. I (Roma 1993) 143-176; GARDNER, Jane F., *Women in Roman Law & Society* (London & Sydney 1986); LAIGNEAU, Sylvie, *La femme et l'amour chez Catulle et les élégiaques augustéens*, Collection Latomus, 249 (Bruxelles 1999) 208-248; Luck (1993) 29-31; HALLETT, Judith P., «The role of women in Roman elegy: counter-cultural feminism», *Arethusa* 6, nº1 (1973) 103-124; DIAS, Paula Cristina Barata, «A mulher romana: uma proposta didáctica.», in *Actas do II Colóquio Clássico* (Aveiro 1997) 297-327; CENERINI, Francesca, *La donna romana: Modelli e realtà* (Bologna cop. 2002).

²⁰⁰ Não será tida em conta a condição da escrava e da cortesã. Não se pretende, de modo algum, fazer uma análise exaustiva do estatuto da matrona romana, até mesmo porque tal não cabe no âmbito deste trabalho. As informações apresentadas têm apenas como objectivo procurar perceber a situação da mulher no momento em que floresceu a elegia amorosa latina, de forma a melhor compreender a inovação que este tipo de poesia pressupunha.

vida, sob a tutela masculina, fosse a do pai, do marido, ou, na falta deles, de um tutor²⁰¹. O sexo feminino era assim encarado como o sexo débil, daí que lhe sejam associados termos como *infirmitas* ou *imbecillitas*, atribuindo às mulheres fraqueza de espírito (*leuitas animi*), ideia que foi repetida na retórica, por exemplo, em Cícero²⁰². Assim, para fundamentar e justificar a exclusão das mulheres da vida pública apontava-se a sua ignorância relativamente às leis e aos negócios²⁰³, esquecendo contudo que esta se deve apenas e só a essa mesma exclusão a que eram votadas (não tinham, aliás, direito de voto e estavam proibidas de exercer qualquer cargo político²⁰⁴). A mulher romana via assim limitada a sua capacidade legal de acção e o seu campo de actuação confinado à esfera privada, estando deste modo destinada a viver em função do marido e dos filhos, ainda que, como nota J. P. Hallett, quando se compara a situação da mulher romana no séc. I a.C. com a vigente na antiga República romana, constata-se que na época que nos interessa a mulher gozava, afinal, de alguma liberdade e poder.

No que respeita ao casamento, não era encarado, na esmagadora maioria dos casos, como a união de duas pessoas que se amavam, mas antes como uma espécie de associação. De facto, os aristocratas contraíam matrimónio segundo, por exemplo, estratégias políticas, dando assim origem a determinadas alianças. Outras vezes, interessava assegurar a união favorável dos patrimónios ou simplesmente manter o estatuto das famílias²⁰⁵.

Nos casamentos *cum manu*, a mais antiga instituição matrimonial, procedia-se a uma transferência da *manus* da mulher da família a que pertencia para a do marido, da qual passava a fazer parte como uma espécie de filha legítima, submetendo-se à *patria potestas*

²⁰¹ Como explica Gardner (1986) 14, as crianças que não tinham *pater* necessitavam de um *tutor impuberis*, responsável pelos rapazes até que estes atingissem os 14 anos, momento em que se tornavam legalmente independentes, e pelas raparigas até aos 12 anos, altura em que muitas contraíam matrimónio. Saliente-se, porém, que uma mulher adulta que se tivesse tornado independente através da morte do pai ou do marido necessitava igualmente de um tutor. A única excepção, até à época de Augusto, eram as seis Vestais. Este tutor, para além de proteger a mulher, fazia-a representar em actos públicos que habitualmente lhe estavam interditos, como fazer um testamento, testemunhar em tribunal, adoptar uma criança ou libertar um escravo. Cf. Paula Barata Dias (1997) 305.

²⁰² Cf. Cic., *Pro Murena*, 27: *Mulieres omnis propter infirmitatem consili maiores in tutorum potestate esse uoluerunt*. Cf. CICERO, *In Catilinam I-IV, Pro Murena, Pro Sulla, Pro Flacco*, vol.10. With an english translation by C. MacDonald (Cambridge 1997).

²⁰³ Há a evidenciar, contudo, que de acordo com a documentação relativa às fábricas de produtos laterícios, há mulheres que, entre o final do séc. I a.C. e o III d.C., figuram como proprietárias de argileiras ou de fábricas, como comerciantes, artesãs ou operárias. É notório salientar que de entre os cerca de cento e cinquenta proprietários de argileiras, aproximadamente um terço eram mulheres. Cf. Cenerini (2002) 140.

²⁰⁴ Note-se que a matrona romana não devia falar em público, dada a incapacidade feminina de controlar o bom uso da palavra, de acordo com a opinião de alguns escritores, de entre os quais, por exemplo, Plutarco. *Idem*, p.14.

²⁰⁵ Só com a *Lex Canuleia* (445 a.C.) houve maior facilidade nos casamentos mistos, ou seja, entre patrício e plebeia ou plebeu e patrícia. Cf. Paula Barata Dias (1997) 309.

do marido ou até do sogro, o que a levava a adoptar os antepassados, bem como o culto doméstico da sua nova família. De entre os casamentos *cum manu*, é a *confarreatio* o mais antigo rito nupcial romano, ao qual se acrescenta depois a *coemptio*, uma espécie de “compra e venda” entre o pai da noiva e o marido desta, sendo o objecto de “transacção” a própria mulher que, juntamente com o seu dote, era acolhida na casa do noivo. A terceira forma de casamento *cum manu* é o *usus*, que pressupõe a convivência dos cônjuges durante um ano e a declaração por parte de ambos da existência de *adfectio maritalis*, condição que validaria a intenção de conviverem como marido e mulher.

A partir do séc. II a.C., o matrimónio *cum manu* cai em desuso, generalizando-se, por sua vez, o casamento *sine manu*, de acordo com o qual tanto a mulher como os seus bens continuariam a pertencer à família de origem daquela²⁰⁶, aspecto que, juntamente com a equiparação da mulher aos filhos varões no direito à sucessão testamentária do património familiar, contribui para conceder às mulheres uma maior autonomia, nomeadamente no que respeita à capacidade de gerirem e administrarem o seu próprio património²⁰⁷.

De qualquer modo, e ainda no que concerne ao casamento, as jovens passavam assim, algumas com tão-somente 12 anos, da tutela do pai para a do marido. Face ao casamento, a mulher assumia uma postura de absoluta passividade, evidente inclusive nas expressões matrimoniais referentes à nubente: *in matrimonium duci*, *in domum duci* ou *Ubi tu Gaius, ego Gaia*. Exigia-se-lhes então um comportamento exemplar, isto é, que fossem boas mães e donas de casa, submissas e fiéis aos maridos até ao momento da morte, como já mencionado. Importa notar que apesar das modificações que se irão processar a nível de mentalidade e de costumes, esta concepção da mulher teimará tenazmente em manter-se durante séculos e em ser elogiada e defendida, de que são prova as inscrições funerárias onde os aspectos exaltados são as tradicionais virtudes da matrona romana, cuja representação ideal obedece a determinadas palavras-chave: *casta*; *pudica*; *pia*, o que a obriga ao respeito pelo culto e pela tradição do *mos maiorum*, isto é, o costume dos antepassados, encarado como o único código moral de comportamento válido para os romanos; *frugi*; *domiseda* e *lanifica*²⁰⁸. Quanto à *pudicitia*, constitui praticamente uma

²⁰⁶ Cf. Cenerini (2002) 31-32.

²⁰⁷ Idem, pp.32-34.

²⁰⁸ Idem, p.24.

obrigação para a mulher, que deve demonstrar, pelo seu aspecto exterior²⁰⁹, ser fiel a um só homem, daí a designação de *uniuira*. Assim é sugerido, por exemplo, por Propércio (1.2.23-24) que, ao defender a beleza natural em detrimento da conseguida com o recurso a cosméticos, insinua que as mulheres que se preocupam excessivamente em embelezar-se e adornar-se estão, com certeza, em busca de amantes, ao contrário das outras para quem a *pudicitia* é formosura suficiente. Esta será assim uma manifestação externa da *castitas*. De facto, à matrona romana estavam interditas as relações sexuais antes do matrimónio e, depois deste, apenas lhe eram permitidas com o seu marido, e somente com o intuito de procriar, já que uma adúltera, para além de se tornar, segundo a mentalidade romana, odiosa às divindades, corria o risco de dar à luz um filho que não fosse do seu esposo, o que explica as graves punições que lhe eram infligidas em caso de adultério. A lei antiga autorizava inclusivamente o marido a matar a própria esposa, caso se demonstrasse a culpa desta²¹⁰. Ainda que se tenha processado um abrandamento das leis ao longo dos tempos, continuava a pesar a mesma infâmia sobre a adúltera. Não obstante, o adultério era uma realidade frequente, como se depreende das sucessivas tentativas de legislação²¹¹, do testemunho de historiadores e satíricos, dos *exempla* deixados pelos moralistas, bem como dos comentários presentes na epistolografia²¹². O modelo da matrona *pudica* e *casta* tornou-se assim, a partir do final da República, um ideal praticamente inalcançável.

²⁰⁹ Até o próprio vestuário (*tunica*, *stola* e *palla*), bem como o *ornatus* (jóias, penteados,...) deveriam ser representativos do pudor que a matrona romana estava obrigada a respeitar. É curioso notar como a *Coa uestis*, uma veste transparente a que Tibulo e Propércio fazem referência, como se verá, contrasta fortemente, na opinião de Horácio (*Sat.*1.2.99-102), com a *stola* e a *palla*, indumentária que não deixava ver qualquer parte do corpo feminino, como convém a uma matrona, por oposição aos tecidos de Cós, que permitiam ver aquelas que os usavam como se estivessem nuas: *ut nudam* (*Sat.*1.2.102). Cf. Cenerini (2002) 15-17. Relativamente à sátira horaciana, vide HORACE, *Satires* I, with an Introduction, Text, Translation and Commentary by P. Michael Brown (Warminster 1995).

²¹⁰ Cf. Aulo Gélio, *N.A.*, 10.23, onde o autor, retomando as palavras de Marco Catão a propósito do modo de vida e dos costumes das mulheres nos tempos mais remotos, afirma: *In adulterio uxorem tuam siprehendisses, sine iudicio impune necares*. No entanto, acrescenta, se se verificar a situação contrária e for o marido a cometer adultério, a esposa nada lhe poderá fazer: *illa te, si adulterares siue tu adulterarere, digito non auderet contingere, neque ius est*. Vide GELLIUS, Aulus, *The Attic Nights*, with an English Translation by John C. Rolfe (London 1982).

²¹¹ Recorde-se que, como informa Suetónio (*Augustus* 34.1: *Leges retractauit et quasdam ex integro sanxit, ut sumpturiam et de adulteriis et de pudicitia, de ambitu, de maritandis ordinibus*), Augusto deixou algumas leis com o intuito de regular os matrimónios - *Lex Iulia de maritandis ordinibus*, de 18 a.C. - e de proibir os adultérios, como é o caso da *Lex Iulia de adulteriis coercendis*, da mesma data, que tinha como principal objectivo, como dito, coibir o adultério, que passava então a ser considerado um *crimen*, sujeito a repressão pública, enquanto até ao momento a repressão permanecia no domínio privado. Cf. SÜETONIUS, *Diuus Augustus*. Edited with Introduction and Commentary by John M. Carter (London 1998).

²¹² A. Richlin dedicou-se ao estudo das fontes que contribuem para o conhecimento deste fenómeno em Roma, em «Approaches to the sources on adultery at Rome», in *Reflections of Women in Antiquity* (New York – London 1981) 379-404, apud Laigneau (1999) 242, n.200.

Assim se compreende por que razão os poetas não faziam da mulher e do amor o seu objecto de canto, situação que só se altera, como foi dito, ao longo do século I a.C., graças a uma progressiva mudança nas mentalidades, que se manifestou na reflexão sobre o papel do indivíduo na sociedade e sobre o sentido da vida, e para o que contribuiu também um relaxamento dos costumes, que levou a que se passasse a dar mais importância ao amor e aos prazeres sensuais, factores que, no seu conjunto, terão conduzido a um novo reposicionamento da situação da mulher. Acrescente-se a estes aspectos a significativa transformação que se operou no domínio literário, e de que Catulo foi precursor: uma maior influência dos epigramas eróticos de Calímaco e de outros representantes helenísticos do epigrama amoroso.

A “revolução” elegíaca

É de salientar que, embora Calímaco tenha sido, em muitos aspectos, ponto de referência para os elegíacos latinos, de que são prova as homenagens que lhe prestam nas suas obras, o seu epigrama amoroso, onde o sujeito poético se caracterizava pela inconstância, passando de um amor para outro sem qualquer tipo de sofrimento, vê o seu influxo relegado para segundo plano em prol do de Meleagro, onde era dada mais atenção ao aprofundamento de sentimentos e sensações, e onde o amor era vivido com muito mais intensidade, pelo que acaba por constituir uma fonte de sofrimento²¹³.

Nesta mesma linha, também para Catulo, bem como para os elegíacos, o amor será causa de infelicidade. No entanto, a grande novidade da sua obra consiste não só no facto de atribuir à mulher um papel central na poesia, cantando, por vez primeira em Roma, a relação de um poeta com uma mulher de alta linhagem, mas sobretudo de cantar um adultério, já que Lésbia era casada, o que vai contrastar fortemente com a moral do tempo. Por outro lado, ao cantarem um amor que não aspirava ao matrimónio prolífico com a mulher estão igualmente a proceder a uma inovação e, nas palavras de Francesca Cenerini,

²¹³ Como explica Giangrande, no período helenístico, e no que concerne à literatura de cariz erótico, havia duas escolas de ideário oposto. Uma, cujos representantes eram Calímaco, Asclepiades e Posidipo, encarava o amor de forma irónica e admitia a infidelidade e a inconstância; do lado oposto situava-se Meleagro, que vive intensamente cada paixão e por isso sofre continuamente as penas de amor. Cf. GIANGRANDE, G., «Los tópicos helenísticos en la elegía latina», *Emerita* 42, fasc.1 (1974) 1-36, máximo 2.

a reivindicar a sua individualidade, que não pretende, no entanto, ser entendida como norma de comportamento geral²¹⁴.

E ao atribuir ao amor um lugar de evidência, em torno do qual tudo gira, sendo visto como uma força avassaladora a que ninguém consegue escapar²¹⁵, Catulo e depois os representantes da elegia amorosa latina levam a cabo uma espécie de contestação, manifestando o seu desagrado pela tradicional visão da mulher romana. Tal desdém pelas normas e práticas sociais correntes só lhes é permitido devido à posição que ocupam, às pessoas influentes com quem se relacionam e à estabilidade económica de que usufruem²¹⁶.

Optam, pois, por uma conduta oposta à do *uir grauis*, que, de acordo com a mentalidade vigente na República, era a própria de um cidadão. E, assim, assiste-se ao delinear de uma série de tópicos que, em conjunto com outros que a seu tempo serão estudados, se encontram com frequência no discurso amoroso. Um desses tópicos prende-se com a substituição da lealdade à *patria* pela fidelidade às suas *puellae*: enquanto na sociedade, e conforme referido, era a mulher quem tinha obrigação de permanecer fiel a um só homem – *uniuira* –, Propércio, por exemplo, assigna a si próprio esse mesmo estatuto, ao considerar-se *unius... seruus amoris* (2.13.36). E se o sujeito poético é um *seruus*, a sua amada, por conseguinte, será a *domina*, dando desta forma origem a uma nova inversão de papéis relativamente aos vigentes na sociedade e a um novo tópico literário: o da escravidão amorosa, ainda que esta metáfora do amor como escravidão tivesse já circulado muito antes do florescimento da elegia amorosa latina, de que é prova o passo 183a do *Symposium* de Platão. Não obstante, a convenção literária que coloca o enamorado na posição de escravo encontra as suas origens na poesia erótica alexandrina. A mulher amada é colocada assim num patamar muito superior àquele onde se encontra o eu poético, sofrendo deste modo um processo de idealização, que a eleva a um plano até então desconhecido, de modo a ser encarada quase como uma *puella diuina*.

Inversão também significativa é a que respeita à recusa do empenho político e militar e da procura de honras e riquezas (e consequente exaltação da *paupertas*), para se dedicarem a uma vida de *otium* (em detrimento do *negotium*), aos prazeres da actividade

²¹⁴ Vide Cenerini (2002) 75.

²¹⁵ A vulnerabilidade do poeta face à paixão é motivo recorrente.

²¹⁶ Apesar de, por exemplo, Tibulo (1.1.19-22) aludir à sua pobreza, os críticos acreditam tratar-se mais de um tópico literário ou de uma forma de protesto contra as ocupações / preocupações materialistas da classe equestre do que de uma nota autobiográfica.

literária, ao amor e às suas amadas, com todas as satisfações que estas lhes podem proporcionar, quer a nível sensual e emocional quer até no plano artístico.

Aliás, são os próprios poetas que dão testemunho do papel fulcral que as amadas desempenham nas suas vidas e nas suas produções poéticas. Catulo, por exemplo, considera Lésbia a sua luz e a que torna doce o seu viver²¹⁷. Também Tibulo desdenha os louvores, sendo o seu único desejo estar com Délia, mesmo que isso implique ser chamado *segnis inersque*²¹⁸. Propércio, por seu turno, afirma ter como assunto único dos seus escritos os amores, porque é a amada a sua musa inspiradora, a que alimenta o seu *ingenium*, e não Calíope ou Apolo²¹⁹. Ideia similar encontra-se em várias passagens dos *Amores* de Ovídio, nomeadamente 1.3.19, 2.17.34 ou 3.12.16²²⁰.

Importa notar ainda que uma das características deste tipo de poesia é o recurso a linguagem própria da esfera política (*foedus, amicitia*), jurídica (*leges, foedera*) ou militar (*arma, bellum, hostis*) para se referirem às suas relações amorosas, provavelmente, como defende J.P. Hallett²²¹, para tentar tornar compreensíveis os seus sentimentos aos leitores que, dedicando-se habitualmente àquelas actividades, e por nunca terem vivido as mesmas experiências sentimentais, consideram o amor e a poesia amorosa algo sem valor.

Para além destes tópicos, destaca-se também a presença de outros, como o dos vínculos, correntes ou laços de amor (tantas vezes quebrados), a associação deste ao fogo, à loucura e à doença, a morte de amor, os epitáfios que os poetas pretendem ver nas suas sepulturas, os *retia amoris*, o *naugium amoris*, a *renuntiatio amoris*, os juramentos amorosos, entre muitos outros.

Em suma, conclui-se que os elegíacos criam assim os *topoi* referentes aos vários momentos do discurso amoroso que se vão perpetuar durante séculos, o que terá levado P. Fedeli a afirmar que: “Nostro modo di concepire l’amore ha ancora molto in comune con

²¹⁷ Cf. Cat. 68.162.

²¹⁸ Cf. Tib. 1.1.57-58.

²¹⁹ Cf. Prop.2.1.4.

²²⁰ A mesma ideia estará posteriormente presente em Bocage 49.9-10, quando o poeta afirma ser a beleza de Anarda o que o inspira a cantar o aniversário da jovem: “Da linda Anarda minha voz aspira / A cantar o natal”. Também no genetlífico dedicado a Marília (132), está patente a mesma ideia ao confessar, no verso inicial, ser seu desejo cantar o dia de “Marília gentil”. Em 84.12-14 declara ser seu único aprazimento e aspiração “cantar, ao som da lira / Os olhos de Felisa, as graças dela.”. Mas mais elucidativo ainda é o soneto 127, dirigido a Anália, onde Bocage reconhece ser a amada “Aquela em cujos dons adorno o canto, / Aquela que a meus versos dá grandeza;” (vv.10-11). Para a citação do texto bocageano seguiu-se a edição de Daniel Pires.

²²¹ (1973) 115.

le concezioni dell'amore elegiaco"²²². Há, porém, que salvaguardar que o tratamento que lhes é dado varia consoante as tendências em curso nos diferentes períodos da história literária e a sensibilidade dos poetas.

3.1. O retrato físico da mulher amada

3.1.1 Caracterização genérica

Um dos elementos essenciais num trabalho como o que se pretende fazer prende-se com o retrato físico da mulher amada, enquanto objecto de contemplação por parte do sujeito poético.

De um modo geral, quer a *puella* elegíaca quer, posteriormente, as amadas de Bocage são caracterizadas como belas, lindas, formosas, perfeitas, sendo justamente essa beleza o que primeiramente cativou os poetas, produzindo neles o deslumbramento que os transformou em escravos do amor, ao serviço das suas respectivas “amigas”.

Assim confessa Catulo no *carmen* 51.6-12, quando dá conta dos efeitos nefastos que em si provocou a visão de Lésbia: ... *Nam simul te, / Lesbia, aspexi, nihil est super mi / Vocis in ore, / Lingua sed torpet, tenuis sub artus / Flamma demanat, sonitu suopte / Tintinant aures, gemina teguntur / Lumina nocte*²²³. O amor surge assim associado a uma

²²² Cf. Fedeli (1993) 144.

²²³ Trata-se de uma imitação não servil de um poema de Safo, do qual se apresenta a tradução de ANDRADE, Eugénio de, *Poemas e Fragmentos de Safo* (Porto 1995), 5ªed., p.21.

*Semelhante aos deuses me parece
o homem que diante de ti se senta
e, tão doce, a tua voz escuta,*

*ou amoroso riso – que tanto agita
meu coração de súbito, pois basta ver-te
para que nem atine com o que diga,*

*ou a língua se me torne inerte.
Um subtil fogo me arrepia a pele,
deixam de ver meus olhos, zunem meus ouvidos,*

*o suor inunda-me o corpo de frio,
e tremendo toda, mais verde que as ervas,
julgo que a morte não pode tardar.*

enfermidade, a um estado de loucura²²⁴, a um qualquer poder maléfico que provoca no enamorado uma paralisia nos sentidos.

De igual modo, também Tibulo alude ao feitiço de que foi vítima, e que lhe foi infligido pela contemplação do rosto, dos ternos braços e dos cabelos louros da sua Délia: *Non facit hoc uerbis, facie tenerisque lacertis / Deuouet et flauis nostra puella comis* (1.5.43-44).

Quanto a Propércio, ao afirmar no verso inicial do seu primeiro livro de elegias ter sido cativado por Cíntia - *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* -, não difere muito de Catulo e Tibulo. Aliás, *cepit*, de valor militar, ilustra exactamente a conquista realizada pela amada, cuja importância é acentuada pela colocação enfática de *Cynthia* em posição inicial, a abrir o livro de elegias, seguida de *prima*, que indica tratar-se da sua primeira verdadeira experiência de amor, isto é, talvez mais até que uma ordem cronológica, parece apontar para a intensidade do sentimento amoroso, que se revelará fonte de sofrimento e infelicidade para o eu poético, conforme sugere a expressão *miserum me*. Giangrande²²⁵ atenta nos dois primeiros versos desta elegia de Propércio e analisa neles a influência exercida por Meleagro, quer no que respeita aos tópicos expressos quer no próprio léxico. Constata, assim, que é tipicamente helenístico o motivo do enamoramento por meio do olhar, manifesto novamente em 2.15.12 (*oculi sunt in amore duces*), e também presente em Ovídio. Do mesmo modo, também o *topos* do poeta que se considera *miser* por causa do amor é característico da escola de Meleagro e vai encontrar eco não só na produção properciana, como em toda a produção elegíaca latina.

Ovídio, por seu turno, afirma em *Am.1.10.10* terem os seus olhos sido cativados pela beleza de Corina - *nec facies oculos iam capit ista meos*-, ideia que reitera em *Am.2.17.12* - *O facies oculos nata tenere meos!* -, versos que constituem uma alusão a Propércio 1.1.1. O tópico do enamoramento através dos olhos está presente igualmente em 3.11.48: *...perque tuos oculos, qui rapuere meos!*.

E, do mesmo modo que os poetas latinos dedicam bastante atenção à beleza das mulheres a quem renderam culto, também em Bocage o retrato físico assume um papel fulcral, sendo bastante frequentes as referências à compleição da mulher, que, tal como na elegia amorosa latina, é idealizada até ser colocada num plano quase divino. É aliás o próprio Bocage quem, num soneto de carácter autobiográfico, se confessa um “Devoto

²²⁴ Estes tópicos serão abordados e desenvolvidos oportunamente.

²²⁵ (1974) 1-3.

incensador de mil deidades” (1.9)²²⁶, verso fundamental na poesia amorosa bocageana, já que dá conta do comportamento do sujeito poético face à mulher amada: adopta, assim, uma atitude de adulação quase servil relativamente às muitas mulheres que enaltece e que encara como divindades. Note-se que o termo “deidades” está em conformidade com a utilização de “incensador”, já que, em ritos religiosos, o incenso é utilizado, desde há muito, com o intuito de enaltecer uma entidade superior. Assim, em 29.7-8, o poeta, embora traído por Marília, não consegue esquecer os seus encantos: “A beleza, apesar da falsidade, / Me ocupa o coração, me ocupa a mente”, revelando uma atitude de quase cega dependência relativamente à beleza da amada, provavelmente a mesma sujeição que o levou a afirmar em 101.9 ser “Escravo da despótica beleza”. Também no soneto 115, depois de peremptoriamente afirmar que apenas o amor dá sentido à vida e que só por meio dele é possível alcançar a felicidade -“Nascemos para amar”-, declara exercer a formosura uma forte atracção no eu poético: “Tu és doce atractivo, ó Formosura, / Que encanta, que seduz, que persuade.” (vv.2-3). A afirmação -“Nascemos para amar”- permite compreender que Bocage encara o amor quase como um “fado”, uma espécie de lei universal a que ninguém consegue escapar²²⁷. Esta mesma ideia é reiterada no soneto 82, onde se confessa desde muito cedo propenso tanto à poesia - “Das faixas infantis despido apenas, / Sentia o sacro fogo arder na mente, / Meu terno coração inda inocente / Iam ganhando as plácidas Camenas.”-, como ao Amor que o fez desgraçado (“Desgraçado me fez o Deus-Menino”), motivo pelo qual tentou fugir a uma e outra coisa (“A Amor quis

²²⁶ Jacinto do Prado Coelho, «Bocage: a vocação do obscuro», *A Letra e o Leitor* (Lisboa 1977²), 37-55, maxime 39-40, chama a atenção para o facto de, muito provavelmente, nem todas as mulheres cantadas por Bocage serem de facto suas amadas, mas antes senhoras com quem se relacionava, algumas até mulheres ou amantes de amigos seus. Aponta assim, como exemplo, a Epístola XX, dirigida a Gregório Freire Carneiro, a quem pede auxílio, de cuja leitura se conclui que era hábito de Bocage dedicar genetlíacos à sua mulher ou amante a quem dá o nome de Marília e que descreve como sendo “Deusa nos olhos, nos sorrisos deusa.” Sabe-se que este seu amigo por várias vezes o auxiliou, como se depreende da leitura do soneto 305, dirigido ao mesmo, onde Bocage afirma estar-lhe reconhecido por “mil vezes” lhe haver “dourado a vida escura”, dando-lhe como única paga os seus próprios versos: “Pago-te em verso o que te devo em ouro”. Também na epístola dirigida a Francisco de Mendonça Arrais e Melo, recorda os tempos em que, em casa do amigo, fez improvisos inspirados em Armânia, amada de Arrais e Melo.

Note-se que este mesmo texto crítico havia sido já publicado com o título «Bocage pintor, do invisível», separata das *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa / Classe de Letras*, tomo IX (1966). Não obstante as considerações de Jacinto do Prado Coelho, sem dúvida pertinentes, até mesmo porque se sabe que por vezes uma mesma mulher é cantada por meio de dois nomes poéticos diferentes, serão tidos em conta todos os sonetos de Bocage que se possam classificar de “amorosos”, já que, mesmo que o poeta não ame efectivamente uma mulher, diferente se apresenta a realidade expressa pelo sujeito poético.

²²⁷ Cf. COELHO, Jacinto do Prado, «O pecado e a graça na poesia amorosa de Bocage», in *Problemática da História Literária* (Lisboa 1972²) 133-137, maxime 134.

esquivar-me e ao dom sagrado”), mas como ao Fado ninguém pode escapar, acabou por aceitar o seu destino: “Cedi ao Fado”.

Retomando o assunto em estudo, são vários os adjectivos que, de um modo geral, designam a beleza da mulher amada. Um dos mais utilizados, entre os latinos, é *formosus* que, de acordo com Monteil, designa uma beleza essencialmente de carácter físico, frequentemente associada ao elemento erótico: «La *formositas* se distingue ainsi radicalement de la *pulchritudo*; elle n’est point une beauté très matérielle, très incarnée, et subjectivement ressentie à travers l’appétit amoureux qu’elle éveille.»²²⁸. Por outro lado, de acordo com o mesmo autor, *pulcher* expressa uma beleza mais abstracta, mais idealizada: «Elle [*pulchritudo*] occupe, par rapport à *forma*, un degré supérieur pourvue d’une acception moins strictement physique, linéaire, et objective, elle exprime l’harmonie totale de l’être favorisé, qui allie le bonheur du corps à tout les autres dons. (...) En face de *formosus*, qui exprime une beauté individuelle solidaire d’un corps singulier, *pulchritudo* désigne une sorte de beauté idéale, par là plus abstraite, qui transcende ses incarnations individuelles.»²²⁹.

Na obra de Catulo, e na opinião de Laigneau²³⁰, esta distinção no significado dos adjectivos é atenuada, conforme se depreende da leitura do *carmen* 86, onde, no v.5, usa indistintamente *formosa* e *pulcherrima*²³¹. Neste poema, Quíncia, a *puella* a quem Lésbia é comparada, é enaltecida pelos seus atractivos, mas colocada num “patamar” inferior àquele que Catulo atribui à sua Lésbia, já que não considera Quíncia portadora daquela que julga ser a verdadeira beleza. No verso inicial – *Quintia formosa est multis, mihi candida, longa-* o poeta distancia-se dos demais, contrapondo a sua opinião à dos outros, sugerida também pela colocação, lado a lado, de *multis, mihi*, separados por uma pausa sintáctica. Por outro lado, o emprego de *multis* entre a cesura pentemímera e a heftemímera, e de *mihi* entre esta e a cesura bucólica²³², atribui claramente aos dois vocábulos um lugar de destaque no verso, servindo desta forma a intenção do autor: distanciar a sua opinião da dos demais.

²²⁸ MONTEIL, P., *Beau et laid. Contribution à une étude historique du vocabulaire esthétique latin* (Paris 1964) 50.

²²⁹ Idem, p.96. Note-se que a preferência por *formosus* em detrimento de *pulcher* pode tratar-se também de uma questão de escolha lexical relacionada com o género literário, uma vez que o segundo vocábulo é mais recorrente na epopeia.

²³⁰ (1999) 21.

²³¹ Note-se que *pulcher* é usado para qualificar a mulher, por exemplo, em 61.88 (*nequa femina pulchrior*), bem como figuras míticas: Tétis (64.28: *Tene Thetis tenuit pulcherrima Nereine*) e Laodamia (68.105: *Quo tibi tum casu, pulcherrima Laodamia*).

²³² -~|--|-/|-/~|~|~|--

Admite, pois, que a *puella* possui os requisitos para ser considerada bela de acordo com o modelo de beleza em voga, mas não de acordo com o seu próprio ideal. Conclui então que Lésbia, sim, é verdadeiramente formosa, distinguindo-a das demais a *uenustas*²³³ e a *mica salis*²³⁴ que faltam, por exemplo, a Quíncia, e as *ueneres* (as graças, os dons, os encantos) que arrebatou a todas as mulheres²³⁵.

Nos *carmina Catulli*, o adjectivo que talvez estabeleça melhor essa ponte entre a beleza física e moral é, de acordo com Laigneau²³⁶, *bellus*, indo assim ao encontro do ideal de beleza de Catulo: é um todo, como se depreende da leitura do c.8, onde o poeta afirma estar convicto de que Lésbia encontrará um novo amor, mas que este nunca saberá apreciá-la e estimá-la na sua totalidade e, portanto, amá-la verdadeiramente, como é o seu caso; considerá-la-á *formosa*, mas não *bella* (8.16: *cui uideberis bella?*). Não obstante, Monteil é da opinião de que *bellus*, «intégré au lexique esthétique, exprime le degré infime et passable de la beauté»²³⁷. Provavelmente o crítico teria em mente o *carmen* 43, onde Catulo também utiliza o adjectivo, mas neste caso parecendo referir-se unicamente a traços físicos. No poema é traçado um retrato físico por contraste, em que são enumeradas as características da amante de Formiano (*nec minimo... naso/ nec bello pede nec nigris ocellis/ nec longis digitis nec ore sicco/ nec sane nimis elegante lingua*), dando a entender que no ideal de beleza catuliano se encaixam precisamente os traços contrários. Manifesta claramente a sua indignação nos vv.6-7, onde, por meio de interrogações retóricas, questiona como é possível que na província considerem bela aquela mulher. Tal indignação sobe de tom ao saber que é essa *puella* que, na *prouincia*²³⁸, é comparada, nada mais nada menos, à sua Lésbia que, seguramente, está isenta de tais imperfeições²³⁹. A propósito de 43.6 diz Monteil que «ce passage montre très nettement que la qualité de

²³³ O vocábulo integra o léxico neotérico e designa o/a que tem em si Vénus, ou seja, denota uma graça ou qualidade especial que a pessoa possui e que a torna encantadora aos olhos dos outros. A propósito da utilização do vocábulo no contexto deste poema vide PAPANGHELIS, T. D., «Catullus and Callimachus on large women (A reconsideration of c.86)», *Mnemosyne* 44, fasc. 3-4 (1991) 372-386.

²³⁴ O *sal* designa o que é espirituoso, daí o recurso frequente dos neotéricos a termos como *salsus* e, por oposição, *insulsus*.

²³⁵ A propósito deste poema veja-se RANKIN, H. D., «Catullus and the 'Beauty' of Lesbia (Poems 43, 86 and 51), *Latomus* 35, fasc.1 (1976) pp.3-11, maxime 5-7.

²³⁶ (1999) 24.

²³⁷ (1964) 237.

²³⁸ A *prouincia* parece tratar-se da Gália Cisalpina, onde se situa Verona. Assim sendo, e de acordo com a sugestão de Quinn, a *puella* talvez seja considerada *bella* só na província, já que, na cidade, a situação seria bem diferente. Apud CATULLUS, *The Shorter Poems*, edited with introduction, translation and commentary by John Godwin (Warminster 1999) 162.

²³⁹ Vide Rankin (1976) 3-5.

bellus se définit par la satisfaction à une norme, c'est-à-dire à un minimum. (...) *Bella* désigne la beauté provinciale que Rome ridiculise»²⁴⁰.

Na obra de Tibulo, porém, o número de referências à beleza das suas amadas, Délia e Némesis²⁴¹, é consideravelmente menor. Aliás, aquela a quem dedica mais atenção é justamente a Délia, o seu primeiro grande amor, e portanto a que é exaltada com mais paixão²⁴². É o próprio Tibulo quem diz que são os laços de uma formosa jovem que o mantêm atado: *Me retinent uinctum formosae uincla puellae* (1.1.55)²⁴³. O adjetivo *bella* é utilizado também para qualificar a *puella*, mas sempre nos autores do *Corpus Tibullianum*, de que são exemplo 3.4.52 e 3.19.5.

Já em Propércio, por outro lado, são frequentes as ocorrências de *formosus* para qualificar Cíntia. Assim sucede, por exemplo, em 2.18.31-32 onde procede a uma defesa da beleza natural, após recriminar a amada por ter pintado o cabelo de louro (*Belgicus... color*); Cíntia será bela por si mesma, sem necessidade de recorrer a uma cor artificial, e será formosa aos olhos do poeta sempre que com ele estiver. E é precisamente a beleza de Cíntia o argumento apontado por Propércio para pedir a Júpiter que tenha compaixão da sua amada que se encontra doente²⁴⁴ e logre curá-la (2.28.1-2), até mesmo porque já há nos infernos milhares de mulheres formosas, pelo que deve haver, se possível, pelo menos uma no mundo dos vivos (2.28.49-50). Note-se que nestes dois versos, Propércio utiliza, em primeiro lugar, *formosus* referido às mulheres belas que existem nos infernos, e depois *pulcher*, correspondente à amada. Ainda que ambos pareçam designar indistintamente a beleza física, ao qualificar Cíntia de *pulchra*²⁴⁵, por oposição a todas as outras mulheres

²⁴⁰ Cf. Monteil (1964) 238.

²⁴¹ Para além destas jovens, há ainda elegias dedicadas a Márato, de que é exemplo 1.9.

²⁴² Némesis é uma mulher ávida de dinheiro, que Tibulo descreve como tendo uns olhos loquazes - *oculos... loquaces* (2.6.43) -, e que amou intensamente, embora não o suficiente para idealizá-la como idealizou Délia, que encarou como se fosse sua esposa.

²⁴³ O adjetivo ocorre também em 3.1.7, onde são mencionados os diferentes modos de conquistar as mulheres, caso sejam formosas ou ambiciosas: as primeiras conquistam-se por meio da poesia, as segundas através do dinheiro: *Carmine formosae, pretio capiuntur auarae*. *Formosa* qualifica as *puellae* também em 3.4.57, 3.10.4 e 3.19.4. Importa notar que as composições que integram o livro terceiro foram durante anos atribuídas a Tibulo, embora actualmente se tenha concluído que são da autoria de diferentes escritores (Lígdamo, Sulpícia e outros que são ainda desconhecidos). Por este motivo, apenas pontualmente serão tidas em conta ao longo da elaboração do presente trabalho.

²⁴⁴ Ao indagar as causas da doença de Cíntia, e descartada a possibilidade de se tratar de uma consequência do calor do Verão, Propércio aponta como eventuais motivos o desrespeito para com a santidade dos deuses, o incumprimento dos juramentos feitos ou inclusivamente a inveja de Vénus relativamente à extrema formosura de Cíntia, que terá tido a ousadia, talvez, de se considerar superior em beleza às próprias divindades.

²⁴⁵ Este adjetivo é de uso mais raro que *formosus*. Outros exemplos de *pulcher* encontram-se em 2.25.1 e 2.26.21, também para qualificar Cíntia. *Formosus* é utilizado ainda em 2.16.26; 2.24.18, 40; 2.28.10, 13, 27;

que são *formosae*, poderá Propércio ter como objectivo individualizar e enaltecer a beleza da sua amada. No entanto, para além de habitualmente qualificar Cíntia, *formosus* é utilizado para mencionar os atributos físicos de figuras mitológicas, como é o caso de Dóris (1.17.25), Péro (2.3.53), Briseida (2.8.35), Licóris (2.34.91), ou ainda as formosas heroínas que nos Campos Elísios se dedicam a danças e cantos (1.19.13). Como se verá, o recurso ao mito é um elemento recorrente e fundamental na poética properciana e, ao usar o mesmo adjectivo para caracterizar tanto figuras míticas como a sua Cíntia, está de certo modo a elevar esta última ao estatuto das primeiras²⁴⁶.

Para além do frequente *formosus*, do mais raro *pulcher* e do quase inexistente *bellus* (aliás inusual entre os elegíacos), uma última palavra merece ser dirigida a *rectus*, que caracteriza Cíntia em 2.18.25 e uma qualquer jovem em 2.34.46. Embora aparentemente possua uma determinada conotação moral de honestidade e rectidão (para o que basta relembrar a própria significação do vocábulo em português), designa em Propércio apenas e só a beleza física de uma mulher.

E, a exemplo do que sucede na obra properciana, também nos *Amores* de Ovídio são frequentes as ocorrências de *formosus*, sendo a maioria delas referente justamente a Corina, de que são exemplo 1.6.63, 1.7.13, 1.8.27, 1.9.43, 2.10.5, 2.14.19, 2.15.1,17, entre outros, onde o poeta insiste na formosura da sua amada. Não obstante, encontra-se em 3.3.18 esta mesma qualidade atribuída a Cassiopeia, figura mítica que, orgulhosa da sua beleza, ousou rivalizar com as Nereides e, de acordo com outras versões, com Hera, pelo que foi castigada e transformada em constelação. Tal como nos restantes elegíacos, há uns escassos exemplos da utilização de *pulcher*, referentes a Corina em 2.5.42, 2.10.7 (além desta menciona outra *puella* por quem está também apaixonado) e 3.8.5, e a Vénus em 2.10.51. De *bella* aponta-se uma única ocorrência, em 1.9.6, embora desprovida de qualquer conotação moral, tratando-se antes de um emprego absolutamente banal do adjectivo, ao contrário do exemplo catuliano.

Pelo dito, não será certamente difícil concluir, em primeiro lugar, que é significativa a atenção dispensada pelos elegíacos à beleza física das *puellae*. Em segundo

2.29.25; 2.32.26; 2.33.36; 3.8.35; em 2.3.17 há uma referência à graciosidade (*formose*) com que Cíntia se movia.

²⁴⁶ De salientar que *formosus* aparece também referido às mulheres em geral, como provam 2.22.20, 2.34.4 e 3.23.13.

lugar, importa notar que, dos termos usados, poucos há que possuam uma conotação moral e sucede mesmo que, quando utilizados, se encontram privados dela.

Que dizer no caso de Bocage? O interesse que dedica ao aspecto físico das suas “mil deidades” é inegável, tal como os versos supracitados deixaram antever. Não é assim de estranhar que a produção poética bocageana se encontre perpassada de adjectivos e expressões que enaltecem os atributos físicos da mulher e contribuem para a elevar ao plano divino. No entanto, a verdade é que Bocage não deixou traçados retratos específicos, concretos, e que permitam diferenciar cada uma das mulheres que amou. Mesmo nos sonetos em que dedica mais atenção a algumas partes do corpo (olhos, cabelos, rosto, lábios, mãos, dedos, braços, colo, pés...) deixa caracterizações genéricas e extremamente semelhantes entre si, de tal modo que o que diz de uma se poderia perfeitamente aplicar a outra. Aliás, ele próprio o faz, daí que se multipliquem os cabelos loiros, as néveas mãos, os alvos braços, o doce riso, como será possível verificar com mais pormenor, o que vai ao encontro da opinião de Elza F. Paxeco, quando afirma que Bocage, tal como outros poetas, não deixou “das belas amadas retratos que nos permitam diferenciá-las umas das outras, ou das inspiradoras de toda a multidão dos que adoptaram Madonna Laura como padrão de formosura”²⁴⁷.

Deste modo, em traços gerais, pode-se dizer que as amadas de Bocage são “belas”. Assim é dito relativamente a Marília²⁴⁸, uma das mulheres que, a julgar pelos seus sonetos, parece ter amado mais intensamente. Deste modo, em 29.12, aparece referida como “a bela”²⁴⁹, sendo de notar a utilização do artigo definido, que torna a caracterização mais precisa, na medida em que aponta o carácter único da sua beleza, dando assim a entender que Marília é a única mulher bela que existe à face da Terra, ideia que reitera em 60.12 e 120.12 (“Marília bela”), bem como em 145.12, ao afirmar que a amada é dotada de uma “angelical beleza”, ou ainda de uma “divinal beleza”, consoante afirma no soneto dedicado

²⁴⁷ Cf. PAXECO, Elza F., «Alguns aspectos da poesia de Bocage», in *Revista da Faculdade de Letras*, tomo V, N.ºs 1 e 2 (Lisboa 1938), 141-155, maxime 148-149. Neste ponto, um breve parêntese se impõe. Há obrigatoriamente que reconhecer que a mulher amada é com frequência cantada nos moldes petrarquistas, tal como Camões o havia feito. No entanto, não é possível deixar de notar também que grande parte das características que lhe são atribuídas coincidem em inúmeros aspectos com os retratos que a Antiguidade Clássica nos legou, que se foram perpetuando ao longo dos séculos, tendo servido também de fonte de inspiração a Petrarca e Camões.

²⁴⁸ De acordo com Guerreiro Murta, trata-se de Maria Margarida Constâncio, filha do cirurgião Manuel Constâncio Alves. Cf. BOCAGE, *Poesias*. Selecção, Prefácio e Notas pelo Prof. Guerreiro Murta (Lisboa 1974), 5ªed., p.42.

²⁴⁹ A mesma expressão ocorre em 136.11.

à sua morte (99.12)²⁵⁰. No entanto, este mesmo traço é mencionado quando se refere a Elmira (38.4), a Ritália²⁵¹ (77.11), bem como a Armia (88.1; 94.13-14; 95.7; 98.12; 119.2), Alcina (101.9), Márcia²⁵² (114.10; 133.9), Jónia (134.2, 9), Gertrúria²⁵³ (40.10; 171.12; 180.12), ou ainda Nise (288.2). Dos exemplos apontados, dois aspectos há que se julga pertinente evidenciar: constata-se, em primeiro lugar, que Bocage opta por se referir à beleza das suas amadas preferencialmente nos últimos versos do soneto, sendo abundantes os casos em que usa “bela” ou menciona a “beleza” no décimo segundo verso; em segundo lugar, os referidos vocábulos figuram quase sempre em posição final, sendo assim realçados. Pode-se concluir então que esta técnica de composição terá eventualmente como objectivo enfatizar a beleza da mulher amada ao referi-la naquela a que se convencionou chamar a “chave d’ouro” do soneto.

Para além de belas, as amadas de Bocage são também formosas, ainda que as ocorrências do adjectivo e as referências à formosura sejam em menor número. Assim, “formosa” serve para qualificar tanto Nise (73.5) como Urselina (78.7), sendo mencionada também a formosura de Anarda (65.14), Marília (99.7; 132.3), Ulina (110.7) e Anália (89.3-4; 340.1²⁵⁴), bem como de outras mulheres cujos nomes não são indicados (61.11; 111.2), podendo portanto tratar-se tanto de uma daquelas a que foi feita referência, como de outra qualquer desconhecida. Uma vez mais se verifica a colocação dos vocábulos apontados em posição final do verso, embora o lugar que ocupam no soneto seja mais variável.

²⁵⁰ Apesar de este soneto estar dedicado à morte de Marília, esta reaparece em 120, 132 (poema dedicado ao seu aniversário), 136, 198 e 280. Em 374, soneto dirigido à Sr.^a D. Teresa de Jesus Pereira e Azevedo por ocasião da morte da sua irmã, conforme o autor informa em epígrafe, é mencionada uma Marília que, contudo, não parece tratar-se daquela que foi a amada do poeta, embora seja descrita nos mesmos moldes da “sua” Marília.

²⁵¹ De acordo com Guerreiro Murta (1974) 55, trata-se da mesma Marília, sendo que o nome completo da jovem era Maria Margarida Rita Constâncio.

²⁵² A crer nas palavras de Hernâni Cidade, trata-se de Maria Vicência Bersane Leite, filha de António Bersane Leite. Ao que parece, Bocage esteve noivo da jovem, mas esta terá jurado à mãe não casar com ele, facilitando, em contrapartida, à sua irmã, Ana Perpétua Bersane Leite, a Anália, as relações amorosas com o boémio. In BOCAGE, M.M.B. du, *Opera Omnia*, vol.I. Prefácio, Preparação do texto e Notas de Hernâni Cidade (Lisboa 1969) 213, n.26.

²⁵³ Parece ser o anagrama de Gertrudes, podendo tratar-se de D. Ana Gertrudes Marecos, uma jovem de Santarém que tinha por costume ouvir Bocage recitar os seus versos, ou, mais provavelmente, de D. Gertrudes Margarida da Cunha de Eça Castelo Branco, com quem Gil Francisco, irmão do poeta, viria a casar, e filha de João Homem da Cunha de Eça, coronel de infantaria e governador da Torre do Outão, em Setúbal. Cf. Hernâni Cidade in Bocage (1969), p. XIX.

²⁵⁴ Curiosamente, neste verso, o adjectivo qualifica não o corpo, mas a alma de Anália (“Contigo, alma suave, alma formosa”), pelo que, neste caso, parece adquirir uma conotação moral.

Mais rara ainda é a utilização de “linda”, que nos sonetos amorosos ocorre unicamente seis vezes, para qualificar Anarda (49.9; 65.1), Urselina (75.14), Gertrúria (171.7²⁵⁵; 175.7) e Anália (340.10).

Outras vezes, porém, o poeta recorre a diferentes termos e expressões para pôr em evidência a beleza do seu ente querido. Assim sucede ao mencionar as “perfeições” que caracterizam a mulher amada. Deste modo, no soneto 15, após enaltecer alguns traços particulares de Marília, conclui que são “mil” as suas perfeições (v.6), daí que se considere indigno de uma tal mulher que, seguramente, estará guardada para o leito do deus supremo: Jove²⁵⁶. Também em 20.12, após proceder a uma descrição pormenorizada e, obviamente, idealizada, da beleza de Marília, exclama, a jeito de conclusão: “Ó perfeições! Ó dons encantadores!”, fechando o soneto, tal como no exemplo anterior, com uma referência mitológica, ao levantar a hipótese de tais dons pertencerem a Vénus, para concluir afinal que são pertença da sua amada²⁵⁷. No entanto, Marília não é a única que prima pela perfeição, já que também Nise, em 144.2, é portadora de “intactas perfeições” que, por meio de um “véu cioso”, procura ocultar ao eu poético, cuja “mente audaz e alígera” procura descobrir, alcançando a “temerária fantasia” as “delícias” que a vista não consegue alcançar²⁵⁸.

Esta mesma ideia de perfeição e excelência é dada pelo termo “composto”, utilizado uma única vez com este significado, referido a Marília, em 17.12-14: “És dos Céus o composto mais brilhante: / Deram-se as mãos Virtude e Formosura / Para criar tua alma e teu semblante”. Estes versos, correspondentes à última estrofe do soneto, funcionam uma vez mais como uma síntese das qualidades anteriormente enumeradas: as físicas (olhos, lábios, cabelos, dedos), apontadas nas quadras, e as morais (candura,

²⁵⁵ Neste verso, “linda” qualifica uma Tágide (“A Tágide mais linda e mais mimosa”), com quem Gertrúria é identificada, aspecto a que posteriormente se fará referência, quando se abordar os procedimentos de idealização e divinização da mulher amada.

²⁵⁶ Do verso “De Jove para o toro estás guardada”, destaca-se, primeiramente, a construção sintáctica alatinada, com a anteposição do complemento determinativo ao nome, aliás, uma constante na poesia bocageana; em segundo lugar, salienta-se o vocábulo “toro”, claramente um latinismo (do lat. *torus*, *i*), o que dá mostra da formação clássica de Bocage.

²⁵⁷ A comparação da mulher amada a uma divindade exemplarmente bela, com o intuito de sobrevalorizar a primeira, é um processo recorrente em Bocage e igualmente herdado da tradição clássica.

²⁵⁸ Parece que o termo “delícias” designa neste contexto não só a beleza física de que Nise é portadora, como se aproxima do significado que o vocábulo *deliciae* adquire, por exemplo, em Catulo: o de um objecto que é fonte de alegria e prazer, inclusive sexual, para o eu poético. Aliás, as “intactas perfeições” que o véu encobre ao desejo do eu poético (“intactas” remete para a virgindade de Nise, aspecto corroborado pela referência em duas outras ocasiões à sua pureza: 73.12; 288.1), o “prémio” que espera alcançar, mas que tem consciência poder ser-lhe negado, o “doce prazer” a que o pensamento se entrega parecem apontar precisamente para a conotação sexual do vocábulo.

firmeza, razão), no primeiro terceto. Termina assim a composição com o entrelaçamento da “Virtude e Formosura”, originando, pois, o “composto mais brilhante”, designando, muito provavelmente, o Sol. Note-se que a mulher amada está identificada, desde a Antiguidade Clássica, com a luz que ilumina a vida dos poetas, o que justifica a importância atribuída aos vocábulos conotados com a luz e o brilho, bem como a referência à *puella* como *mea lux*.

Outras vezes, Bocage procede a uma exaltação das “graças” das amadas. Assim ocorre em 84.12-14, soneto dedicado a Felisa, onde afirma: “Minha alma só se apraz, só se desvela / Na glória de cantar ao som da lira / Os olhos de Felisa, as graças dela.” O recurso a vocábulos como “glória”, “cantar” e a referência à “lira” conferem ao soneto um tom solene, e, por conseguinte, engrandecem o assunto que o poeta se propõe cantar, contribuindo assim para uma superlativação dos dons, ou, neste caso, dos olhos e das graças da amada. Igualmente cantadas são as graças de Marília, em 132.3, um genetlífico, onde é intenção de Bocage pintar “a graça, o riso, a formosura”²⁵⁹, bem como em 198.3, em que, por pretender cantar a “intrepidez do Capitão Lunardi, fazendo em 24 de Agosto de 1794, em Lisboa, a sua ascensão aerostática”, conforme consta na epígrafe do soneto, pede à sua lira, sempre votada ao Prazer e à Ternura, que deixe de cantar, por momentos, as graças de Marília. Por último, também Márcia possui graças e beleza, atributos por meio das quais enfeitiça todos os seres da Natureza, entre os quais o sujeito poético (133.9).

Uma última palavra vai dirigida aos “dons”, termo que, por si só, remete já para uma dádiva, um benefício da Natureza, em suma, uma qualidade superior. Em Bocage, apenas três mulheres possuem tais dons: Marília (20.12), Lília (122.3-4) e Anália (127.10-11), sendo o carácter excepcional dos mesmos reiterado pelos adjectivos ou expressões que os acompanham. Assim, os dons que caracterizam Marília são “encantadores”, da mesma forma que “incomparáveis” são os que a alma de Lília encerra²⁶⁰; quanto aos de Anália, servem para embelezar o canto do eu poético²⁶¹.

A exemplo dos elegíacos latinos, foi possível comprovar também, no caso de Bocage, que a atenção dispensada à beleza física da mulher amada é bastante relevante, recorrendo o poeta a vários processos para a enaltecer. Note-se, contudo, que todos os

²⁵⁹ Note-se a habitual identificação entre poesia e pintura.

²⁶⁰ Lília é extremamente bela porque a sua alma encerra dons incomparáveis e o seu semblante está ornado com mil perfeições. O ideal de beleza aqui presente inclui, deste modo, quer as qualidades morais quer as físicas. A mulher é vista, portanto, como um todo.

²⁶¹ Cf.127.10.

traços apontados até ao momento são genéricos, sendo precisamente esta falta de especificidade o motivo pelo qual poderiam caracterizar qualquer mulher. Este aspecto leva a considerar que algumas das amadas cantadas por Bocage podem não ter necessariamente uma existência física real. Aliás, o facto de a descrição feita por Elmano assentar em características comuns às evidenciadas pelos elegíacos latinos parece remeter mais para a tese da tradição literária do que propriamente para uma interpretação biográfica dos textos, segundo a qual o poeta escreveria a partir das suas próprias experiências de vida. Saliente-se, também, que, na poesia bocageana, é com relativa frequência que os traços físicos se entrelaçam com os morais para criar um modelo de beleza superior.

No entanto, importa notar que, quer em Bocage quer nos elegíacos, o interesse pelo aspecto físico da amada se manifesta também através das inúmeras referências aos seus traços particulares, aspecto que ocupará as linhas que se seguem.

3.1.2 Traços particulares

De entre a produção elegíaca, os cabelos da mulher amada serão talvez o traço físico mais acentuado. Dentro do ideal de beleza feminina encaixavam-se os cabelos loiros, de preferência compridos, que deveriam estar sempre bem penteados.

Em Catulo, não se encontra qualquer referência ao cabelo de Lésbia. Há, sim, alusões significativas ao cabelo da mulher em 61, um himeneu, nomeadamente nos versos 78 e 95, que se integram, respectivamente, no momento da chegada da noiva e no apelo que lhe é dirigido. Nos versos 77-78, como demonstra Godwin²⁶², está patente uma antiga metáfora, já presente em Ésquilo (*Prometeu* 1044²⁶³), que identifica as chamas com os cabelos, presumindo-se, assim, no poema catuliano, que o cabelo noiva tem a cor e o brilho do fogo: *splendidas quatiunt comas*. Já os versos 94-95 mais não são que uma imitação dos anteriores, substituindo-se, porém, *splendidas* por *aureas*. Os cabelos loiros, por serem

²⁶² Cf. CATULLUS, *Poems 61-68*. Edited with introduction, translation and commentary by John Godwin (1995) 106.

²⁶³ Πυρὸς... βόστρυχος. Cf. AESCHYLUS, *Prometheus Bound*, Edited by Mark Griffith (Cambridge 1983).

raros, eram assim muito apreciados em poesia, daí que a maior parte dos heróis ou heroínas épicos, bem como os deuses, sejam assim retratados²⁶⁴.

Tibulo, por seu turno, menciona os cabelos loiros da sua Délia, em 1.5.43-44, versos a que já foi feita referência, confessando ter sido enfeitiçado não pelas palavras da amada, mas sim pelo seu rosto, pelos seus ternos braços e pelos seus cabelos loiros: *flavis... comis*²⁶⁵. Já em 1.6.85-86 expressa o desejo de envelhecer junto da sua Délia, tornando-se o casal um exemplo de amor: *nos, Delia, amoris / Exemplum cana simus uterque coma*. Note-se que embora os cabelos brancos sejam referidos por vezes com o intuito de demonstrar o desvanecimento da beleza provocado pela fugacidade do tempo, neste caso parece que o seu propósito será antes o de demonstrar o desejo de um amor duradouro, sem qualquer infidelidade, já que a composição gira precisamente em torno dos castigos que a traição acarreta. Como nota Carlos Mora, Tibulo apresenta, neste excerto, uma imagem interessante da velhice, oposta à que se encontra habitualmente nos restantes elegíacos. Efectivamente, enquanto nestes é fornecida sempre uma visão negativa da senectude, encarada como uma época da vida marcada pela falta de forças e pelo desvanecimento da beleza, em Tibulo esta mesma visão coexiste com uma que lhe é totalmente oposta: a velhice encarada de forma positiva. O excerto em questão é um claro exemplo desta última perspectiva. Como salienta Carlos Mora, há um contraste evidente no v.85 entre “os outros”, *aliis*, e o sujeito poético e a amada, *nos*, que, mesmo de cabelos já brancos (*cana... coma*), viverão tranquilamente e serão para os demais um exemplo de amor²⁶⁶. Para além de loiros, e de acordo com o modelo de beleza mencionado, os cabelos de Délia são também compridos, conforme é indicado em 1.3.91: *... longos... capillos*.

No entanto, os cabelos não contribuem apenas para a beleza da mulher amada; sucede outras vezes serem uma manifestação exterior de pesar por parte delas, que tinham

²⁶⁴ No caso de Catulo veja-se 64.63, onde são mencionados os cabelos loiros de Ariadne, novamente aludidos em 66.62 (*...flavi uerticis...*), bem como 68.130, onde Catulo, detendo-se no episódio de Protesilau e Laodamia, caracteriza aquele como *flauo... uiro*. Acrescente-se ainda o c.66, tradução catuliana de “A Cabeleira de Berenice”, da autoria de Calímaco, onde há também menção da luminosidade dos cabelos, como se pode constatar pela leitura do v.9: *fulgentem clare*.

²⁶⁵ Além de Délia, também Ceres é representada como loira em 1.1.15 (*flaua Ceres*), bem como em 2.1.48, onde lhe é feita alusão: *Deponit flauas annua terra comas*.

²⁶⁶ Cf. MIGUEL MORA, Carlos de, “Amor e velhice na elegia latina: a originalidade de Tibulo”. In FERREIRA, A.M. (coord.), *A Luz de Saturno – figuras da velhice* (Aveiro 2005) 229-247.

então por costume manter soltos os longos cabelos aquando da morte de alguém querido. Dariam assim uma ideia de desleixo e absoluta despreocupação com a aparência²⁶⁷.

Um último aspecto há que importa destacar. Na sexta elegia do livro I, Tibulo dirige-se, a dada altura, à mãe da sua amada, adjuvante da relação amorosa, pedindo-lhe que ensine a sua filha a ser recatada ainda que não use uma fita a segurar-lhe os cabelos (1.6.67-68), referência que aponta para a condição social de Délia, já que, de acordo com Francisco Bauzá²⁶⁸, só as mulheres livres por nascimento podiam levar uma *uitta* nos cabelos. Estava interdita às *meretrices*, *libertae*, *peregrinae* e *libertinae*, inserindo-se Délia, na opinião do autor, no segundo grupo, embora, entre os críticos, não haja consenso relativamente a este aspecto.

Em Propércio, os contextos em que os cabelos são referidos não diferem muito dos presentes nas elegias tibulianas. Em primeiro lugar, são um dos elementos que conferem beleza a Cíntia, e por isso seduzem Propércio, daí que sirvam também de inspiração para a composição poética²⁶⁹, e constituam objecto de louvor (2.1.8: *laudatis... comis*). A rara beleza da amada é igualmente enaltecida em 2.2.5-6, onde é dado relevo, entre outros elementos, ao cabelo loiro (*fulua coma*), que é também brilhante, consoante informa em 3.10.14 (*nitidas... comas*). No entanto, quando reflecte sobre as causas que o levaram a apaixonar-se por Cíntia (2.3), conclui que não terão sido tanto os seus traços físicos (rosto, cabelos, olhos), mas antes os seus dons excepcionais manifestados na dança, poesia e música²⁷⁰. E a exemplo do que já foi dito a propósito das elegias tibulianas, também em Propércio está presente a referência ao cabelo solto em sinal de luto (1.17.21; 2.24.52), demonstração que podia ser acompanhada de outras, como o gesto de bater no peito e nas

²⁶⁷ Em Tibulo encontra-se um exemplo desta situação em 1.1.67-68 onde o poeta, ao aludir ao seu próprio funeral, menciona os cabelos soltos da sua amada: *solutis / crinibus*. De igual modo, em 1.3.8 o sujeito poético encontra-se doente, pelo que teme a morte, que surge aqui personificada. Roga-lhe assim que não o leve ainda, já que se encontra longe dos seus entes queridos, não estando portanto ali a sua mãe nem a sua irmã para chorar perante o seu sepulcro com os cabelos soltos: *effusis... comis*. A esta passagem faz referência Ovídio nos *Amores*, 3.9, um epicédio onde presta uma última e sentida homenagem a Tibulo. Começa por apresentar a Elegia, personificada, que, chorosa, solta os seus cabelos em sinal de pesar pela morte de um dos seus cultores. À presença da mãe, da irmã, de Némesis e Délia alude Ovídio nos versos 49 e seguintes. O princípio subjacente a este costume é o mesmo que leva as pessoas a vestirem-se de luto, ou o que leva algumas mulheres, sobretudo nos meios mais pequenos, a não mais se embelezarem após a morte dos maridos.

²⁶⁸ In TIBULO, *Elegias: Tibulo y los autores del Corpus Tibullianum*. Edición, traducción y notas de Hugo Francisco Bauzá (Madrid 1990) p.39, n.1.

²⁶⁹ Como referido, a elegia 2.1 dá um exemplo de *recusatio* em Propércio, optando este por fazer de cada gesto, atitude ou palavra de Cíntia, matéria para a composição poética. A referência aos cabelos encontra-se no verso 7 - *ad frontem sparsos errare capillos* -, onde está presente uma nota de sensualidade.

²⁷⁰ Cíntia será, assim, uma *docta puella*. No entanto, e apesar das palavras de Propércio, convém ter presente que já anteriormente, em 1.1.1, havia confessado ter sido cativado pelos olhos da amada.

coxas, ou o de rasgar as vestes²⁷¹. No entanto, para além de luto, os cabelos soltos podem expressar tão-somente tristeza ou desolação, como sucede em 3.6.9, onde Cíntia eventualmente demonstraria a sua mágoa pela ruptura com Propércio após a traição deste. Por outro lado, os cabelos em alvoroço dão mostra ainda da ira de Cíntia, como ocorreu no momento em que deparou com Propércio acompanhado por duas cortesãs. Por último, o acto de embelezar e perfumar os cabelos pode funcionar ainda como um sinal externo da traição e infidelidade de Cíntia, conforme se insinua em 1.15.5. Assim, e independentemente do contexto em que são mencionados, os cabelos são um dos traços físicos que mais relevância adquire nas elegias propercianas. Aliás, em 4.7.7, Propércio vê o espectro de Cíntia aparecer-lhe à cabeceira, sendo aquele uma mescla de um ser vivo com o de um cadáver meio queimado. Deste passo destaca-se a referência aos cabelos e aos olhos como os únicos elementos que Cíntia conservava ainda da sua passagem pela terra, o que vem comprovar a importância que Propércio atribui a estes dois traços.

A exemplo do que se tem vindo a observar nestes três autores, também em Ovídio os cabelos da *puella* são um dos primeiros traços a ser apontados. Na primeira elegia do primeiro livro, uma *recusatio*, Ovídio tenta primeiramente esquivar-se à poesia amorosa, alegando não ter assunto adequado a esse tipo de versos que tratam *aut puer aut longas compta puella comas* (*Am.* 1.1.20), sendo o único traço da mulher que é apontado precisamente o cabelo, que desde já se supõe que deve ser longo. O cabelo de Corina é também uma das primeiras características mencionadas na elegia 1.5, onde Ovídio traça da sua amada um magnífico retrato, aliás, talvez o mais completo deixado por um elegíaco latino²⁷². E porque os cabelos são importantes para a beleza e sensualidade femininas, a elegia 1.14 é, toda ela, dedicada ao cabelo de Corina²⁷³, ainda que se trate de uma recriminação feita à jovem por tê-lo pintado, o que provocou a sua queda. Assim, a exemplo de Propércio, a elegia constitui uma apologia da beleza natural em detrimento da artificial.

No entanto, para além de conferir beleza a Corina, o cabelo pode funcionar também como testemunha da agressão de que esta foi vítima por parte de Ovídio (1.7), um exemplo do motivo das *rixae in amore*, característico da elegia, lamentando-se o autor do acto pelo

²⁷¹ Sobre estes costumes veja-se a nota de Cristina Pimentel a propósito de 2.13.27. In Propércio (2002) 324. De acordo com Propércio, situação idêntica foi vivida por Vénus aquando da morte de Adónis, morto por um javali. A deusa correu até ele com os cabelos soltos. Cf. 2.13.53-56.

²⁷² A propósito deste retrato veja-se Laigneau (1999) pp.26-27.

²⁷³ Somente nesta elegia encontram-se treze referências aos cabelos de Corina.

crime cometido. Pede então à jovem que recomponha os cabelos para que não restem marcas do seu feito²⁷⁴.

E tal como em Propércio, também nos *Amores* o cabelo dá prova da infidelidade de Corina, mas porque está, neste caso, em desalinho, tal como afirma em 3.14.33. Esta mesma infidelidade está presente em 3.3.3, que alude a uma crença antiga, segundo a qual quem violava um juramento ficava feio²⁷⁵, se bem que Ovídio constata que a amada permanece igual: os seus cabelos continuam longos, dando assim mais uma prova de que ter cabelo comprido fazia parte do ideal de beleza feminina. Porém, relativamente à cor, confessa Ovídio em 2.4.41-43 que tanto lhe agradam os cabelos escuros, como o de Leda, quanto os loiros, de que Aurora é exemplo.

No que respeita aos sonetos amorosos bocageanos, como já se deixou entrever, as mulheres são caracterizadas como sendo “loiras”, recuperando assim o ideal de beleza legado pela Antiguidade e que foi sendo transmitido durante séculos. Loira é, portanto, Fílis (16.1), bem como uma jovem cujo nome não é mencionado, mas que possui “loiras tranças” (138.7). De igual modo, também Flérída possui uma trança “cor do Sol” que é ainda “d’ouiro” (76.5-7), tal como “de ouro” é a de Nise, “aos ventos derramada”(80.4), o que remete para alguma sensualidade. É visível assim a insistência do poeta nas tranças, pelo que se depreende que a mulher terá o cabelo comprido. Assim, tanto Marília (20.1), como Armânia (43.3), Flérída (76.5) ou Nise (80.4) possuem tranças que têm também a particularidade de servir para prender o sujeito poético. Em 17.5-6, a propósito do cabelo de Marília, é dito que: “Teus cabelos subtis e luminosos / Mil vistas cegam, mil vontades prendem.” Destes versos destaca-se o brilho que caracteriza os cabelos, bem como o facto de se assemelharem a correntes de amor que, apesar de subtis, prendem “mil vontades”. Também em 20.1 - “Ó tranças [de Marília] de que Amor prisões me tece” - é reiterada a ideia de que as tranças funcionam como se de laços se amor se tratassem. Aliás, as tranças sugerem mais facilmente essa ideia, já que mais não constituem do que um emaranhado de cabelos entrelaçados, mais difíceis de desenredar, e, portanto, de onde é mais complicado fugir. Além da vontade, também os pensamentos do eu poético se encontram presos nas tranças da amada, como se depreende da leitura de 138.7-8, bem como o seu coração, que

²⁷⁴ Contudo, em 2.5, movido pelos ciúmes ao ver Corina na companhia de outro homem, sente o impulso de lhe arrancar os cabelos. Relativamente a 1.7, não nos deteremos na questão de se o poeta está, de facto, a ser sincero, ou se se trata apenas de mais um *topos*, com laivos de humor, como defendem alguns críticos.

²⁷⁵ Ovídio refere-se à violação do juramento de amor. É o motivo do *foedus amoris uiolatum*.

pende dos cabelos ondedos de Anarda (65.5-6) e dos de Flérída (76.5), onde é utilizada uma metáfora bem mais sugestiva, que identifica os cabelos com uma “rede subtil”.

Apesar de ser idêntica a caracterização que dos cabelos é feita pelos elegíacos latinos e por Bocage, parece que as imagens presentes neste último fazem eco das palavras proferidas por Leonardo no canto IX d’*Os Lusíadas*, est.80, que, correndo atrás de uma ninfa, se queixa nestes termos:

*Levas-me um coração que livre tinha? (...)
Não te carrega essa alma tão mesquinha
Que nesses fios de ouro reluzente
Atadaavas? (...)*²⁷⁶

É, aliás, bem conhecida a influência que Camões exerceu em Elmano Sadino, que daquele invejava

*(...) o nome honroso;
Da mente criadora o sacro lume,
Que exprime as fúrias de Lieu raivoso,

Os ais de Inês, de Vénus o queixume,
As pragas do gigante proceloso,
O Céu de Amor, o Inferno do Ciúme. (52.9-14)*

Mas pelo vate quinhentista, Bocage nutria, acima de tudo, uma grande admiração, bem patente no soneto 186, onde compara os seus infortúnios com os de Camões, embora lamente só o ter imitado “nos transes da Ventura” e não no génio:

*Modelo meu tu és, mas... oh, tristeza!
Se te imito nos transes da Ventura,
Não te imito nos dons da Natureza. (186.12-14)*

Em suma, relativamente ao cabelo da amada, conclui-se que é mencionado pelos elegíacos em determinados contextos, ou melhor, com várias finalidades: expressar tristeza, desolação ou luto, caso esteja solto; testemunhar a infidelidade e traição da *puella*, ou então, como em Ovídio, a agressão de que foi vítima; contribuir para o conhecimento da condição social da mulher, consoante esteja preso ou não com uma *uitta*. Mais frequentemente, porém, é mencionado apenas como um traço de beleza física, devendo ser

²⁷⁶ Vv.3, 5-7.

comprido e loiro, sendo assim retratados vários deuses e heróis épicos. Em Bocage, no entanto, parece ser referido apenas e só com o intuito de evidenciar a beleza da mulher amada, que assim conquista e prende a vontade, os pensamentos e o coração do eu poético, imagens com reminiscências camonianas.

Papel igualmente importante é o que desempenham os olhos, embora os elegíacos não lhes dediquem tanta atenção como aos cabelos. Em Catulo, os olhos denotam, muitas vezes, o afecto por alguém, daí que seja relativamente frequente afirmar-se que se ama algo ou alguém mais que os seus próprios olhos, afirmação de que é exemplo o *carmen* 82, marcado precisamente pela constante repetição de *oculis* e *carius*, e, sobretudo, de *quid carius est oculis* no final dos vv.2 e 4. O poeta dará então a Quíncio os seus olhos ou o que de mais caro há que eles, se Quíncio não lhe roubar o que lhe é “mais caro que os olhos”. Como nota Godwin²⁷⁷, os editores acreditam e têm por certo que a amada se identifica com *quod carius... oculis* (vv.3-4), ainda que o poeta não tenha procedido a qualquer especificação nesse sentido. Expressão idêntica encontra-se em 104.2 ... *quae carior est oculis*, aqui claramente referido à amada, a quem trata por *mea uita*. Nesta mesma linha, também Lésbia amava o seu pardal mais do que os seus olhos: *quem plus illa oculis suis amabat* (3.5), o que contribui para conferir ao pardal características quase humanas, já que, normalmente, como se constatou, é uma pessoa que se ama mais que os olhos, e não um animal²⁷⁸. Os olhos de Lésbia são mencionados no final da composição, caracterizados como estando já vermelhos e um pouco inchados de tanto chorar. Note-se que também o diminutivo *ocellus* em lugar de *oculus* traduz o afecto sentido por Lésbia.

Para além de simbolizarem a afeição, os olhos desempenham um papel fulcral, primeiramente, no processo de enamoramento, como fica claro da leitura do c.51, a que já se fez referência, e depois na própria relação amorosa, de que são prova 45.11²⁷⁹ e 48.1, este último dedicado a Juvêncio a quem o sujeito poético pretende beijar os “olhos de mel”.

Por último, e no que concerne à cor, devem ser negros, como se depreende de 43.2, onde é traçado, como se viu, um “retrato por contraste”. Assim, se o sujeito poético

²⁷⁷ In Catullus (1999) 197.

²⁷⁸ Outras expressões contribuem ainda para conferir ao pardal um carácter humano, como é o caso de *deliciae* (3.4), que se encontra em 6.1 referente a Flávio, ou *mellitus erat* (3.6), que remete para o ser amado, já que de mel são igualmente os olhos de Juvêncio (48.1) ou todo o seu ser: *mellite Iuuenti* (99.1).

²⁷⁹ O poema encontra-se todo ele perpassado por um clima de sensualidade, referindo-se aos amores de Septímio e Acme que o poeta vai descrevendo enquanto espectador. Nos *Carmina Catulli*, esta composição será talvez, como afirma Godwin, in Catullus (1999) 164, o único exemplo de um amor verdadeiramente realizado. No v.11 uma vez mais está presente a utilização de *ocellos* descritos como *ebrios*, como se o jovem se encontrasse embriagado de amor.

considera que a amante de Formiano não é bela porque possui, entre outras características, “olhos não negros” (*nec nigris ocellis*), é porque no seu ideal de beleza se integram as *puellae* que possuem o traço contrário.

Em Tibulo nada é dito a propósito dos olhos de Délia. Porém, Némesis é caracterizada como tendo uns “olhos loquazes”, sendo este, aliás, um dos dois únicos traços que dela são apontados²⁸⁰, o que remete para a expressividade a que os olhos estão habitualmente associados, daí que se diga que são “o espelho da alma”. Igualmente importante é o passo 3.8.5-6, em que os olhos de Sulpícia surgem conotados com a luz, sendo precisamente neles que Amor acende duas tochas gémeas, imagem similar à properciana *non oculi, geminae, sidera nostra, faces* (2.3.14), e também presente posteriormente em Bocage quando, em 17.1-2, afirma: “Marília, nos teus olhos buliçosos / Os Amores gentis seu facho acendem”.

Nas elegias propercianas os olhos adquirem também um papel fulcral no processo de enamoramento, tal como o verso inicial da primeira elegia deixa desde logo antever: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*, isto é, foi precisamente o olhar da amada o que primeiro conquistou o eu poético. A ideia de que o amor penetra no indivíduo através dos olhos está patente também em 1.19.5: *non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis*, em que *puer*, evidentemente, designa Eros. De acordo com Aires Nascimento, Amor “penetra na alma através dos olhos e neles radica a origem da paixão; na representação do apaixonado, os olhos têm a capacidade de cativar o Amor e obrigá-lo a poisar neles”²⁸¹. Esta ideia está também patente em 2.26, elegia que principia com um terrível pesadelo de Propércio que vê Cíntia prestes a afogar-se na sequência de um naufrágio. No v.13 alude a Glauco, um pescador mítico, que comeu uma erva que concedia a imortalidade e assim se transformou num deus do mar. Segundo o elegíaco, se ele visse os olhos de Cíntia, apaixonar-se-ia imediatamente e dar-lhe-ia a tal erva que lhe conferiria também a imortalidade, transformando-a então em ninfa. A propósito da importância dos olhos no enamoramento pode aduzir-se ainda 2.15.12, onde fica plenamente comprovado o papel dos olhos no amor - *oculi sunt in amore duces* - , bem como o verso 23 da mesma elegia, ao que se acrescenta 3.10.15, momento em que confessa ter nascido o amor da contemplação de Cíntia.

²⁸⁰ Para além dos “olhos loquazes”, Némesis possui uma voz doce: ... *dulces... uoces...* (2.6.47-48).

²⁸¹ In Propércio (2002) 298.

Mas se o amor nasce da visão da amada, também dela se alimenta e fortifica, daí que o eu poético se confesse disposto e preparado para suportar todos os perigos, desde que veja Cíntia (2.26.41). Sendo assim, será suficiente esta afastar-se dos seus olhos para que também a paixão se afaste do seu espírito (3.21.10), ideia que, no fundo, é a que está inerente a provérbios como: “olhos que não vêem, coração que não sente” ou “longe da vista, longe do coração”.

Em Propércio, os olhos funcionam também como um “espelho da alma”²⁸². Assim se justifica que por meio deles o sujeito poético se tenha apercebido por várias vezes da traição de Cíntia, como afirma em 1.15.33-34. Por outro lado, é igualmente nos olhos que se encontra espelhada toda a ira que domina a jovem ao ver Propércio acompanhado por duas cortesãs, onde a expressão *fulminat illa oculis* (4.8.55) é exactamente a mesma que habitualmente se usa quando se pretende expressar a forma como alguém manifesta a sua exaltação ou irritação: “fulminou-o/a com o olhar”. E é movida por tal fúria que golpeia os olhos de Propércio, provavelmente como castigo por ter ousado olhar para outras mulheres, quando devia ter olhos só para Cíntia. Aliás, a expressão “ter olhos só para alguém” é entendida como sinónimo de “ser fiel a”, ficando assim uma vez mais demonstrada a associação da visão ao amor. Por outro lado, ao golpeá-lo poderia eventualmente privá-lo, mesmo que só momentaneamente, de um dos maiores bens que possui: a capacidade de ver. Note-se até que quem ofendia a *Bona Dea* era castigado com a cegueira, crença a que Tibulo alude em 1.6.24, o que demonstra a importância de tal sentido.

Quanto à cor, e na mesma linha de Catulo, também os olhos de Cíntia são negros, como informa em 2.12.23: *lumina nigra*, destacando-se a utilização tão frequente entre os elegíacos de *lumina* por *oculi* ou *ocelli*, metáfora que associa este órgão à função que desempenha – a recepção da luz.

Por último, e no que respeita aos *Amores* de Ovídio, os olhos desempenham também um papel fulcral no processo de enamoramento, como se pode concluir pela leitura de 1.10.10 - *nec facies oculos iam capit ista meos-*, onde o vate confessa terem os seus olhos sido cativados ao contemplar a beleza do rosto de Corina, uma variação, como referido, de Propércio 1.1.1. Esta mesma ideia é reiterada em 2.17.12 – *o facies oculos*

²⁸² Esta ideia é por demais evidente, para o que basta recordar que o choro é talvez a manifestação mais óbvia da tristeza. A este respeito veja-se 1.17.11, em que Propércio abandona Cíntia sem a certeza de haver pelo menos um lamento ou uma manifestação de carinho por parte da amada, já que tem os “olhos enxutos”: *siccis... ocellis*, ou ainda 3.6.10, onde o poeta imagina o eventual choro de Cíntia ao ver-se abandonada pelo enamorado.

nata tenere meos!-, sendo de notar, nos dois exemplos, a repetição de *facies* e *oculos... meos*, bem como a expressividade das formas verbais *capit* e *tenere*. Acrescente-se ainda 2.19.19 – *quae nostros rapuisti nuper ocellos* – e 3.11.48 – *perque tuos oculos, qui rapuere meos*–, onde é igualmente significativa a utilização de *rapio*, que denota uma maior violência que a expressa pelas formas verbais anteriores.

Na mesma linha dos poetas já mencionados, os olhos funcionam também como um espelho da alma, de que é exemplo 1.11.17. Nesta elegia, Ovídio envia a Corina umas tabuínhas de cera, por intermédio de Nape, uma escrava, a quem Ovídio encarrega de observar os olhos e o semblante da amada enquanto esta lê a mensagem, a fim de tentar descortinar a sua reacção. Também em 2.8.15 Corina manifesta através dos olhos a ira que a domina (*iratos... ocellos*) ao ver Cipáside, a escrava encarregada de a pentear, pois julga que esta e Ovídio a traem.

Outra das particularidades dos olhos é a de funcionarem como meio de comunicação entre os enamorados. Em 2.5.17, não são Ovídio e Corina que trocam olhares, mas antes Corina e um outro homem, durante um banquete, na frente do sujeito poético que, dominado pelos ciúmes, assiste a tudo. Apercebe-se assim dos sinais secretos e dos beijos apaixonados trocados entre a sua amada infiel e o rival²⁸³.

Relacionado com este aspecto encontra-se o juramento pelos olhos, frequente entre os apaixonados, a que Ovídio alude em 3.3.13-14, juramento violado por Corina (*foedus amoris uiolatum*), e a que os deuses parecem ter ficado indiferentes. E precisamente porque violou o juramento feito, Ovídio, no v.48, aconselha a amada a não voltar a jurar pelos seus (do poeta) olhos.

Por último, destaca-se, uma vez mais, a associação dos olhos ao brilho e à luz, o que leva o poeta, em 2.16.44 e 3.3.9, a identificá-los com o sol: *per me perque oculos, sidera nostra, tuos* e *radiant ut sidus ocelli*, respectivamente, o que dá mostra da importância atribuída à luz. Da mesma forma que não haveria vida na Terra sem a luz do Sol, também o poeta não poderia viver sem a presença da amada; é ela a luz que ilumina a sua vida.

Esta identificação dos olhos com o brilho e a luz está bem patente no termo *lumina*, frequentemente usado por Catulo e pelos elegíacos para designar aquele órgão. Deste

²⁸³ Esta “função” do olhar parece patente também em 3.2.86, quando uma jovem que Ovídio tenta seduzir durante as corridas lhe alimenta as esperanças ao prometer-lhe algo através do olhar: *risit et argutis quiddam promisit ocellis*.

modo, em Catulo, encontra-se em 51.12 a designar os seus próprios olhos, sendo significativa a utilização do oximoro *lumina nocte*, que ocupa todo o verso 12, enfatizando assim a escuridão que se abate sobre eles. No poema 64, um epílio, *lumina* refere os olhos de Egeu (vv.220 e 242), Teseu (v.233) e Ariadne (vv.86, 92, 122 e 188), exemplos dos quais se destaca o verso 86, já que, neste caso, os olhos funcionam como uma espécie de “porta” para o desejo sexual²⁸⁴, e o 92, onde é dito que os olhos da jovem estão a “arder de amor” (*flagrantia... lumina*), espalhando-se depois a chama por todo o seu corpo até arder no seu íntimo²⁸⁵.

Em Tibulo está patente o uso de *lumina* por *oculi*, por exemplo em 1.1.66, referindo os olhos de uma qualquer jovem que vá ao seu funeral de onde não conseguirá sair com eles enxutos, demonstrando o vate, desta forma, ter consciência do seu valor enquanto poeta. Podem-se apontar ainda como exemplos 1.2.2, designando os olhos de Tibulo, bem como 1.8.68, referindo-se aos de Márato²⁸⁶.

Mas é em Propércio que existe o maior número de ocorrências de *lumina*, que designam maioritariamente os olhos de Propércio e de Cíntia, embora seja possível encontrar o termo referido também a outras pessoas. Para designar os olhos de Propércio encontra-se em 1.1.3, 2.32.2, 18 e 3.21.29; para os olhos da sua amada, em 1.15.40, 1.18.16, 2.12.23, 2.30.10 e 3.6.17. Por último, refere-se também aos olhos de um soldado (1.21.3), de Fénix (2.1.60), de uma eventual esposa de Propércio (2.7.10), de todos os homens (2.25.40), dos homens que observam as mulheres espartanas (3.14.27) e de Cornélia (4.11.64).

Finalmente, em Ovídio, estão presentes apenas duas ocorrências do termo: uma em 1.8.112, referente aos olhos de uma *lena*, e em 3.14.46 relativo aos de Ovídio.

Tal como nos elegíacos, também em Bocage se multiplicam os exemplos em que os olhos se encontram associados à luz e ao brilho, sendo mais frequente esta associação quando se trata dos olhos da amada: 15.2; 17.1-2; 20.5-6; 41.3; 67.4²⁸⁷; 74.13; 75.9-10;

²⁸⁴ In Catullus (1995) 148. Sendo assim, além de os olhos serem importantes para o despontar do amor e da paixão, são igualmente importantes para despertar o desejo sexual.

²⁸⁵ Aponta-se ainda como exemplo 66.30 e 68.55

²⁸⁶ Em Tib.3.4.22, *lumina* designa os olhos de Lígdamo.

²⁸⁷ A luz encontra-se, neste exemplo, associada à vida. O soneto é dedicado à morte de Nise que se encontra já “no calado monumento escuro”, tendo o sujeito poético sido testemunha da sua morte, aqui eufemisticamente mencionada através da alusão ao “doce” e “puro lume” dos olhos da amada que se vai extinguindo (v.3-4), transmitindo a perifrástica (“ir-se apagando”) a ideia de uma morte lenta. É curioso notar como em todo o poema se encontram vocábulos conotados com a luz ou a escuridão: “escuro”; “lume”; “apagando”; “grutas sem luz”; “sombas”; “claridade”; “luz”; “brilhante”. Saliente-se que tanto na primeira

81.12; 86.1-2; 88.7; 96.9-19; 100.5; 131.11²⁸⁸. O poeta enfatiza desta forma a importância que a mulher adquire na sua vida. No entanto, os olhos são mencionados em vários outros contextos, alguns deles coincidentes com os já abordados para os autores latinos, outros não.

Deste modo, e a exemplo do que já se verificou, é a visão que conduz ao enamoramento, como está bem patente em 94.10-11. Após invocar, nas quadras, o Tempo e a Ausência²⁸⁹, nos tercetos opõe-se o poeta aos demais, para quem se vai a paixão paulatinamente desvanecendo com a ausência da amada. Assim, “Nos outros (...) Arrefece a paixão de dia em dia / Longe dos olhos por que fora acesa”, o que contrasta com a sua situação – “Mas em mim terno ardor jamais esfria” (v.12) -, contraste evidenciado pela oposição entre “os outros” e “em mim”, bem como pela adversativa colocada em início de verso (v.12). De notar a utilização de vocábulos como “arrefece”, “acesa”, “ardor” e “esfria”, estabelecendo assim a já tão conhecida associação do amor / paixão ao fogo.

De facto, em Bocage os olhos exercem uma forte sedução no eu poético, funcionando, por vezes, quase como um feitiço. A expressão “olhos tentadores”, referente

quadra, relativa ao passado, como na segunda, alusiva ao presente, como ainda no primeiro terceto, referente ao futuro, predomina a escuridão, situação que só se vê alterada no último terceto, respeitante ao momento da morte do sujeito poético, altura em que gozará novamente da “luz que o inflamou, que se renova / No seio da brilhante Eternidade” (vv.13-14). Parece que o eu lírico manifesta aqui a crença de que, após a morte, se unirá novamente a Nise, concebendo desta forma o amor como algo absoluto e inextinguível, capaz de sobreviver a tudo, inclusive à morte. Esta associação entre amor e morte possui longos antecedentes literários, sendo bastante recorrente, por exemplo, em Propércio.

²⁸⁸ O exemplo que este passo oferece não difere muito do que se apontou na nota anterior. Também aqui o poeta se vê confrontado com a morte da sua Ulmia, recordando, primeiramente, o tempo em que vivia de amor, considerando-o uma época de escravidão, para evocar depois, também eufemisticamente, o momento da morte da amada: “Das escuras irmãs a mais sombria (...) Roubou luz à minh’alma e luz ao dia” (vv.5, 8). Tal como no soneto anteriormente referido, expressa o eu poético o desejo de passar a eternidade ao lado da amada: “Junto à ninfa imortal na estância bela / Os dias perenais, que vive um nume, / Irei (nume em ser seu) viver com ela.” (vv.12-14), pondo fim, desta forma, à dor que, por ter pautado a sua vida, considera como seu “Fado” e “costume”. Também neste exemplo os olhos surgem conotados com o lume, que, neste caso, ilumina já o Céu.

²⁸⁹ As quadras estão construídas de forma paralela: na primeira é o Tempo que é interpelado e na segunda a Ausência; ambas principiam com um vocativo; em ambas são mencionados os poderes dessas duas entidades e a sua impotência face ao Amor; ambas constituem interrogações. Na primeira questiona-se o poeta sobre como é possível que o Tempo, que tudo devora, continue a sofrer a resistência de Amor, já que o simples passar do tempo deveria ser suficiente para esquecer Armia; contudo, tal não acontece. Na segunda quadra dirige-se agora a Ausência, que habitualmente apaga “da ternura o lume”, mas que parece não ter tido qualquer efeito no sujeito poético, que continua a amar Armia apesar da ausência desta.

Parece ser possível detectar, neste soneto, ecos dos *Tristia* ovidianos, mais concretamente da elegia 4.6, já que também nesta, através do emprego da anáfora (vv.1, 3, 5: *Tempore...*; vv.9 e 11: *Tempus...*), reitera Ovídio a importância do passar do tempo nas mais diversas modificações ocorridas na Natureza. No entanto, apenas no sujeito poético parece não surtir qualquer efeito, uma vez que os seus tormentos foram-se agravando com o tempo, sendo ainda mais penosos no momento presente do que eram no passado: *Tristior est etiam praesens aerumna priore: / ut sit enim sibi par, crevit et aucta mora est* (vv.25-26). Deste modo, o tempo revelou-se incapaz de o fazer esquecer a sua pátria, os seus amigos ou a sua esposa. Assim sendo, o único consolo que lhe resta e a sua única esperança é a morte, que abreviará a duração dos seus males. Cf. OVIDE, *Tristes*, Texte établi et traduit par Jacques André (Paris 1968).

aos de Marília (29.9 e 120.6), dá mostra precisamente desse fascínio. E não só o sujeito poético se sente atraído pelos olhos de Marília, mas também o próprio Júpiter, a quem bastava neles atentar para, de imediato, descer do “estelífero sólio reluzente” para o “vil mundo” (30.1-4). A ideia de feitiço está claramente em evidência em 95.10, em que o sujeito poético, dirigindo-se a Elmano²⁹⁰, o acusa de estar enfeitiçado pelos olhos de Armia: “Os olhos de que estás enfeitiçado”. Por último, destaca-se o excerto 40.3-4, onde o poeta admite ter sido o “meigo riso” e o “olhar piedoso” de Gertrúria o que encantou os seus sentidos.

Para além de seduzir o eu poético, a visão da amada adquire um papel bastante relevante para perpetuar a relação amorosa, de que é prova a passagem 65.7-8: “Co’a luz dos olhos teus Cupido ufano / Sustenta o puro fogo em que me acende”, transmitindo a forma verbal “sustenta” precisamente a ideia de que o amor que consome o sujeito poético se alimenta da visão de Anarda, aspecto reiterado em 81.12, ao afirmar ser a luz dos seus olhos o que o inflama: “Voai [os seus versos] aos olhos, cuja luz me inflama”, onde está patente uma vez mais a associação do sentimento amoroso ao fogo.

Porque o olhar da mulher produz uma forte atracção no eu poético, este vive numa quase dependência dos seus olhos, como ilustram passos como 37.9-11 que dá um exemplo do remorso do eu lírico por haver traído a amada, quebrando assim os votos estabelecidos. Deste modo, é com arrependimento que sugere o reatar da relação ao afirmar: “Renovemos o nó por mim desfeito, / Que eu já maldigo o tempo desgraçado²⁹¹, / Em que a teus olhos não vivi sujeito”. Esta mesma ideia de sujeição está patente em 86.1-4:

*Por indústria de uns olhos mais brilhantes
Que o refulgente Sol dos céus no cume,
Jaz preso entre os grilhões do idálio nume
O mais terno e sensível dos amantes.*

²⁹⁰ Note-se que também Catulo, tal como outros poetas, deu à pessoa poética o seu próprio nome, transformando-a quer em locutor quer em interlocutor, o que tem contribuído para que alguns críticos pretendam fazer dos textos uma leitura autobiográfica.

²⁹¹ Importa notar que, apesar de o poeta habitualmente se considerar infeliz no amor (são poucos os casos em que a relação amorosa lhe traz felicidade), sendo recorrente utilizar adjectivos como “infeliz” e “desgraçado” para se referir a si próprio, neste caso considera-se igualmente desafortunado, mas por não haver vivido na dependência da mulher que ama, e por ter cometido a ousadia de a trair. Nota-se assim nestes versos, parece, um certo comprazimento no sofrimento provocado pelo amor, aspecto já visível em Tibulo.

Destes versos destaca-se, primeiramente, a associação dos olhos à luz, excedendo o seu brilho o do próprio Sol, superlativação evidenciada pela utilização de “refulgente”, bem como pelo facto de o astro se encontrar no alto do céu, dando assim a entender que era imensa a luz que irradiava. Em segundo lugar, encontra-se também a metáfora do amor como prisão, intensificada pelo uso de “grilhões”, termo que adquire uma força expressiva muito maior do que, por exemplo, “laços” ou “correntes”, vocábulos recorrentes na poesia bocageana para designar o vínculo amoroso. Em terceiro lugar, realça-se a utilização da expressão “idálio²⁹² nume” por Vénus, provando assim claramente que os “grilhões” a que se refere são os do Amor. Por último, importa notar que o eu lírico se autocaracteriza como sendo “o mais terno e sensível dos amantes”, de onde se salienta “terno”, cujo significado parece próximo do *tener* de Catulo. Conclui-se assim que é precisamente “por indústria” dos olhos de Felisa que o sujeito poético se encontra dependente dela e preso ao amor²⁹³.

Aspecto igualmente importante e já visto no caso de Ovídio é o juramento pelos olhos, patente em 54.5-6: “Pelo Céu, por teus olhos te assevero / Que ferve esta alma em cândidos amores”, fazendo deste modo uma jura de amor a Gertrúria a quem declara fidelidade absoluta²⁹⁴. Não deixa de ser curioso notar que é pelos olhos da amada que faz a sua promessa, realçando assim a importância que estes adquirem para si próprio. Note-se que também nos *Amores*, 3.3.13-14, Ovídio afirma que Corina havia jurado quer pelos seus próprios olhos quer pelos de Ovídio.

Igualmente importante para o eu poético é que a mulher amada lhe conceda a dádiva de um olhar. No soneto 38, dedicado a Elmira, depois de a comparar a Vénus, colocando-a num plano superior ao da deusa (vv.5-6), afirma ser ditoso quem por Elmira suspira e morre de amores (vv.7-8)²⁹⁵, mas mais ditoso ainda quem dela merece um “furtivo olhar” (v.10). O facto de o poeta se considerar um afortunado por ser contemplado com um olhar de Elmira dá uma vez mais a ideia de que este se encontra num patamar inferior ao da mulher amada, que lhe concede um olhar quase como se de uma esmola se

²⁹² Idálio designa um monte com o mesmo nome, na ilha de Chipre, consagrado a Vénus.

²⁹³ Outros exemplos desta sujeição podem encontrar-se em 74.13-14; 91.2-4; 111.3-4; 133.4; 140.13; 173.7-8 e 176.12-14. Ao que parece, este último soneto foi escrito aquando da viagem do poeta para a Índia, confessando-se o eu lírico disposto a ultrapassar todas as dificuldades e obstáculos tendo como único alento a visão dos “olhos singulares” de Gertrúria.

²⁹⁴ “Longe o prazer de ilícitos favores! / Quero o teu coração, mais nada quero.” (54.7-8)

²⁹⁵ Destes versos destaca-se a repetição anafórica de “Ditoso quem por ti”, contribuindo assim para um certo paralelismo de construção, ao mesmo tempo que intensifica a felicidade sentida pelo eu poético por ter quase o privilégio de morrer de amor por Elmira. Tal “sorte” é reiterada no verso seguinte, quando o poeta se considera “mil vezes ditoso” por receber da amada um olhar e um sorriso, sendo o cardinal “mil”, de valor indeterminado, usado como processo de superlativação, procedimento frequente já entre os latinos.

tratasse: “E mil vezes ditoso o que merece / Um teu furtivo olhar...”. Também no soneto 174 dedica as quadras a enaltecer os olhos de Gertrúria, evidenciando o seu poder (vv.7-8) e recordando saudosamente os momentos em que aquela nele fixou o olhar (vv.1-2), para lamentar, nos tercetos, ter trocado o prazer que sentia junto da sua Gertrúria pelos males que sofre no Oriente. Conclui-se, assim, que os olhos dão prova também da atenção ou indiferença demonstrada pela amada relativamente ao eu poético, consoante se digne ou não olhar para ele.

Por outro lado, a visão da amada pode funcionar também como lenitivo. Um exemplo interessante é o que fornece o soneto 45, em que o sujeito poético se encontra num momento de grande sofrimento, infligido pelo amor, daí que caracterize o seu estado de “miserável” e “doloroso”, que considere ter uma ferida²⁹⁶ no coração que está, aliás, “alagado / em torrentes de sangue e de ternura” (vv.3-4), ao mesmo tempo que se vê à beira da morte (de amor) e se encara como uma “vítima inocente” do deus. Assim, na primeira parte do soneto, constituída pelas quadras e pelo primeiro terceto, dirige-se a Urselina, dando-lhe conta do estado deplorável em que se encontra, estando o texto caracterizado por um tom fortemente apelativo, para o que contribui a abundância de imperativos: “põe” (vv.5, 9 e 10), “vê” (v.5), “palpa” (v.11), utilizados predominantemente em início de verso; na segunda parte (último terceto), que será uma consequência da primeira, revela os eventuais efeitos das acções da amada, referindo-se assim ao futuro que se anuncia risonho, caso Urselina lhe preste atenção, conduzindo, portanto, a uma mudança brusca do estado de alma do eu poético. Entre estas duas partes parece existir uma clara oposição: à ferida (“põe-lhe os mimosos dedos na ferida”) opõe-se a cura (“verás cerrar-se o golpe”); ao sofrimento (“torrentes de sangue”), o prazer (“ondas de prazer”); à morte (“nas garras da morte já cravado”), a vida (“...tornar-lhe a vida”). De salientar, assim, que a melhoria do seu estado está dependente da atenção que lhe for dispensada por Urselina, daí a insistência do eu lírico em que esta ponha os olhos no seu estado (“põe-lhe os olhos”), pois só assim, e como se de um milagre se tratasse, poderá curar a sua ferida, aliviar-lhe o sofrimento e, por conseguinte, devolver-lhe a vida²⁹⁷.

²⁹⁶ Cf. v.10. A metáfora do amor como ferida tem também antecedentes literários, sendo possível encontrá-la quer nos elegíacos latinos quer em Camões.

²⁹⁷ Pode apontar-se ainda como exemplo o soneto 184, onde é dito claramente que “no fulgor de seus [de Gertrúria] olhos singulares... tua [do coração do eu poético] dor suaviza” (vv.5-6).

Aspecto igualmente relevante prende-se com o facto de os olhos funcionarem também em Bocage como um reflexo do estado de alma. Assim sucede em 41.3-4, em que é nos olhos que se encontra espelhada toda a indiferença e crueldade da amada, que se regozija com o sofrimento do eu poético: “Se uns olhos, de quem ardes na luz pura, / Folgando estão das lágrimas que choras?” De igual modo, em 44.1-2, o sujeito lírico revela toda a sua indignação pelo facto de Marília o ter trocado por Josino (o tema do rival é frequente também entre os elegíacos latinos), traição que a amada tenta disfarçar em vão, pois a paixão pelo amante flameja nos seus olhos, revelando desta forma a Elmano a verdade nua e crua. Situação similar encontra-se em Ovídio, *Am.*2.5, elegia em que o poeta sente ciúmes dos galanteios com Corina com outro homem durante um banquete, sendo a forma como a amada olhou para o rival uma prova mais que evidente da sua traição²⁹⁸.

No entanto, os olhos podem ser mencionados apenas e só como um traço de beleza física da mulher amada. Aliás, o próprio poeta deixa claro, em 82.5-8, soneto onde retrata o despertar da sua vocação poética, servirem os olhos de matéria para a composição:

*Faces gentis, angélicas, serenas,
De olhos suaves o volver fulgente
Da ideia me extraíam de repente
Mil simples, maviosas cantilenas.*

Deste modo, não é de estranhar que no soneto 36, um genetráfico, sejam os olhos o único traço particular de Marina que o vate pretende louvar (v.13). Também em 43, dedicado à morte de Armânia, começa o poeta por enaltecer a extrema beleza daquela, sendo o primeiro aspecto apontado “Os garços olhos, em que Amor brincava” (v.1). Nesta mesma linha, os olhos constituem objecto de louvor em 84.14, em que a única aspiração do poeta é a de “cantar ao som da lira / Os olhos de Felisa, as graças dela.”, bem como em 289.4, composição escrita no cárcere, onde recorda o colo, a mão, o gesto e os “olhos divinais” da amada.

Uma última observação prende-se com a cor. Como referido, os elegíacos latinos manifestavam uma especial predilecção pelos olhos negros. Nos sonetos amorosos bocageanos, poucas são as referências a este aspecto. Em 76.2, afirma serem verdes os olhos de Flérida: “Os verdes olhos esmeraldas são”; em 9.7, declara que os de Lília são

²⁹⁸ *Non oculi tacuere tui...* (v.17)

azuis: “Os olhos cor dos céus”; por último, em 174.6, revela, ainda que indirectamente, serem negros os de Gertrúria: “Olhos, olhos da cor de meus cuidados”.

Comprova-se portanto que os olhos são mencionados pelos elegíacos latinos e por Bocage em contextos similares: constituem um dos traços de beleza física da mulher amada, manifestando os poetas uma clara predilecção pelos olhos negros, ainda que Bocage exalte também os verdes e os azuis; funcionam como espelho da alma, um reflexo do estado de espírito da mulher; adquirem importância fulcral no processo de enamoramento, sendo através da contemplação da amada que desponta o sentimento amoroso; funcionam como meio de comunicação entre os enamorados, daí que seja relativamente frequente o juramento pelos olhos; surgem conotados com a luz e o brilho, o que justifica as repetidas ocorrências do termo *lumina* entre os elegíacos. Além destes contextos, os olhos podem ainda denotar o afecto que se sente por alguém ou exercer uma forte atracção no eu poético que, seduzido e fascinado, vive quase na dependência dos olhos da mulher amada, que por meio deles expressa também a sua atenção ou indiferença para com o enamorado, podendo o olhar daquela funcionar ainda como lenitivo.

Além dos cabelos e dos olhos, outros são os traços da mulher amada que merecem a atenção dos poetas. Por se tratar de referências pontuais, optou-se por abordar sucintamente apenas os mais citados.

De entre os elegíacos latinos, Tibulo é talvez aquele que menos insiste na caracterização das suas *puellae*. No entanto, ao mencionar alguns dos traços físicos de Délia, inclui o seu rosto entre os que constituem um verdadeiro feitiço para o poeta.

Quanto a Propércio, quando, na elegia 3 do livro 2, leva a cabo uma reflexão acerca dos motivos que o mantêm preso a uma mulher, aponta como principais causas os dons excepcionais da *puella*, e não tanto a sua beleza física. E é precisamente ao referir-se a esta que menciona a candidez do rosto de Cíntia: *facies... candida* (2.3.9).

Ovídio, por seu turno, acusa, em *Am.*2.17.11, o poder excessivo do rosto de Corina sobre todas as coisas – *tibi si facies nimium dat in omnia regni* -, demonstrando assim que é a formosura da jovem a grande arma do seu domínio sobre o poeta. Por outro lado, em 3.3.5-6, alude à beleza do rosto de Corina, caracterizado também pela candura, embora matizada de um ténue rubor.

Na mesma linha, também em Bocage predominam os tons claros na caracterização do rosto da mulher amada, sendo habitualmente enaltecida a sua brancura. A título de

exemplo, afirma, no soneto 138, que os seus pensamentos estão presos à posse de um “alvo rosto”. Contudo, além da menção da candura da face, esta é outras vezes caracterizada genericamente como bela, linda ou encantadora²⁹⁹.

Mas é também com frequência que a candura ou o tom róseo do rosto é sugerido através da comparação com uma flor. Assim, em 20.6-7, enaltece o “gesto” de Marília, “de rosas e açucenas semeado”. Note-se que parece existir nesta descrição uma alusão clara aos versos iniciais do soneto 23 de Garcilaso de la Vega: “En tanto que de rosa y d’azucena / se muestra la color de vuestro gesto”³⁰⁰. Metáfora idêntica está presente em 129.2-4, composição dedicada a Anália, onde o poeta exalta a sua face, “que é metade jasmims, metade é rosas!”. Em 100.5-8, implora a Armia que não demore e que o deixe contemplar o seu rosto rosado, aqui sugerido pela referência à rosa: “Dá-me [...] flores mais gentis, em teu semblante, / Que a flor de Citereia, a flor brilhante / Que o manso Abril prefere a quantas cria”. Importa notar, contudo, que já na Antiguidade os poetas lançavam mão de tal recurso. Assim, Catulo compara o rosto da jovem esposa à branca camomila, a flor das virgens: *ore floridulo nitens, / alba parthenice uelut* (61.193-94), enquanto Propércio realça a brancura e fragilidade de Cíntia através da comparação do seu rosto com os lírios: *Lilia non domina sint magis alba mea* (2.3.10).

Por outro lado, não é raro Elmano recorrer a adjectivação que, embora referente ao rosto, fornece essencialmente traços do carácter ou do estado de espírito da amada. Assim sucede em 80.3 (“face meiga”), 82.5 (“Faces gentis, angélicas, serenas”) ou 110.11 (“face para mim branda, apiedada”).

Outro dos traços em que Bocage parece insistir é no riso / sorriso das suas divas. Deste modo, em 15.3-4, é o riso de Marília, seja meigo ou desdenhoso, que desperta ternura nas almas. Também em 20.9-11, e referindo-se novamente a Marília, declara ser o riso da jovem o responsável pela sua inquietação – “Ó lábios, cujo riso a paz me tira” -, ao mesmo tempo que enaltece os seus lábios, capazes de fazer até o próprio pai dos deuses suspirar por “dulcíssimos favores”. Relevante ainda é a menção do “doce riso” de Urselina (31.14), uma vez que a expressão é bastante semelhante à caracterização de Lésbia.

²⁹⁹ Cf. 14.14 (“rosto belo”); 42.2 (“rosto encantador”); 43.4 (“lindas faces”); 100.12 (“faces belas”); 145.8 (“rosto belo”); Também na Ode I, que celebra o aniversário de uma Marília que José Gonçalo Herculano de Carvalho julga ser a mesma a quem Bocage dedicou os sonetos, a jovem é caracterizada como tendo um rosto que “Almas cativa, corações encanta” (8ª estrofe). Cf. BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du, *Opera Omnia*, vol.II. Preparação do texto e notas de José Gonçalo Herculano de Carvalho (Lisboa 1970) 12.

³⁰⁰ Cf. VEGA, Garcilaso de la, *Poesías Castellanas Completas*, edición de Elias L. Rivers (Madrid 1986) 59.

Efectivamente, em 51.5, menciona Catulo o *dulce ridentem*, que tira todo o sentido ao poeta e lhe provoca infelicidade: (...) *et audit / dulce ridentem, misero quod omnis / eripit sensus mihi...* (51.3-5). É de notar que, quer a adjectivação usada por Bocage quer o advérbio de modo a que recorre Catulo, remetem para a brandura, doçura e meiguice da mulher amada³⁰¹.

Lugar que denota intimidade, por vezes até de cariz sexual, é o colo, outro dos atributos exaltados pelos vates. Tal referência aparece no *libellus* do Veronense, pela primeira vez, em 2.2 - *Passer, deliciae meae puellae, quicum ludere, quem in sinu tenere*. (2.1-2) -, com conotações marcadamente sexuais, evidenciadas pela utilização de *deliciae* no v.1 e de *ludere* no 2.

Essa mesma intimidade está patente também em 45.1-2, em que a menção do colo parece denotar apenas o carinho com que Septímio abraça Acme. No entanto, se se tiver em conta a designação da amada por *amores*, termo referente à pessoa que se ama ou aos amores com ela praticados, e a utilização, no v.24, de *delicias libidinisque*, não será certamente difícil constatar que, uma vez mais, se está perante uma referência de conotação sexual.

Quanto a Tibulo, refere o colo de Délia em 1.5.26, ao idealizar a vida campestre na companhia da amada. Imagina o pequeno escravo como um membro da família e descreve-o a brincar no colo da sua “dona”, isto é, Délia. O colo surge neste contexto como um traço físico associado ao afecto, ao carinho.

No que respeita a Ovídio, em 2.15 contempla o anel que oferecerá a Corina e dá largas à sua imaginação, expressando o desejo de se transformar naquele objecto para poder realizar as suas fantasias. Poderia desta forma tocar no seio da amada, conotando uma vez mais esta parte do corpo com o desejo sexual.

Relativamente a Bocage, opta o poeta pelo uso de adjectivação que sugere a pureza da mulher amada, como se pode depreender da leitura de 30.6 – “colo transparente” –, ou 289.3 – “puro colo”. Em 13.9-14, Elmano vai mais longe ao considerar o colo da amada um local sagrado: Mavorte, irado por ter sido ferido por Amor, persegue incansavelmente o “cruel moço alígero”, até que o encontra no colo de Marília; suspende de imediato a

³⁰¹ É possível encontrar ainda referências ao riso / sorriso em Bocage: 29.10; 38.10; 40.4 (“meigo sorriso”); 49.14 (“cândidos sorrisos”); 65.3 (“meigo sorriso”); 67.8; 85.13 (“brando riso”); 109.14; 127.2 (“meigo sorriso”); 132.3. Acrescente-se, relativamente a 40.4, que foi o “meigo riso” e o “olhar piedoso” de Gertrúria o que constituiu uma espécie de feitiço / encantamento para os sentidos do sujeito poético.

perseguição, desiste do seu propósito de vingança e curva-se perante tal “lugar sagrado”. Curiosamente, a mesma designação está patente em 42.3-4, ainda que em diferente contexto. Nestes versos, e a exemplo do que foi constatado a propósito de Catulo, o “nívico colo” adquire agora conotações sexuais, porque, se para os demais continua a ter carácter sagrado, para o poeta era o lugar propício a “ávidos beijos”, ousadia que o conduz a um “êxtase suave”. E precisamente “no mais doce, no melhor momento”, quando exala “um suspiro de ternura”, o cruel destino fá-lo acordar para a realidade: descobre então que tudo não passou de um sonho e, condenado a viver infeliz, vítima de um destino implacável, nem em sonhos tem a ventura de possuir Gertrúria.

Outro dos traços em que os poetas colocam alguma ênfase é nos braços, exaltando, regra geral, a formosura, a delicadeza, bem como a tez clara ou macia³⁰². Mas, para além de realçarem as qualidades, parece agradar sobremaneira aos poetas a função que tal elemento do corpo desempenha: permitir à mulher amada abraçar o seu enamorado, estabelecendo desta forma um contacto físico mais próximo³⁰³. Em 2.16.24, lamenta Propércio a chegada do pretor amante de Cíntia, afirmando que, se não fosse a ambição da jovem, nunca deixaria de receber o poeta durante sete noites seguidas, abrindo os braços a outro homem. A menção dos braços contribui então para sugerir a intimidade entre Cíntia e o amante, provocando ciúmes a Propércio.

Idêntica proximidade entre a amada e o rival está patente em Ovídio *Am.*3.8, uma queixa do poeta face ao abandono a que Corina o votou, uma vez que o preteriu em favor de um militar abastado. No v.11 questiona, indignado, o facto de a jovem ser capaz de estender àquele homem os seus formosos braços (... *formosis... lacertis*). Por outro lado, em 3.7, elegia que aborda o tema da impotência do amante, lembra o Sulmonense a forma carinhosa e sensual como a amada lhe coloca no pescoço os seus braços ebúrneos, “mais brancos do que a neve trácia” (vv.7-8).

Quanto a Bocage, é possível encontrar apenas situações similares a esta última: a referência aos braços serve essencialmente para sugerir a intimidade entre os amantes. Em 15.9-10, traça o poeta um retrato idealizado de Marília, o que o leva, numa atitude de subserviência, a considerar-se indigno dela. Aliás, Bocage vai ainda mais longe ao afirmar que nenhum mortal merece os braços da sua “ninha amada”, até mesmo porque, como conclui no v.14, dirigindo-se a Marília “de Jove para o toro estás guardada”.

³⁰² A título de exemplo, veja-se Prop.3.6.13: ... *teneris... lacertis...*; Bocage 43.6: “nívicos braços”.

³⁰³ O próprio vocábulo, *lacertus*, indicia uma aproximação física já que aponta para a ideia de laço.

Em 144, Bocage, levado pela fantasia, consegue vislumbrar tudo quanto Nise procura esconder: as intactas perfeições e os seus encantos, sendo o sujeito poético conduzido pelo desejo e pela “temerária fantasia” ao “mais doce prazer”. É justamente nesse seu momento de felicidade, ainda que imaginária, que consegue lograr os braços da amada.

Várias vezes mencionadas, sobretudo por Propércio e Bocage, são as mãos, sendo que a esmagadora maioria das vezes são referenciadas somente com o intuito de enaltecer a sua beleza e alvura³⁰⁴.

Outras vezes, porém, apesar de se tratarem de um elemento físico, contribuem para fornecer o retrato intelectual da amada. É o caso de Propércio 2.1.10, onde louva as “hábeis mãos” (*facilis... manus*) com que Cíntia acompanha, à lira, um poema. Trata-se, pois, de uma *docta puella*³⁰⁵.

Na produção literária de Elmano, e na mesma linha do que foi visto a propósito das referências aos braços, o objectivo é, basicamente, realçar o toque das mãos da mulher amada. No soneto 143, inteiramente dedicado às mãos de Marília, exalta-lhes Bocage a delicadeza e perfeição, de tal modo que superam tudo quanto é belo:

*Ah! quando elas vos colhem lá no prado,
Nem vós, lírios, brilhais, nem vós, ó rosas! (vv.7-8)*

*Deuses! Céus! Tudo o mais que tendes feito,
À vista do bellissimo composto
De tão mimosas mãos, não é perfeito. (vv.9-11)*

O desejo do sujeito poético é, assim, uni-las ao seu rosto, apertá-las no seu peito, beijá-las e, então, “expirar de gosto”.

No entanto, o toque das mãos da amada não tem de ser necessariamente agradável. No soneto 137, o poeta aperta carinhosamente a “mão nevada” de Nise, enquanto a questiona furtivamente acerca dos seus sentimentos. A resposta não se fez esperar: “Calasse Nise, e manda-me resposta / Nas asas de estrondosa bofetada!” (vv.3-4).

³⁰⁴ Cf. Prop.2.2.5 (*longae... manus*); 3.6.12 (*niueas... manus*); 4.7.12 (*fragiles... manus*); Boc.15.5 (“cândida mão”); 20.2 (“mãos de neve”); 30.6 (“mãos de neve”); 43.5 (“melindrosas mãos”); 76.3 (“é de cândida prata a lisa mão”); 289.3 (“mão nevada”).

³⁰⁵ O tópicus da *docta puella* está também presente em 2.13.11.

Por último, e porque nenhum dos traços da mulher passa despercebido aos poetas, resta fazer uma breve menção dos pés, cuja beleza e candura é igualmente celebrada.

Relativamente a Catulo, menciona no c.43, já citado, “os pés não belos”³⁰⁶ da jovem que alguém teve a ousadia de comparar a Lésbia, deprendendo-se, portanto, que a sua amada teria uns pés formosos.

Já Tibulo recorre também ao tópico da candura e louva o nível pé de Délia, em 1.5.66: *Vinclaque de niueo detrahet ipse pede*.

Para Propércio, os pés de Cíntia são caracterizados como delicados³⁰⁷ e formosos³⁰⁸. Em 2.12.24, depois de descrever Cupido, alerta-o para o facto de, caso ele o destruía, não haver mais quem cante a beleza de Cíntia, nomeadamente a cabeça, os dedos, os olhos negros e a forma como os seus pés deslizam graciosamente – *ut soleant molliter ire pedes* -, ou seja, a sua amada é bela e elegante inclusive na forma como se movimenta.

Quanto a Ovídio, enaltece os pés “marmóreos” das jovens bonitas, em *Am.2.11.15 - litora marmoreis pedibus signate, puellae* -, e em 3.3.7 realça o pé pequeno da amada – *Pes erat exiguus* – que inclui entre os seus encantos.

No que concerne a Bocage, pouco há a salientar. Curiosamente, não menciona nem o tamanho nem o tom da pele. Há somente três referências aos pés – 15.5, 37.1 e 87.7 -, sendo o adjectivo utilizado sempre o mesmo: “mimoso”. Na segunda referência há apenas a salientar a atitude de humildade e subserviência do enamorado, que se prostra, “rendido”, aos pés da amada, implorando-lhe perdão pela traição cometida.

3.1.3 A cor

Tal como tem vindo a ser reiterado nas últimas páginas, a cor assume quer para os elegíacos latinos quer para Bocage um papel fulcral na caracterização da mulher amada³⁰⁹. Predominam assim os tons claros, delicados, com evidente destaque para o branco, pelo qual os poetas parecem demonstrar especial predilecção³¹⁰.

³⁰⁶ *Nec bello pede* (v.2).

³⁰⁷ Cf. 1.8.7: *...pedibus teneris*.

³⁰⁸ Cf. 1.18.12: *...formosos... pedes*.

³⁰⁹ A propósito do recurso à cor em Catulo e nos elegíacos latinos vide LAIGNEAU (1999) 39-48.

³¹⁰ A este respeito veja-se também Ov. *M.F.F.*, 51-52: *Dic age, (...) / Candida quo possint ora nitere modo*.

Um dos adjectivos utilizados pelos poetas latinos para referir a tez branca das suas *puellae* é *candidus*, vocábulo que designa o branco brilhante e que pode caracterizar tanto uma parte específica do corpo humano como toda a pessoa³¹¹. Do mesmo modo, também em Bocage se encontra o equivalente “cândido”, a qualificar as mãos da mulher amada³¹².

É de notar, contudo, que o termo parece adquirir, em determinados contextos, um valor não tanto físico, mas essencialmente moral. É o caso, por exemplo, de Ov. *Am.*2.18.29, onde *candida Penelope*, mais do que caracterizar o tom de pele, realça a sua “brancura” moral, isto é, evidencia o facto de Penélope não possuir qualquer “mancha”. No caso de Bocage, o adjectivo é utilizado com alguma frequência com sentido figurado, na sua acepção de pureza e sinceridade³¹³. Outras vezes, em lugar de empregar o adjectivo, recorre Elmano ao uso do substantivo “candura” que, nas suas três ocorrências, é referente à amada do sujeito poético³¹⁴, e apresenta um valor claramente moral.

Outro dos vocábulos utilizados é *albus*, que designa também o tom branco, mas, contrariamente a *candidus*, sugere o branco mate. Curiosamente, foi empregue pelos poetas latinos sempre com o intuito de caracterizar o rosto³¹⁵. Em Bocage, “alvo” é usado para descrever a face³¹⁶, mas também outras partes do corpo³¹⁷ ou até toda a pessoa³¹⁸.

Igualmente empregue pelos poetas é *niueus*, criado a partir do modelo helenístico χιόνεος, que realça a brancura da pele graças à associação da cor à pureza, brilho e luminosidade da neve. Tal como os restantes adjectivos, pode referir-se também quer a toda a pessoa³¹⁹ quer a uma parte específica do corpo humano³²⁰. Na poesia bocageana,

³¹¹ *Candidus* é usado para caracterizar toda a pessoa em: Cat.13.4; 35.8; 68.70 (Lésbia); 86.1 (Quíncia); Prop.2.26.16 (Neseia); 2.28.51 (Tiro); 2.29.30 (Cíntia); 4.8.32 (Teia); Ov. *Am.*1.4.7 (Hipodamia); 1.7.40 (Corina); 2.4.39; 2.7.5. Por outro lado, os poetas podem empregar o termo para caracterizar apenas uma determinada parte do corpo. Assim, pode qualificar: o rosto: Prop.2.9.10 (de Briseida); o pescoço: Ov. *Am.*1.5.10 (de Corina); os braços: Prop.2.16.24 (de Cíntia); 2.22.5-6.

³¹² O vocábulo é usado em 15.5 e 76.3.

³¹³ Cf. 80.3: “cândida alegria”; 55.2 e 288.5: “cândida ternura”.

³¹⁴ Cf. 17.9: “Reside em teus costumes a candura,...”; 24.5: “... a tua singular candura...”; 172.2: “teus afagos deixar, tua candura,”.

³¹⁵ Cf. Prop.2.3.10, em que *alba* qualifica os lírios que não podem ser mais brancos do que o rosto de Cíntia; Ov. *Am.*1.7.51, usado para expressar a palidez do rosto de Corina após ter sido agredida por Ovídio durante uma *rixa*; 1.8.35, onde caracteriza a cara de uma jovem; Cat.61.192-194, passo onde Catulo compara, como mencionado, o rosto de uma jovem esposa à branca camomila.

³¹⁶ Cf. 138.7.

³¹⁷ Cf. 17.8 (dedos).

³¹⁸ Cf. 40.1 (Gertrúria), 87.5 (Filena) e 119.3 (Armia).

³¹⁹ Cf. Ov. *Am.*3.2.42, alusivo a uma jovem que Ovídio procura seduzir durante as corridas de quadrigas.

³²⁰ O adjectivo qualifica várias partes do corpo, nomeadamente: as mãos, como em Cat.63.8 (Átis) e Prop.3.6.12 (Cíntia); os braços, de que é exemplo Ov. *Am.* 2.16.29 (Corina) e Boc.43.6 (Armânia); os pés, como em Cat.61.9 (Hímen) ou Tib.1.5.66 (Délia); o rosto, como ocorre em Ov. *Am.*3.3.6 (refere uma jovem

além de “níveo”, há duas ocorrências de “nevadas”, ambas alusivas às mãos, termo menos poético, talvez, do que “níveas”: 137.1 e 289.3.

A identificação da brancura da pele com a neve é sugerida ainda através do recurso à comparação ou à metáfora. Deste modo, opta Ovídio em 3.7.8 por realçar a alvura dos braços da sua amada ao compará-los com a neve dos montes trácios, cuja brancura era proverbial³²¹. Bocage, por seu turno, insiste no uso da metáfora “mãos de neve”³²².

Há a destacar ainda, entre os poetas latinos, o uso de vocábulos que constituem uma alternativa aos enumerados e que exprimem a alvura da pele de forma mais imaginativa. É o caso de *lacteolus*, uma invenção de Catulo, em 55.17, para designar as jovens com “tez de leite”: *lacteolae... puellae*. Acrescente-se o emprego de *marmoreus*³²³ e *eburneus*³²⁴, ambos alusivos à brancura e polidez das estátuas, sugerindo desta forma que a candidez e formosura da mulher amada é similar à daquelas. Em Bocage, há uma situação idêntica no soneto 76, ao considerar Elmano que o “peito delicado e tentador” de Flérída “é porção de alabastro” (vv.9-10).

Além do branco, há referências pontuais, como se viu, à tez rosada da *puella*, traduzida pela utilização de *roseus*³²⁵. Veja-se, a título de exemplo, Prop.2.3.11-12, excerto onde compara Cíntia à neve e às pétalas de rosa que flutuam no leite puro, ou 3.24, em que se arrepende de ter igualado a tez da amada ao róseo de Eoo (v.7)³²⁶.

Quanto a Bocage, como se verificou, não se encontra a utilização do adjetivo equivalente ao latino *roseus*. Opta antes o poeta por mencionar o tom rosado do rosto através do recurso à comparação com as rosas³²⁷.

que violou o pacto amoroso); a testa, como sucede em Boc.19.6 (Elmira); o peito, de que é exemplo Boc.44.6 (Marília); o colo, como em Boc.42.4 (Gertrúria).

³²¹ Cf. Virg., *Buc.*.10. 66.

³²² Cf.20.2; 30.6; 57.13.

³²³ Cf. Ov. *Am.*2.11.15 (pés).

³²⁴ Cf. Ov. *Am.*3.7.7-8 (braços); Prop.2.1.9 (dedos).

³²⁵ O adjetivo exprime um tom delicado, como convém à *puella* elegíaca. Deste modo, os vocábulos que traduzem um vermelho mais vivo adquirem, geralmente, um sentido pejorativo. É o que acontece, por exemplo, com *rubor*. Em Ov. *Am.*1.14.52, o termo é aplicado para descrever Corina que se envergonha de ter estragado o seu cabelo. *Purpureus*, ainda que designe também um tom vivo, é usado, normalmente, sem a carga depreciativa de *rubor*, até mesmo porque é com relativa frequência que caracteriza os próprios deuses (Ov. *Am.*1.13.10: Aurora; 2.9.34: Amor); habitualmente, designa a vermelhidão resultante não da vergonha mas do pudor. A título de exemplo veja-se Ov. *Am.*1.4.21-22, onde Ovídio aconselha Corina a colocar o polegar nas faces púrpuras, sempre que se recordar dos recreios amorosos com Ovídio. No entanto, em 2.5.34, ao confrontar a amada com as provas da traição, vê-a corar de vergonha, empregando *purpureus* em lugar de *rubeus*.

³²⁶ Acerca da utilização de *roseus*, veja-se também Ov. *Am.*3.3.5-6.

³²⁷ Cf. 20.6-7, 100.5-8 e 129.2-4, excertos já mencionados no tópico referente ao rosto. Acrescente-se ainda 9.7, onde é referida a “tez de rosas” de Lília.

Ainda no que concerne ao uso da cor na caracterização da mulher amada, é de salientar o emprego, em Bocage, de “rubros” a qualificar os lábios de Armânia, em 43.2, traduzindo, portanto, um tom bastante mais vivo do que o do rosto, mas que confere à mulher uma maior sensualidade. Acrescente-se que, na mesma linha, também Ovídio havia já mencionado os lábios purpúreos de Corina em 3.14.23: ... *purpureis... labellis*.

Do que foi dito, pode concluir-se que a descrição da mulher assenta essencialmente nos tons claros e delicados, que expressam a sua doçura e fragilidade. De entre aqueles, o branco é indubitavelmente a cor favorita dos poetas para a descrição da mulher amada. Tal predileção parece dever-se essencialmente ao simbolismo da cor: não só corresponde a um ideal de beleza física como transmite também uma imagem de delicadeza e fragilidade, ao mesmo tempo que se encontra conotado com valores morais, isto é, a mulher, além de bela, não possui (ou idealmente não deveria possuir) qualquer mácula³²⁸.

3.1.4 O brilho

Além do recurso à cor, o brilho adquire também a sua importância na caracterização da mulher. É, por exemplo, o caso de *candidus*, amplamente usado pelos poetas latinos, bem como por Bocage, e que sugere o aspecto resplandecente da mulher amada.

Da mesma forma, também *niger* traduz o negro brilhante³²⁹, utilizado por Catulo para qualificar os olhos de Lésbia, em 43.2, e por Propércio, com o intuito de caracterizar os de Cíntia, em 2.12.23.

Relativamente aos olhos, foi já salientada a utilização frequente, entre os poetas latinos, de *lumina* por *oculus* ou *ocellus*, bem como a constante referência, na poesia bocageana, ao “lume”, “fogo” ou “luz”³³⁰ dos olhos da mulher amada, ilustrando desta forma a importância que o brilho do olhar adquire para o sujeito poético.

A primazia concedida à luz está patente igualmente no modo como os poetas latinos designam a mulher amada: *mea lux*³³¹. Ainda que não exista nenhuma expressão

³²⁸ Veja-se, a propósito, o uso da expressão “corpo imaculado”, referente a Marília, em 99.2.

³²⁹ Opõe-se assim a *ater*, que designa a cor negra mate, empregue por vezes nas referências à morte. Cf. Tib.1.10.33: *atram mortem*.

³³⁰ São inúmeras as ocorrências do vocábulo aplicado ao olhar. Cf. 15.2; 20.5; 41.3; 65.7; 75.9-10; 81.12.

³³¹ Vide Cat.68.132, 162 (*Lux mea*); Prop.2.14.29; 2.28.59; 2.29.1; Ov. *Am.*1.4.25 ; 2.17.23.

equivalente em Bocage, esta identificação está também presente, como se pode comprovar pela leitura do soneto 131, dedicado à morte de Ulmia³³², onde o poeta afirma: “das escuras irmãs a mais sombria³³³ (...) roubou luz à minha alma, e luz ao dia”³³⁴. Predominam também na sua poesia vocábulos que traduzem o brilho e a resplandecência da mulher: “brilhante”³³⁵; “luminosa”³³⁶; “esplendor”³³⁷; “astro”³³⁸; “lustrosa”³³⁹; “refulgente”³⁴⁰.

Conclui-se, portanto, que o brilho que é atribuído à mulher amada mais não traduz que o lugar central que esta ocupa na vida do poeta, a ponto de se tornar a sua luz, a razão da sua existência e o único ser que o pode conduzir à felicidade.

3.1.5 O emprego de *tener*

Verificou-se por diversas ocasiões que é frequente os poetas latinos recorrerem ao uso de *tener*, de tradução algo difícil, na medida em que o seu sentido oscila entre o físico e o moral, como analisa Sylvie Laigneau³⁴¹. Relativamente à origem do vocábulo, como nota Coleman³⁴², *tener*, bem como *formosus* e *mollis*, encontra-se ligado a um contexto agrícola³⁴³. No entanto, na poesia latina de tradição calimaqueana, *mollis* e *tener* foram contrapostos, respectivamente, a *durus* e *seuerus*³⁴⁴, adquirindo, com o seu uso frequente em contextos diferentes do de origem, novas significações.

Assim, em Catulo, o termo é empregue em 63.10 e 88 para caracterizar, respectivamente, os dedos e toda a pessoa de Átis; em 61.3-4, o vocábulo qualifica a jovem

³³² Na edição de Hernâni Cidade, o soneto é dedicado à morte de Armia e não de Ulmia, o que, segundo Daniel Pires, se deve ao facto de Cidade não haver consultado a versão original, mas antes haver transcrito “Armia”, de acordo com a lição de Inocêncio. Cf. Bocage (2004) 135, n.2.

³³³ Trata-se de uma referência às Parcas. Bocage refere a que preside à morte.

³³⁴ Com a morte de Ulmia, a vida do sujeito poético deixaria de ter sentido, ao que Bocage alude quando se refere à ausência de luz na sua alma.

³³⁵ Cf. 86.1 (olhos de Felisa); 88.9 (Armia).

³³⁶ Cf. 110.1 (Ulina).

³³⁷ Idem, v.7.

³³⁸ Idem, v.8.

³³⁹ Ibidem.

³⁴⁰ Idem, v.12.

³⁴¹ (1999) 44-48.

³⁴² Cf. COLEMAN, R. G. G., “Poetic Diction, Poetic Discourse and the Poetic Register”, in ADAMS, J. N. e MAYER, R. G. (eds.), *Aspects of the Language of Latin Poetry* (Oxford 1999) 21-93, maxime 51-52.

³⁴³ Daí expressões como *tenerae gallinae*, *porcus formosus* ou *asparagi molles*.

³⁴⁴ Cf. Prop.3.1.19-20: *Mollia, Pegasides, date uestro sertae poetae: / Non faciet capiti dura corona meo; Ov. Am.2.1.3-4: hoc quoque iussit Amor; procul hinc, procul este, seueri! / non estis teneris apta theatra modis.*

esposa: ... *teneram... uirginem*. Nos passos citados, mais concretamente no último, o vocábulo, mais do que se restringir meramente ao aspecto físico, parece adquirir uma conotação afectiva, estando em conformidade com os laços de ternura e afeição que unem marido e mulher.

Propércio, por seu turno, utiliza o vocábulo para descrever, como verificado, os pés e os braços de Cíntia, oscilando, nestes casos, o seu sentido entre delicado, macio ou terno. Situação mais problemática é a expressa em 2.25.41: *Vidistis pleno teneram candore puellam*. Ainda que habitualmente se traduza por “uma jovem delicada, de pele muito branca”,³⁴⁵ na opinião de Laigneau, *teneram* possui essencialmente uma significação moral. Para justificar a sua opinião, baseia-se no propósito de Propércio com este excerto da elegia: repreender os jovens que se apaixonam facilmente, quer vejam uma jovem de pele clara quer contemplem uma morena. Partindo deste pressuposto, deduz Laigneau que o adjectivo poderia significar algo como “que convida ao amor”, na medida em que a sua delicadeza poderia facilmente seduzir os jovens e levá-los assim a amar, pelo que o seu sentido seria não tanto físico mas antes moral.

Para Tibulo, tudo é susceptível de ser caracterizado por *tener*³⁴⁶. De entre as suas ocorrências, as que mais interessam são, evidentemente, as utilizadas para qualificar a mulher, sendo que se referem não só a Délia³⁴⁷ mas também às jovens em geral³⁴⁸. De acordo com Laigneau³⁴⁹, o emprego frequente do vocábulo referido à *puella* adequa-se na perfeição à imagem que o elegíaco projectou da mulher ideal: um ser delicado e gracioso, dotado de uma doçura não só física como também moral, características que contribuem para a criação de um ambiente de ternura e afeição entre os amantes.

Nos *Amores*, *tener* é empregue quer para qualificar uma parte do corpo³⁵⁰ quer toda a pessoa³⁵¹. Para Laigneau³⁵², o vocábulo sofreu, com Ovídio, uma ligeira alteração

³⁴⁵ A tradução é de Maria Cristina Pimentel. Cf. Propércio (2002) 123.

³⁴⁶ Tibulo emprega o adjectivo para qualificar, por exemplo: Amor: 1.3.57; 2.6.1; Baco: 2.3.63; os Árabes: 2.2.4; os rapazes: 1.4.9; 1.4.58; 1.8.51; o colo: 1.1.46; 1.8.36; as mãos: 2.3.10; as vides: 1.1.7; 1.7.33; a terra: 1.7.30; 2.6.30.

³⁴⁷ Cf. 1.1.64 (coração), 68 (faces); 1.5.43 (braços), 62 (flanco); 1.6.33. É de notar que nenhuma das ocorrências do adjectivo se reporta a Némesis. De facto, uma leitura da obra tibuliana deixa transparecer uma relação amorosa muito mais intensa com Délia do que com Némesis. Aliás, esta nunca foi idealizada como a primeira, e a não utilização de *tener* para a qualificar pode dever-se ao facto de, para Tibulo, não se integrar na imagem que o poeta havia projectado da *puella* elegíaca. Cf. Laigneau (1999) 46.

³⁴⁸ Cf. 1.3.63; 1.10.64; 2.1.61.

³⁴⁹ (1999) 46.

³⁵⁰ Rosto: 2.5.46; 3.6.60; braços: 1.13.5; dedos: 1.4.22; 2.15.22; pés: 1.4.44.

³⁵¹ Cf. 3.1.27; 3.4.1; 3.7.53.

³⁵² (1999) 47.

semântica, na medida em que se distancia novamente do campo afectivo para se aproximar apenas do domínio físico. A *tenera puella* representará, então, para o elegíaco, uma mulher refinada e elegante, de gostos delicados, que se aparta das camponesas rústicas, insensíveis ao requinte.

Por outro lado, Ovídio emprega também o termo com uma indiscutível carga erótica, em *Am.2.4.30*, ao referir a forma sensual (... *molli... ab arte*) como uma jovem volta o *tenerum... latus*. O ambiente de voluptuosidade é sugerido, para além da utilização de *latus*, pela presença de *mollis*, que caracteriza muitas vezes o leito e é frequentemente usado com carga erótica³⁵³.

Bocage, apesar de se afirmar, no poema inicial da sua obra, “mais propenso ao furor do que à ternura” (v.5), faz inúmeras alusões a este sentimento. De facto, é de notar que se pode encontrar nos sonetos trinta e nove ocorrências de “ternura”, dezasseis de “terno” e cinco de “tenro”.

Para Elmano, a “ternura” designa a afeição e o carinho que unem dois seres; mais não é, afinal, do que o equivalente ao amor, um sentimento positivo, que, embora infundido pelo “deus feroz”³⁵⁴, é capaz de conduzir o sujeito poético à felicidade, e que contrasta com todo o sofrimento, todo o infortúnio e amargura que pautam a sua existência³⁵⁵.

Importa notar que a “ternura” transporta o eu lírico a um momento de êxtase, satisfação e prazer, mesmo quando se trata de um sentimento ilusório. É a ideia que parece estar expressa no soneto 136, vv.3-4, quando Bocage afirma que vai “gozar de mil favores / Sobre o doce teatro da ternura.” É justamente a referência ao “teatro”, que remete para essa concepção de farsa e fingimento, que não deixa, no entanto, de ser “doce”.

Por outro lado, a “ternura” é também a força motriz da obra de Elmano, o sentimento que inspira a sua produção poética, como se pode depreender da leitura de 81.2-3: “Versos, (...) / Nascidos da Ternura...”, bem como de 198.1-2: “Ó Lira festival, por mim votada / Às aras do Prazer e da Ternura”.

³⁵³ Cf. Tib.1.2.19, 58; Ov. *Am.2.4.14*. Veja-se também o advérbio *molliter*, usado por Propércio, em 1.3.12.

³⁵⁴ Cf. 101.5-6: “Perigosas sementes de ternura / Havia o deus feroz em mim lançado...”.

³⁵⁵ Vide, por exemplo, 2.9: “Pede às moças ternura...”; 15.3: “Teu riso, que enche as almas de ternura...”; 41.5-6: “Os dias vês fugir, voar as horas, / Sem achar neles a menor ternura...”; 44.9-10: “Nesse (...) / Encontras uma fêrvida ternura...”; 45.3-4: “A ti meu coração voa, alagado / Em torrentes de sangue e de ternura.”; 60.3-4: “Se a lei de Amor, se a força da ternura / Nem domas, nem contrastas, nem mitigas.”; 105.2: “Filhos de Vénus, deuses da ternura...”; 115.1-2: “Nascemos para amar; a Humanidade / Vai, tarde ou cedo, aos laços da ternura...”; 116.13: “... de teu peito a lânguida ternura...”; 327.14: “Os que a ternura uniu, desune a morte.”

Do mesmo modo que a ternura exprime o sentimento amoroso, “tenro” é utilizado por Bocage para qualificar tudo quanto se relaciona com ele. Caracteriza, assim, o amor³⁵⁶, os amantes³⁵⁷, o próprio Elmano³⁵⁸, todos os mortais que foram apanhados nos laços da ternura³⁵⁹, o coração³⁶⁰, os desejos³⁶¹, o fervor amoroso³⁶², os votos³⁶³, as ânsias³⁶⁴, os suspiros³⁶⁵, as lamentações³⁶⁶ e a compaixão³⁶⁷.

Além destas ocorrências, é de salientar que o adjectivo é empregue por duas vezes para caracterizar dois amigos do poeta: Joaquim Manuel de Moura Leitão³⁶⁸ e Francisco José da Paz³⁶⁹. Tanto num caso como no outro, o adjectivo conserva a sua componente afectiva.

Por último, resta fazer uma breve menção das ocorrências de “tenro”, já que provém do mesmo étimo de “tenro”. Das cinco ocorrências do vocábulo, duas qualificam Cupido: 44.3-4³⁷⁰ e 91.5³⁷¹. Relativamente a estas passagens, duas observações se impõem: é de notar, primeiramente, a construção similar dos versos; em segundo lugar, o vocábulo foi utilizado por Bocage, parece, na sua acepção de “novo”, até mesmo porque se trata de um menino, embora talvez não se lhe possa negar também uma certa conotação afectiva, na medida em que se trata do deus que inflama a ternura nos corações humanos.

Situação idêntica é a que se encontra em 82.3-4, onde o adjectivo qualifica o coração do próprio poeta: “Meu tenro coração inda inocente, / Iam ganhando as plácidas Camenas.”, sendo evidente a utilização do vocábulo com o sentido de “novo”, “jovem”.

³⁵⁶ Cf. 16.10: “Já Fílis se esqueceu do amor mais tenro”; 61.10: “Esperanças frustrei do amor mais tenro”; 232.4: “Musas do tenro Amor...”.

³⁵⁷ Cf. 86.4: “O mais tenro e sensível dos amantes”; 126.3: “Diz a doce amada ao tenro amante”.

³⁵⁸ Cf. 66.13: “Eu fui, ternos mortais, o tenro Elmano”.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ Cf. 71.5: “Serena o coração tenro e cioso”.

³⁶¹ Cf. 17.3-4: “A teus lábios, voando, os ares fendem / Terníssimos desejos sequiosos.”

³⁶² Cf. 94.12: “Mas em mim o tenro ardor jamais esfria”.

³⁶³ Cf. 18.7-8: “Eis Amor, eis as Graças festejando / Dos ternos votos o feliz momento.”

³⁶⁴ Cf. 72.13-14: “Até que eu desfaleça, até que expire / Nas ternas ânsias, no inefável gosto.”

³⁶⁵ Cf. 367.6: “Caluniaste meus suspiros ternos...”.

³⁶⁶ Cf. 106.1-2: “Não dês, encanto meu, não dês, Armia, / Ternas lamentações ao surdo vento...”.

³⁶⁷ Cf. 78.6: “Tenro, benigno dó vai ver se imprimes...”.

³⁶⁸ Cf. 299.5: “És doce, és puro, és generoso, és tenro”.

³⁶⁹ Cf. 324.1: “Tenro Paz, ...” . Este soneto constitui um dos poemas improvisados durante o período de enfermidade do poeta.

³⁷⁰ “E em que parte estará, que se não veja / O tenro Deus, o alígero menino?”.

³⁷¹ “O tenro Deus, o cândido Menino...”.

Além de descrever Cupido e o coração de Elmano, “terno” caracteriza também os “Amorinhos”, em 235.1, embora o diminutivo, neste soneto, tenha uma finalidade marcadamente irónica: ridicularizar Belchior Manuel Curvo Semedo³⁷².

Pode então concluir-se, em primeiro lugar, que em Bocage o adjectivo nunca caracteriza a mulher amada, ao contrário do que se verificou nas obras dos poetas latinos. Em segundo lugar, a significação de “terno” não sofre já, na produção bocageana, qualquer oscilação entre o campo físico e o moral, uma vez que, com o passar dos séculos, foi-se desvinculando completamente do seu contexto originário. Por conseguinte, o vocábulo é usado por Elmano apenas na sua vertente afectiva.

3.1.6 A sublimação da mulher

Pela análise levada a cabo nas páginas anteriores, facilmente se chega à conclusão de que estamos perante uma mulher que, sob o ponto de vista físico, sofre um evidente processo de idealização, até ser elevada ao estatuto de deusa.

Para tal, recorrem os poetas a vários recursos. O primeiro e mais evidente é o uso de adjectivação que enaltece as qualidades físicas da mulher, como se concluiu anteriormente.

Frequente, também, é a menção das suas qualidades ou dons excepcionais. Deste modo, Propércio menciona por duas vezes a singularidade de Cíntia, através do uso de *rara*: *Cynthia rara mea est* (1.8.42) e *Quamuis dura, tamen rara puella fuit* (1.17.16). Mas além de incomparável, Cíntia possui também dons que o poeta considera “celestiais”, como se vê em 2.3.25 (*caelestia munera*), e a que parece aludir posteriormente em 2.11.3³⁷³.

Do mesmo modo, abundam em Bocage adjectivos que remetem para o campo do divino, do sobrenatural, como é o caso de “celeste”³⁷⁴, “divino”³⁷⁵, “divinal”³⁷⁶,

³⁷² O adjectivo é empregue ainda em 47.4, para descrever os pés de um passarinho que, vítima de uma armadilha, ficou preso num arbusto. Neste caso, “tenro” significa, antes, “delicado”.

³⁷³ A beleza única de Cíntia é citada ainda em 3.8.35, quando Propércio garante que nenhuma outra jovem é capaz de igualar a amada em beleza: *quod nulla est aeque formosa!*

³⁷⁴ Cf. 109.14: “... celeste Armânia”; 119.8: “Mas inda conservava um ar celeste” (Armia); 340.2: “Celeste imagem de que o Céu me priva” (Anália).

³⁷⁵ Cf. 23.13: “Divina te julguei pelo semblante”; 110.14: “Ou reflexo talvez da Luz divina” (Ulina). Neste soneto, Elmano sente dificuldade em perceber se se encontra a sonhar ou num estado de vigília, quando se lhe afigura uma “imagem luminosa”, uma “refulgente visão” que leva o poeta a duvidar se se trata da sua

“angélico”³⁷⁷ e “angelical”³⁷⁸, que são utilizados para qualificar quer uma parte específica do corpo da mulher amada quer toda a sua pessoa. A estes há a acrescentar o uso de “milagre” para designar Jónia, o que remete igualmente para a esfera do divino³⁷⁹. É justamente por se tratar de uma mulher perfeita, encarada como uma deusa, que Bocage se sente incapaz e até mesmo indigno de a cantar³⁸⁰.

Na verdade, os autores não se coíbem de se referirem directamente à amada como se de uma divindade se tratasse. É, por exemplo, o caso de Catulo que, em 68.70, menciona a forma como caminha a sua cândida deusa: *Quo mea se molli candida diua pede*. Também Ovídio, em *Am.* 1.7.32, manifesta o seu arrependimento por ter cometido o mesmo crime de Diomedes: se este foi o primeiro a agredir uma deusa, naquele caso, Vénus, Ovídio foi o segundo, ao ferir a amada durante uma rixa amorosa: *ille deam primus perculit, alter ego*. Do mesmo modo, em 3.2.59-60, superlativa a amada, uma jovem que procura conquistar durante as corridas, ao considerá-la superior à própria Vénus: *Quod dea promisit, promittas ipsa rogamus: / pace loquar Veneris, tu dea maior eris*. Na mesma linha, também Bocage ousa designar a sua amada por “ninfa”³⁸¹, e recorre, no soneto 171, à designação camonianiana de “Tágide” para qualificar a sua Gertrúria³⁸². Outras vezes, apelida mesmo as suas amadas de divindades, de que são exemplo 88.6³⁸³ e 119.10³⁸⁴, ou de “divas”, fazendo assim uso dos latinismos que lhe são tão caros, como sucede em 340.7, referindo-se a Anália.

Contudo, nem sempre os poetas são tão frontais e, em lugar de a apelidarem directamente de divindade, optam antes por compará-la com deusas ou heroínas da mitologia, mas colocando-a sempre num patamar superior.

amada ou de um “reflexo da Luz divina”. Tal dúvida mais não faz que contribuir para enaltecer Ulina, elevando-a ao plano divino.

³⁷⁶ Cf. 99.12: “Longe da tua divinal beleza” (Marília); 126.6: “Tornou ferino o divinal semblante” (Inália); 131.7: “Na vista divinal, que me encantava” (Ulmia); 132.11: “Objectos divinais cantar presumes?” (Marília); 134.2: “Pintar ousado divinal beleza” (Jónia); 289.4: “Os olhos divinais, o gesto lindo”; 327.1-2: “... Para que traças / Quadros que imagens divinais of’rece?” (Anália).

³⁷⁷ Cf. 140.3: “Mostrou-me um doce, angélico semblante” (Corina).

³⁷⁸ Cf. 145.12: “Tu desta sorte, angelical beleza!” (Marília).

³⁷⁹ Cf. 134.5-6: “Não pinta humana pena um tal portento, / Milagre da sublime Natureza”.

³⁸⁰ Cf. 132 e 134.

³⁸¹ Cf. 15.10 (Marília); 62.6; 73.12 (Nise); 87.5 (Filena); 129.1, 5 (Anália); 131.12 (Ulmia); 173.14.

³⁸² Cf. 171.5-7: “Um tigre te gerou, se dó não sentes / Vendo tão consternada e tão saudosa / A Tágide mais linda e mais mimosa.” A utilização de “Tágide” é pertinente, uma vez que o poeta se auto-recrimina por haver trocado as margens deleitosas do Tejo por um país bárbaro, habitado por gentes igualmente bárbaras, o que o levou a abandonar a sua Gertrúria.

³⁸³ “A minha amada, a minha divindade” (Armia).

³⁸⁴ “Esta (...) / Que não creste mortal, mas divindade...” (Armia).

Tíbulo, por exemplo, recorre a esta técnica em 1.5.43-46, ao comparar a forma como Délia, com os seus encantos, o enfeitiçou, ao modo como Tétis levou Peleu a enamorar-se dela.

Propércio, por sua vez, em 1.4.5-10, enaltece a beleza de Cíntia, que considera superior à das heroínas míticas Antíope e Hermíona e, em 1.19.13-16, julga a sua amada muito mais formosa do que as heroínas que, nos Campos Elísios, se entregam a danças e cantos. De modo idêntico, também os vv.25-32 da elegia 2.3 são significativos, já que nesta, Cíntia, depois de ter sido igualada a Ariadne nos vv.17-18, é agora posta em paralelo com Helena, a única mulher bela que antes de ela havia pisado a terra. Propércio idealiza de tal modo a sua amada que antevê ser ela a primeira jovem romana a deitar-se junto de Júpiter³⁸⁵. Séculos mais tarde, também Bocage reconhecerá que a perfeição de Marília é tal que apenas do leito de Jove é digna³⁸⁶.

Outras vezes, porém, Propércio não leva a cabo a comparação da mulher amada a uma divindade de forma tão evidente. É o que acontece em 1.3.41, elegia em que é Cíntia quem se sente revoltada pela eventual traição de Propércio e pelo abandono a que a votou. Conta então a sua desventura e a forma como encontrou no sono consolo para a sua dor. Durante o seu discurso, enumera Cíntia, a dada altura, as actividades a que se dedicou para tentar iludir o sono, enquanto esperava desesperada e pacientemente pelo seu amado: “urdir a púrpura” e “fazer soar a lira de Orfeu”, ocupações que desde Homero são características de deusas e heroínas – Helena, Eurídice e especialmente Penélope, enquanto aguarda o regresso do marido³⁸⁷.

Ovídio recorre igualmente à comparação da mulher com figuras míticas. Em 1.3.21-26 quem serve de termo de comparação são Io, Leda e Europa: do mesmo modo que elas são famosas, não pelos seus adultérios com Júpiter, mas por haverem sido cantadas pelos poetas, também a sua amada alcançará a fama ao ver o seu nome ser cantado a par do

³⁸⁵ Por outro lado, em 2.2.6 considera que a forma como a amada caminha a torna digna até de ser irmã de Jove.

³⁸⁶ Cf. 15.14, soneto já várias vezes mencionado; em 20.11 e 30.1-4, Bocage refere também o interesse que Júpiter sentiria por Marília caso tivesse oportunidade de contemplar a sua beleza.

³⁸⁷ A tradução e notas são de Aires Nascimento. Cf. Propércio, *Elegias* (2002) 41-42 e 273. Para além das passagens citadas, acrescentam-se ainda as seguintes comparações: 1.3.1-2 (Ariadne), 3-4 (Andrómeda), 5-6 (Édonis); 1.7.13-18 (Atalanta, Ariadne e Cassandra); 1.10.1-7 (Helena, Leda e Amímone); 2.2.5-6 (Juno), 7-8 (Palas), 9-10 (Íscómaque), 11-12 (Brimo), 13-14 (deusas do Ida, ou seja, Juno, Minerva e Vénus); 2.15.14-15 (Helena), 15-16 (Selene); 2.26.13-16 (Nereides); 2.28.29-30 (heroínas meónias); 3.24.8. (Aurora) e ainda 2.30.37-40 (de acordo com a nota de Cristina Pimentel, Cíntia passará a ser a décima Musa). In Propércio (2002) 354.

nome de Ovídio. Em 1.5.9-12, estabelece uma nova comparação, neste caso entre a beleza de Corina e a de Semíramis e Laís.

Quanto a Bocage, lança mão também de tal recurso, sendo que a figura mitológica que mais vezes serve de termo de comparação é Vénus ou Afrodite, a quem aquela foi assimilada no século II a.C.. Em 19.9-14, Amor, disposto a ferir com a sua farpa a altiva Elmira, é detido pela “bela Acidália”, que é a própria a considerar que a jovem é um reflexo da sua imagem: “Nela de tua mãe não vês a imagem?” (v.14). Também no soneto seguinte, 20.13-14, o poeta, após traçar o retrato físico de uma jovem de extrema beleza, pensa tratar-se de Vénus, para se aperceber, logo de seguida, que se trata afinal de Marília: “De quem sois? Sois de Vénus? É mentira. / Sois de Marília, sois dos meus Amores.” Note-se que, a exemplo de Catulo, que designa a pessoa por quem sente afecto por *amores*³⁸⁸, também Bocage recorre a uma denominação similar: “meus amores”.

Outro dos processos a que recorrem os poetas para enaltecer a mulher é fazê-la acompanhar de divindades conotadas com a beleza ou até mesmo com o amor, com o intuito de lhe conferir os mesmos atributos dessas figuras. É o caso do c.68.133-134, onde Catulo afirma que à volta da amada corria Cupido, que brilhava numa túnica açafior. Deste modo, pretende o poeta enaltecer, crê-se, o carácter resplandecente da sua *diua*.

Também Tibulo, em 2.3.3-4, após lamentar-se pela demora de Némesis no campo, considera que juntamente com a amada emigraram igualmente para aquele espaço Vénus e até Amor, que aprende agora as rudes palavras do lavrador.

A este processo recorreu algumas vezes Bocage. No soneto 16, recorda a loira Fílis que com ele passeou inúmeras vezes pelo prado, na altura da Primavera. Também ela estava acompanhada pelas Graças, Prazeres e Amores, entregando-se os dois enamorados a mimos e favores, gozando de uma “inocente afeição”, de um “puro agrado”, que provocou a inveja dos demais pastores³⁸⁹. Sendo as Graças as divindades da beleza, o objectivo de Elmano seria enaltecer a formosura e encanto de Fílis, ao passo que a referência aos Prazeres e Amores teria, talvez, como finalidade sugerir a disponibilidade e a entrega dos amantes aos recreios amorosos.

³⁸⁸ Cf. 38.6 e 45.1.

³⁸⁹ O facto de Bocage considerar que os mimos e favores a que se entregaram despertou a inveja dos “mais pastores” revela que o sujeito poético se inclui entre eles, o que está em conformidade com os estatutos da Arcádia, segundo os quais cada membro deveria adoptar nome e sobrenome de pastor.

De igual modo, no soneto 43, dedicado à morte de Armânia, o poeta evidencia a beleza de algumas partes do corpo da amada (olhos, lábios, tranças, faces, mãos e braços), beleza essa que surge engrandecida pela referência à presença de Amor em cada um desses traços³⁹⁰. Desta forma, considera que juntamente com Armânia “jazem no eterno horror da sepultura” a Formosura, Amor e as Graças, motivo pelo qual o próprio sujeito poético se manifesta disposto a partir também para o “tácito jazigo”, já que, estando o mundo privado dessas entidades, nada possui que seja digno de se ver.

É igualmente comum, na poesia bocageana, serem as próprias divindades a prestar reverência e adoptar uma atitude de subserviência relativamente à amada do poeta. É o caso de 38.5-6, em que Bocage afirma que Elmira é tão bela que até Vénus, se a visse, seria obrigada a enaltecê-la: “A que nasceu das ondas, se te vira, / A seu pesar cantara os teus louvores”. No soneto 73, é a própria Vénus quem, numa atitude de humildade, reconhece a superioridade de Nise: “Mas deves possuí-lo [o cinto da deusa], ó ninfa pura, / Como troféu que dê ao mundo aviso / De que Vénus te cede em formosura.” (vv.12-14)³⁹¹.

Importa salientar que a mitologia na obra bocageana, à primeira vista, aparenta ser usada não com uma determinada intenção didáctica ou com o objectivo de fornecer, por exemplo, modelos de comportamento, como acontece com os poetas latinos, mas quase como um lugar-comum, o que justifica até que a maioria das comparações levadas a cabo por Bocage tenham por base Vénus ou Afrodite. Neste sentido pronunciou-se Jacinto do Prado Coelho que, pela pertinência das suas palavras, passaremos a citar: “Sabe-se que utilizou largamente a mitologia, o que tem sido considerado defeito grave, irremediável sintoma de artificialismo. (...) Que as figurações bocageanas têm por vezes a frieza do automatismo, dando-nos a impressão de que o autor se imita a si próprio, que, por outro lado, lança mão com frequência de uma retórica batida – são factos incontestáveis”³⁹². No

³⁹⁰ Cf. vv.1-6: “Os garços olhos, em que Amor brincava, / Os rubros lábios, em que Amor se ria, / As longas tranças, de que Amor pendia, / As lindas faces, onde Amor brilhava; // As melindrosas mãos, que Amor beijava, / Os níveos braços, onde Amor dormia, (...)”.

³⁹¹ Relativamente a este procedimento de exaltação da amada, veja-se também 17.7-8 (Minerva); 30 (Dafne, ninfa amada por Apolo, de quem este se esquecerá se contemplasse Marília); 127 (Vénus); 136.5-6 (Graças); 140.3-4 (Vénus). Na Ode I é enaltecida Marília relativamente a Vénus: “Até Vénus benigna / A disputar-lhe os cultos não se atreve; / A louva, a julga digna / Dos cisnes e da concha cor de neve.” (est.34) Os cisnes são, de acordo com José Gonçalo Carvalho, um dos símbolos de Vénus enquanto deusa do mar; a concha será uma referência àquela em que a deusa teria surgido da espuma marinha.

³⁹² Cf. Coelho (1977) 48. A esta questão havia já feito referência Teófilo Braga (1902) p.8: “A este imperio da imitação deveu Bocage os defeitos de quasi todas as suas composições, uma constante allegorisação dos sentimentos personificados em entidades, a mythologia morta falsificando sempre a expressão das emoções, além do invencível cunho do convencionalismo dos tropos rhetoricos.”

entanto, aquilo que aparenta ser artificial e um automatismo, acaba por ser, afinal, uma característica do estilo de Bocage. A este respeito, acrescenta Prado Coelho que Elmano se serviu da mitologia “para comunicar sentimentos ou imagens obsessivas; vitalizou a mitologia ao ponto de, analogicamente, inventar novas figuras; fez da linguagem mitológica linguagem necessária, que não exclui a sinceridade poética”³⁹³.

Retomando o assunto em estudo, é de salientar que, para este processo de sublimação da mulher, contribuem também as constantes referências dos poetas à sua importância sobre todas e quaisquer riquezas. Catulo, no c.107, manifesta o seu excessivo contentamento pelo retorno de Lésbia³⁹⁴, considerando que a presença da amada vale mais do que ouro: *carius auro* (v.3).

Tibulo, em 1.1.51-52, rejeita todo o ouro e esmeraldas, já que a busca de tais riquezas poderia significar a morte e, conseqüentemente, o pesar da amada. Julga, portanto, preferível viver pobre mas na companhia de Délia³⁹⁵. Aliás, os primeiros versos desta elegia constituem, precisamente, uma rejeição das riquezas e uma opção por uma vida humilde, passada no campo, onde poderá desfrutar dos prazeres do amor.

Propércio, na elegia 1.14, confessa não ambicionar riquezas, até mesmo porque estas não lhe podem trazer felicidade se lhe faltarem os favores de Amor e de Vénus. Na elegia 3.12, dedicada à temática do amor conjugal de Póstumo e Gala, o poeta não só recusa como censura a *avaritia*, já que se apresenta como causa da separação dos cônjuges. O poeta tece, então, duras críticas a Póstumo por haver preferido as glórias de uma guerra distante às qualidades da sua Gala, de entre as quais destaca a fidelidade, para o que recorda o exemplo máximo de fidelidade conjugal da Antiguidade: a figura de Penélope. Tema idêntico está presente no início da elegia 3.20, onde Propércio condena a crueldade do homem que é capaz de trocar uma jovem pelo lucro: *Durus, qui lucro potuit mutare puellam!* (v.3). Por último, julga-se pertinente mencionar ainda a elegia 1.11.23-24, onde o poeta não faz qualquer referência às riquezas materiais, mas identifica Cíntia com tudo o que de mais importante existe na sua vida; ela é tudo para ele: casa, família e todos os instantes da sua alegria.

³⁹³ Ibidem.

³⁹⁴ A excitação sentida por Catulo acaba por reflectir-se num texto carregado de repetições.

³⁹⁵ Note-se que Lígdamo despreza igualmente o rico ouro, pois o seu desejo é viver humildemente junto de Neera. Cf. 3.3.11, 31-32.

O recurso à rejeição dos bens materiais como forma de enaltecimento da mulher não é também alheio a Bocage. Está, pelo contrário, bem evidente no soneto 39. O poema divide-se em duas partes, sendo a primeira constituída pelos vv. 1-8 e a segunda pelos vv.9-14. Na primeira, Bocage enumera depreciativamente³⁹⁶ tudo aquilo que não quer: as riquezas que existem na Ásia e na América, as honras, as grandezas, os títulos, enfim, tudo aquilo que designa por “tesoiros” ou “bens sagrados” e que aliciam os mortais que o poeta apelida de “cegos” (v.2), talvez porque percam tempo a desejar o superficial e não vejam aquilo que de facto importa – o amor. Na segunda parte, Elmano informa o leitor do que realmente quer e deduz-se que afinal deseja tão-somente morrer junto da amada. Nos dois últimos versos, está presente a condição imposta pelo sujeito poético para aceitar o que desejou: exalar o último suspiro nos lábios de Jónia. Verifica-se, portanto, que para Elmano nada há de mais importante que a amada. De igual modo, no soneto 141, de construção idêntica, Bocage enumera primeiramente os bens que rejeita (vv.1-11) – os louros da vitória, a fama, as riquezas, as lisonjas – para, de seguida, expressar o seu desejo: ser amado por Marília (vv.12-14)³⁹⁷. Acrescente-se ainda 81.14, soneto endereçado aos versos de Elmano, onde este afirma ser um sorriso da amada mais importante do que a fama que a poesia lhe poderia trazer: “Um sorriso de Anarda é mais que a Fama.” (v.14).

Outro dos processos de que se servem os poetas para enaltecer a mulher amada é a sua superlativação relativamente à Natureza. Tal recurso está presente em Ovídio e especialmente em Bocage. Quanto ao primeiro, nos *Amores* 2.16, descreve idilicamente a sua terra natal, Sulmona, onde não sente qualquer bem-estar ou tranquilidade, nem é capaz de desfrutar da beleza da paisagem, uma vez que Corina se encontra ausente: *At meus ignis abest; (...) / quae mouet ardores, est procul; ardor adest.*³⁹⁸ (vv.11-12). Por outro lado, declara preferir estar vivo e sem fama do que habitar a região do céu, desde que possa gozar do amor de Cíntia (vv.13-14).

³⁹⁶ O tom depreciativo é conseguido pela utilização do determinante demonstrativo “esse”: “Esses tesoiros, esses bens sagrados / Para os cegos mortais...” (vv.1-2).

³⁹⁷ “Que a mim, para que viva satisfeito, / Me basta possuir teu doce agrado, / Ter lugar, ó Marília, no teu peito.”

³⁹⁸ A respeito destes versos, há a salientar os jogos de palavras com *ignis*, *ardores*, *abest* e *adest*, remetendo os dois primeiros vocábulos para a imagem do amor como fogo. *Ignis*, o fogo, designa, sem dúvida, Corina, que apesar de estar longe provocou o “ardor” amoroso que, por sua vez, está bastante perto do sujeito poético.

Este recurso é usado com bastante mais frequência por Bocage, para quem a paixão amorosa está inevitavelmente ligada à beleza da Natureza, como se depreende da leitura de 319.1-4:

*Lá quando a Tua voz deu ser ao nada,
Frágil criaste, ó Deus, a Natureza;
Quiseste que aos encantos da beleza
Amorosa paixão fosse ligada.*

Um exemplo desta vivência do amor no seio da Natureza e da necessidade da presença da amada para que o sujeito poético possa usufruir de toda a harmonia que o espaço lhe inspira está bem patente no soneto 21:

*Já se afastou de nós o Inverno agreste
Envolto nos seus húmidos vapores,
A fértil Primavera, a mãe das flores
O prado ameno de boninas veste.*

*Varrendo os ares o subtil Nordeste,
Os torna azuis: as aves de mil cores
Adejam entre Zéfiros e Amores,
E toma o fresco Tejo a cor celeste.*

*Vem, ó Marília, vem lograr comigo
Destes alegres campos a beleza,
Destas copadas árvores o abrigo.*

*Deixa louvar da corte a vã grandeza:
Quanto me agrada mais estar contigo
Notando as perfeições da Natureza!*

Assiste-se, na primeira parte, vv.1-8, ao afastamento do Inverno e à chegada da Primavera, a estação das flores e também a mais propícia aos amores. Na primeira estrofe é estabelecida a oposição entre o Inverno, caracterizado negativamente como “agreste”, e a Primavera, associada à fertilidade e ao colorido, expressos pela referência ao campo vestido de boninas. Na segunda estrofe, é traçado o quadro de uma natureza idílica, de acordo com as regras do Arcadismo, recriando o tópico do *locus amoenus* tão caro aos clássicos. Desta forma, predominam nessa descrição as sensações visuais (“azuis”, “mil

cores”, “cor celeste”)³⁹⁹, olfactivas (“fresco Tejo”) e as que expressam movimento (“Varrendo os ares”, “as aves de mil cores / Adejam...”). Tudo é suave (a paisagem é varrida pelo “sutil nordeste”), ameno, maravilhoso, inspirando tranquilidade, para o que contribui o predomínio da cor azul. Nesse espaço não faltam sequer os Zéfiros e os Amores, que coabitam pacificamente com “as aves de mil cores”. Tudo está em equilíbrio e até mesmo os opostos água e céu se unem e confundem, ao tomar o Tejo a cor celeste.

É perante este cenário que o poeta, na segunda parte do poema, vv.9-14, lança um apelo à amada, dirigindo-lhe um duplo pedido: integrar-se na Natureza, usufruindo e partilhando com o sujeito poético a beleza daquele espaço, e, conseqüentemente, repudiar a vida citadina. Destes versos dois aspectos há a salientar: primeiramente, o paralelismo perfeito dos vv.10-11⁴⁰⁰, de onde ressalta a associação da beleza da Natureza à sua utilidade (servir de abrigo); em segundo lugar, a rejeição da vida da cidade com toda a sua grandeza que Bocage não hesita em considerar “vã”, e a conseqüente opção pela vida humilde do campo⁴⁰¹.

Nos vv.13-14, conclui o poeta que só faz sentido contemplar toda a beleza e perfeição da Natureza se estiver na companhia da amada. O chamamento dirigido a Marília terá como função a integração desta na paisagem, para que possam, ambos, assimilar também toda aquela paz e harmonia, o que os levaria a viver calma e equilibradamente o amor, longe de paixões arrebatadoras. Como notou Francisco Silveira, este soneto é a expressão “da utopia arcádica de um Cosmos regido pela harmonia e pelo equilíbrio”⁴⁰².

A mesma utopia está presente no soneto 33, dedicado a Marília:

*Olha, Marília, as flautas dos pastores
Que bem que soam, como estão cadentes!
Olha o Tejo a sorrir-se! Olha, não sentes
Os Zéfiros brincar por entre as flores?*

*Vê como ali, beijando-se, os Amores
Incitam nossos ósculos ardentes;
Ei-las de planta em planta as inocentes,
As vagas borboletas de mil cores;*

³⁹⁹ A estes elementos acrescentam-se ainda as flores, o prado e as boninas da estrofe anterior.

⁴⁰⁰ Este paralelismo manifesta-se a nível morfológico, sintático e semântico.

⁴⁰¹ De acordo com Guerreiro Murta, o verso fica esclarecido se se tiver em atenção que o pai de Marília era cirurgião da corte. Vide Murta (1974) n.14.

⁴⁰² A propósito deste soneto, veja-se a análise de SILVEIRA, Francisco Maciel, “A utopia árcaica num soneto de Bocage”, in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, 86, 1º tomo (1980) pp.217-222. O texto citado encontra-se nas páginas 217-218.

*Naquele arbusto o rouxinol suspira,
Ora nas folhas a abelhinha pára,
Ora nos ares, sussurrando, gira.*

*Que alegre campo! Que manhã tão clara!
Mas ah! Tudo o que vês, se eu não te vira
Mais tristeza que a noite me causara.*

O soneto apresenta claramente uma estrutura bipartida: a primeira parte, bem mais longa, é constituída pelos vv.1-12, e a segunda, pelos vv.13-14. Relativamente à primeira, o poeta descreve uma Natureza idealizada, onde não faltam elementos característicos do cenário bucólico: as flautas harmoniosas dos pastores, as águas calmas do Tejo, uma brisa suave personificada nos Zéfiros que brincam por entre as flores, as borboletas, o rouxinol, a abelha. Tal como no soneto anterior, a paisagem é enriquecida pela presença dos Amores que, com os seus beijos, convidam também o sujeito poético e Marília a entregarem-se ao amor.

A apóstrofe inicial com que o poeta invoca a sua muda interlocutora, bem como o uso da frase interrogativa no v.4, contribui para conferir ao texto um tom coloquial que é característico de várias composições bocageanas e que será bastante frequente, por exemplo, em Garrett. Por outro lado, há a salientar o uso constante de frases exclamativas que exprimem o estado de alegria e felicidade do sujeito poético.

A repetição constante do imperativo “olha”, de carácter apelativo, confere ao texto grande visualismo. De facto, predominam no soneto as sensações visuais (“olha”, “flores”, “mil cores”, “clara”), embora sejam também relevantes as auditivas (“soam”, “cadentes”, “suspira”, “sussurrando”) e as sensitivas (“sentes”).

É de salientar que todo este cenário é perpassado por um clima de grande sensualidade, sugerido pelos beijos dos Amores, pelos “ósculos ardentes”, pelos suspiros amorosos soltados pelo rouxinol, bem como pelo sussurrar da abelhinha.

Importa notar ainda nesta primeira parte, a construção alatinada dos vv.9-11, com a colocação da forma verbal no final dos versos, bem como a construção anafórica e simétrica dos vv.10-11.

Conclui o poeta esta primeira parte (v.12) com duas exclamações que sintetizam, afinal, toda a perfeição da Natureza anteriormente descrita, e de onde ressalta a luminosidade da paisagem e a alegria que suscita no eu poético.

A utilização abrupta da adversativa no verso seguinte produz um corte relativamente à primeira parte. O poeta apresenta agora uma explicação para a beleza que acabou de descrever: a Natureza é harmoniosa e alegre apenas porque o sujeito poético tem a felicidade de poder ver a amada. Desta forma, o espaço que circunda o eu lírico é belo, apenas porque bela é também Marília, e porque ele tem oportunidade de a contemplar, o que lhe permite ver o mundo “com outros olhos”. A ausência da amada implicaria a descrição de um quadro absolutamente contrário.

Uma vez mais, estamos na presença de um soneto que recria o tópico clássico do *locus amoenus*. A Natureza descrita é perfeita, harmoniosa, luminosa, enfim, idealizada, tal como o sentimento amoroso aqui subjacente, e dela emana tranquilidade e felicidade, convidando, portanto, os seres humanos a entrarem em comunhão com toda aquela beleza e a entregarem-se ao amor. Para esta perfeição é fulcral a presença da amada, pois caso ela estivesse ausente, o cenário provocaria antes uma profunda tristeza ao sujeito poético.

Não só é evidente na composição a influência clássica, como também o traço camoniano, nomeadamente na importância atribuída à visão da amada. Efectivamente, em “Tanto de meu estado me acho incerto”, de Camões, após a exposição dos efeitos contraditórios do amor, dá o poeta, no último terceto, a explicação para os mesmos: “Se me pergunta alguém porque assi ando, / Respondo que não sei; porém suspeito / Que só porque vos vi, minha Senhora”⁴⁰³.

Resta salientar, relativamente à sublimação da mulher amada, que Bocage recorre, por vezes, ao uso de numerais com o intuito de engrandecer as suas divas. É o caso de 15.6, onde afirma serem “mil” as perfeições de Marília, da mesma forma que mil são também as perfeições de Lília (122.4). No soneto 36, um genetliaco, Marina foi apresentada por Afrodite, que lhe imprimiu “encantos a milhares” (v.10).

Conclui-se, portanto, ao traçar o retrato físico da amada que se trata de uma mulher de extrema beleza e formosura, de cabelos longos e loiros, muitas vezes entrançados, especialmente em Bocage, de olhos geralmente negros e brilhantes, de tez clara e macia, possuidora de um doce riso que desconcerta o enamorado. Para além destes atributos, os poetas realçam ainda: o colo, enquanto lugar de intimidade, com conotações sexuais e que

⁴⁰³ A propósito do soneto bocageano, veja-se a análise feita por MARTINS, José Cândido, *Para uma leitura da poesia de Bocage* (Lisboa 1999) 57-59. Além dos sonetos analisados, outros há onde está igualmente patente a importância da presença da amada no seio da Natureza e a sua sublimação relativamente a esta última: 55; 64; 109; 128; 143.7-8.

adquire carácter sagrado em Bocage; os braços, dos quais exaltam a formosura e alvura, sendo o elemento que permite criar uma maior proximidade física entre o sujeito poético e a amada; as mãos e os pés, que são também extremamente belos. Estas mulheres são encaradas como seres frágeis, doces e delicados, esplêndidos e resplandecentes, de qualidades e dons excepcionais, o que as torna muito superiores às heroínas ou até às próprias divindades da mitologia.

Por este motivo, os poetas não se poupam a esforços para enaltecer aquelas que são a sua luz e que por isso constituem a razão da sua existência: recorrem a adjectivação que engrandece os seus atributos físicos; fazem uso de termos conotados com a cor e, sobretudo, com o brilho; comparam-nas com deusas e heroínas míticas, mas colocando-as sempre num patamar superior, de tal modo que são as divindades que, por vezes, reverenciam as amadas do poeta; fazem-nas acompanhar de deusas conotadas com a beleza e/ou o amor; consideram-nas superiores a todas as riquezas e bens materiais que seduzem os restantes mortais; realçam a importância da sua presença no seio de uma Natureza idílica, perfeita, pois só podem usufruir da beleza desta na companhia daquelas; por último, chegam inclusivamente a apelidá-las de deusas, divindades ou divas.

É importante notar que este ideal de beleza feminina, quer tenha sido recuperado por Bocage a partir da leitura directa dos clássicos quer, indirectamente, através da leitura de autores nacionais ou estrangeiros, contemporâneos ou não, que, por sua vez, se haviam inspirado também nos poetas latinos, teve no entanto a sua formulação na Antiguidade Clássica e foi-se difundindo na literatura de vários países, tendo sido transmitido ao longo de séculos.

3.2 O retrato moral

Alvo de mais atenção por parte dos poetas latinos é o retrato moral da mulher amada. Se fisicamente é caracterizada como uma autêntica deusa, o mesmo não se pode dizer dos seus traços psicológicos. Com efeito, são vários os defeitos que os poetas continuamente lhe apontam e que contribuem quase sempre para provocar na *persona* poética um tormento avassalador.

3.2.1 Infidelidade

Um dos traços de carácter em que os poetas mais parecem insistir é na infidelidade. Catulo, no c.11, dirigido a Fúrio e Aurélio⁴⁰⁴, lamenta-se da traição da sua amada que tem inúmeros amantes em simultâneo⁴⁰⁵, embora não ame nenhum como amou Catulo; limita-se antes a levá-los à exaustão sexual, como se depreende da leitura do v.20, em que a expressão *ilia rumpens* foi deixada para o final da frase justamente com o intuito de lhe dar mais realce. Tal atitude é a responsável pelo fim do amor de Catulo, expresso no uso de *cecidit* no v.22, final esse que não deixa de provocar uma certa tristeza na personagem poética, presente nos últimos versos da composição. De salientar também a reminiscência do símile de Safo, o do jacinto pisado pelos pastores, patente no fr.105. O que Catulo coloca em relevo com a recuperação do símile é a fragilidade da flor e do amor que ela simboliza, que cai ao ser tocada pela passagem do arado. De acordo com Godwin⁴⁰⁶, o símile destaca a força da amada por oposição à vulnerabilidade do poeta. De salientar, porém, que enquanto o arado provoca danos na flor sem intenção de o fazer, a amada provoca deliberadamente sofrimento no sujeito poético devido à sua *culpa*⁴⁰⁷.

Também no c.72 Catulo tem consciência da infidelidade de Lésbia. Começa por referir, no primeiro verso, a virtude tradicional da mulher romana de ser *uniuira*, o que levou a amada a afirmar ser incapaz de “conhecer” alguém que não Catulo, de tal modo que nem Júpiter desejava⁴⁰⁸. Note-se a colocação enfática de *Catullus* no final do v.1, logo seguido de *Lesbia*, mas no início do v.2, de forma a sugerir, por um lado a união entre os amantes, mas simultaneamente a distância e o afastamento existente entre eles.

Perante tal declaração de fidelidade, Catulo amou-a, não como o *uulgus*⁴⁰⁹ a uma *amica*⁴¹⁰, mas sim como um pai ama os filhos e os genros. Esta referência aos filhos e genros pode insinuar que para Catulo o amor por Lésbia não é efémero; antes pelo contrário, assenta em laços mais fortes e duradouros do que a mera atracção sexual. No

⁴⁰⁴ Fúrio e Aurélio foram encarregados por Catulo de ir a Roma levar uma mensagem a Lésbia.

⁴⁰⁵ É de notar o emprego de *trecenti* no v.18 com carácter indefinido e genérico, bem como o uso de *moechus* no v.17 com sentido pejorativo, já que designa o homem adúltero.

⁴⁰⁶ In Catullus (1999) 129.

⁴⁰⁷ Ibidem.

⁴⁰⁸ *Tenere* tem, neste contexto, o sentido de “possuir”, daí o seu cariz sexual.

⁴⁰⁹ *Vulgus* é usado com sentido pejorativo.

⁴¹⁰ O vocábulo é aqui utilizado depreciativamente com um sentido equivalente a *meretrix*, já que designa a companheira sexual, temporária portanto, contrastando com a esposa, com quem deveria manter uma relação duradoura.

entanto, actualmente, e é de salientar o contraste entre o passado, introduzido pelo *quondam* do v.1, e o presente, expresso pelo *nunc* do v.5, Catulo já a conhece bem e tem agora consciência da sua perfídia, pelo que não lhe atribui já tanto valor (é *uilior et leuior*).

No último dístico, nomeadamente no pentâmetro, procede à distinção entre *amare* e *bene uelle*, chegando a uma conclusão inesperada e paradoxal: a *iniuria* aumenta o amor, e, ao mesmo tempo, diminui o “bem querer”. O contraste entre *magis* e *minus*, significativamente colocados no final de cada metade do pentâmetro, contribui também para realçar a oposição entre *amare* e *bene uelle*.

No c.58, dirigido a Célio⁴¹¹, menciona por três vezes nos dois versos iniciais o nome de Lésbia, como sendo a única mulher que realmente amou⁴¹², tratando-se claramente de uma situação passada, como evidencia a forma verbal utilizada: *amauit* (v.3). E tal como na composição a que se aludiu anteriormente, importa notar, uma vez mais, a referência temporal ao momento presente (*nunc* (v.4)), que corresponde à tomada de consciência da conduta infiel da amada. Mas o que agrava ainda mais este seu comportamento é o facto de ser tido em público, por ruelas e encruzilhadas. Catulo deixa assim transparecer a imagem do amante traído e rancoroso que se refere à mulher que outrora amou de forma bastante depreciativa (vv.4-5). No verso final, é de salientar o contraste entre o termo *glubit*, de cariz sexual, já que sugere tratar-se de masturbação, e *magnanimi*, característico da poesia épica, e que aparece em Catulo apenas nos *carmina docta*. Desta forma, Catulo acaba por immortalizar nesta composição poética não só Lésbia como também a sua conduta incorrecta, pautada pela infidelidade, ao mencionar os seus amantes, a quem atribui o título quase heróico de *magnanimi Remi nepotes*⁴¹³.

Situação que merece também referência é a que se encontra em 68.135-137. Apesar de estar patente igualmente a infidelidade de Lésbia⁴¹⁴, o enamorado traído adopta agora um comportamento bastante mais civilizado e até mesmo indiferente face a essa traição, o que contrasta com a atitude que tomou no c.58. De facto, opta por tolerar os raros amores

⁴¹¹ É habitualmente identificado com *Marcus Caelius Rufus*, que Cícero defendeu no *Pro Caelio*.

⁴¹² Saliente-se que no v.2 Catulo se nomeia a si próprio na terceira pessoa, utilizando assim a técnica do monólogo interior que será, depois, amplamente explorada pelos elegíacos. Significativo também é o emprego de *illa*, nos vv.1 e 2, que individualiza Lésbia e reforça a ideia de que foi ela o único amor de Catulo. Essa ideia de exclusividade é sugerida igualmente pelo uso de *unam* no v.2, que contrasta com *omnes*, em posição final no verso seguinte.

⁴¹³ Para a análise dos *carmina* catulianos veja-se Catullus (1999).

⁴¹⁴ Embora o nome de Lésbia não seja mencionado, de acordo com João Ângelo Neto, é a ela que estes versos se referem. Cf. CATULO, O Livro de Catulo. Tradução, introdução e notas de João Ângelo Oliva Neto (S. Paulo 1993) p.46, n.46.

furtivos, a exemplo de Juno, a mais importante das deusas, que consentiu também as infidelidades do marido⁴¹⁵.

Estas duas atitudes discrepantes levaram João Ângelo Neto a reconhecer que Catulo construiu duas máscaras poéticas distintas consoante se trate dos *carmina docta* ou dos polímetros⁴¹⁶: nos primeiros revela-se mais civilizado, mais cortês, enquanto nos segundos dá largas à indignação e revolta, agredindo verbalmente os que pretende atingir, o que pode dever-se talvez à influência da poesia iâmbica.

A infidelidade da mulher amada foi um dos traços de carácter registado também por Tibulo a propósito de Délia. Na elegia 1.5, encontra-se o sujeito poético atormentado pelo sofrimento amoroso, motivado pelo *discidium*: o casal separou-se e Délia desfruta agora do amor de outro homem, o que provocou os ciúmes de Tibulo e o levou a recordar tudo quanto fez por ela. De notar, nos vv.11, 13 e 15, a repetição anafórica de *ipse* no início de cada dístico, bem como o uso de *ille* no v.9, para evidenciar que foi ele quem a salvou da doença com os seus votos, quem a purificou com enxofre puro, quem lhe evitou pesadelos com *mola*⁴¹⁷ santa, e quem ofereceu nove votos à deusa Trívia na noite silenciosa, para agora outro usufruir das suas preces e desfrutar do amor de Délia. O poeta pretende desta forma dar provas da sua devoção à amada, especialmente num momento de crise, como foi a doença que a atormentou. Em seguida, informa Délia do modo como imaginou a sua vida no campo ao lado da amada, caso esta não o tivesse traído.

A queixa e, simultaneamente, a crítica ao comportamento infiel da mulher são também apontadas na elegia 1.6: Délia, astuta, engana agora o poeta e, ironicamente, fá-lo com os recursos que ele próprio lhe ensinou. Toda a elegia aborda o comportamento infiel da amada, começando o poeta por, num primeiro momento, endereçar várias advertências ao marido da jovem, pedindo-lhe que esteja atento às atitudes que possam indiciar a infidelidade da esposa (v.15-38). No fundo, acaba Tibulo por tecer uma crítica subtil à ignorância do marido de Délia, da mesma forma que critica a própria amada pela perícia com que ludibria o esposo e atrai os amantes. Nos vv.39-54, é aos próprios rivais que se dirige, aconselhando-os a manterem-se afastados de Délia, a não ser, claro, que estejam

⁴¹⁵ De acordo com Godwin, a justificação do adultério humano a partir do adultério divino remonta a Aristófanes, *As Nuvens* 1076-82. No entanto, é conveniente recordar que a esposa de Zeus, ou do seu equivalente latino Júpiter, não só expressou a sua ira como se vingou das mulheres com quem o marido cometeu adultério. Cf. CATULLUS, *Poems* 61-68, edited with introduction, translation and commentary by John Godwin (Warminster 1995) 224.

⁴¹⁶ In Catulo (1993) p.46, n.46.

⁴¹⁷ Trata-se de uma mistura de farinha e sal usada nos sacrifícios mágicos e religiosos.

dispostos a sofrer as consequências. Perante tal conduta infiel, o poeta dirige-se agora à amada, nos vv.55-62, anunciando que provavelmente a esperam alguns castigos. Quanto ao sujeito poético, é capaz de a perdoar, mas apenas pelo carinho que sente pela mãe da jovem. É aliás a esta que Tibulo dirige o discurso nos vv.63-72, com o intuito de lhe rogar que ensine a filha a ser “casta” (v.67). Por fim, é a própria Délia que toma por destinatária, a quem aconselha a ser casta, não por medo, mas por possuir um espírito fiel, ou seja, a castidade deveria estar-lhe inerente e deveria guardar para o poeta um amor mútuo, mesmo em tempos de separação. Aconselha-a, portanto, a ser fiel para que não caiam sobre ela as maldições que atormentam outras jovens. Assim, serão ambos, na velhice, um exemplo de amor (vv.85-86)⁴¹⁸.

Do mesmo defeito de carácter se lamenta Propércio que não hesita, por vezes, em tecer duras críticas à conduta infiel de Cíntia. Foi aliás a sua própria experiência de vida que parece ter-lhe ditado o v.3 da elegia 2.34: *Expertus dico, nemo est in amore fidelis*.

Deste modo, multiplicam-se as composições em que aborda o tema da traição. A elegia 1.15 é disso exemplo. Nesta, é mais que evidente aos olhos do poeta a *perfidia* de Cíntia, já que o tempo que gasta a embelezar-se é a prova incontestável da sua infidelidade. A esta atitude contrapõe, como é habitual na sua obra, a conduta de várias heroínas que chegaram ao desespero e inclusivamente à morte, ao verem-se separadas dos que amavam: é o caso de Calipso⁴¹⁹, Hipsípila⁴²⁰, Evadne⁴²¹ e Alfesibeia⁴²² (vv.9-24), apontadas por Propércio como modelos míticos de comportamento. Propércio sente-se, portanto, no direito de exigir a Cíntia uma atitude idêntica. No entanto, e em conformidade com o “código” que rege a relação amorosa enamorado / amada, acaba por ser o próprio poeta a

⁴¹⁸ A propósito da infidelidade da mulher amada, veja-se também as elegias 3.4 e 3.6, atribuídas a Lígdamo, que se lamenta igualmente da traição de Neera. Sobre a análise das elegias tibulianas veja-se BALL, Robert J., *Tibullus the Elegist: a Critical Survey* (Göttingen 1983).

⁴¹⁹ Calipso foi quem albergou Ulisses após o naufrágio e por quem acabou por se apaixonar. Mas, a pedido de Atena, Zeus enviou Hermes até Calipso para lhe ordenar a libertação de Ulisses. Calipso acedeu e deixou-o partir, o que lhe provocou uma profunda tristeza. Cf. GRIMAL, *Dicionário da mitologia grega e romana* (Lisboa 1999) 71.

⁴²⁰ Hipsípila, rainha de Lemnos, recebeu os Argonautas, tendo-se enamorado de Jasão. No entanto, este partiu sem lhe dar conhecimento, infligindo-lhe deste modo um amargo sofrimento. De acordo com Propércio, Hipsípila não teve outros amores depois de Jasão, salientando-se assim a sua fidelidade, que contrasta com a atitude de Cíntia.

⁴²¹ Após a morte de Cafaneu, seu marido, lançou-se nas chamas da pira fúnebre. Vide Grimal (1999) 162.

⁴²² Alfesibeia casou com Alcmeón por quem foi abandonada, o que desencadeou a ira dos irmãos da jovem que, numa atitude de vingança, mataram o traidor. De acordo com Propércio, a heroína vingou-se dos seus irmãos, versão que, segundo Aires Nascimento, só Propércio conhece. Cf. Propércio (2002) 292.

declarar-lhe o seu amor incondicional, dando-lhe liberdade para se tornar no que quiser, desde que não lhe seja estranha.

Digna de referência é a elegia 1.16 que prima, sobretudo, pela originalidade, ainda que também pela inverosimilhança, uma vez que se trata de um monólogo proferido por uma porta que anteriormente (*olim* (v.1)) deu passagem a triunfadores, enquanto agora (*nunc* (vv.5 e 33)) apenas é usada para traições amorosas. Trata-se, pois, de um *paraklausithyron*. Ao longo da elegia, a porta recorda os insultos que lhe foram dirigidos por um suplicante, o *exclusus amator*, numa fria noite de Inverno. Deste modo, a porta é personificada e acaba por assumir as atitudes características da mulher: a crueldade (*duritia*)⁴²³ e a *perfidia*⁴²⁴, motivos pelos quais se torna a grande causadora do sofrimento do sujeito poético: *Sed tu sola mei tu maxima causa doloris* (v.35). Note-se, neste verso, a repetição enfática do pronome pessoal *tu*, associado, no seu primeiro uso ao adjectivo *sola* e, no segundo emprego a *maxima causa*, precisamente com o intuito de reiterar a ideia de que a porta, enquanto personificação da amada, é efectivamente a única culpada do tormento do amante.

A constatação da infidelidade de Cíntia ultrapassa, por vezes, na obra properciana, o simples lamento. É com alguma frequência, aliás, que o poeta dá largas a toda a revolta e ira que o dominam. É o caso da elegia 2.6. Num acesso de raiva, Propércio iguala Cíntia às mais conhecidas cortesãs da Antiguidade: Lais⁴²⁵, Tais⁴²⁶ e Frine⁴²⁷. Por outro lado, considera que foram atitudes como a depravação feminina que originaram batalhas cruéis, de que são exemplo a guerra de Tróia ou a luta dos Centauros contra os Lápitais⁴²⁸, ao mesmo tempo que aponta o dedo ao fundador de Roma, em quem localiza a origem da devassidão dos costumes, ao raptar as virgens sabinas. Ao tentar depois apurar as causas do desregramento que se vive na época, não hesita em atribuir grande parte de culpa ao que

⁴²³ Vide v.17: *Ianua uel domina penitus crudelior ipsa*.

⁴²⁴ Cf. v.33: *Nunc iacet alterius felici nixa lacerto*, bem como o v.43: *Ante tuos quotiens uerti me, perfida, postis*.

⁴²⁵ Foi uma célebre cortesã do séc. V a.C., natural de Éfira (actual Corinto). Cf. Propércio (2002) 314.

⁴²⁶ Tais foi amante de Alexandre Magno. Após a morte deste casou com Ptolemeu I do Egipto. Ibid.

⁴²⁷ Frine é natural da Beócia. Depois de Tebas ter sido destruída por Alexandre, ofereceu-se para pagar a sua reconstrução com o dinheiro que amealhou graças aos seus inúmeros amantes. Ibid.

⁴²⁸ Os Lápitais são um povo da Tessália, comandado por Piríto e Teseu. O primeiro convidou os Centauros para a sua boda, mas como não estavam habituados a beber vinho, rapidamente ficaram embriagados, o que levou um deles, Êurito ou Eurítion, a tentar violar Hipodamia, a noiva de Piríto. Este episódio deu origem à luta entre Lápitais e Centauros, que terminou com a vitória dos primeiros e a expulsão dos segundos do território da Tessália. Cf. Grimal (1999) 82.

pela primeira vez⁴²⁹ pintou frescos eróticos que passaram a ornamentar as casas e, simultaneamente, a corromper as jovens que os viam, já que tiveram conhecimento das cenas de amor que até então lhes estavam vedadas. Estabelece assim, à maneira de Tibulo, um confronto entre o passado, tempo em que imperava o pudor, e o presente em que reina a devassidão. Após extravasar a sua ira, termina porém a elegia com uma declaração de amor incondicional e absoluta fidelidade, como é apanágio do amante elegíaco.

A mesma expressão de revolta pela traição de Cíntia está patente em 2.8. Ainda que tenha consciência de que do mesmo modo que tudo na vida muda, assim acontece com o amor, revela o poeta grande dificuldade em lidar com essa realidade. Recorda, então, de forma sentida, todos os presentes que ofereceu à amada e os poemas que lhe compôs, que não bastaram contudo para a comover. De facto, lamenta a insensibilidade da *ferrea*⁴³⁰ Cíntia (v.12) que nunca foi capaz de declarar ao enamorado o seu amor. A revolta e o sofrimento que consomem Propércio são tais que manifesta o desejo de morrer e, numa atitude de vingança, anseia que Cíntia morra juntamente com ele, de acordo com o exemplo mítico de Hémon e Antígona⁴³¹.

Na sequência directa desta elegia surge a 2.9, onde Propércio começa por fornecer exemplos de mulheres que, num passado heróico, permaneceram fiéis aos seus amados – Penélope, o exemplo máximo de fidelidade, e Briseida -, para em seguida contrapor o comportamento imoral de Cíntia, que traiu Propércio assim que teve oportunidade de o fazer. A verificação da infidelidade conduz o poeta à indignação (vv.25-30), traduzida na frequência de interrogativas, e a uma generalização, ao considerar que todas as mulheres são falsas e traidoras. Num tom amargurado mas resignado, conclui a composição a afirmar ter consciência de que continuará a amar quem sabe que não o ama.

Nos vv.1-22 da elegia 2.18, reflecte Propércio sobre a escravidão amorosa em que vive. Acusa Cíntia de ser infiel e de o odiar, mesmo sendo ele jovem, contrapondo, uma vez mais, o seu comportamento ao de uma figura mítica, neste caso, Aurora, que permaneceu fiel a Titono, apesar de ser já velho. Os vv.35-38 são igualmente relevantes,

⁴²⁹ Saliente-se a presença do tema do *primus qui*, típico do iambo.

⁴³⁰ É de notar a expressividade do adjectivo para nos sugerir a sevícia de Cíntia.

⁴³¹ Hémon estava noivo de Antígona e acabou por suicidar-se quando Creonte a condenou à morte, ao encarcerá-la no túmulo dos Labdácidas. Cf. Grimal (1999) 203. Assim, tal como Hémon não foi capaz de viver sem Antígona, também Propércio não deseja continuar a viver sem Cíntia. Nesta elegia, Propércio aduz ainda o exemplo de Aquiles e Briseida, referentes ao episódio da “ira de Aquiles” da *Ilíada*. Ao ver-se afastado de Briseida, que Agamémnon lhe havia arrebatado, recusou-se a combater contra os Troianos e permaneceu inactivo e indiferente na sua tenda, alheio a todos os reveses sofridos pelos Gregos.

dada a utilização de *sedere* que, como nota Cristina Pimentel⁴³², talvez não tenha sido empregue inocentemente apenas com o sentido de “sentar-se”; pode sugerir, pelo contrário, a atitude de Cíntia que se exhibe para outros homens, já que o mesmo verbo se empregava para designar a atitude das prostitutas, que se sentavam fora dos lupanares com o objectivo de atrair clientes⁴³³.

Ovídio não ficou também indiferente à traição da mulher amada. Na elegia 2.5 acusa a *puella* de infidelidade, acusação expressa pelo uso de *pecasse* (v.3), que adquire habitualmente na poesia amorosa o significado de “ser infiel”⁴³⁴. A infidelidade é reforçada também pelo emprego de *crimen*, no v.6, retomado no v.14 (*crimina uestra*), termo jurídico usado com o intuito de designar a violação do pacto amoroso estabelecido. O sujeito poético expressa então o ciúme que lhe suscitam os galanteios trocados entre a amada e o rival, bem como os sinais secretos e os beijos desavergonhados trocados entre os dois no decorrer de um banquete. Note-se que já na elegia 1.4 Ovídio tinha procedido à descrição da troca de sinais entre amantes num banquete a que assistiu e no qual esteve presente também a amada acompanhada do marido, sendo os banquetes ocasiões propícias ao encontro entre os enamorados⁴³⁵. A grande diferença, porém, entre esta elegia e a 2.5 reside no facto de que naquela os sinais são trocados entre Ovídio e a amada e, portanto, é o marido desta quem é enganado e não a *persona* poética. Retomando a elegia 2.5, e perante a traição, Ovídio exalta-se, mas por pouco tempo, pois conclui, logo em seguida, ser incapaz de castigar a amada.

Também a elegia 3.14 é toda ela dedicada à infidelidade de Corina, traduzida pelo emprego de *peccare*, nos vv.1, 5 e 11, a exemplo da elegia 2.5. Curiosamente, o único desejo de Ovídio é permanecer na ignorância relativamente ao comportamento infiel de Corina, até mesmo porque a traição é um tipo de assunto que deve manter-se em segredo e não ser do conhecimento público. Segundo conselho de Ovídio, Corina deve aparentar ser recatada e reservada, de forma a enganar o povo e até o próprio poeta, que prefere ser néscio e ingenuamente crédulo a ter conhecimento da verdadeira conduta da amada.

⁴³² In Propércio (2002) 334.

⁴³³ Para além das passagens abordadas, encontra-se ainda referência à infidelidade feminina em 1.11, 2.5, 2.24, 2.32 e 4.8.

⁴³⁴ Cf. 3.4.9, bem como 3.14.1, 5 e 11.

⁴³⁵ Acerca da troca de sinais entre os amantes veja-se também Tib.1.2.21-22; 1.6.19-20; Prop.3.8.25-26.

Declara, aliás, que o que de facto lhe provoca sofrimento é a confissão, por parte da *puella*, da infidelidade cometida⁴³⁶.

Até ao momento foi já possível verificar que é recorrente nas obras dos poetas latinos a queixa pela infidelidade da mulher. Outras vezes, porém, ultrapassam o mero lamento para lhe tecer uma crítica feroz, ainda que tendam depois a expressar-lhe todo o seu amor e fidelidade. Relativamente a este ponto um breve comentário se impõe. Tal como foi mencionado ao longo do texto, parece ser possível detectar na poesia elegíaca a influência do iambo, sobretudo nos momentos em que o eu poético dá largas à indignação e revolta que a conduta infiel da mulher lhe suscita. No entanto, de acordo com as regras que regem a relação entre o amante elegíaco e a mulher amada, aquele é obrigado a permanecer-lhe fiel e a amá-la incondicionalmente, apesar de todo o sofrimento que lhe é infligido por ela, daí que a *persona* poética lhe jure fidelidade a amor absoluto, o que dá azo a uma certa incoerência no discurso.

A traição da amada é igualmente um dos traços de caracterização recuperado por Bocage. No soneto 16, o poeta apresenta, nas quadras, a relação amorosa com Fílis que decorria, aparentemente, num ambiente de tranquilidade e felicidade, uma vez que o sujeito poético era correspondido no amor. No entanto, assiste-se a um momento de viragem na relação, dado pela utilização da adversativa “porém”, no início do primeiro terceto: Fílis esqueceu-se já do amor por Elmano e ama agora Jónio, com quem se ri do sofrimento do sujeito poético. Nada, porém, que tenha surpreendido o eu lírico, já que aquela atitude está em conformidade com o “feminil costume”. Conclui-se, portanto, que para o sujeito poético a mulher é, por natureza, um ser infiel, inconstante e cruel.

No soneto 63, faz a personagem poética referência ao final recente da sua paixão, através do recurso à metáfora do fogo, habitual na poesia: “Inda em meu frágil coração fumeça / A cinza desse fogo em que ele ardia” (vv.1-2). A utilização do advérbio “inda”, do verbo “fumegar” e a referência à “cinza” mostra precisamente que se trata de uma ruptura recente que, inevitavelmente, deixou marcas no sujeito poético. Aliás, não é ao acaso que caracteriza o seu coração como sendo “frágil”⁴³⁷; ele apresenta esta característica precisamente por ter sido, uma vez mais, vítima da desilusão amorosa. Note-se que o

⁴³⁶ De salientar uma vez mais o emprego de *peccasse* no v.37. Sobre a infidelidade da amada veja-se também 2.19; 3.1.49-52 e 3.12.

⁴³⁷ Curiosamente, Bocage emprega o vocábulo três vezes (41.1, 63.1 e 321.2) para caracterizar o seu coração e uma vez (60.10) para qualificar a sua alma, vítima da volúvel Marília.

emprego de “ardía” sugere que o amor sentido pelo eu lírico possuía um carácter contínuo e duradouro, até ao momento em que foi confrontado com a “aleivosia” e “vil traição” da mulher. No entanto, e apesar dos “crimes”⁴³⁸ cometidos, aos olhos do poeta a mulher permanece bela⁴³⁹.

Tal como foi apontado em Catulo (c.58) e Propércio (2.6 e 2.8), também Bocage, uma ou outra vez, dá largas à sua revolta pela traição da mulher. É o exemplo do soneto 102, onde trata a infiel Alcina sem qualquer tipo de respeito. Considera-a ingrata e vil como poucas, um autêntico “monstro de torpeza”. Para dar ideia do verdadeiro carácter da traidora, utiliza o mesmo processo a que Propércio recorreu em 2.6, e invoca exemplos históricos de mulheres que levaram uma vida desregrada, como é o caso de Júlia⁴⁴⁰, Lais⁴⁴¹ e Messalina⁴⁴². Não obstante, Bocage não hesita em considerá-las modelos de pureza, quando comparadas com Alcina, e adverte-a, no final, do castigo que a aguarda, que será nada mais nada menos que o seu próprio remorso.

Apesar da revolta e do sofrimento que a traição da amada lhe provoca, o sujeito poético não é capaz de deixar de a amar; pelo contrário, e a exemplo de Propércio, não hesita em reafirmar-lhe o seu amor. É o caso do soneto 60. Neste, o sujeito poético dirige-se à Razão, que qualifica como “importuna”, para lhe formular dois pedidos: pede-lhe, primeiramente, que deixe de o perseguir, pedido que é reiterado no final da segunda quadra; em segundo lugar, que lhe permita apreciar a sua loucura, o que equivale a dizer, que o deixe amar⁴⁴³. De acordo com o sujeito poético, a Razão revela-se absolutamente incapaz de triunfar sobre o Amor⁴⁴⁴, pelo que será então preferível cessar “a ríspida voz que em vão murmura” e deixar de o perseguir e de o importunar. Note-se que é precisamente o choque entre a voz da Razão “importuna”, que o aconselha a deixar de amar Marília, que, “injusta e vária”, já se encontra “noutros laços”, e a sua incapacidade de o fazer, aquilo que lhe provoca todo o conflito interior que o dilacera. Tal conflito encontra-se claramente patente no último terceto onde está bem evidente a diferença entre

⁴³⁸ É de notar, a exemplo dos poetas latinos, o uso de um termo jurídico, “crimes”, que designa, nestes versos, a violação do pacto estabelecido, aspecto que será abordado oportunamente.

⁴³⁹ “Na sombra de teus crimes brilha a graça / Com que o pródigo Céu criou teu rosto.” (vv.13-14).

⁴⁴⁰ Trata-se da filha de Augusto, que levou uma vida desregrada. Casou três vezes, a primeira com Marcelo, a segunda com Agripa e a terceira com Tibério.

⁴⁴¹ Lais era uma cortesã grega, também referida por Propércio nos vv.1-2 da elegia 2.6.

⁴⁴² Messalina era a mulher do imperador Cláudio e ficou célebre pelos seus excessos.

⁴⁴³ Recorde-se que o amor aparece frequentemente associado à loucura.

⁴⁴⁴ Cf. vv.3-4: “Se a lei de Amor, se a força da ternura / Nem domas, nem contrastas, nem mitigas”. O triunfo do Amor sobre a Razão está igualmente patente nas duas quadras e no primeiro terceto do soneto 107.

aquilo que é o propósito da Razão e o que é o desejo do eu poético, expresso por meio de uma gradação crescente:

*Queres que fuja de Marília bela,
Que a maldiga, a desdenhe, e o meu desejo
É carpir, delirar, morrer por ela. (vv.12-14)*

Conclui-se, pois, que apesar de toda a crueldade, infidelidade e inconstância de Marília, o sujeito poético continua a amá-la, a ponto de desejar morrer por ela⁴⁴⁵. Assim, está igualmente patente em Bocage não uma declaração de amor incondicional nos moldes em que se encontra nos elegíacos, mais concretamente em Propércio, mas a constatação, por parte do sujeito poético, de que é incapaz de viver sem a amada e de deixar de a amar, apesar de ser vítima da sua infidelidade.

O sofrimento provocado pela traição é tal que Bocage chega ao ponto de, por várias vezes, o comparar a outros tormentos já experimentados, mas considerando-o sempre mais atroz. No soneto 123, o poeta sente-se atormentado por “horroroso pesadelo”, pois vê-se, por um lado, vítima do Fado e da Desgraça, e vê, por outro, os seus males “em tropel”; é odiado pela Pátria, pelo Mundo e pelo Céu⁴⁴⁶, esteve perante a Morte, as Fúrias e os Manes, sendo as duas primeiras entidades conotadas com o horror e o sofrimento: mas o pior, sem dúvida, é a infidelidade de Nise, nos braços de quem se encontra o seu rival. Assim, para Bocage, o sofrimento da traição supera todos os outros, inclusive o da morte.

No soneto 183 faz Bocage uma espécie de reconstituição do seu percurso por terras bárbaras, ou seja, das suas peregrinações pela Índia e pela China após a deserção de Damão, a 8 de Abril de 1789⁴⁴⁷, territórios onde foi mal recebido e onde viveu inclusivamente na miséria. Começa por se comparar a Ovídio, o “mísero vate de Corina / Nas tomitanas praias desterrado” (vv.3-4), ao chorar amargamente o negro fado que o levou a partir para Goa. Aí foi vítima da “língua viperina” da “vil Calúnia” e de inúmeros tormentos, personificados na figura do Adamastor, o “grão Gigante / Que no terrível

⁴⁴⁵ Também no soneto 90 manifesta o sujeito poético a consciência de que é incapaz de afastar o seu pensamento da amada, embora esta seja traidora e fingida: “Apesar da traição, do fingimento / Que te infama e desluz, se enleva e pára / Em ti, alma infiel, meu pensamento.” Na conclusão do soneto apresenta uma nova oposição entre a Razão e o Amor: “Nas paixões a Razão nos desampara: / Se a Razão presidisse ao sentimento, / Tu morrerias por mim, eu não te amara.” (vv.12-14)

⁴⁴⁶ Note-se a gradação crescente dos elementos pelos quais é malquisto.

⁴⁴⁷ A nota é de Daniel Pires. Cf. Bocage (2004) p.196, n.5.

promontório mora” (vv.10-11). Após tantas adversidades e nesse ambiente hostil, o único consolo que poderia encontrar seria o ideal de felicidade ao lado de Gertrúria e de fidelidade desta⁴⁴⁸, lealdade da qual, no entanto, duvida no terceto final: “Por bárbaros sertões gemi, vagante; / Falta-me inda o pior, falta-me agora / Ver Gertrúria nos braços de outro amante.” É esta dúvida que o martiriza e que considera pior que todos os tormentos experimentados⁴⁴⁹.

Verifica-se que, tal como neste último soneto, para os poetas não é sequer necessária a constatação da infidelidade; basta a leve suspeita de traição para os atormentar. É também o caso do soneto 97, onde o motivo que tortura Bocage é o mesmo que atormentou Propércio na elegia 1.11: a eventual traição da mulher amada. Na elegia properciana, Cíntia está ausente em Baias, lugar propício ao luxo e à corrupção, o que provoca alguma apreensão a Propércio que imagina uma hipotética infidelidade, sendo esta possibilidade o suficiente para o angustiar. No soneto bocageano, o destinatário do sujeito poético é o Amor que, “tirano, vaidoso e triunfante”, lhe impinge cada vez mais “servis cadeias”, com as quais o flagela. Não obstante, a personagem poética ainda ousa considerar “doces” as aflições que o inquietam, desde que lhe seja possível ter um sinal que lhe alimente a esperança de ver ainda acesa a chama do amor de Anália. O que de facto o dilacera é a incerteza do perjúrio de que a amada é talvez exemplo. Esta dúvida é traduzida pelo uso do advérbio “talvez”, no v.9, repetido no verso seguinte, mas agora com o intuito de estabelecer uma oposição clara entre o “outro”, o possível objecto do afecto de Anália, e ele próprio, o “eu” que na realidade chora e morre de “saudosas amarguras”. Seria assim

⁴⁴⁸ De acordo com Hernâni Cidade, foi o amor por Gertrúria que o levou a pretender dar um novo rumo à sua vida. O desejo de construir um lar digno para os dois leva-o a partir para a Índia em 1786, na nau *Senhora da Vida*, após ter sido nomeado Guarda-Marinha do Estado da Índia. Cf. Bocage (1969) p.XIV. Contudo, não estão bem esclarecidos os motivos que terão conduzido à partida de Bocage para o Oriente, como demonstra Vitorino Nemésio. De acordo com o crítico, “a vocação do mar bastaria para explicá-la. Resta a perseguição que lhe movia o conde de S. Vicente, os amores infelizes com a castelã de Outão, e a versão, pouco verosímil para o temperamento de Bocage, de uma tentativa de reabilitação perante a desconfiança da família de Cunha de Eça e por meio da fortuna no Oriente, com bens ou glória de armas. E porque não havia de ser a simples estrela de um poeta vagabundo que o levava disfarçado de oficial da Marinha – uma estrela arbitrária, pura, sem cálculos nem órbita neste mundo?”. Cf. NEMÉSIO, Vitorino, “Vida de Bocage”, in *Homenagem nacional a Bocage no II centenário do seu nascimento* (Setúbal 1965), pp.65-84, maxime 69.

⁴⁴⁹ Também no soneto 280 afirma o poeta que não se importa de ter uma vida miserável, pautada pela Desventura, nem de ver a sua liberdade ameaçada; mais penoso que tudo isso é ver Marília nos braços de Aónio a zombar da “sorte lastimosa” do eu poético.

preferível ter uma certeza, por mais dolorosa que fosse, do que viver na dúvida, continuamente atormentado pelo fantasma da traição que ignora⁴⁵⁰.

Conclui-se deste modo que tanto os poetas latinos como Bocage dedicam bastante atenção ao tema da infidelidade da mulher amada, sendo possível detectar vários pontos de contacto na abordagem deste tópico.

Assim, tanto Bocage como Propércio consideram que a mulher é, por natureza, traidora e desleal, estando, para o poeta latino, esse traço de carácter em conformidade com a época em que escreveu, pois é, afinal, fruto da devassidão e desregramento da sociedade em que vive.

É de notar também o emprego de terminologia jurídica para designar a infidelidade feminina, mais concretamente o uso do termo *crimen* em Ovídio e do equivalente “crime” em Bocage.

Quanto aos sentimentos que lhes suscita a prova ou a mera suspeita de infidelidade são também idênticos: sofrimento, que Bocage julga mais atroz que outros tormentos experimentados, indignação, revolta e ira, que se traduzem na expressão de um simples lamento ou numa crítica feroz. E foi precisamente esta revolta que levou Propércio e Bocage a recorrer a um processo semelhante para mencionar a infidelidade da mulher amada: igualá-la a cortesãs da Antiguidade, indo Bocage ainda mais longe ao considerá-las modelos de pureza quando comparadas com Alcina.

No entanto, e porque “obstáculos não há que Amor não vença”⁴⁵¹, nem a traição consegue pôr fim ao amor que consome o enamorado, pelo que se encontra, sobretudo em Propércio e Bocage, o reafirmar da fidelidade e do amor absoluto e incondicional.

3.2.2 Crueldade

Além da denúncia e acusação da infidelidade da mulher amada, não é rara também entre os poetas a queixa pela crueldade de que ela dá mostras. Tibulo, por exemplo, chega a preferir outros tormentos ao que lhe é infligido pela *saeuitia* de Némesis. Na elegia 2.4, vê-se escravo da *puella*, o que o leva a questionar-se sobre os motivos pelos quais Amor se

⁴⁵⁰ Bocage aborda ainda o tema da infidelidade da mulher amada nos sonetos 18, 19, 23, 24, 29, 44, 66, 83, 90, 107, 117, 135 e 182.

⁴⁵¹ Cf. Bocage 106.14

recusa a soltar-lhe os laços que o mantêm cativo. Dando conta do sofrimento em que se encontra, expresso por meio de *uror*, cujo emprego em posição inicial o coloca numa situação de destaque, seguido da interjeição *io*, implora à cruel Némesis (*saeva puella*) que afaste os seus fachos. O sofrimento que o atormenta leva-o assim a preferir ser pedra nos gélidos montes, uma alusão ao mito de Níobe⁴⁵² ou a estar sujeito aos ventos, como uma rocha que as ondas do mar constantemente flagelam, a padecer tais dores. É de salientar o contraste estabelecido por Tibulo entre o calor do amor que o abrasa e o consome, expresso pela forma verbal *urit*, no final do v.5, e reiterado por *uror* no início do verso seguinte, e o seu desejo, onde é notória a preferência por elementos frios, como os gélidos montes ou a rocha golpeada pelo mar e fustigada pelo vento.

Na elegia 2.6, começa Tibulo por dirigir-se a Macro, que, ao partir para a guerra, acaba por fugir do amor. Assim sendo, o próprio poeta pondera também a hipótese de se tornar soldado, o que lhe permitiria escapar a Vénus e às *puellae*. A partir do v.15 é o cruel Amor (*Acer Amor*) que interpela e que responsabiliza pelas suas penas e pela sua conduta irracional (*insana mente*). O seu discurso está marcado pela utilização de vocabulário de carácter negativo, de que são exemplo *acer* (v.15), *miserum* (v.17), *torques* (v.17), *dira* (v.17), *insana* (v.18), e que culmina, no v.19, com uma eventual menção do suicídio como forma de pôr termo a seus males⁴⁵³. Não deixa também de fazer referência à “crédula Esperança”⁴⁵⁴, a divindade que lhe deu alento e lhe prometeu um futuro mais risonho. Pelo recurso à anáfora⁴⁵⁵, aponta a forma como a deusa deu alento a agricultores e pescadores, como conforta o escravo e como lhe prometeu Némesis, a *dura puella*, cuja crueldade a leva a negar-se ao poeta, o que para ele constitui uma fonte de sofrimento⁴⁵⁶.

Do mesmo mal se lamenta Propércio. Sabe-se, aliás, pela elegia 1.3, que havia já experimentado a crueldade de Cíntia: *Non tamen ausus eram dominae turbare quietem, /*

⁴⁵² Níobe, filha de Tântalo, casou com Anfion, de quem teve sete filhos e sete filhas. O orgulho com a sua descendência levou-a a considerar-se superior a Leto, que havia gerado apenas dois filhos: Apolo e Ártemis. Leto, ofendida, exigiu aos filhos que se vingassem de Níobe. Aqueles fizeram-no, matando os filhos da heroína. De acordo com uma das versões da lenda, Níobe, atormentada pelo sofrimento, fugiu para junto de seu pai, onde os deuses a transformaram em rocha. Cf. Grimal (1999) 331-332.

⁴⁵³ A mesma menção da morte encontra-se posteriormente no v.51: *Tunc morior curis*.

⁴⁵⁴ Parece que Tibulo qualifica a Esperança como *credula* precisamente por tornar crédulos os mortais.

⁴⁵⁵ Veja-se v.21: *Spes... Spes*; 23: *Haec... haec*; 25 e 27: *Spes*.

⁴⁵⁶ Acerca da crueldade da *puella*, veja-se ainda a elegia 1.2. Nesta, Tibulo expressa a mágoa que a indiferença de Délia lhe suscitou. Esta parece ser agora fiel ao marido, daí que o amante encontre fechada a porta da casa da amada. Angustiado (*anxius* – v.25), apenas no vinho parece encontrar consolo para tal sofrimento.

Expertae metuens iurgia saeuitiae (vv.17-18), motivo pelo qual teme acordá-la quando, embriagado, chega a casa e a vê dormir tranquilamente após ter aguardado o seu regresso.

No entanto, não parece ser Propércio a única vítima da crueldade de uma mulher. Nos vv.1-4 da elegia 2.4, assiste-se a um desabafo do poeta que se lamenta do carácter desumano da *puella*. Dirige-se a um “tu” indeterminado⁴⁵⁷, alertando-o para todas as ofensas e todo o sofrimento que terá de suportar (terá de padecer muitas afrontas e ser por várias vezes escorraçado) antes de conseguir algum favor da sua amada. Parece, portanto, que o poeta, a partir da crueldade de Cíntia, procede a uma generalização, considerando a *duritia* um traço de carácter habitual no sexo feminino. A tripla repetição de *saepe*, nos vv.2-3, acentua precisamente as constantes afrontas de que o enamorado é vítima, sugeridas também pelo emprego de *multa* no v.1, a traduzir os inúmeros sofrimentos que o amante é obrigado a suportar.

Não obstante, não deixa Propércio de manifestar a consciência de que um poeta que se dedique à poesia amorosa está inevitavelmente condenado a uma vida de infelicidade, pautada pelo sofrimento, provocado em grande medida pela crueldade da mulher amada. Assim parece evidenciar o último verso da elegia 2.1, uma extensa *recusatio*, onde se assiste à afirmação das escolhas poéticas de Propércio, ficando bem clara a opção pela poesia amorosa. No último verso, sintetiza o poeta os *topoi* que perpassam em toda a sua produção poética: o sofrimento amoroso e a crueldade da amada: *Huic misero fatum dura puella fuit*.

O sofrimento provocado pela sevícia e insensibilidade de Cíntia está igualmente patente em 2.17. Nesta elegia encontra-se Propércio desesperado e dilacerado (*fractus*), já que a indiferença e crueldade da amada a levou a nem sequer permitir que o enamorado ficasse na rua durante a noite⁴⁵⁸ ou que lhe dissesse palavras através das frestas da porta, uma alusão ao tópico do *paraklausithyron*. Tal situação conduz o poeta a uma comparação do seu sofrimento inesperado⁴⁵⁹ com os eternos castigos de Tântalo e Sísifo, para concluir

⁴⁵⁷ De acordo com Cristina Pimentel, “esta elegia pode ser um solilóquio, ou o desabafo do poeta para com um ‘tu’ indeterminado, um amigo, talvez, ou simplesmente todos os que amam”. In Propércio (2002) 311.

⁴⁵⁸ Como nota Cristina Pimentel, este passo é de difícil interpretação, o que a levou a sugerir vários dos possíveis sentidos deste verso: “já não lhe é permitido ficar toda a noite, na rua, como um suplicante, junto à casa de Cíntia? Já de nada lhe serve ficar à espera da marcação de um encontro, de, a meio da noite, ser chamado para junto da amada? Já não dorme com a amada por aqui e por ali, onde calha e lhes é possível?” In Propércio (2002) 333.

⁴⁵⁹ O carácter inesperado do sofrimento de Propércio é traduzido pelo contraste entre o passado (*modo*) em que o poeta era feliz, correspondido no amor e, por isso, vítima da inveja e admiração dos demais, e o presente (*nunc*), marcado pela rejeição de Cíntia e consequente infelicidade do poeta.

afinal que nada existe de mais duro no mundo do que a vida daquele que ama: *Durius in terris nihil est quod uiuat amante* (v.9). Assim, e tal como Tibulo, manifesta também Propércio o desejo da morte, através da menção do suicídio (vv.13-14). No entanto, apesar da nota de amargura que perpassa pela elegia e do sofrimento que atormenta o poeta, conclui Propércio a composição poética, a exemplo de outras já abordadas, com uma declaração de fidelidade para com Cíntia, que, por sua vez, se arrependerá e sentirá remorsos da sua atitude relativamente ao poeta, já que este sempre lhe foi fiel: *Quod quamuis ita sit, dominam mutare cauebo: / Tum flebit, cum in me senserit esse fidem* (vv.17-18)⁴⁶⁰.

Ovídio, tal como Propércio, manifesta igualmente a consciência de que é condição inerente ao enamorado deparar com uma amada *dura*. Na elegia 1.9, inteiramente dedicada ao tema da *militia amoris*, estabelece o poeta uma longa comparação entre o soldado e o amante, prendendo-se um dos pontos de contacto com o alvo a sitiarem: enquanto o soldado deve assediar as cidades imponentes, o enamorado encarregar-se-á da porta da amada cruel: *Ille graues urbes, hic durae limen amicae / obsidet* (vv.19-20). Não obstante, não nega Ovídio agrada-lhe também este tipo de mulher, até mesmo porque considera haver possibilidade de o contacto masculino a poder aplacar. É, pelo menos, a ideia que ressalta de 2.4.23-24: *altera dura est: / at poterit tacto mollior esse uiro*, elegia onde o poeta se confessa atraído por todas as mulheres, motivo recorrente no epigrama helenístico. E, de facto, a crueldade é um dos traços de caracterização de Corina, como se pode constatar em 2.17.7: *uiolenta Corinna*.

Por último, interessa observar a elegia 3.8, onde Ovídio se lamenta de que a amada o tenha preterido em favor de um militar, cuja situação financeira é mais confortável que a do poeta, que apenas dispõe de poemas para oferecer à *puella*. Assim, e porque esta é também ambiciosa, mais não pode fazer que limitar-se a cantar em vão o seu poema diante das duras portas (v.24: *rigidas... fores*) da amada. Importa notar que a dureza pode referir-

⁴⁶⁰ Parece que uma situação idêntica se encontra no soneto 24 de Bocage. Neste, expressa o poeta, nas quadras e no primeiro terceto, o receio de ser esquecido e traído pela amada de quem se encontra afastado. Assim, e interpelando-a, conclui no segundo terceto que, se tal receio se vier a confirmar, “com o rosto, alguma vez de mágoa cheio, / recorda-te de mim, dize contigo: / «Era fiel, amava-me, e deixei-o.». A imagem do rosto cheio de mágoa, utilizada por Bocage, parece recuperar a ideia expressa pelo *flebit* properciano. Por outro lado, em ambos os textos está implícito o remorso da amada que sofre por haver traído quem lhe havia sempre dado provas de fidelidade. A propósito da crueldade de Cíntia veja-se também 1.5 (nesta elegia, Cíntia é cruel não para Propércio, mas para Galo, o rival do poeta), 1.7, 1.8, 1.16, 1.17, 2.8, 2.25 e 3.16.9-10.

se não só às portas como também à atitude da própria *puella* relativamente ao sujeito poético⁴⁶¹.

No caso de Bocage, a crueldade e insensibilidade das mulheres relativamente ao poeta já se adivinhava desde o início da obra, a partir da leitura do v.9 do soneto 2, de carácter autobiográfico: “Pede às moças ternura, e dão-lhe motes!”. Efectivamente, é com alguma frequência que Bocage se lamenta da falta de ternura das mulheres e, conseqüentemente, da indiferença de que é vítima. É justamente esta a queixa do poeta no soneto 41. Através da aliteração em fricativa surda [f] e sonora [v] – “Os dias vêm fugir, voar as horas” -, expressa a consciência de que o tempo passa, fugaz, sem que consiga vislumbrar quaisquer indícios de ternura. De facto, e como se não fosse só por si doloroso o sofrimento suscitado pela falta de amor, ainda vê a amada dar largas à crueldade, ao regozijar-se com a sua amargura⁴⁶². E tal como Tibulo foi enganado pela *credula Spes* que lhe havia prometido Némesis, também Bocage permanece iludido pela “louca esperança”, o que o leva a alimentar a ideia de um dia vir a ser recompensado pelo seu martírio.

Outras vezes, opta Bocage por mencionar directamente a sevícia da mulher, ao caracterizá-la como “cruel” ou mesmo como “fera”. O soneto 69, ferozmente dirigido à amada a quem expressa o seu desejo de vingança, inicia-se com uma sucessão de apóstrofes acompanhadas pelo emprego do imperativo: “Vai-te, fera cruel, vai-te, inimiga, / Horror do mundo, escândalo da gente”. E é precisamente na primeira apóstrofe que se encontra inclusivamente a associação dos dois vocábulos mencionados: “fera cruel”⁴⁶³. A dureza e ferocidade da mulher são sugeridas também pelo recurso à metáfora do v.3, “férico peito”, que recorda a *ferrea* Cíntia⁴⁶⁴, demonstrando a comparação expressiva do peito / coração a um metal duro justamente o carácter desumano e cruel da mulher amada. Situação similar está patente no soneto 76, onde o sujeito poético começa por traçar, nas quadras e no primeiro terceto, um retrato físico idealizado de Flérida. No entanto, é permitido antever, desde o primeiro verso, que o seu retrato moral não corresponderá ao

⁴⁶¹ É, aliás, com frequência que Ovídio menciona a crueldade das *fores*: 1.4.62 (*saevus*); 1.6.2 (*difficilem*), 54 (*surdas*), 68 (*dura... limina*), 73 (*crudeles... postes*); 1.8.77 (*surda... ianua*); 2.1.22 (*duras... fores*); 3.1.52 (*foribus duris*). Ao mesmo processo havia recorrido já Tibulo em 1.1.56 (*duras... fores*) e 1.2.6 (*dura ianua*).

⁴⁶² Situação idêntica encontra-se no soneto 280, onde o sujeito poético afirma que o que lhe causa mais pesar que o cárcere, e a conseqüente falta de liberdade, é a crueldade de Marília que, “entre os braços de Aónio reclinada”, se alegra com o sofrimento do eu poético.

⁴⁶³ Também no soneto 87, v.14, menciona Filena como “a cruel”, enquanto em 135.12 Anália é caracterizada como uma “fera”: Nisto o deus mostra o coração da fera”.

⁴⁶⁴ Cf. Prop.2.8.12. Também Ovídio recorreu ao mesmo adjectivo para qualificar Corina na elegia 1.14.28: *capiti, ferrea, parce tuo!*.

físico, uma vez que ele a considera, já à partida, “íngrata”. Na segunda parte do poema, constituída apenas pelo segundo terceto, assiste-se à comprovação da sevícia de Flérida, primeiro designada por “esta cruel”, para no verso seguinte, o derradeiro do poema, se apresentar o motivo de tal crueldade: a amada é desumana porque é, afinal, “composta de pedras e metais!”. Acrescente-se ainda o soneto 87, v.9, em que a insensibilidade de Filena é sugerida por uma metáfora idêntica: “De mármore a meu pranto, a meu queixume.”

Os efeitos nefastos que a crueldade provoca no sujeito poético são tais que este se debate, não raras vezes, com pensamentos funestos e apenas parece identificar-se e encontrar conforto em ambientes hostis. Bastante elucidativo a este respeito é o soneto 48, onde está presente uma das temáticas mais obsessivas em Bocage: a da morte.

*Ó retrato da Morte! Ó Noite amiga,
Por cuja escuridão suspiro há tanto!
Calada testemunha de meu pranto,
De meus desgostos secretária antiga!*

*Pois manda Amor que a ti somente os diga,
Dá-lhes pio agasalho no teu manto,
Ouve-os, como costumás, ouve, enquanto
Dorme a cruel que a delirar me obriga.*

*E vós, ó cortesãos da escuridade,
Fantasmas vagos, mochos piadores,
Inimigos, como eu, da claridade!*

*Em bandos acudi aos meus clamores:
Quero a vossa medonha sociedade,
Quero fartar meu coração de horrores.*

Começa o poeta por invocar indirecta e metaforicamente a Noite (“Ó retrato da Morte!”), para, numa segunda apóstrofe, a ela se dirigir directamente: “Ó Noite amiga”. Em seguida, explicita a função que desde longa data exerce: ser confidente silenciosa dos desgostos e infelicidades do eu poético: “Calada testemunha de meu pranto, / De meus desgostos secretária antiga!”. A abundância de exclamativas nesta primeira quadra confere ao texto um tom bastante emotivo e confessional, perfeitamente adequado ao teor do soneto. Por outro lado, não é possível deixar de salientar a abundância de sons nasais a sugerir o desânimo e a melancolia que dominam o eu lírico.

Na segunda quadra, vê-se o poeta, por incitamento de Amor, a pedir insistentemente à Noite que acolha e ouça as suas mágoas, para explicitar, no final da estrofe, o verdadeiro motivo do seu sofrimento: a crueldade da mulher que, indiferente e insensível à dor que o martiriza, dorme tranquilamente, enquanto ele se debate com a insónia. De notar que em vez de referir o nome próprio da amada, opta o poeta pela menção de um traço do seu carácter, com o intuito de salientar justamente a crueldade que a caracteriza.

Nos dois tercetos, o discurso do eu poético tem como destinatários os seres que povoam a noite, com os quais revela alguma afinidade, na medida em que tanto as criaturas invocadas, umas reais outras imaginárias, como o próprio poeta se consideram hostis à claridade. Assim sendo, são esses seres os indicados para o auxiliarem em tais momentos de dor, motivo pelo qual expressa o desejo de se fazer acompanhar por eles. A este, e em perfeita consonância com o *locus horrendus* que predomina em toda a composição poética, acrescenta ainda um segundo e derradeiro pedido, que, expresso num tom arrebatado, constitui como que o auge do sofrimento que o dilacera: “Quero fartar meu coração de horrores”.

A atmosfera lúgubre, o *locus horrendus*, é afinal o único cenário que se adequa na perfeição ao estado de alma do eu lírico, atormentado pelo Amor e pela crueldade de uma mulher insensível à sua dor.

Também o soneto 83 gira em torno de um ambiente nocturno, mas descrito em moldes bastante diferentes daqueles em que assenta a composição anterior. Inicia-se o soneto com uma oposição entre o sujeito poético e a Natureza: enquanto esta aproveita a noite para se restaurar, o eu lírico permanece acordado e, vendo-se como um “desgraçado”⁴⁶⁵, encontra naquele momento a altura mais propícia para dar largas ao seu sofrimento. A sua alma “escurecida”⁴⁶⁶ vela⁴⁶⁷, encoberta pela tristeza, ao mesmo tempo que com ela velam Amor e a Desventura, que o poeta vê como seus algozes. Por aqui se adivinha já que a causa do seu sofrimento é o amor não correspondido. A confirmação encontra-se no último terceto, onde se conclui afinal que a grande responsável por toda

⁴⁶⁵ Note-se que a expressão “Eu, desgraçado” do v.4 recorda o *ego miser* ou simplesmente *miser*, frequente nos elegíacos latinos.

⁴⁶⁶ É de notar a transferência de uma característica marcante do espaço que rodeia o eu lírico para a sua própria alma, bem como a conotação da tristeza com a ausência de luz.

⁴⁶⁷ Há a salientar a utilização de “velando”, empregue quatro vezes no soneto, para transmitir o carácter contínuo da insónia que o sofrimento amoroso lhe suscita.

esta situação é a “desleal Marília” que outrora lhe trouxe alegrias, enquanto agora é, para ele, cruel. Esta oposição de tempo e de comportamento está bem evidente no último verso: “Que tão branda me foi, que me é tão dura”. Realça-se assim a estrutura bipartida do verso, a construção similar das duas partes que o compõem, a oposição passado / presente e, simultaneamente brandura / crueldade. Uma breve referência merece também o vocábulo que encerra o soneto, “dura”, não só porque provém directamente do étimo latino *durus*, mas também porque recupera o adjectivo *dura* frequentemente utilizado pelos elegíacos latinos para caracterizarem a cruel *puella*⁴⁶⁸.

Pelo que foi possível constatar ao longo das páginas anteriores, são vários os processos de que se servem os poetas para sugerir a crueldade da mulher amada. A forma mais evidente de o fazerem é através do léxico, daí o emprego recorrente de adjectivos como *dura*, *saeva* ou, menos frequentemente, de *uiolenta*; em Bocage, destaca-se o uso de “dura” e “cruel”, ao que se acrescenta o substantivo “fera”.

Outras vezes, assiste-se a uma identificação da amada com substâncias duras, como as pedras (por exemplo, o mármore) e os metais, de entre os quais se destaca o ferro, o que justifica o emprego do adjectivo *ferreus* em Propércio e Ovídio, e do equivalente “férico” em Bocage.

Mais subtilmente, sugerem a sevícia da mulher amada através da menção das suas atitudes, que a podem levar simplesmente a negar-se ao poeta, ou então a escorraçá-lo, e inclusivamente a alegrar-se com a amargura que o dilacera.

No entanto, pela leitura das obras dos vates, percebe-se que a crueldade da mulher representa um obstáculo com que o poeta de amor tem forçosamente de deparar, já que o sofrimento provocado pela sevícia da amada é praticamente inerente à sua condição de enamorado. No entanto, e apesar de terem consciência de que terão de suportar as afrontas de uma mulher cruel, não deixam de se lamentar pelo sofrimento experimentado, considerando-o o que de mais duro existe no mundo. Assim, Propércio julga-o mais atroz que os eternos castigos de Tântalo e Sísifo; Tibulo prefere ser pedra ou sujeitar-se à força dos ventos a padecer tal tormento; Bocage considera menos penosa a vida no cárcere e a privação de liberdade do que confrontar-se com a crueldade da amada.

É este doloroso tormento que conduz o poeta (é o caso de Tibulo e Propércio) a ponderar a hipótese de suicídio, vendo na morte a única solução possível para pôr fim aos

⁴⁶⁸ Sobre a crueldade da mulher amada em Bocage veja-se ainda 54, 78, 86 e 142 (não se trata da relação sujeito poético / amada, mas sim entre a cruel Flora e Dorindo).

seus males. No caso de Bocage, a dor leva-o também a preferir cenários tenebrosos, em perfeita harmonia com o seu estado de alma, e onde a presença da Morte é uma constante.

Por último, parece pertinente salientar, em alguns sonetos bocageanos, a ausência do nome próprio da amada e a sua substituição por um traço que a caracteriza, daí a sua designação genérica de “a cruel”. Deste modo, mais que saber a identidade, fictícia ou real, da mulher, o importante é realçar a sua crueldade. Por outro lado, importa notar que o anonimato é uma constante não só nos sonetos abordados neste tópico, como também nos que integram o retrato físico, o que contribui para conferir à mulher características genéricas, não havendo, de facto, menção de um qualquer traço específico do seu carácter ou aspecto físico. As características apontadas servem, portanto, a qualquer mulher, o que leva a concluir que o poeta, embora tome como ponto de partida as suas próprias experiências de vida, transmite-as por meio de tópicos que lhe foram legados pela tradição literária.

3.2.3 Inconstância

A volubilidade da mulher é expressivamente sugerida, no *carmen* 70 de Catulo, através da imagem da água e do vento que arrastam consigo as palavras / juramentos femininos. De acordo com o veronense, apesar de a amada lhe garantir fidelidade, considerando-se incapaz de até com Júpiter se envolver, julga o poeta que não se deve fiar nas suas palavras, uma vez que, e procedendo a uma generalização, afirma que aquilo que a mulher diz ao amante ardente deve escrever-se no vento e na água rápida: *Dicit; sed mulier cupido quod dicit amanti / in uento et rapida scribere oportet aqua.* (vv.3-4). A imagem utilizada por Catulo remonta já a Sófocles que, no fragmento 811, confessa escrever na água os juramentos da mulher. De modo idêntico, também Platão recorre a uma imagem similar no *Fedro*, 276c, ainda que referente a um contexto diferente: Οὐκ ἄρα σπουδῆ αὐτα ἐν ὕδατι γράψει μέλανι⁴⁶⁹. Catulo recuperou, portanto, dos autores gregos, a imagem da escrita na água, no entanto, a sua originalidade levou-o a ir mais longe e a

⁴⁶⁹ “Então de modo sério não as vai escrever na areia...”. A tradução apresentada é de José Ribeiro Ferreira. Numa nota explicativa informa que a tradução literal deveria ser “... não as vai escrever na água escura”. Trata-se, ao que parece, de uma frase proverbial empregue para sugerir a inutilidade de qualquer trabalho. Cf. PLATÃO, *Fedro* (Lisboa 1997) p.124. Para a citação do texto grego veja-se PLATO, *Phaedrus*, with introduction, translation and commentary by C. J. Rowe (Warminster 2000, 1986).

mencionar ainda o vento como outro dos elementos naturais em que se torna impossível escrever, de forma a sugerir assim a vacuidade dos juramentos da mulher.

Na mesma linha de Catulo, também Tibulo se lamenta da inconstância feminina, nomeadamente da de Délia. Na elegia 1.6, queixa-se o poeta do facto de a amada, durante a noite, momento propício a amores furtivos, favorecer outro que não Tibulo. E apesar de Délia negar tal acusação, confessa o poeta ser duro acreditar nas suas palavras – *Illa quidem tam multa negat, sed credere durum est* (v.7) -, pelo que se depreende que não estaria habituado a levar a sério os juramentos da amada.

De salientar que também Lígdamo⁴⁷⁰ faz referência ao carácter inconstante da mulher. Neera, apesar de casada, não é casta, o que leva o poeta à constatação de que a mulher é uma espécie cruel e desleal. Aliás, a própria concepção de amor obriga o enamorado a suportar o sofrimento que lhe é infligido por uma mulher insensível, conforme já constatado noutros poetas, e como se depreende da leitura dos vv.73-74: *Nescis quid sit amor, iuuenis, si ferre recusas / Immitem dominam coniugiumque ferum*. No entanto, alimenta ainda a esperança de Neera vir a modificar o seu comportamento, dada a natureza inconstante do sexo feminino: *mens est mutabilis illis* (v.63).

Propércio não foge à regra e inclui a volubilidade no catálogo de defeitos de Cíntia, elaborado na elegia 2.24. Nesta, o poeta é interpelado por alguém seu conhecido, que expressa a sua admiração pelos comentários depreciativos tecidos por Propércio relativamente à amada, talvez, como sugere Cristina Pimentel⁴⁷¹, os que se encontram nas duas elegias anteriores. Assim, lamenta-se Propércio dos vários defeitos de Cíntia, como a crueldade (v.5), a ambição (vv.11-14), a volubilidade (v.18) e a infidelidade (vv.19-24), que levam a amada a brincar com o poeta como se de um jogo se tratasse.

Na elegia seguinte, uma nova queixa de Propércio, mas agora acompanhada, nos vv.21-38, de um aviso ao seu rival: aconselha-o a não ser ingénuo (*credulus*) e a não estar tão seguro do seu amor, pois a amada rapidamente o trocará por outro, já que a mulher é, por natureza, um ser inconstante: *nulla diu femina pondus habet* (v.22).

E, na esteira do seu predecessor, recorre igualmente Propércio à imagem da água e do vento para sugerir a inconstância feminina. Na elegia 2.28, Cíntia encontra-se doente, o que leva o poeta a especular sobre as causas que terão conduzido à sua enfermidade. Assim, levanta a hipótese de a doença de Cíntia se dever ao facto de esta não haver

⁴⁷⁰ Cf. Tib.3.4.

⁴⁷¹ In Propércio (2002) 342.

venerado os santos deuses ou não haver respeitado os juramentos feitos. De facto, considera que qualquer juramento feito por uma mulher é levado pelo vento e pela água: *Quidquid iurarunt [puellae], uentus et unda rapit.* (v.8). Importa notar que, embora a imagem seja de Sófocles e esteja presente também em Platão, como referido, o modelo de Propércio parece ter sido claramente Catulo, uma vez que os autores gregos mencionam apenas a água, enquanto Catulo lhe acrescenta o vento, sendo ambos os elementos recuperados na elegia properciana. Saliente-se, relativamente à menção da água, que o veronense opta pelo emprego do adjectivo *rapida* para a qualificar, traduzindo assim a velocidade a que a mulher esquece os juramentos feitos; Propércio recupera a mesma ideia, mas através do uso de *unda*, que sugere, por si só, tratar-se de água agitada, que está, portanto, em constante movimento. De salientar ainda no texto properciano o uso expressivo de *rapit*, a sugerir a violência e rapidez com que as palavras são arrebatadas pelos elementos da natureza e, conseqüentemente, os juramentos esquecidos.

Como já vem sendo habitual, também o tópico da inconstância feminina foi recuperado por Bocage, por exemplo, no soneto 58, mais concretamente nas quadras, inteiramente dedicadas à volubilidade feminina. Começa o poeta por, na primeira estrofe, se dirigir ao triste e cego amante que, ingénuo, se fia na “vã promessa” de uma mulher. Procura assim chamar o amante à razão, informando-o, em tom claramente irónico (sugerido pelo uso da exclamativa no v.3), e recorrendo a um *adynaton*, que embora aspire a vê-la estável, “mais depressa o facho apagará, que espalha o dia.” Compreender-se-á mais facilmente o verso se se tiver em conta que o “facho” não se trata de um archote, como à primeira vista se poderia pensar, mas sim de um sistema de iluminação / alerta usado nas torres e atalaias e que durante o dia deveria permanecer aceso durante seis meses⁴⁷². Na opinião do sujeito poético, seria, portanto, mais fácil apagar um facho do que encontrar uma mulher constante.

⁴⁷² O significado de “facho” é explicitado por Bluteau: “Para mayor segurança dos portos de mar, ordenou El-Rey D. Sebastião no Regimento moderno da Milicia do Reyno, que teve nos lugares mais commodos, & onde melhor se descobrisse o mar, houvesse perpetuas vigias, as quaes, elegem com os officiaes da Camera os Capitaens mórés de cada lugar em numero bastante para vigiarem dous de dia, & tres de noyte, começando hum pela manhã, & entrando outro ao meyo dia, & que vendo velas ao mar, fizessem sinal com fumos, se estivessem longe, & com fachos, se estivessem perto, dando tantos fumos a os fachos, quantos fossem os navios, & os tres, que vigiassem de noyte, se repartissem a os quartos, & que vendo navios ao mar, se desse aviso delles ao Capitaõ mór, & sahindo gente em terra, desses sinal com arcabuzes, paraque se accudisse compresteza ao rebate. Nas torres, & atalayas o facho he hum páo alto com outro em cima atravessado, em cuja ponta está huma cadea de ferro, & no fim della, huma caldeirinha vasada, aonde se poem o fogo, quando parece inimigo, de noyte, ou de dia por tempo dos seis mezes, que correm, de Mayo, até o fim de Outubro. In BLUTEAU, Rafael, *Vocabulário portuguez-latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico... autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes e latinos*, tomo III, *sub verbo* (Coimbra 1712-1728).

Na segunda quadra, confessa o eu lírico que o conhecimento da volubilidade feminina lhe advém, afinal, da sua própria experiência, pois também ele foi vítima do carácter volátil de uma mulher que ora lhe afagava o peito ora o feria.

No soneto 86, o sujeito poético, que se autodenomina como “o mais terno e sensível dos amantes” (v.4), encontra-se preso entre os grilhões de Amor, enquanto Felisa, que ele considera “ingrata” e um “exemplar das inconstantes”, “por génio, por sistema, ou por costume”, continuamente o atormenta com “o fel da tristeza e do ciúme”. Assim, o carácter volúvel da amada manifesta-se na sua atitude para com o sujeito poético: ora o afaga, aplacando desta forma a dor que o martiriza, ora o desdenha. Se a primeira situação é rara, como se depreende do emprego da expressão “alguma vez”, a segunda é bastante frequente, como sugere o numeral “mil”, de sentido genérico, indefinido e indubitavelmente hiperbólico: “Mil vezes em desdéns o tiraniza” (v.11).

No soneto 180, não se assiste à constatação da inconstância de Gertrúria, mas sim à expressão, por parte do eu lírico, do receio da eventual volubilidade da amada. Bocage começa por estabelecer, nas quadras, uma comparação entre o avaro, que vive continuamente atormentado pelo medo de alguém lhe roubar o seu “tesouro idolatrado”, e o próprio enamorado, que teme que alguém leve a amada a manchar os votos estabelecidos. Assim, e se o eu poético é comparado ao avaro, Gertrúria será o seu tesouro. De acordo com o poeta, três são os factores que a podem tornar “vária”: a distância, já que o poeta se encontra no Oriente, o tempo da ausência, ou simplesmente o Fado que sempre lhe foi adverso. A exemplo do que se verificou a propósito da infidelidade, a mera suposição da “variedade” de Gertrúria é o suficiente para torturar o enamorado: “De suspeitas cruéis atormentado” (v.6); “o primeiro / Dia em que eu chore a tua variedade, / Será da minha vida o derradeiro” (vv.12-14)⁴⁷³.

Pode, portanto, concluir-se que tanto os poetas latinos, nomeadamente Catulo, Lígdamo e Propércio, como Bocage consideram a inconstância um traço de carácter inerente ao sexo feminino; segundo eles, a mulher é, por natureza, um ser volúvel. Assim, ora se queixam directamente da leviandade da amada, ora optam por sugeri-la através do recurso a determinados *adynata*. Deste modo, na opinião de Catulo e Propércio, como os juramentos femininos não devem ser levados a sério, consideram ser conveniente escrevê-

⁴⁷³ Bocage utiliza com alguma frequência o adjectivo “vária” ou o substantivo “variedade” para designar a inconstância feminina. Veja-se, por exemplo: 60.11: Marília, “que, injusta e vária, noutros laços vejo”; 175.13: “que ou tua [de Gertrúria] variedade (...)”.

los na água e no vento. Quanto a Bocage, julga ser mais fácil apagar um “facho” do que encontrar uma mulher constante.

3.2.4 Ambição

Outro dos tópicos em que os poetas latinos insistem é o da ambição da mulher amada, tema que provém da comédia⁴⁷⁴ e que é característico da diatribe. Tibulo, por exemplo, na elegia 2.3, começa por abordar o *topos* do amor na idade do ferro, ou seja, no momento presente, verificando que a ambição impera sobre o sentimento amoroso, com todos os males que daí advêm (guerras, crimes, mortes,...). E é com pesar, traduzido pelas interjeições do v.49, que comprova que as *puellae* adoram as *diuitiae*, jovens entre as quais se encontra Némesis. Com esta constatação, dá assim início a um novo motivo poético: o da ambição feminina. Vê-se, pois, na obrigação de presentear a amada com dons valiosos, para que ela se possa exibir pela cidade. Entre as riquezas que a seduzem encontram-se, por exemplo, os vestidos elaborados a partir dos famosos tecidos de Cós – *Illa gerat uestes tenues quas femina Coa / texuit* -, a que Propércio também alude em 1.2.2⁴⁷⁵.

Mais elucidativa é a elegia 2.4, toda ela dedicada à ambiciosa Némesis, às ordens de quem Tibulo cumpre o serviço amoroso. A partir do v.13, lamenta-se o poeta de nada lhe servirem as elegias⁴⁷⁶, que ele considerava serem o seu grande trunfo para conquistar a amada⁴⁷⁷, uma vez que esta só se compraz com grandes quantidades de ouro, segundo se depreende da expressão *caua... manu* (v.14). Ao mesmo tempo, e tal como outras jovens, deixa-se também seduzir por outras riquezas materiais, como as esmeraldas, as pérolas oriundas do Mar Vermelho ou os já mencionados tecidos de Cós, daí que Tibulo amaldiçoe os amantes ricos mas, acima de tudo, as oferendas corruptoras com que brindam as mulheres, e que foram a causa da ambição destas. Deste modo, foram as *diuitiae*, bem como a *auaritia* que elas suscitam, as grandes responsáveis pela rejeição do amante pobre, a quem é negado o acesso à casa da amada, e, por outro lado, o conseqüente sucesso do

⁴⁷⁴ Vide, por exemplo, Plauto, *Tru*.51ss.

⁴⁷⁵ *Et tenuis Coa ueste mouere sinus*. Note-se que inclusivamente o léxico é idêntico nos dois autores. Sobre as vestes elaboradas com os tecidos de Cós veja-se Cenerini (2002) 17, bem como Horácio, *Sat*.1.2.101-102.

⁴⁷⁶ *Nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo* (v.13).

⁴⁷⁷ *Ad dominam faciles aditus per carmina quaero: / Ite procul, Musae, si nihil ista ualent.* (vv.19-20). É de salientar, nestes versos, bem como nos precedentes, a reafirmação das escolhas poéticas de Tibulo. Reitera assim a sua opção pela poesia elegíaca, em detrimento da épica (vv.15-16) e da didáctica (vv.17-18).

diues amator, que tem possibilidade de pagar o elevado preço exigido pela *puella* e assim vencer a vigilância da casa da sua *domina*⁴⁷⁸. Tibulo vê-se, portanto, também ele, obrigado a preparar ofertas com que presentear a amada, a fim de não se prostrar, choroso, diante da porta fechada da casa dela (vv.21-22). É neste contexto que se dirige a Némesis (v.39ss) e a adverte das maldições que podem advir da sua ambição, e que mais não parecem que a expressão da sua ânsia de vingança: deseja que os ventos e os incêndios lhe arrebatem as riquezas, que os jovens contemplem passiva e alegremente esses mesmos fogos sem lhes atirarem água, e que, no momento da sua morte, ninguém a chore ou deposite uma oferenda nas suas exéquias. A este destino contrapõe o da mulher a quem a ambição não corrompeu e que por isso será chorada na ardente pira, mesmo que viva cem anos, e em cujo túmulo serão depositadas anualmente grinaldas por alguém já velho, mas que venera ainda antigos amores. Parece que nestes versos, e a exemplo de outros passos já mencionados, a velhice é encarada de forma positiva, como uma época da vida em que ainda existe espaço para amar ou para, simplesmente, recordar o amor⁴⁷⁹.

Propércio tece igualmente duras críticas à conduta ambiciosa de Cíntia. Na elegia 2.16 critica-a pela preferência que manifesta pelos amantes ricos, mais concretamente por um pretor recentemente chegado da Ilíria, que lhe oferece inúmeros presentes, o que a leva a rejeitar Propércio durante sete noites seguidas e a continuamente lhe exigir pedras preciosas e presentes de Tiro⁴⁸⁰. Lança assim uma diatribe contra as riquezas que corrompem sobretudo as mulheres belas, já que estas são, geralmente, mais levianas⁴⁸¹. Não obstante, nem mesmo os ultrajes de Cíntia conseguem pôr fim ao sofrimento do poeta, pelo que lhe resta a consolação de um eventual castigo de Júpiter por aquela haver faltado aos juramentos, já que o deus supremo nem sempre é benévolo para com os amantes perjuros.

A elegia 3.13 constitui também uma crítica acérrima ao luxo e à avareza que grassavam na sociedade contemporânea do poeta e que conduziam à imoralidade e ao adultério. Estabelece então um confronto entre o passado (*quondam*)⁴⁸² e o presente (*at*

⁴⁷⁸ É frequente, entre os elegíacos, a oposição entre o poeta pobre, que apenas tem para oferecer à amada as elegias que compõe, sendo através destas que conquista ou deveria conquistar a *puella*, e o seu rival, um amante rico, o *diues amator*, que seduz a mulher com riquezas materiais.

⁴⁷⁹ A propósito do amor na velhice veja-se Miguel Mora (2005a).

⁴⁸⁰ Tiro era um dos locais onde se produzia a púrpura com que se tingiam os tecidos.

⁴⁸¹ Esta constatação recorda Tibulo que, na elegia 2.4, vv.35-38, se interrogou sobre qual foi o deus que atribuiu beleza a uma mulher ambiciosa, pois com essa associação originou rixas amorosas e levou a que Amor fosse encarado como um deus infame.

⁴⁸² v.25.

nunc)⁴⁸³, transmitindo-se do primeiro, como é habitual, uma imagem idealizada. Era o tempo em que os jovens viviam em paz, no campo, e ofereciam às suas amadas os presentes que a própria Natureza fornecia: marmelos de Cidoneia, amoras escarlates, cachos de uvas, violetas ou lírios. Nessa altura, as *puellae* deleitavam-se com estas singelas oferendas e retribuía-m com beijos furtivos, recriando assim Propércio o *topos* do amor puro primitivo, já abordado por Lucrécio⁴⁸⁴ e aludido também por Ovídio⁴⁸⁵. Por oposição, no presente, todos veneram o ouro, pelo que até os valores, sejam morais, religiosos ou cívicos, parecem estar à venda. As mulheres apenas se contentam com ouro, pérolas, púrpura e canela, não manifestando qualquer hesitação ou pudor em entregar-se a um homem. Mas, tal como se verificou ao abordar a questão da infidelidade, também a ambição feminina é vista por Propércio como fruto da época em que vive.

A exemplo de Tibulo, Ovídio dedica igualmente toda uma elegia, a 1.10, à ambição da amada. Através do recurso ao falso diálogo⁴⁸⁶, interpela a sua muda interlocutora e confessa-lhe que ela já não lhe agrada, uma vez que se tornou ambiciosa e lhe pede continuamente presentes. Revela, então, que, enquanto ela foi singela, amou não só o seu corpo como também o seu espírito. No presente, porém, sente que uma falha de carácter lesou a sua figura, o que leva a concluir que o poeta encara a mulher como um todo e que devido a um defeito não é já capaz de a considerar tão bela como antes. Conclui Ovídio a elegia com a menção daquilo que ele considera ser um verdadeiro presente. De facto, o que ele tem para dar às *puellae* é algo mais duradouro que vestidos, pedras preciosas ou ouro: presenteá-las-á com dedicação e lealdade e oferecer-lhes-á poemas onde serão cantadas e, desta forma, recordadas eternamente, numa alusão clara ao tópico da imortalidade conferida pela poesia. Contrapõe assim o carácter efémero dos bens materiais que

⁴⁸³ v.47.

⁴⁸⁴ Cf. Lucrécio, *De Rerum Natura*, 5.962-5: *Et Venus in siluis iungebat corpora amantum; / conciliabat enim uel mutua quamque cupido / uel uiolenta uiri uis atque impensa libido / uel pretium, glandes atque arbita uel pira lecta.* Cf. LUCRÉCIO, *De Rerum Natura: Libri Sex*. Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation, and Commentary by Cyril Bailey, vol.I (Oxford 1998).

⁴⁸⁵ Cf. Ovídio, *Ars*, 2.621-3: *Tunc quoque, cum solem nondum prohibebat et imbrem / Tegula, sed quercus tecta cibumque dabat, / in nemore atque antris, non sub Ioue, iuncta uoluptas, / Tanta rudi populo cura pudoris erat!*. Vide OVIDE, *L'art d'aimer*, Texte établi et traduit par Henry Bornecque (Paris 1994).

⁴⁸⁶ Ovídio imagina no v.11 a pergunta que a amada lhe colocaria, para, logo de seguida, lhe dar resposta: *Cur sim mutatus quaeris? quia munera poscis*. Esta técnica não só contribui para o carácter coloquial do texto, como lhe confere grande vivacidade e naturalidade.

facilmente se deterioram com o passar do tempo⁴⁸⁷ à perenidade da fama alcançada pelos seus versos⁴⁸⁸.

Igualmente expressiva é a elegia 3.8, em que o poeta está inconformado com o facto de a amada o ter preterido em favor de um militar endinheirado. Estabelece então o típico confronto entre o *diues amator*⁴⁸⁹ e o *pauper poeta*⁴⁹⁰ (vv.9-24) e, a exemplo de Tibulo, recorda a idade de ouro enquanto passado ideal, opondo-a à de ferro, correspondente ao momento presente, em que existe uma preocupação excessiva com o ouro e com as demais riquezas, ganhas às custas de guerras e derramamento de sangue. Nos últimos versos da elegia (61-66), detecta-se um tom de desabafo e até mesmo de revolta pela ambição que imperava em Roma e que levava a que as mulheres apenas admittissem como seus “escravos” aqueles que lhes podiam oferecer inúmeras riquezas. A interjeição do v.65, associada à exclamativa, contribui não só para expressar o desejo manifesto pelo poeta de que um deus vingador transforme em pó as riquezas mal ganhas, como também para sugerir a revolta interior que domina a personagem poética.

Até ao momento foi já possível concluir que são vários os pontos de contacto entre os elegíacos no que concerne ao tratamento do tema da ambição feminina. Assim, é estabelecida nos três uma oposição entre o passado ideal, correspondente à idade de ouro, e o presente amargo, equivalente à idade de ferro. Neste, é com pesar que constatam que a ambição prevalece sobre o amor, o que leva a que as pessoas sejam capazes de tudo para alcançar cada vez mais riquezas, dando assim origem a grandes males, de que são exemplo as guerras, os crimes, as mortes ou a corrupção. De entre os ambiciosos, colocam em destaque a mulher amada que, em conformidade com a época em que vive, exige ao poeta cada vez mais riquezas (tecidos, ouro e pedras preciosas), ao mesmo tempo que despreza os poemas, que, segundo Ovídio, são a única e verdadeira riqueza que um poeta pode oferecer à amada, uma vez que através deles aquela alcançará a fama e a imortalidade. Não obstante, as *puellae* continuam a manifestar uma clara predilecção pelo amante rico, o que leva os poetas a estabelecer o habitual confronto entre o *diues amator* e o *pauper poeta*. Este, rejeitado, não se cansa de expressar a sua mágoa e inclusive a sua revolta.

⁴⁸⁷ Cf.1.10.61: *Scindentur uestes, gemmae frangentur et aurum.*

⁴⁸⁸ Cf.1.10.62: *carmina quam tribuent, fama perennis erit.*

⁴⁸⁹ Encontra-se uma referência ao *diues amator* também em 1.8.31.

⁴⁹⁰ A propósito do *pauper amator* veja-se também 1.8.66.

Curiosamente, e ao contrário do que tem sido uma constante até ao momento, não se encontra em Bocage qualquer tratamento do tema da ambição feminina, quando faria todo o sentido recuperá-lo, se se tiver em conta a realidade da vida do poeta. Efectivamente, se no caso dos elegíacos latinos a pobreza de que se lamentam não passa, muitas vezes, de um tópico literário, no caso de Bocage é uma realidade. De facto, Elmano não provém de uma família abastada e viu-se, ao longo da vida, repetidas vezes confrontado com necessidades económicas, que o levaram a fazer traduções para poder sobreviver, ou inclusivamente a viver da caridade. Esta pobreza está, aliás, retratada na sua obra, como se pode comprovar pela leitura dos versos iniciais do soneto 2, de teor autobiográfico:

*De cerúleo gabão não bem coberto,
Passeia em Santarém chuchado moço,
Mantido às vezes de sucinto almoço,
De ceia casual, jantar incerto; (vv.1-4)*

Igualmente elucidativo é o soneto 305, dirigido a Gregório Freire Carneiro, a quem Bocage agradece por “mil vezes” lhe haver “dourado a vida escura”. Segundo nota de Daniel Pires⁴⁹¹, “a 12 de Agosto de 1804, o poeta escreve a este seu benfeitor, solicitando-lhe auxílio monetário: “Um calo que feri me detém em casa, razão por que não posso buscar-te, e por que lá não fui no princípio do mês. Peço-te que me acudas com o que puderes, como tantas vezes; e crê que sou – Teu grato amigo – Bocage.” O derradeiro verso deste soneto é esclarecedor não só quanto à condição económica do poeta mas também ao modo como pagava as dívidas: “Pago-te em verso o que te devo em ouro”.

Não obstante, e como já referido, não se encontra na sua obra qualquer tipo de menção da conduta ambiciosa da mulher amada. Este aspecto poderá prender-se talvez com a recepção do texto e com a forma como o leitor poderia entender tal comportamento, isto é, corria o risco de o público encarar a mulher como prostituta. Ora, não sendo essa a imagem que na Antiguidade Clássica se tinha da mulher que continuamente exigia ofertas dos seus enamorados, e não sendo essa, de modo algum, a imagem que Bocage pretendia transmitir, terá optado o poeta por omitir este traço da caracterização da amada.

⁴⁹¹ In Bocage (2004) 330, n.1.

Conclui-se, assim, que Bocage soube não só aproveitar e recuperar os tópicos literários que lhe foram legados pela tradição, como também adaptá-los às suas intenções, ao contexto da época em que viveu e à mentalidade do público leitor da sua obra.

3.2.5 Ingratidão

É relativamente frequente também, na produção poética dos autores em estudo, a qualificação da mulher amada como ingrata.

Catulo, no *carmen* 76, aborda o tópico do amor como enfermidade, o que o leva à comprovação de que se encontra doente, motivo pelo qual se dirige aos deuses com o intuito de lhes pedir que o curem. Numa tentativa de os persuadir, recorda não haver faltado aos juramentos feitos e haver tratado sempre os homens sem qualquer engano. Sendo assim, e em face dos argumentos utilizados, considera reunir as condições para que os deuses o curem daquele “ingrato amor” (*ingrato... amore* (v.6)), suscitado por uma mulher igualmente ingrata, aqui referida através do recurso à sinédoque, já que Catulo, da amada, apenas menciona a sua mente (*ingratae... menti* (v.9)). Como nota Godwin⁴⁹², é significativo o uso de “mente” em lugar de “coração”, cuja utilização seria talvez mais apropriada, já que se trata de um órgão conotado com o sentimento. Com o emprego de *mens*, pretende Catulo sugerir talvez que a amada é calculista, o que contrasta com a emotividade que o caracteriza.

Na mesma linha, também Propércio qualifica Cíntia de “ingrata”. Na elegia 2.34, o poeta estabelece, a partir do v.55, um confronto entre ele próprio, cultor da elegia, e Virgílio, que se encontrava no momento a compor a *Eneida*, obra que Propércio considera desde logo superior à *Ilíada*. Não deixa portanto de prestar uma homenagem ao Mantuano, pelo que evoca as *Bucólicas* (vv.67-76) e as *Geórgicas* (vv.77-80). E é justamente ao recordar as primeiras que afirma que até Títiro pode cantar para Cíntia, aqui mencionada através da expressão *huic... ingratae* (v.72)⁴⁹³.

No entanto, além de recorrerem ao adjetivo para caracterizar directamente a amada como ingrata, optam os poetas, por vezes, por transmitir esse traço de carácter de forma

⁴⁹² In Catullus (1999) 192.

⁴⁹³ Sobre a ingratidão de Cíntia veja-se ainda 1.3.25 e 1.15, onde este tópico é combinado com o da infidelidade, o que desencadeou a ira de Propércio.

indirecta. A título de exemplo, atente-se na elegia 1.5 de Tibulo, nomeadamente nos vv.9-35. O poeta toma como ponto de partida uma situação passada, mais concretamente a enfermidade da *puella*⁴⁹⁴, tópico recorrente nos elegíacos latinos⁴⁹⁵, para proceder em seguida à enumeração de todos os esforços levados a cabo com vista à melhoria do estado de saúde da amada. Confessa então tê-la libertado da doença que a atormentava através dos seus votos, tê-la purificado com enxofre puro⁴⁹⁶, haver evitado cruéis pesadelos conjurando-os três vezes⁴⁹⁷ com “farinha” santa e haver oferecido nove votos a Trívia na noite silenciosa⁴⁹⁸. Saliente-se que a actuação do sujeito poético é acentuada pela repetição anafórica de *ipse* nos vv.11, 13 e 15, bem como pelo emprego de formas verbais no pretérito perfeito do indicativo – *lustravi, procuravi, dedi*⁴⁹⁹ –, que culminam na utilização de *persolui* no v.17: *Omnia persolui: fruitur nunc alter amore*. Aliás, *omnia persolui* acaba por constituir uma síntese de todos os esforços anteriormente enumerados, empreendidos pelo sujeito poético para minorar o sofrimento da amada num momento de crise, alimentando desta forma a secreta esperança de que Délia lhe fique grata pela sua devoção. Contudo, rapidamente percebe que as suas expectativas saem frustradas, ao deparar com a presença de um rival, o *alter*, que desfruta presentemente do amor da jovem. A oposição entre o passado e o presente é sugerida, no verso supracitado, por uma pausa sintáctica a seguir à forma verbal, pausa que coincide também com a cesura pentemímere. Ainda no que respeita ao mesmo verso, é de salientar que são dois os vocábulos que Tibulo coloca em evidência: *fruitur* e *nunc*, o que se comprova pelo facto de ambos ocuparem o lugar central do verso. Por outro lado, uma análise métrica permite igualmente corroborar o realce que lhes é concedido, já que o primeiro vocábulo se encontra entre a cesura pentemímere e a heftemímere, e o segundo entre esta e a cesura bucólica. O motivo de tal destaque é inequívoco: se *nunc* é evidenciado com o objectivo de contrapor os esforços passados com os insucessos presentes, com o emprego de *fruitur* coloca-se também em oposição a conduta activa do sujeito poético que tudo fez para melhorar a situação de Délia, com a passividade do rival que se limita a usufruir dos louros alcançados pelo enamorado. O contraste entre as duas situações apresentadas é ainda evidenciado pelo

⁴⁹⁴ V.9: *Cum tristi morbo defessa iaceres*.

⁴⁹⁵ Cf. Tib.3.17, Prop.2.28 e Ov. Am.2.13.

⁴⁹⁶ Cf. Ov. A.A. 2.329-330.

⁴⁹⁷ Sobre o três como número mágico vide Plin. N.H. 28.36 e Virg. Buc. 8.73-75.

⁴⁹⁸ A noite, pelo seu silêncio e tranquilidade, era o momento mais adequado às cerimónias mágicas.

⁴⁹⁹ Acrescente-se ainda o infinitivo perfeito *eripuisse*.

vocabulário utilizado: nos versos correspondentes ao passado predominam termos com carga negativa - *tristi morbo, defessa, iaceres, saeua... somnia, nocere* -, referentes à situação difícil em que se encontra a *puella* e ao conseqüente sofrimento que provoca na personagem poética; nos vv.17 e 18, alusivos ao presente, a carga semântica do vocabulário empregue é positiva - *fruitur, amore, felix*-, mas alude à felicidade do rival.

A partir do v.19 inicia-se um novo momento que dá origem a outro contraste, desta vez entre a felicidade real do rival, já expressa nos vv.17-18, e a do sujeito poético que mais não é que uma felicidade imaginada e idealizada, motivo pelo qual se considera louco: *felix... ille* (v.18), por oposição a *at mihi felicem uitam... fingebam demens* (vv.19-20). É é justamente desse ideal futuro de uma vida feliz, ideal projectado no passado, que nos dá conta nos vv.19-35. Imagina assim como cultivará os campos, enquanto Délia vigiará as colheitas, conservará as uvas, contará o gado, brincará com o pequeno escravo, oferecerá dádivas aos deuses (Baco, Ceres e Palas), apanhará maçãs para Messala, que deverá venerar e para quem preparará também comida. Quanto à personagem poética, nada fará: *At iuuet in tota me nihil esse domo* (v.30). Se à primeira vista Tibulo parece retomar o ideal de vida campestre na companhia da amada, já expresso na primeira elegia, a verdade é que o facto de imaginar Délia a trabalhar incansavelmente e de a considerar uma escrava (*ipsa ministra*) deixa entrever a revolta e o ódio perante a ingratidão da amada. No v.35, *haec mihi fingebam* retoma os vv.19 e 20 e põe fim ao que o sujeito poético projectou para o futuro e que mais não são que esperanças frustradas imaginadas no passado.

Verifica-se assim que embora Tibulo não utilize nesta elegia o adjectivo *ingrata*, é esse o retrato que dá de Délia. Ao tópico da ingratidão feminina associa o da enfermidade da *puella*, bem como o do rival, que se percebe posteriormente tratar-se do *diues amator* (v.47). A conjugação de todos estes factores conduz forçosamente o sujeito poético à revolta e à mais profunda dor: sofreu ao ver Délia atormentada pela doença, e sofreu vítima da sua ingratidão⁵⁰⁰.

Em Bocage, o adjectivo “ingrata” ou o substantivo “ingratidão” reporta-se sempre à mulher amada. No soneto 11, assiste-se à expressão do desejo de vingança por parte do sujeito poético, motivado pelo facto de Nise ter desrespeitado os “laços / urdidos pela fé”

⁵⁰⁰ Sobre a ingratidão feminina veja-se também Prop.1.3; 1.15; 2.4; 2.5.1-8; 2.8; 2.9.25-28. Além da amada, o próprio enamorado é também qualificado como “ingrato”, como sucede na obra properciana, de que são exemplos 1.6.10 ou 4.7.31.

(vv.9-10), isto é, haver violado o pacto amoroso estabelecido, o que levou Bocage a considerá-la “íngrata”.

A mesma designação está presente em 29.12, agora referente a Marília. O motivo que leva o poeta a qualificá-la como “íngrata” é exactamente o mesmo, isto é, o sujeito poético sofre pela ausência de Marília, sofre por amá-la, por recordar a sua beleza e sobretudo os momentos em que suspirou nos braços dela, mas sofre sobretudo pelo facto de ela ter sido capaz de o trair: “De seus crimes a mancha, inda recente” (v.5). Marília é, assim, íngrata por não corresponder ao imenso amor que o sujeito poético lhe dedicou e por se revelar incapaz de reconhecer e apreciar todo o sofrimento que, por sua causa, é experimentado pelo amante.

Igualmente expressivo é o soneto 53. Começa Bocage por referir, nas quadras, personagens míticas que por meio da música encantavam o que os rodeava (Orfeu⁵⁰¹, Anfíon⁵⁰² e Aríon⁵⁰³) para, no primeiro terceto, se dirigir à melodia personificada e mencionar a sua incapacidade para aplacar a “íngrata Armia”. É de salientar a dupla utilização do pronome indefinido “tudo”⁵⁰⁴ e a sua oposição, no verso seguinte, a “menos”⁵⁰⁵, com o intuito de traduzir precisamente o poder da lira sobre tudo quanto existe excepto sobre Armia. Conclui assim o poeta, no segundo terceto, e recorrendo a um *adynaton*, que mais fácil será a música domar de novo a Sorte e descer, novamente, ao reino dos Infernos, à “tartárea monarquia”, para voltar a ver o “cárcere da Morte”, do que vencer a ingratitude da amada⁵⁰⁶.

⁵⁰¹ Ao descer aos Infernos em busca de Eurídice, Orfeu, com a sua lira, conseguiu encantar os monstros que lá habitavam, entre os quais Cérbero, o cão que guardava a entrada do Hades, habitualmente descrito com três cabeças, uma cauda constituída por uma serpente e no dorso uma imensidão de cabeças de serpente levantadas. Cf. Grimal (1999) 340-341.

⁵⁰² Filho de Zeus e Antíope, reinou com o seu irmão Zeto em Tebas. Para construírem as muralhas em redor da cidade, Zeto transportava as pedras às costas enquanto Anfíon simplesmente as atraía a si com os acordes da sua lira. Idem, p.28.

⁵⁰³ Trata-se de um músico de Lesbos. Ao regressar a Corinto, os escravos e marinheiros do navio em que viajava pretenderam matá-lo para assim se apoderarem do seu dinheiro. No entanto, avisado por Apolo que lhe apareceu em sonhos e lhe prometeu ajuda, ao ser atacado, pediu aos marinheiros que o deixassem cantar uma última vez. Ao ouvir a sua voz, acorreram os golfinhos, e Aríon, confiando no deus, atirou-se ao mar, sendo salvo por um delfim que o transportou sobre o dorso. Idem, p.46.

⁵⁰⁴ V.10: “A tudo encantas, para tudo és forte”.

⁵⁰⁵ V.11: “Menos para aplacar a íngrata Armia”.

⁵⁰⁶ Outras referências à ingratitude da mulher amada estão presentes em: 19.1-2 (“De Pafos o menino ardendo em ira, / Porque uma íngrata as suas leis detesta”); 37.3-4 (“Fumam de novo incensos sobre a ara, / Que a vil ingratitude tinha abatido”); 50.13 (“Só eu, por Nise íngrata aborrecido”); 66.14 (“Morri de ingratidões, matou-me Isbela”); 75.13-14 (“Vai, pois, vai merecer a sepultura / À tua linda íngrata algum suspiro”); 76.1 (“Da minha íngrata Flérida gentil”); 76.5 (“Uma íngrata, exemplar das inconstantes”), 14 (“O desgraçado eu sou, tu és a íngrata”); 90.3-4 (“Teu peito inficionou co’ a vil torpeza / De íngrata condição, falaz e impura”); 102.1

No entanto, apesar de Elmano continuamente se lamentar da ingratidão feminina, é curioso notar como no soneto 116 declara preferir “uma alma ingrata e dura” a um coração brando e grato.

*A frouxidão no Amor é uma ofensa,
Ofensa que se eleva a grau supremo:
Paixão requer paixão; fervor e extremo
Com extremo e fervor se recompensa.*

*Vê qual sou, vê qual és, vê que dif'rença!
Eu descoro, eu praguejo, eu ardo, eu gemo,
Eu choro, eu desespero, eu clamo, eu tremo,
Em sombras a Razão se me condensa.*

*Tu só tens gratidão, só tens brandura
E antes que um coração pouco amoroso,
Quisera ver-te uma alma ingrata e dura.*

*Talvez me enfadaria aspecto iroso,
Mas de teu peito a lânguida ternura
Tem-me cativo, e não me faz ditoso.*

Começa o poeta pela constatação de que “A frouxidão no Amor é uma ofensa” (v.1), uma vez que “Paixão requer paixão, fervor e extremo / Com extremo e fervor se recompensa” (vv.3-4), isto é, o poeta encara o amor como um sentimento forte, violento, arrebatador, que só faz sentido se for correspondido com a mesma intensidade. São, aliás, notórias as constantes repetições de vocábulos (“ofensa”⁵⁰⁷, “paixão”, “fervor” e “extremo”⁵⁰⁸) conotados justamente com essa violência sentimental que será, depois, um dos lugares-comuns da literatura Romântica. Na segunda quadra, revela a consciência da discrepância existente entre a sua atitude e a da amada relativamente à forma como entendem o amor: o sujeito poético caracteriza-se pela exaltação e pela exteriorização dos sentimentos, enquanto a amada prima pela brandura, o que parece identificar-se com uma certa passividade e até alguma indiferença e insensibilidade na vivência do amor. Este contraste psicológico entre o amante (“eu”) e a amada (“tu”) é acentuado, no v.5, pela repetição do imperativo “vê”, pela construção tripartida, simétrica e repetitiva do verso,

(“Igual ingratidão e igual vileza”); 112.1-2 (“Se, vítima da ingrata e do tirano / Que fazem lastimosa a tua Sorte”).

⁵⁰⁷ Saliente-se a repetição da palavra no final do primeiro verso e no início do segundo (anadiplose).

⁵⁰⁸ Atente-se no quiasmo dos vv.3 e 4.

bem como pelo uso da exclamativa. É de salientar, nos vv.6-7, a expressividade da sucessão de formas verbais na primeira pessoa, que contribui igualmente para sugerir a violência e a intensidade sentimental que dominam o sujeito poético. Sendo assim, e uma vez que apenas a paixão arrebatadora o satisfaz, prefere a ingratidão, a indiferença e até a crueldade da mulher amada à brandura e gratidão que esta lhe oferece. Conclui o soneto com a confissão de que a atitude da amada o mantém “cativo”, mas não o torna feliz⁵⁰⁹.

Conclui-se assim que directa ou indirectamente tanto os elegíacos latinos como Elmano retratam a mulher como ingrata. Relativamente ao emprego do adjectivo, enquanto em Elmano caracteriza única e exclusivamente a amada, nas obras dos poetas latinos tanto qualifica a *puella* como o enamorado e até o próprio amor.

Quanto aos motivos que estão na base de tal caracterização, seja a violação do pacto amoroso estabelecido, como em Bocage, seja a indiferença da mulher perante os esforços do enamorado para melhorar a situação daquela, como em Tibulo, a verdade é que a amada se revela incapaz de dar o devido valor ao amor sentido pelo sujeito poético e à dor que o consome. Estamos, pois, perante um enamorado que tudo dá e apenas recebe em troca a indiferença ou a traição.

3.2.6 Comportamento ideal

Tal como foi possível concluir até ao momento, os poetas insistem num retrato da mulher amada marcadamente negativo. Depreende-se, portanto, a partir das queixas e críticas que lhe são dirigidas, que o seu comportamento ideal seria justamente o contrário. No entanto, apesar da dedução ser evidente, não deixam os poetas de, uma ou outra vez, referir as atitudes que representariam a conduta exemplar da amada, induzindo-a assim a adoptar esse mesmo comportamento.

Deste modo, Tibulo, na elegia 1.3, vv.83-84, roga a Délia que permaneça casta e que sempre lhe assista como guardiã do seu santo pudor uma atenta anciã, ou seja, a castidade e o pudor constituiriam, para Tibulo, o comportamento exemplar de Délia. Esta mesma ideia é reiterada na elegia 1.6, onde o poeta se dirige primeiro à mãe da amada para

⁵⁰⁹ A propósito da análise deste soneto veja-se José Cândido Martins (1999) 60-61.

lhe pedir que ensine a filha a ser casta (vv.67-68), para rogar depois à própria Délia que o seja, não por medo, mas por possuir uma mente fiel (vv.75-76).

Também Propércio, na elegia 1.2, começa por censurar o uso de cosméticos e fazer a apologia da beleza natural. Recorre para isso a exemplos da natureza, aduzindo em seguida os da mitologia, ao enumerar mulheres para quem a pudicícia constituía grande esplendor. Desta forma, seria o pudor o comportamento ideal da mulher e o que lhe conferiria a beleza natural. Deduz-se, portanto, que na opinião de Propércio, Cíntia deveria também adoptar essa atitude, até mesmo porque, como nota Aires Nascimento⁵¹⁰, o emprego de *uendere* no v.4 sugere que a amada de Propércio não seria propriamente casta.

Na elegia 3.14, também Ovídio formula um pedido a Corina: ao constatar que a amada lhe é infiel, pede-lhe, curiosamente, não que se torne pudica, mas sim que aparente sê-lo⁵¹¹, já que a sua conduta deveria manter-se em segredo. O poeta considera inclusivamente uma loucura proclamar durante o dia os segredos que a noite oculta. É assim que nos vv.13-14 reitera o pedido, rogando a Corina que se faça passar por casta, de forma a que o poeta acredite na sua pudicícia, ainda que a sua verdadeira conduta seja justamente a contrária⁵¹².

Sucedem ainda, outras vezes, que mesmo sem qualquer incitamento por parte do sujeito poético a um comportamento exemplar, a amada apresenta atitudes dignas de elogio, pelo que os poetas procedem a uma exaltação das suas virtudes.

Assim, quanto a Propércio, na elegia 1.8 começa por mencionar a decisão de Cíntia em partir para a Ilíria na companhia de um outro amante. A partir do v.27, expressa a sua alegria pelo facto de a amada ter mudado de ideias e ter decidido, afinal, permanecer junto dele. Na sua opinião, o que contribuiu para Cíntia tomar esta decisão não foi o ouro ou as pérolas, mas sim o *blandum carmen*. Note-se que, apesar de Propércio haver por várias vezes retratado a amada como ambiciosa e incapaz de se deixar seduzir pela poesia amorosa, nesta passagem a situação é exactamente a oposta. Propércio exalta assim a superioridade do poeta relativamente ao rival e da poesia relativamente às riquezas materiais.

E ainda que Propércio tenha insistido na inconstância da amada, considerando inclusivamente que a mulher é por natureza volúvel, em 2.34 apresenta justamente a

⁵¹⁰ In Propércio (2002) 269.

⁵¹¹ Vv.3-4: *Nec te nostra iubet fieri censura pudicam / sed tamen ut temptes dissimulare rogat.*

⁵¹² *Sit tibi mens melior, saltemue imitare pudicas, / teque probam, quamuis non eris, esse putem.*

situação contrária. Linceu, seu amigo, tentou “roubar-lhe” Cíntia, o que provocou a indignação do poeta que não está disposto a partilhar com ele a sua amada. No v.11 questiona Propércio o que teria acontecido caso ela não tivesse sido tão constante e tão segura, elogiando, pois, o seu comportamento exemplar: *Quid si non constans illa et tam certa fuisset?* Aliás, a constância de Cíntia havia sido já exaltada anteriormente, em 1.5.7, quando o poeta afirmou que a amada nada tem de semelhante às raparigas inconstantes: *Non est illa uagis similis collata puellis.*

Relativamente a Ovídio, enaltece na elegia 1.5 o recato de Corina, com quem tem um encontro amoroso à hora da sesta. Ao proceder a uma breve descrição do espaço, faz referência à janela, tendo uma das partes ficado aberta e a outra fechada, o que permitiu que entrasse uma luz ténue que, na opinião do poeta, é a mais adequada a jovens recatadas⁵¹³, deduzindo-se por aqui que Corina se integra nesta caracterização. Note-se, porém, que de acordo com a elegia 1.8, vv.35-36, onde é abordado o tópico da *puella pudica*, tal pudor parece ser útil apenas quando fingido, já que, na opinião de uma *lena*, quando é sincero costuma ser prejudicial⁵¹⁴.

Quanto a Bocage, no soneto 17, após proceder à caracterização física de Marília, detém-se também na psicológica. Enaltece, assim, a candura, a razão e a firmeza que mora no seu “peito amante”, dando pois a entender que se trata de uma pessoa constante e fiel, o que vem contrastar com a imagem da mulher volúvel e traidora, que transmite em tantos outros passos das suas composições.

No soneto 184, o sujeito poético, encontrando-se no Oriente, dirige-se ao seu coração e envia-o aos “ditosos lares, que Gertrúria pisa” (v.2), a fim de indagar se aquela ainda lhe guarda fidelidade. Apesar de se perceber que a amada, pelo menos até ao momento, foi fiel, deixa-se entrever alguma desconfiança e preocupação por parte do sujeito poético acerca de uma eventual traição, como se deduz pela ordem dada ao coração, pela preocupação do enamorado em saber se os sentimentos e a conduta da amada se mantêm⁵¹⁵, e pela necessidade de lhe reafirmar fidelidade absoluta.

⁵¹³ V.7: *Illa uerecundis lux est praebenda puellis.*

⁵¹⁴ Vv.35-36: *Eruibit! Decet alba quidem pudor ora, sed iste, / si simules, prodest; uerus obesse solet.*

⁵¹⁵ A preocupação do sujeito poético é traduzida através da construção similar dos vv. 3 e 4 (“Olha se inda te guarda a fé mais lisa, / Vê se inda tem pesar dos teus pesares.”), mais concretamente pelo uso do imperativo “olha” no início do v.3, cuja ideia é reiterada no início do verso seguinte, mas desta vez através do emprego de “vê”, e pela associação das duas formas verbais à conjunção subordinativa condicional “se” e ao advérbio de tempo “inda”.

Pode suceder ainda, na poesia amorosa, ser o sujeito poético a revelar um comportamento menos correcto, por oposição ao da amada, procedendo-se assim a um elogio indirecto das virtudes da *puella*.

Propércio, por exemplo, apesar de, por diversas vezes, haver insistido na conduta infiel de Cíntia, fornece alguns passos em que é a amada quem é um exemplo de fidelidade e em que a traição parte agora do sujeito poético. É o caso da elegia 1.3, em que o poeta, embriagado, regressa a casa onde encontra Cíntia a dormir. No entanto, os raios de luz que inundaram o quarto despertam a jovem, que o acusa de a ter deixado só, e levanta a hipótese de aquele só haver regressado a casa por alguma outra amante lhe ter fechado a porta.

A elegia 2.20 inicia-se com uma queixa amarga de Cíntia, que desconfia de uma traição do poeta, o que a levou inclusivamente a lamentar-se aos próprios deuses. Perante esta situação, o poeta procura demonstrar-lhe que está errada e aconselha-a a não dar ouvidos a boatos sem qualquer fundamento, mas antes a confiar no seu juramento de fidelidade e amor eternos⁵¹⁶.

Em 2.29, Propércio, enquanto deambulava pelas ruas, embriagado e só, é atacado por uma multidão de meninos que, pela caracterização, facilmente se depreende tratar-se de Cupidos. Haviam sido incumbidos pela própria Cíntia de levarem Propércio novamente para a casa daquela que permaneceu fiel à sua espera, enquanto o poeta, desleal, andou em busca de outros amores.

Na elegia 3.24, Propércio recorda todos os sofrimentos que suportou por amar Cíntia, bem como os ultrajes de que foi vítima por haver decidido dedicar a sua vida ao amor, de tal forma que, como confessa, era motivo de riso nos banquetes e qualquer um podia falar a seu respeito (vv.21-22). Após lembrar a lealdade com que sempre serviu a amada durante cinco anos, informa que Cíntia se lamenta agora da perda da sua fidelidade (vv.23-24).

Na elegia 4.7, quando Cíntia, depois de morta, aparece a Propércio, revela a consciência de ter sido a inspiradora dos versos do poeta⁵¹⁷, ao mesmo tempo que jura ter-lhe sido sempre fiel⁵¹⁸ e o acusa de infidelidade⁵¹⁹.

⁵¹⁶ Em 3.15 assiste-se igualmente à expressão dos ciúmes de Cíntia em relação a Licina, quem iniciou o poeta no amor.

⁵¹⁷ Cf. v.50: *Longa mea in libris regna fuere tuis*.

⁵¹⁸ Cf. vv.51-53: *Iuro ego Fatorum nulli reuolubile carmen, / Tergeminusque canis sic mihi molle sonet, / Me seruasse fidem*.

⁵¹⁹ Cf. v.70: *Celo ego perfidiae crimina multa tuae*.

Acusação idêntica dirige Corina a Ovídio em 2.7, uma vez que desconfia de uma aventura amorosa entre o poeta e a escrava Cipáside. Numa elegia em que abundam termos legais (*reus, crimen, arguis...*), o poeta, ao tentar desculpar-se, profere um discurso de defesa e procura convencer a amada de que está errada⁵²⁰. Na elegia seguinte, Ovídio, ao dirigir-se a Cipáside, sua interlocutora, confessa estarem correctas as suspeitas de Corina e pergunta à escrava como foi possível a amada ter-se apercebido dos seus amores. E uma vez que foi ele quem auxiliou Cipáside quando Corina, irada, fixou nela o seu olhar, recorre à chantagem e pede-lhe que em troca da ajuda prestada ela lhe pague com favores sexuais, caso contrário, ele próprio será o seu delator.

De modo idêntico, também Bocage caiu em tentação. No soneto 37, numa atitude de arrependimento e atormentado pelo “punhal do remorso” cravado no seu peito, coloca-se Elmano aos pés da amada, pedindo-lhe perdão pela traição cometida e implorando a renovação dos votos que “a traição manchara”.

Pelo que foi possível verificar, pode concluir-se que, apesar de os poetas insistirem essencialmente nos defeitos morais da mulher amada, de entre os quais evidenciam sobretudo a infidelidade, a inconstância e a crueldade, são igualmente capazes de transmitir uma imagem exactamente oposta, em que a mulher é constante, casta e fiel ao sujeito poético, o que torna a sua conduta digna de louvor. Assim, ora enaltecem esse comportamento ora incitam a amada a adoptá-lo.

Por outro lado, e como se verificou, também o sujeito poético pode, uma ou outra vez, incorrer nas mesmas faltas, daí que deparemos com acusações de infidelidade proferidas pela amada traída, de que são exemplo os excertos citados de Propércio e Ovídio. No caso de Bocage, não se assiste a qualquer manifestação de ira por parte da mulher, mas antes à expressão de arrependimento e remorso do sujeito poético.

⁵²⁰ Acerca do léxico e da estrutura das elegias 2.7 e 2.8 veja-se MIGUEL MORA, Carlos de, “Léxico y estructura en *Amores* 2.7 y 2.8”: *Ágora: Estudos Clássicos em Debate* 7 (2005) 65-80. Neste artigo, insiste Carlos Mora na unidade das duas elegias e assinala uma série de semelhanças entre elas, sobretudo a nível lexical, mas também no recurso a figuras estilísticas bem como a paralelismos sintácticos e fonéticos, parecenças que vão muito mais além das apontadas até ao momento pelos investigadores. Em 2.7, apesar de aparentemente ser intenção do autor mostrar que as acusações de Corina carecem de fundamento, demonstra Carlos Mora através de uma análise pormenorizada da composição, que existem afinal uma série de indícios que apontam nitidamente para a infidelidade de Ovídio, confessada na elegia seguinte.

3.3. Importância da mulher amada

3.3.1 Como fonte de inspiração (reflexão metapoética)

É indiscutível o papel central que a mulher amada desempenha na poesia amorosa, de tal modo que os vates, ao levarem a cabo uma reflexão sobre a produção poética, não hesitam em considerá-la a sua musa inspiradora.

Assim é dito por Tibulo na elegia 2.5, vv.111-112, onde confessa cantar incessantemente Némesis, a única que dá sentido aos seus versos, e sem a qual se torna impossível encontrar as palavras ou os pés adequados: *Vsque cano Nemesim, sine qua uersus mihi nullus / Verba potest iustos aut reperire pedes.*

De modo idêntico, também Propércio, na primeira elegia do segundo livro, atribui à amada, que não nomeia, a sua inspiração. Nesta composição de carácter programático, dirige-se o poeta não só a Mecenas, como, de um modo geral, a todos os que o lêem, consoante se depreende do emprego de *quaeritis* no v.1, e perante a curiosidade de todos quantos o questionam sobre o motivo pelo qual escreve tantas vezes poemas de amor, responde Propércio que não lhe são ditados por Calíope ou Apolo, mas pela amada, aquela que lhe dá inspiração: *Ingenium nobis ipsa puella facit.* (v.4). Deste modo, põe de lado a hipótese de escrever poesia épica e, na *recusatio*, considera-se incapaz de cantar guerras, sejam históricas ou mitológicas, mas declara, no entanto, que não lhe faltará matéria para a composição poética, já que tudo o que a amada fizer, disser ou vestir servirá de motivo para o seu canto; quanto a batalhas, apenas celebrará as que travar no leito com a amada⁵²¹.

Também na elegia 2.30, Propércio reafirma as suas escolhas poéticas quando declara que vai continuar a viver feliz com uma única amada, não considerando a sua opção um motivo de desonra, pelo que espera que ninguém o censure pela decisão tomada. Dirige assim um convite a Cíntia: viverem em grutas rociadas nas montanhas, onde possam contemplar as Musas a cantar os amores dos deuses. Então, e na companhia da amada, também a sua inspiração virá⁵²², manifestando assim a consciência do papel fulcral

⁵²¹ V.45: *Nos contra angusto uersamus proelia lecto.*

⁵²² A inspiração poética encontra-se aqui simbolizada no tirsó (*docta cuspidē*) de Baco.

desempenhado por Cíntia no processo de criação poética, a ponto de afirmar que sem ela de nada vale o seu talento: *Nam sine te nostrum non ualet ingenium* (v.40)⁵²³.

Ovídio, por seu turno, considera igualmente a *puella* a sua fonte de inspiração. Na elegia 1.3, vv.19-26, dirige-se à amada, que não nomeia, para lhe pedir que seja ela a matéria venturosa dos seus versos: *te mihi materiem felicem in carmina praebe* (v.19). Assim, quando o poeta for cantado por todo o orbe, ao seu nome estará sempre associado o da amada: *Nos quoque per totum pariter cantabimur orbem / iunctaque semper erunt nomina nostra tuis* (vv.25-26).

Na elegia 2.17, dedicada ao tópico do *seruitium amoris*, roga o sujeito poético a Corina que aceite a sua total submissão. Como paga, cantá-la-á nos seus versos, sendo que os considera a sua grande fortuna, de tal modo que muitas são as jovens que querem alcançar fama ao serem enaltecidas nos seus poemas⁵²⁴. No entanto, declara que nenhuma outra será cantada a não ser Corina, já que apenas ela é a causa do seu talento: *nec nisi tu nostris cantabitur ulla libellis: / ingenio causas tu dabis una meo* (vv.33-34).

A mesma ideia é reiterada em 3.12, quando Ovídio reconhece a fama alcançada por Corina graças aos seus livros: *Fallimur, an nostris innotuit illa libellis? / sic erit: ingenio prostitit illa meo* (vv.7-8). Reflete então sobre os possíveis temas épicos a que poderia ter-se dedicado - os Sete contra Tebas, a guerra de Tróia ou as façanhas de Augusto -, para concluir afinal que apenas Corina despertou o seu talento, o que equivale a dizer que foi ela a sua inspiração: *ingenium mouit sola Corinna meum* (v.16).

Quanto a Bocage, não considera tanto a mulher a sua musa inspiradora, mas sim a “ternura”, como já houve oportunidade de comprovar, sendo para Elmano aquele sentimento a força motriz da sua obra⁵²⁵. No entanto, no soneto 127, vv.10-11, atribui também a Anália um papel preponderante na sua produção poética ao considerar serem os dons da amada o que adorna o seu canto, ao mesmo tempo que constata ser a jovem quem dá grandeza aos seus versos⁵²⁶. Com tal declaração, aproxima-se Bocage das reflexões

⁵²³ Em 4.7.50, é uma vez mais reiterada a importância da mulher amada como fonte de inspiração para o poeta. Neste caso concreto, é a própria Cíntia quem confessa ter sido durante muito tempo a rainha dos versos de Propércio: *Longa mea in libris regna fuisse tuis*.

⁵²⁴ Vv.27-28: *Sunt mihi pro magno felicia carmina censu, / et multae per me nomen habere uolunt*.

⁵²⁵ Cf. 81.2-3 e 198.1-2. Para além da “ternura”, também o amor parece inspirar a produção poética bocageana, o que levou Elmano a declarar no soneto 111 “Eu canto Amor” (v.2), ideia que reitera posteriormente no soneto 282 “Vivo de amor, de amor suspiro e canto” (v.2). Note-se que também Ovídio afirmou, na elegia 2.1, que era Amor quem lhe ditava os versos: *Ad mea formosus uultus adhibete, puellae, / carmina, purpureus quae mihi dictat Amor!* (vv.37-38).

⁵²⁶ “Aquele em cujos dons adorno o canto, / Aquela que a meus versos dá grandeza”.

levadas a cabo pelos poetas latinos acerca do papel inspirador desempenhado pela mulher amada nas suas produções poéticas.

3.3.2 No momento da morte

A importância da presença da mulher amada estende-se até ao derradeiro momento da vida dos poetas, de modo que anseiam morrer na companhia daquela que foi a razão da sua existência e a inspiradora da sua produção poética.

Deste modo, Tibulo, na primeira elegia do primeiro livro, deseja poder ver Délia quando chegar a hora suprema, e ter a possibilidade de, ao morrer, a agarrar com a mão já desfalecente: *Te spectem, suprema mihi cum uenerit hora, / te teneam moriens deficiente manu* (vv.59-60). Também na elegia 1.3, ao adoecer enquanto acompanhava Messala numa viagem, e confrontado com a possibilidade da morte, é a esta entidade, personificada, que se dirige para lhe rogar que se detenha, pois junto a ele não estão nem a sua mãe, nem a sua irmã, nem a amada, Délia (v.9). Revela-se assim incapaz de morrer só, afastado dos seus entes mais queridos.

Propércio, em 1.17, expressa o seu arrependimento por ter tido a ousadia de afastar-se de Cíntia. Durante uma tempestade⁵²⁷, angustiado e só, lamenta ter partido, já que a morte junto à amada seria bem menos dolorosa, pois Cíntia encarregar-se-ia de entregar as suas madeixas no funeral do poeta, depositaria docemente os ossos deste com uma terna rosa e pronunciaria o seu nome, fazendo votos de que a terra lhe fosse leve.

Situação similar encontra-se em 1.19, onde o maior receio expresso pelo poeta é de que o seu funeral fique privado do amor de Cíntia: *Sed ne forte tuo careat mihi funus amore, / hic timor est ipsis durior exsequiis* (vv.3-4). Em ambos os passos ressalta a ideia de que a presença da amada no momento da morte permitiria adoçar ou suavizar aquele instante doloroso, já que o conforto que lhe daria conferiria um toque de humanidade ao derradeiro momento da sua vida.

⁵²⁷ Como explicita Cristina Pimentel, esta elegia tem sido alvo de discussão entre os críticos, uma vez que têm colocado a hipótese de as situações apresentadas se tratarem de mera ficção literária, “em que as relações com Cíntia são simbolizadas na tempestade, a solidão exprime o estado interior de Propércio, a adversidade incarna os contratempos da vida amorosa”. A ser assim, estaríamos, portanto, perante um mero exercício poético. In Propércio (2002) 294.

Também na elegia 2.13, a partir do v.17, dirige-se a Cíntia para lhe dar conta das disposições a respeitar no seu funeral. De acordo com a sua vontade, a cerimónia deverá ser humilde e a amada deverá dilacerar o peito nu, invocar incansavelmente o seu nome e dar-lhe o derradeiro beijo, correspondendo assim ao dever de honrar a sua memória.

Ovídio não foge à regra e idealiza também ele a amada a chorar sobre a sua sepultura. Na elegia 1.3, onde declara fidelidade eterna à *puella*, aqui não nomeada, manifesta o desejo de viver na sua companhia os anos que lhe outorgarem as Parcas, da mesma forma que deseja morrer junto à amada: *tecum, quos dederint annos mihi fila sororum, / uiuere contingat teque dolente mori* (vv.17-18).

Do mesmo modo, também Bocage, no soneto 39, rejeita os bens materiais que tanto seduzem os “cegos mortais”, bem como as “honras, grandezas, títulos inchados”; o que de facto ambiciona é tão-somente a morte, desde que possa morrer nos braços de Jónia e soltar nos lábios desta o suspiro final: “Quero da Morte o formidável tiro, / Contanto, ó Jónia, que meus lábios soltem / Nesses teus lábios o final suspiro.” (vv.12-14).

Conclui-se, assim, que a mulher amada desempenha um papel fulcral para os poetas, servindo não só de inspiração para a elaboração dos seus poemas, como também de conforto no momento da morte.

3.3.3 O léxico

O lugar central que a mulher amada desempenha na vida da personagem poética manifesta-se também por meio do léxico. Deste modo, abundam expressões que dão mostra precisamente da centralidade da *puella*, ao identificá-la, por exemplo, com a luz que ilumina a vida do enamorado.

De facto, e como já foi possível constatar aquando da abordagem da importância concedida ao brilho na caracterização da mulher amada, uma das expressões a que os poetas latinos recorrem para a designar é *mea lux*. Assim menciona Catulo a sua Lésbia no *carmen* 68, v.132 - *Lux mea se nostrum contulit in gremium* -, repetindo a expressão posteriormente, no derradeiro verso da composição: *Lux mea, qua uiua uiuere dulce mihi est* (v.162). De igual modo, também Propércio designa Cíntia desta forma em 2.14.29-30 - *Nunc ad te, mea lux, ueniet mea litore nauis / seruata* -, bem como em 2.28.59 - *Tu quoniam es, mea lux, magno dimissa periclo* -, ou ainda em 2.29.1: *Hesterna, mea lux, cum*

potus nocte uagarer. Quanto ao Sulmonense, emprega a expressão em 1.4.25 e em 2.17.23, em ambos os passos referente a Corina. E, como constatado, apesar de em Bocage não se encontrar nenhuma expressão equivalente, verifica-se o emprego de inúmeros vocábulos que associam a mulher à luz⁵²⁸, com o intuito de transmitir a ideia de que apenas ela pode dar sentido à sua existência.

E é também com bastante frequência que os poetas identificam a amada com a sua própria vida, designando-a assim por *mea uita*. É o caso de Catulo em 104.1 e 109.1, que se dirige desta forma a Lésbia⁵²⁹. Propércio, para se referir a Cíntia, utiliza também correntemente esta expressão, ou apenas o vocábulo *uita*, de que são exemplo os passos: 1.8.22; 2.3.23; 2.5.18; 2.19.27; 2.20.11, 17 ou 2.30.14. Quanto a Ovídio, emprega a expressão, a título de exemplo, em 2.15.21 ou 3.8.12, em ambos os casos referente a Corina.

O emprego de *amores* merece igualmente uma pequena referência. De facto, o vocábulo designa na produção poética dos autores que constituem o âmbito deste trabalho não só o sentimento amoroso, como, em alguns casos, a pessoa amada. Assim sucede em Catulo, no c.45, v.1, designando a expressão *suos amores* não Lésbia, mas Acme, a amada de Septímio. De modo idêntico, Bocage emprega a expressão por duas vezes nos seus sonetos para se referir à mulher que ama. No soneto 20, ao exaltar as perfeições e os dons encantadores da amada, questiona se não serão porventura de Vénus, para concluir, logo em seguida, que são afinal de Marília, os seus Amores: “De quem sois? Sois de Vénus? É mentira: / Sois de Marília, sois dos meus Amores.” (vv.13-14). De igual modo, no soneto 105, incumbe os “brandos meninos tentadores” de levar um suspiro do eu poético a Ulina, que, a exemplo da composição anterior, designa igualmente por “meus Amores”: “Levai-me este suspiro aos meus Amores” (v.4).

Na produção amorosa bocageana, outras são as expressões empregues pelo poeta para qualificar a mulher amada. A mais recorrente, sem dúvida, é “meu bem”⁵³⁰, ainda que exista também um número considerável de ocorrências de “querida”, empregando-se o vocábulo ora isoladamente⁵³¹ ora, com mais frequência, associado a vários nomes⁵³².

⁵²⁸ Veja-se o subcapítulo respeitante às referências ao brilho na caracterização da mulher amada.

⁵²⁹ Em 45.13 a expressão é utilizada também por Acme relativamente a Septímio.

⁵³⁰ A expressão é empregue em: 37.1; 38.8; 45.5, 9; 55.12; 56.1; 71.14; 80.11; 88.12; 89.10; 96.8; 100.10; 119.5; 122.2; 127.1, 5; 129.8; 130.3; 131.11; 288.9; 365.13. Em 172.1, em lugar de “meu bem” encontramos “amado bem”.

⁵³¹ Cf. 45.12.

De facto, os poetas não se limitam a enaltecer a mulher amada, a declarar-lhe amor eterno e fidelidade absoluta, a elegê-la a rainha dos seus versos ou a reclamar a sua presença. São também diversas as expressões a que recorrem para transmitir o lugar central que ocupa nas suas vidas e nas suas produções poéticas.

3.4 Conclusão

Após a abordagem levada a cabo sobre o retrato físico e moral da mulher amada e do papel por esta desempenhado na produção poética destes autores, facilmente se constata que são notórios os pontos de contacto entre os poetas latinos e Bocage.

Deparamos pois, quer na poesia latina quer nos sonetos amorosos bocageanos, com uma mulher delicada, possuidora de uma beleza singular, de cabelos geralmente louros, tez clara e olhos pretos⁵³³. São igualmente frequentes as associações da amada ao brilho e à luz, de forma a sugerir a sua resplandecência e a sua condição superior⁵³⁴. Assim, não é de estranhar que, fisicamente, esta mulher seja com frequência elevada à condição de deusa, a ponto de igualar as próprias divindades ou inclusivamente superá-las⁵³⁵.

No entanto, é de salientar que o retrato moral que é traçado é precisamente o oposto do físico. Assim, deparamos com uma mulher cruel, infiel, pérfida, volúvel, ingrata e ambiciosa⁵³⁶, características que os poetas atribuem à própria natureza feminina, e que se reflectem também no léxico empregue⁵³⁷.

Estamos, pois, perante um contraste evidente entre o retrato físico, idealizado, e o moral, marcadamente negativo, o que acaba por constituir uma inovação para os elegíacos,

⁵³² “Alma querida”: 113.1; “ninfa querida”: 173.14; 176.10; 372.9 (neste caso, designa Maria Eugénia Barbosa do Bocage, irmã do autor, “morta na flor da idade”, conforme consta da epígrafe que antecede o soneto.

⁵³³ Apesar de os poetas latinos manifestarem uma clara predilecção pelos olhos negros, em Bocage encontra-se uma referência aos olhos verdes de Flérida (76.2) e aos azuis de Lília (9.7).

⁵³⁴ Além de ser uma mulher extremamente bela, é também, uma ou outra vez, considerada *docta*. Veja-se Prop.2.3.17-22, bem como Ov.*Am.*2.10.6 e 2.11.31-32.

⁵³⁵ Verifica-se, pois, que existe uma oposição clara entre a imagem tradicional e ideal da mulher romana, de acordo com a qual esta deveria estar confinada à esfera privada, sem qualquer projecção no âmbito público, e o lugar de destaque que ocupa na produção elegíaca, que lhe permitiu alcançar a notoriedade. De facto, ao ser cantada, exaltada e até divinizada, sendo eleita a rainha dos versos dos poetas, conquistou a fama e a imortalidade, como tantas vezes profetizaram os vates latinos.

⁵³⁶ Além dos traços apontados poder-se-á aduzir ainda a sua altivez (Prop.1.18.5; 2.14.13; Boc.19.4) ou insensatez (Prop.2.21.18; 2.30.1; 2.32.18).

⁵³⁷ Abundam vocábulos como pérfida, perfídia, infiel, desleal, perjura, perjúrio, traidora, dura, cruel, férrea, ingrata, ambiciosa, entre outros. Recorde-se que, à excepção da ambição, todos os traços morais são recuperados por Bocage.

já que, de acordo com o ideal socrático, o belo está inevitavelmente associado ao bom. Assim, torna-se um paradoxo para os poetas retratarem uma mulher extremamente bela, mas simultaneamente cruel e pérfida⁵³⁸.

Note-se, porém, que a par da imagem negativa que fornecem da amada, os vates não hesitam também em exaltar algumas das suas qualidades morais ou um comportamento exemplar que tenha eventualmente demonstrado.

Estamos assim na presença de uma mulher que desempenha um papel fulcral não só na vida da personagem poética⁵³⁹, tornando-se a sua preocupação única e constante, como também na sua produção literária, a ponto de ser encarada como a grande musa inspiradora dos seus versos.

⁵³⁸ Acrescente-se que na opinião de alguns poetas, como Propércio, a infidelidade feminina é fruto da época em que vive, marcada pela imoralidade e devassidão. Considera, aliás, que a fidelidade é um valor de tempos passados, o que o leva a recordar exemplos míticos de comportamento que continuamente contrapõe ao da amada. É de salientar que, enquanto na sociedade romana se exigia à mulher que permanecesse casta e fiel ao seu marido, a este estava permitido envolver-se com outras mulheres que não a sua esposa legítima (até mesmo porque o matrimónio romano tinha como finalidade principal a reprodução), sem que isso acarretasse qualquer tipo de condenação moral ou jurídica. No entanto, de acordo com o código poético elegíaco, é geralmente a mulher quem comete adultério ao envolver-se com um amante que não a personagem poética que, por sua vez, continua a declarar-lhe fidelidade absoluta.

⁵³⁹ A importância da amada estende-se, como se viu, até ao momento da morte, sendo fundamental a sua presença para minorar o sofrimento do enamorado naquele momento de angústia.

4. OS *TOPOI* DA ELEGIA AMOROSA LATINA E A SUA REPERCUSSÃO NOS SONETOS AMOROSOS DE BOCAGE

Foi possível constatar até ao momento que foram vários os poetas latinos, nomeadamente os elegíacos, que fizeram da mulher a figura central da sua produção poética e do amor o tema principal da sua obra literária. Deste modo, insistiram na relação amante (sujeito poético) / amada, cultivando uma série de tópicos literários que se foram perpetuando ao longo dos séculos. O objectivo deste capítulo é identificar, nos sonetos amorosos de Bocage, os *topoi* já presentes no discurso da elegia amorosa latina.

Por uma questão de organização do discurso, optou-se por organizar e tratar os *topoi* de acordo, sempre que possível, com uma certa ordem cronológica, isto é, respeitando os diferentes passos da relação amorosa, partindo do instante do enamoramento, em que o amor triunfa sobre o sujeito poético, até à hora derradeira: a morte, ainda que o sentimento que une os amantes seja de tal modo intenso e avassalador que continua presente e bem vivo *post mortem*.

É de notar que, no caso dos elegíacos latinos, é possível seguir quase passo a passo esta relação amorosa, seja ela verídica ou uma mera construção literária, uma vez que todos os poetas cantam o amor por uma só mulher ou, quando muito, por duas, no caso de Tibulo. No entanto, na poesia bocageana multiplicam-se as amadas a quem o vate dedica as suas composições poéticas, pelo que se torna extremamente difícil, se não mesmo impossível, tentar reconstruir a relação entre o sujeito poético e a amada.

Não obstante, é possível detectar nos sonetos amorosos de Bocage a presença dos mesmos *topoi* literários, limitando-se umas vezes a sua ocorrência quase exclusivamente ao emprego de léxico idêntico, enquanto, noutros casos, o tópico é tratado de modo similar, variações que dependem, por vezes, do contexto social e literário em que as composições foram escritas ou do público a que eram destinadas e da forma como este as poderia entender.

4.1 *Triumphus amoris*

O amor cantado nas obras dos autores que constituem o âmbito deste trabalho surge como um sentimento forte, intenso e arrebatador, a que nada nem ninguém consegue

escapar, poder que Virgílio tão bem immortalizou na Bucólica 10, v.69, quando declarou que o Amor tudo vence: *Omnia uincit Amor*.

Assim, não é raro encontrar passos em que os poetas elegíacos dão conta do poder inelutável desse sentimento, e que constituem muitas das vezes ecos do famoso verso virgiliano. Assim acontece, por exemplo, em Tibulo 1.4.40: *obsequio plurima uincet amor*. A afirmação é colocada pelo poeta na boca da estátua de Priapo, o que sugere, desde já, a inverosimilhança do texto. É, portanto, ao deus que o sujeito poético se dirige para o questionar sobre os recursos que deverá utilizar para seduzir os jovens. É no decorrer do discurso, que constitui afinal uma autêntica “arte de amar”, que Priapo aconselha o sujeito poético a tentar tudo e a tudo aceder para agradar a um jovem, pois, com complacência, muitas coisas vencerá o Amor. Relativamente à afirmação transcrita, é de notar que *plurima* não tem a abrangência de *omnia*, e que o emprego de *obsequio* retira também alguma veemência à afirmação virgiliana, já que, na opinião do poeta, só com complacência poderá o amor vencer muitas coisas. Por outro lado, os tempos verbais utilizados são também relevantes: se o presente empregue por Virgílio transmite uma constatação resultante de uma experiência do sujeito poético e atribui à frase um valor quase idêntico ao de uma verdade universal e inquestionável, o recurso ao futuro, na elegia tibuliana, remete para o domínio das possibilidades, como se a vivência da força do amor não tivesse sido ainda experimentada⁵⁴⁰.

E como seria de esperar, está presente também, na obra bocageana, um eco do mesmo verso de Virgílio, mais concretamente no soneto 106. Neste, o poeta e a amada, Armia, vêem o seu amor correspondido, o que seria razão mais que suficiente para o sujeito poético dar largas à sua felicidade. No entanto, é visível não uma expressão da alegria, mas um lamento da amada, cujo motivo apenas é claramente revelado na segunda quadra, ainda que seja indiciado já na primeira, através do conselho e das palavras de consolo do sujeito poético. Assim, relativamente à constatação de que o tormento da amada se deve a “amorosa impaciência”, aconselha-a a alimentar as “ledas esperanças” do encontro amoroso⁵⁴¹, que funcionarão como um lenitivo para a dor. Na segunda quadra, é indicado o motivo concreto de tal impaciência: a oposição da mãe da amada à relação

⁵⁴⁰ A propósito dos ecos desta expressão virgiliana em Tibulo veja-se também 1.5.60: *nam donis uincitur omnis amor*, e 3.6.17: *Haec Amor et maiora ualet*.

⁵⁴¹ Vv.1-4: “Não dês, encanto meu, não dês, Armia, / Ternas lamentações ao surdo vento; / Se amorosa impaciência é um tormento, / Com ledas esperanças se alivia.”

amorosa, que a leva a vigiar severamente a filha⁵⁴². No entanto, a vigilância da “rigorosa mãe” não consegue oprimir o pensamento dos amantes, que por ele são conduzidos “ao cume da glória e da alegria”. Anseiam, portanto, pelo momento, ainda que tardio, em que todos os tormentos serão recompensados: impelidos pelo desejo, receberão a “doce, a furtiva recompensa”, isto é, um encontro amoroso, sem dúvida secreto, que ocorrerá certamente durante a noite⁵⁴³, o momento mais adequado a amores clandestinos. Conclui assim o poeta com a constatação de que “Obstáculos não há que Amor não vença”.

Igualmente frequente é a referência, por parte dos poetas, ao triunfo do amor, motivo que, de acordo com Giangrande, remonta já à poesia helenística⁵⁴⁴. Deste modo, Propércio dá conta da vitória do amor em 1.1.3-4: *Tum mihi constantis deiecit lumina fastus / Et caput impositis pressit Amor pedibus*, sendo relevante o facto de abordar este tópico justamente nos primeiros versos da elegia inicial do primeiro livro. O Amor surge aqui como uma entidade dominadora, que esmaga o sujeito poético e o obriga a uma vida de jugo e submissão, numa referência ao tópico da escravidão amorosa. O próprio emprego de *pressit* e a imagem de Amor a calcar, com o peso dos pés, a cabeça do sujeito poético⁵⁴⁵ sugere a violência e o carácter dominador do deus, bem como a consequente incapacidade de a personagem poética escapar ao seu poder⁵⁴⁶.

Ovídio, em 1.2⁵⁴⁷, confessa igualmente a forma como se lhe rendeu. Nos vv.9-10, e questionando-se se deve lutar contra o repentino fogo⁵⁴⁸ ou ceder-lhe, julga preferível a rendição, já que, e recorrendo a uma frase proverbial, considera que se torna mais leve a carga que se leva por gosto. Deste modo, nos vv.23-48, o poeta procede à descrição do cortejo triunfal de Amor⁵⁴⁹, centrando a atenção, ora no carro onde segue Cupido vitorioso, ora na comitiva constituída pelos vencidos e pelos triunfadores, ora na multidão que assiste

⁵⁴² De acordo com Guerreiro Murta, Armia é o “anagrama do primeiro nome de Maria Cecília Bersane Leite, filha do amigo do poeta, António Bersane Leite.” Em nota ao v.5 diz o crítico: “É tradição de que a mãe de Maria Cecília, D. Teresa Doroteia do Carmo, se opunha tenazmente aos amores da filha, chegando mesmo, à hora da morte, a pedir-lhe que nunca casasse com o poeta.” In Bocage (1974) p.57.

⁵⁴³ V.13: “Tem asas o desejo, a noite um manto”.

⁵⁴⁴ O autor fornece vários exemplos de passos onde está patente o tópico do triunfo do amor sobre o poeta, a saber: A.P.XII 48 (Meleagro); 119 (Meleagro) e 120.3. Cf. Giangrande (1974) p.4.

⁵⁴⁵ Em Am.3.11A.5 encontra-se uma inversão deste motivo: *pedibus calcamus amorem*.

⁵⁴⁶ Sobre o triunfo e domínio do amor sobre o sujeito poético nas elegias propercianas veja-se também 2.1.57-70, 2.8.40, 2.12.13-20 e 3.24.9-14.

⁵⁴⁷ Relativamente a esta elegia veja-se OVID, *Amores* I, Edited with Translation and Running Commentary by John Barsby (London 1998) 45-51.

⁵⁴⁸ O fogo da paixão.

⁵⁴⁹ O cortejo é descrito nos mesmos moldes do de um general vitorioso. No entanto, o facto de o triunfador ser Amor implica, obviamente, determinadas alterações.

à procissão triunfal. Relativamente a esta descrição, alguns aspectos parecem dignos de destaque. Assim, é de salientar que o vencedor levará na cabeça não a tradicional coroa de louro, mas de mirto, arbusto dedicado a Vénus e considerado símbolo do amor e da beleza. Por outro lado, o carro do vencedor, que lhe será oferecido pelo padrao, Vulcano, é puxado não por cavalos mas por pombas, as aves favoritas da deusa do amor.

E enquanto o triunfador é aclamado pelo povo, seguirão atrás dele moços e moças cativos⁵⁵⁰, entre os quais se encontra o próprio sujeito poético, presa recente, que, ferido, arrastará as cadeias de amor⁵⁵¹. Segue-se a descrição do cortejo com a referência agora aos grandes perdedores, que mais não são que os opositores ao deus: a *Mens Bona*, cuja presença facilmente se justifica pelo facto de o enamoramento implicar um comportamento *sine ratione*, e o *Pudor*. Significativo é o facto de a *Mens Bona*, a grande antagonista do deus, se apresentar com as mãos atadas atrás das costas, numa postura característica de um prisioneiro, e que revela a sua total submissão a Amor.

Em seguida, volta o poeta a focar a sua atenção em Cupido, aclamado pelo povo com os habituais gritos de triunfo: *io triumphe*. E, depois dos perdedores, eis chegada a vez dos companheiros de Amor, os grandes triunfadores: as *Blanditiae*, o *Error* e o *Furor*, turba seguidora de Cupido, que os usa como armas para conquistar homens e deuses.

Com a vitória de Amor exultará também a sua mãe do alto do Olimpo, que espargirá rosas no rosto do triunfador. E, uma vez mais, é neste que o poeta atenta para dar conta do seu esplendor, sugerido pela repetição de *gemma* (v.41) e pela justaposição de *auratis aureus* (v.42).

Constata depois que, até durante esta celebração, Cupido vai fazendo novas vítimas entre a multidão que assiste à passagem do cortejo (vv.43-46), ainda que não o faça intencionalmente: são as setas do deus que não podem deter-se, como se tivessem vida e vontade próprias. De realçar, nestes versos, o emprego de vocabulário conotado com os ataques, bem como com os efeitos de Amor: *ures* (v.43), *uulnera multa* (v.44), *sagittae* (v.45), *feruida... flamma* (v.46).

O poeta termina o excerto com a comparação entre Baco e Cupido: tal como o primeiro estava imponente com os seus tigres na terra do Ganges, assim estava o deus do

⁵⁵⁰ Note-se que *captus*, termo militar que designa aquele que foi capturado na guerra, ou o verbo *capio* são empregues na poesia elegíaca para qualificar os prisioneiros do amor, de que são exemplo Ov. *Am.* 1.10.10 ou Prop. 1.1.1.

⁵⁵¹ O tópico das cadeias de amor é também recorrente entre os elegíacos latinos, sendo possível encontrá-lo igualmente em Bocage.

amor com as suas aves. Por fim, encerra Ovídio a elegia com a confirmação da sua rendição a Amor que aclama como vencedor.

Estamos, pois, perante uma descrição onde abundam predominantemente sensações visuais, embora não se possa descurar também as auditivas. Graças ao pormenor com que é descrito o cortejo triunfal, facilmente somos levados a visualizá-lo, como se fizessemos parte também da imensa multidão que assiste à cerimónia e que aclama Amor como o grande vencedor⁵⁵².

Nos sonetos amorosos bocageanos não se encontra qualquer descrição ou mesmo alusão a um cortejo vitorioso de Cupido. No entanto, não deixa o poeta de dar conta da força com que Amor o domina. No soneto 82, onde informa sobre o despertar da sua vocação poética, confessa ter ainda tentado esquivar-se ao Deus-Menino que desde cedo o fez desditoso, bem como ao “dom sagrado”⁵⁵³. No entanto, e julgando-se, uma vez mais, vítima de um destino implacável que o condena inevitavelmente à infelicidade, considera estar predestinado a ser poeta e a sofrer por amor. Assim sendo, e por julgar que não lhe resta alternativa, declara no último verso da composição ter cedido ao Fado.

Mais elucidativo é o soneto 140. Na primeira quadra revela o sujeito poético a arrogância com que resistia ao “soberbo Amor”. Esta atitude permite estabelecer um paralelo entre a primeira quadra deste soneto e o verso inicial da elegia 1.5 de Tibulo: *Asper eram et bene discidium me ferre loquebar*. Assim, enquanto no soneto bocageano o sujeito poético era arrogante e se julgava capaz de resistir ao amor, na elegia tibuliana, a personagem poética acreditava ser forte e orgulhosa e dizia-se capaz de suportar bem a ruptura. Afinal, tanto num caso como no outro, o eu estava errado: Bocage cedeu ao Amor e Tibulo sofre amargamente com a separação. Retomando o soneto de Elmano, a arrogância do sujeito poético desagradou ao deus, que lhe mostrou então o semblante de uma jovem cuja beleza era superior à da própria Vénus. Tal visão desencadeou uma mudança radical na personagem poética: tal como Propércio se tornou cativo ao contemplar Cíntia, e Amor o “fez abater o olhar de alturas imperturbadas” e lhe “calçou a cabeça com o peso de seus pés”⁵⁵⁴, também no caso de Bocage, com a visão de Corina, toda a sua arrogância caiu por terra e no mesmo instante a sua “néscia altivez” e ousadia

⁵⁵² Relativamente ao tópico do triunfo do amor sobre o sujeito poético nos *Amores*, veja-se também 1.1.13, 26; 1.6.7-8; 2.9.16, 51-54; 2.12.1-8; 2.18.18; 3.11.33-34.

⁵⁵³ Trata-se, evidentemente, da poesia.

⁵⁵⁴ A tradução é de Aires Nascimento. In Propércio (2002), p.25.

deram lugar a submissão, tornando-se desta forma mais um escravo do amor. É então que o “Deus tirano, achando-se triunfante”, se dirige “com voz insultadora” e quase sadicamente ao eu poético, dizendo-lhe que se é vontade dele escapar às suas setas, que o faça, que veja Corina e fuja dela... se puder. E como era já previsível, na última estrofe deparamos com uma situação totalmente oposta à apresentada na primeira quadra: a personagem poética rendeu-se à amada e cedeu a Amor, aceitando assim serenamente o triunfo do deus e a submissão que lhe foi imposta: “Adoro os olhos seus [Corina], com que me feres, / Venero as tuas leis, teus ferros beijo” (vv.13-14). Destes versos o último merece uma breve referência. Por um lado, a menção das leis⁵⁵⁵ implica a existência de uma série de normas impostas aos amantes, que recordam as *leges amatoriae* da poesia elegíaca latina; por outro, os “ferros” remetem-nos para a condição de prisioneiro e lembram as cadeias ou correntes que prendem o amante da elegia latina, tornado também ele escravo do amor. O facto de o sujeito poético beijar os ferros é, como referido, revelador da satisfação com que se resigna à servidão imposta⁵⁵⁶.

4.1.1 A intensidade do sentimento amoroso

Como já comprovado, o triunfo do amor sobre o sujeito poético só foi possível por ser intenso e arrebatador, algo que o possui e devora, que o leva a amar a *puella* como nunca amou ninguém, e o leva inclusivamente a amá-la mais que à sua própria vida, sentimento que o conduz praticamente a um estado de delírio e loucura. Dessa intensidade e poder do amor nos dão os poetas conhecimento incontáveis vezes.

Catulo, por exemplo, em 91.6 manifesta a consciência de ser devorado, tragado pelo amor: *hanc tibi, cuius me magnus edebat*⁵⁵⁷ *amor*, sendo evidente a aliteração em [m]. E, dominado por um sentimento tão intenso, não é de estranhar que afirme em 8.5 que a *puella* será amada como ninguém mais será – *amata nobis quantum amabitur nulla* -,

⁵⁵⁵ Outras referências às leis de amor na poesia bocageana podem encontrar-se em 19.2, 60.3, 101.10 e 120.12.

⁵⁵⁶ Sobre a presença do tópico do triunfo do amor sobre o sujeito poético nos sonetos amorosos bocageanos veja-se também 66.5: “Triunfa, Amor, gloria-te, inimigo”; 94.14: “Triunfam no meu peito Amor e Armia”; 97.3: “Tirano, que vaidoso e triunfante”; 107.3-4: “Se vos quero sumir no esquecimento, / Não o consente Amor, que me domina”; 139.12: “Sofre, por ora, o jugo de Cupido”.

⁵⁵⁷ Já em 35.15 havia feito referência às chamas (do amor) que devoravam o íntimo da amada de Cecílio: *ignes interiorem edunt medullam*. A este propósito veja-se também Virg. *Aen.*4.66-67: ... *est mollis flamma medullas / interea et tacitum uiuit sub pectore uulnus*. O mesmo verbo (*edo*) é empregue por Catulo em 91.6.

aspecto que retoma posteriormente e com uma ligeira variação a nível lexical em 37.12 – *amata tantum quantum amabitur nulla*⁵⁵⁸.

Ideia similar está presente em Tibulo, que equipara o amor a uma possessão, a algo que domina completamente o ser humano, não lhe deixando qualquer possibilidade de fuga, como se depreende de 1.2.29: *quisquis amore tenetur*. A utilização do indefinido *quisquis* sugere justamente a ideia de que todo e qualquer ser humano pode ser dominado pelo amor, enquanto o poder que este exerce na pessoa é sugerido pela forma verbal empregue.

Quanto a Propércio, faz referência também na elegia 1.12, vv.7-8, à intensidade amorosa, mas, neste caso, é curioso notar como foi o sujeito poético quem foi amado arrebatadamente por Cíntia, o que o levou a afirmar que naquele tempo nenhum outro foi amado com semelhante fidelidade.

A elegia 3.11 tem início com a expressão da revolta de Propércio por ser acusado de cobardia, já que não é capaz de se libertar do domínio de uma mulher e, portanto, do poder do amor que nutre por ela. E é justamente com o intuito de demonstrar a força desse sentimento que enumera uma série de casos de mulheres que, por amor, submeteram os respectivos homens. Parte primeiramente de exemplos mitológicos, nomeadamente Medeia (vv.9-12), Pentesileia (vv.13-16) e Ônfale (vv.17-20), para mencionar depois Semíramis (vv.21-28), personagem simultaneamente histórica e lendária⁵⁵⁹, que serve assim de transição para o caso de Cleópatra, figura real evidenciada pela negativa, a quem Propércio dirige uma invectiva que se estende dos versos 29 a 70.

Na elegia 3.21 decide o poeta empreender uma viagem a Atenas com o intuito de procurar um remédio mais eficaz e definitivo para pôr termo à paixão que o atormenta⁵⁶⁰, já que o facto de contemplar constantemente Cíntia alimenta o amor que nutre por ela. Confessa então ter tentado tudo para fugir ao amor, e tudo se revelou infrutífero, uma vez que o deus o pressiona e oprime de todos os lados: *Omnia sunt temptata mihi, quacumque fugari / Posset: at ex omni me premit ipse deus* (vv.5-6). De notar que, em apenas dois versos, há três ocorrências de pronomes indefinidos, duas de *omnis* e uma do relativo *quicumque*. Quanto a *omnia*, de carácter abrangente, acentua indubitavelmente todas as

⁵⁵⁸ Acerca da expressão da intensidade do sentimento amoroso em Catulo veja-se ainda 58.2-3, 87.1-2 ou 104.2.

⁵⁵⁹ Acerca desta personagem, diz Paulo Alberto: “Na tradição grega, Semíramis foi rainha de Nínive, e reconstruiu Babilónia (...). Historicamente, era Sammu-ramat, esposa de Shamshi-Adad V da Assíria, que atacou Comagene em 805 a.C. (...)”. In Propércio (2002) 391.

⁵⁶⁰ Sobre a viagem como um dos *remedia amoris* veja-se Ovídio, *Rem.Am.*213-248.

tentativas levadas a cabo pelo sujeito poético para fugir ao amor, esforços que o poeta procura evidenciar pela colocação do vocábulo no início do verso, sendo a abrangência do pronome acentuada ainda pelo emprego do relativo, cuja partícula *–cumque* é também generalizante. A força inelutável do amor é sugerida ainda, no segundo verso citado, pelo emprego de *premo*, que uma vez mais tem como sujeito o deus⁵⁶¹, que de todo o lado oprime o poeta eliminando assim qualquer possibilidade de este escapar ao seu poder⁵⁶².

Verifica-se, assim, que em Propércio a intensidade amorosa surge habitualmente associada ao tópico do *seruitium amoris*, escravidão de que ele não é a única vítima, já que outros homens foram igualmente subjugados pelas mulheres que amavam. Procura então libertar-se desse jugo, para o que recorre a alguns *remedia*, de que é exemplo o vinho⁵⁶³, ou, em último recurso, a viagem que pretende empreender em 3.21, que lhe parece ser o remédio mais eficaz para fugir a Amor. De facto, confessa nessa elegia haver já tentado tudo para escapar ao domínio do deus, tendo visto todos os seus esforços frustrados, pois a força de Amor é invencível. O deus oprime-o e condena-o a uma vida de jugo e submissão.

Também Bocage, no soneto 59, dá conta do poder que Amor exerce sobre si e da forma como procura escapar-lhe.

*Busquei num ermo Algânia feiticeira,
Que de abrasado feixe a par jazia;
Fui ver se atro conjuro me extorquia
Do laço antigo esta alma prisioneira.*

*Expus-lhe minha fé, minha cegueira,
Tracei meus males, e a rugosa estria
Cedendo às ternas mágoas, que me ouvia,
Cuspiu três vezes na voraz fogueira.*

*Trémulas preces murmurou, e eu mudo;
Eis que as melenas em sinal de espanto,
Eriça com semblante carrancudo.*

*«Meu rito é vão (me diz) e é vão teu pranto:
O poderoso Amor zomba de tudo,
Não vence encanto algum de Amor o encanto.»*

⁵⁶¹ Recorde-se que já em 1.1.4 foi Amor quem calcou a cabeça do sujeito poético impondo-lhe portanto o seu jugo.

⁵⁶² A intensidade do amor nas elegias propercianas é abordada também em 2.30 onde aconselha Cíntia a não tentar sequer escapar a Amor pois o seu poder é inelutável.

⁵⁶³ Cf. 3.17.

Dirige-se o sujeito poético a “Algânia feiticeira” para, por meio de uma imprecação mágica, tentar pôr termo à escravidão amorosa em que vive, sugerida no verso quatro pela referência ao “laço antigo” que aprisiona a sua alma. O emprego de “extorquir” é expressivo uma vez que sugere a ideia de algo que é arrebatado, tirado com recurso à violência, pretendendo o poeta transmitir a ideia de que o amor que o domina é de tal modo forte e está tão enraizado que só por acção mágica se poderá libertar dele. A busca da feiticeira e o recurso à magia parecem ter sido como que um último pedido de auxílio desesperado do sujeito poético para tentar libertar-se do domínio de Amor. Procede então à exposição dos seus males, nomeadamente da sua “fé” e “cegueira”, o que parece ter comovido a velha feiticeira⁵⁶⁴ que, ao ouvir tamanhas mágoas, decide aceder ao pedido do poeta e proceder ao rito mágico. Para lhe dar início cospe três vezes na fogueira e formula “trémulas⁵⁶⁵ preces” a que o sujeito poético assiste mudo. Subitamente, com grande espanto, a estria eriça as melenas e “com semblante carrancudo” dita a sentença: o seu rito é vão, do mesmo modo que vão é também o pranto do eu poético. A repetição do adjectivo acentua justamente a inutilidade quer do esforço da feiticeira quer da exteriorização do sofrimento da personagem poética através do pranto. Quanto ao motivo de tal infrutuosidade, apenas nos dois últimos versos é revelada: Amor é de tal modo poderoso que “zomba de tudo”. O poder do deus é assim sugerido não só por meio do adjectivo com que o poeta o qualifica, como também, no último verso, por meio de um jogo com a dupla acepção de “encanto”. Na primeira ocorrência é empregue com o significado de “ritual mágico, feitiço”, que se revela incapaz de vencer o estado de enlevo, de êxtase, de delírio amoroso (segunda ocorrência), em que se encontrava o sujeito poético, e que caracteriza afinal todos aqueles que foram tocados e dominados pelo amor.

De salientar, neste soneto, o ambiente funesto, algo tenebroso, sugerido pelo facto de se tratar de um “ermo”, de o conjuro ser “atro”⁵⁶⁶ e de a estria se encontrar junto a uma “voraz fogueira”, ambiente adequado, portanto, à realização de um ritual mágico, e conforme também com o estado de alma do eu poético. Neste meio integra-se

⁵⁶⁴ Trata-se da “rugosa estria”. Na edição de Daniel Pires, p.63, em nota a este verso encontra-se a transcrição de um apontamento de Bocage, que esclarece sobre o significado do vocábulo: “Pode entender-se por Feiticeira, conforme Sá de Miranda, *Écloga* 4, verso 26.” Para além de recuperar a lição do poeta renascentista, está Bocage a fazer uso de outro dos inúmeros latinismos a que habitualmente recorre, uma vez que “estria” deriva do latim *striga*.

⁵⁶⁵ O emprego do adjectivo pode justificar-se quer pela voz que é trémula, pelo facto de a feiticeira ser já velha, quer pela comoção que lhe foi suscitada pelas “ternas mágoas” do sujeito poético.

⁵⁶⁶ Trata-se de outro latinismo.

perfeitamente a figura da maga cujo aspecto corresponde à imagem das bruxas e feiticeiras que povoam a nossa imaginação: uma mulher “rugosa”, de melenas eriçadas e “semblante carrancudo”.

Quanto ao vocabulário, está inevitavelmente ligado ao mundo da magia (“feiticeira”, “conjuro”, “estria”, “três vezes”, “fogueira”, “preces”, “rito”, “encanto”), e àquele com que, no contexto, se encontra relacionada: o amor, mais concretamente a escravidão imposta ao eu poético e o sofrimento que daí advém (“laço antigo”, “alma prisioneira”, “fé”, “cegueira”, “males”, “ternas mágoas”, “pranto”, “poderoso Amor”, “encanto”).

A nível fonético, ressalta sobremaneira o predomínio de sons nasais ao longo de todo o soneto como que a traduzir primeiramente as lamentações do eu poético, para sugerir depois as preces murmuradas e a melopeia da feiticeira ao realizar a imprecação mágica.

Também neste soneto bocageano o poder avassalador de Amor⁵⁶⁷ se encontra em estrita relação com o tópico da escravidão amorosa. Tal como Propércio, também aqui o sujeito poético faz uma tentativa desesperada de se libertar do domínio do deus, recorrendo a um *remedium amoris*, e também neste soneto o esforço do poeta é vão, pois nada nem ninguém consegue escapar a amor⁵⁶⁸, o que uma vez mais recorda Virgílio: *Omnia vincit Amor*.

Além da associação ao *seruitium amoris*, o amor invencível encontra-se também ligado ao *topos* da magia, bem como ao do vinho, que constituem habitualmente lenitivos para o sofrimento amoroso, revelando-se contudo infrutíferos na cura definitiva dos males de amor.

4.1.2 A opção pela vida de amor

Rendidos, pois, ao poder dominador do deus, optam os poetas por uma vida dedicada ao amor⁵⁶⁹, ideal que se encontra formulado por Catulo no *carmen* 5, onde por

⁵⁶⁷ A intensidade da paixão que avassala o eu poético e dos efeitos que provoca neste é sugerida ainda em 54.5-6: “Pelo Céu, por teus olhos te assevero / Que ferve esta alma em cândidos amores”; 101.12: “Oh! poder da paixão que me alucina!”; 176.9-11: “Assim dum cego Amor, já cego e louco, / Envio, alma querida,...”.

⁵⁶⁸ Ovídio havia já referido nos *Remedia amoris* (249-290) a inutilidade de conjuros e feitiços para afastar o Amor ou mitigar o sofrimento amoroso.

⁵⁶⁹ Sobre este tópico veja-se LYNE, R.O.A.M., «The life of love» in MILLER, Paul Allen (ed.), *Latin Erotic Elegy: An Anthology and Reader* (London and New York 2002) 348-365.

vez primeira, no *libellus*, aparece o nome de Lésbia. A estrutura do primeiro verso - *Viuamus, mea Lesbia, atque amemus* – é significativa, pois expõe claramente a proposta catuliana de uma vida identificada com o amor. A exortação a esse ideal é expressa mediante o emprego de dois conjuntivos⁵⁷⁰, em posição inicial e final, encontrando-se no centro a apóstrofe, onde a utilização do possessivo tem carácter afectivo. A esta atitude opõem-se os velhos mais severos cujos rumores Catulo e Lésbia devem ignorar⁵⁷¹ (vv.2-3), num acto de rebeldia e revolta para com as gerações anteriores, que representam assim uma série de normas e convenções que o poeta enamorado, na companhia da amada, pretende contestar. Ao tópicos da vida de amor associa Catulo, nos vv.4-6, o da efemeridade da vida humana e, inevitavelmente, o da morte, estabelecendo neste ponto uma antítese entre o mundo da natureza representado pelos *soles* e o dos homens expresso no *nobis*. Se o primeiro é cíclico, o segundo não o é, daí que se torne necessária a fruição de cada momento, pois chegará o dia em que a breve luz se extinguirá e dormiremos uma perpétua noite⁵⁷². Assim, à antítese entre a vida e a morte associa-se agora a da breve luz por oposição à perpétua noite, contraste sugerido também pela colocação de *lux* no final do verso 5 e de *nox* no início do seguinte. Face a esta realidade, Catulo pede a Lésbia que lhe dê beijos, mas em número ilimitado, de forma a que os próprios amantes se confundam e não saibam com exactidão quantos beijos foram dados. Desta forma, ninguém os poderá invejar. Nos vv.7-9 destaca-se a utilização de uma única forma verbal (*da*), a alternância contínua entre *dein* e *deinde*, bem como a repetição de *mille* e de *centum*, que surge sempre em final de verso, recursos de que se serve o poeta para conferir vivacidade ao texto e sugerir a infinidade de beijos trocados entre os amantes. O *carmen* termina precisamente com *basiorium*, a manifestação exterior do afecto e amor que unem o poeta e a amada.

Tal como no Veronense, também em Tibulo está presente o incitamento ao amor e a sua associação à brevidade da vida humana. Em 1.1.69-72, exorta Délia a amar enquanto os fados assim o permitem: *Interea, dum fata sinunt, iungamus amores*⁵⁷³: *Iam ueniet tenebris Mors adoperta caput* (v.69-70), retomando um tema de carácter epicurista. De facto, manifesta a consciência de que muito em breve virá a Morte, que surge aqui

⁵⁷⁰ A utilização da primeira pessoa do plural engloba o sujeito poético e a amada.

⁵⁷¹ Em Propércio 2.30.13 parece existir nos *senes... duri* um eco do verso catuliano.

⁵⁷² Não é possível deixar de notar nos vv.5-6 um tom nostálgico motivado pela consciência da fugacidade do tempo e da efemeridade da vida humana, sugerido também por um ritmo mais lento, graças ao emprego de vocábulos longos (*perpetua... dormienda*), como se a vida estivesse de facto a extinguir-se e a morte a aproximar-se.

⁵⁷³ A propósito da expressão *iungamus amores* recorde-se Catulo 64.372: *coniungite amores*.

personificada e apresentada de forma algo sinistra, uma vez que surge com a cabeça oculta em sombras. Ao chegar arrebatará⁵⁷⁴ a idade inerte⁵⁷⁵ e não será então conveniente amar nem sequer dizer carícias com a cabeça cã⁵⁷⁶. A anáfora de *iam* (vv.70-71) parece sugerir justamente a proximidade da morte, ao mesmo tempo que traduz uma certa angústia do eu poético.

O mesmo convite ao amor é retomado por Propércio que o dirige a Cíntia em 2.15.23-24: *Dum nos fata sinunt, oculos satiemus amore: Nox tibi longa uenit nec reditura dies*. Estas palavras recordam o verso tibuliano supracitado, mas acrescentando-lhe um pronome pessoal *–nos–*, que engloba obviamente o sujeito poético e a amada, a exemplo dos poetas anteriores. No mesmo verso encontra-se igualmente o incitamento à paixão: há que saciar os olhos de amor, expressão que se justifica pelo facto de este nascer e se alimentar da contemplação do ser amado. Constata-se, também, que uma vez mais a fruição do momento presente e do amor surge ensombrada pela presença da morte, aqui representada pela longa noite (*nox... longa*⁵⁷⁷) que vem já ao encontro de Cíntia⁵⁷⁸. Do mesmo modo que no *carmen* catuliano, também no texto de Propércio está patente a oposição entre a longa noite que já se aproxima e o dia que não há-de voltar⁵⁷⁹.

Nos sonetos amorosos bocageanos não há qualquer convite ao amor nos moldes em que se encontra nos poetas latinos. No entanto, também para Elmano a vida só faz sentido se for dedicada e identificada com o amor⁵⁸⁰. É este o ideal expresso no soneto 115, onde o poeta afirma peremptoriamente que “nascemos para amar”, projecto de vida que é afinal,

⁵⁷⁴ O emprego de *subrepet* sugere a violência e rapidez com que a morte põe fim a tudo. Está assim patente o tópico da fugacidade do tempo e da brevidade da vida humana.

⁵⁷⁵ A *inertia* era uma atitude característica do amante elegíaco.

⁵⁷⁶ O amor na velhice era encarado como um motivo de vergonha, já que a idade mais apropriada para os amores era a juventude.

⁵⁷⁷ É curioso notar como a referência à noite enquanto imagem da morte e a melancolia que lhe está inerente contrasta fortemente com o primeiro verso da elegia, onde a *nox* é *candida*, porque o sujeito poético extravasa felicidade depois de uma noite de amor com Cíntia.

⁵⁷⁸ O verbo utilizado é precisamente o mesmo que em Tibulo (*uenio*) divergindo unicamente o tempo verbal utilizado: o futuro em Tibulo e o presente em Propércio, que sugere ainda mais vigorosamente a proximidade da morte.

⁵⁷⁹ *Nox... longa* por oposição a *dies* e *uenit* por contraste com *nec reditura*. O convite à fruição do momento presente é retomado posteriormente nos vv.49-54, onde o poeta exorta Cíntia a não desprezar o fruto, o prazer da vida, pois mesmo que dê todos os beijos, terá ainda dado poucos. Nos últimos quatro versos da elegia procede o poeta a uma comparação entre as pétalas das grinaldas usadas pelos convivas nos banquetes, pétalas que caem nas taças de vinho, e a vida humana, também ela frágil, a que, a qualquer momento, a morte põe fim.

⁵⁸⁰ No soneto 282 dá conta do seu ideal de vida de amor, que condiciona inevitavelmente a sua produção poética: “Aceso no almo ardor que a mente inflama, / Vivo de amor, de amor suspiro e canto”.

na opinião do poeta, partilhado por toda a Humanidade que “vai tarde ou cedo aos laços da ternura”.

Toda a vida de Elmano parece na realidade ter sido norteadada pela demanda incessante do amor⁵⁸¹. O facto de ter perdido a mãe aos dez anos pode ter contribuído para esta busca, que o levou a procurar em cada mulher o carinho e amor que a sua mãe não lhe pôde dar. Efectivamente foram inúmeras as mulheres que amou ou julgou amar, tratando-se muitas vezes de paixões passageiras, mas que acreditou serem eternas. Desprezado umas vezes⁵⁸², traído outras, sofreu amargamente e desejou a morte como libertação para o seu tormento.

Entre os poetas latinos, a opção pela vida de amor implica obrigatoriamente a rejeição de outras actividades, como a dedicação aos *negotia* - milícia, advocacia e política-, e a conseqüente renúncia a valores que se revelavam fundamentais na sociedade romana, de que são exemplo a dedicação à pátria e a busca de honras e riquezas, o que norteara a conduta do cidadão romano. A opção por um ideal de vida distinto, pautado pela simplicidade e pela entrega ao *otium*, portanto, a uma vida de *inertia* consagrada à poesia e sobretudo aos prazeres do amor, não era facilmente compreendida nem tão pouco aceite pela sociedade. São, de facto, vários os testemunhos onde está patente a condenação do *otium* e do amor. Tais depoimentos remontam já à literatura grega, de que Platão é exemplo. No *Fedro*, 231d, e referindo-se aos que amam, afirma que “eles mesmos admitem que se encontram mais doentes do que são de espírito; reconhecem ter afectada a razão, mas não conseguem dominar-se”⁵⁸³, numa referência clara ao estado *sine ratione* que afecta e caracteriza os enamorados. Por outro lado, no *Symposium*, 183⁵⁸⁴, refere-se depreciativamente ao que um amante faz pela sua amada, como dirigir-lhe pedidos por meio de súplicas e rogos, fazer juramentos, dormir à porta da sua casa, submeter-se livremente a formas de escravidão a quem nem os próprios escravos se submeteriam, ao mesmo tempo que vê a sua conduta reprovada por ser considerada imprópria de um homem livre. No que respeita à literatura latina, Lucrécio, por exemplo, em 4.1058-1287, dirige uma crítica cerrada ao amor, colocando em evidência a sua insaciabilidade e as

⁵⁸¹ Recorde-se a propósito que é o próprio poeta quem se afirma “devoto incensador de mil deidades” (1.9).

⁵⁸² Em outro soneto autobiográfico foca a procura do amor junto das mulheres e a indiferença e rejeição de que era vítima por parte delas: “Pede às moças ternura, e dão-lhe motes!” (2.9).

⁵⁸³ A tradução é de José Ribeiro Ferreira. Vide Platão, *Fedro* (1997).

⁵⁸⁴ Cf. PLATO, *Symposium*. Edited with an introduction, translation and commentary by C. J. Rowe (Warminster 1998).

consequências nefastas que acarreta⁵⁸⁵. Também Cícero em *Tusc.*4.68-76 se refere depreciativamente ao amor, encarando-o como um estado de desequilíbrio e instabilidade de espírito: *Haec inconstantia mutabilitasque mentis...* (76)⁵⁸⁶. De igual modo, no *Pro P. Sestio*, 138-139, deparamos com a condenação do *otium* e, conseqüentemente, dos que a ele se dedicam. Assim, considera Cícero que aqueles que se deixam conduzir pela volúpia e se entregam aos atractivos dos vícios e aos encantos das paixões devem renunciar às honras, não se ocupar dos afazeres públicos e contentar-se, graças ao labor de homens valorosos, em usufruir do seu ócio⁵⁸⁷.

É afinal a esta vida de ócio e de plena vivência do amor que Catulo aspira, como se viu no c.5, opondo-se assim ao tradicional ideal romano de uma vida consagrada ao *negotium*⁵⁸⁸. No entanto, nos versos finais do c.51, depois de descrever a sua fraqueza relativamente ao amor, deixa de tomar Lésbia como sua interlocutora para se dirigir a si próprio, e, num tom moralizante, culpar precisamente o excesso de *otium* pelo estado em que se encontra, sendo de notar, nos vv.13-15, a anáfora e simultaneamente o poliptoto (*otium / otio / otium*). Relativamente a esta questão, sustenta Lyne⁵⁸⁹: “Catullus feels uncomfortable about the jealous feelings he describes in the first three stanzas – he feels uncomfortable about the effects of his romantic love – and in consequence reads a moralizing lesson to himself. (...) The choice of the word *otium* here, the assumption it implies that love is properly a marginal, leisure occupation, shows Catullus thinking again in conventionally moral terms. Catullus’ attitude to a ‘life of love’ is natural, fluid, never tendentious”.

Mais declarada e explícita é a rejeição das actividades e valores convencionais por parte dos elegíacos. A opção de vida de Tibulo encontra-se claramente expressa na

⁵⁸⁵ Cf. TITI LUCRETI CARI, *De Rerum Natura: libri sex*, vol.I. Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation, and Commentary by Cyril Bailey (Oxford 1998).

⁵⁸⁶ Cf. CICERO, *Tusculan Disputations*. With an English translation by J. E. King (Cambridge 1996).

⁵⁸⁷ Cf. Cícero, *Pro P. Sestio*, 138-139. Vide CICERÓN, *Pour Sestius, Contre Vatinius*, Tome 14. Texte établi et traduit par Jean Cousin (Paris 1995).

⁵⁸⁸ Num momento de acentuada crise política, acompanhada de uma crise de valores, o *otium* revela-se uma alternativa bastante aprazível. Os poetas dedicam-se, assim, à literatura, à cultura, à amizade, ao amor, em suma, à satisfação das necessidades e prazeres individuais, em detrimento de uma vida passada ao serviço dos interesses do Estado, como era dever dos cidadãos. Esta rejeição encontra-se em conformidade com um dos princípios do epicurismo, que renuncia também à vida política e militar, privilegiando momentos de tranquilidade passados na companhia dos amigos. Naturalmente, esta atenção pelo universo individual vai repercutir-se na actividade literária, que não tende já para a épica ou tragédia, os grandes géneros voltados para os interesses do estado e dos seus valores, mas antes para a poesia de carácter pessoal, a mais adequada à expressão dos pequenos acontecimentos da vida privada. Cf. CONTE, Gian Biagio, *Latin Literature – a History* (Baltimore 1999) 137.

⁵⁸⁹ Cf. Lyne in Miller (2002) 363, n.9.

primeira elegia do primeiro livro, que se inicia justamente com a oposição entre o outro (*alius*) e o próprio poeta: enquanto o primeiro acumula riquezas (ouro e muitas jeiras de solo cultivado), ao sujeito poético basta-lhe a pobreza e uma vida de inércia (*uita iners*) passada no campo. Saliente-se a colocação enfática de *diuitias alius*, a abrir o livro de elegias, que contrasta veementemente com *me mea paupertas uita traducat inerti* (v.5), que o sujeito poético elegeu como modo de vida, e que vai sendo reiterado ao longo da composição, de que é exemplo o v.25 - *iam possim contentus uiuere paruo* -, o v.41 - *non ego diuitias patrum fructusque requiro* – e os vv.43-44 - *Parua seges satis est, satis est requiescere lecto / Si licet et solito membra leuare toro*. Além da evidente exaltação da pobreza⁵⁹⁰, ou melhor, de uma vida vivida com pouco mas suficiente⁵⁹¹, é de realçar o subtil contraste expresso nestes dois últimos versos entre a atitude do poeta e a dos soldados a quem havia já feito referência no v.26. De facto, enquanto estes têm de estar sempre prontos para partir em longas caminhadas⁵⁹², e sujeitar-se, portanto, a constantes mudanças e a dormir em qualquer lugar, ele, poeta, repousará no leito e descansará os seus membros na sua cama habitual. O que verdadeiramente lhe agrada é estar deitado a ouvir os ventos ferozes enquanto retém a amada no terno peito. Assim, e para além da recusa das riquezas em prol de uma vida simples, assiste-se também à rejeição do serviço militar⁵⁹³ em favor de uma vida pautada pela *inertia*, passada na companhia da amada. Esta rejeição da *militia armorum* conduz o poeta a uma nova oposição, desta vez entre a sua conduta e a de Messala (vv.53-56). Este, lutando por terra e mar, sairá vitorioso e verá ostentados em sua casa os despojos hostis; por outro lado, Tibulo, atado (*me uinctum*), é retido pelos vínculos de uma formosa jovem e permanece sentado⁵⁹⁴, qual porteiro, diante das cruéis portas da amada. *Vinctum* é expressivo pois reflecte a condição do enamorado e remete para um prisioneiro, no presente caso, não de guerra, mas do amor.

Do mesmo modo que rejeita as riquezas e a vida militar, renuncia igualmente às honras que desta advêm, como declara nos vv.57-58. O seu anseio não é ser louvado; pelo contrário, desde que esteja com a sua Délia, não se importa de ser chamado preguiçoso e

⁵⁹⁰ O tópico da pobreza do poeta é expresso também em l.5.61-66.

⁵⁹¹ Esta frugalidade é acentuada pela repetição enfática de *satis est*.

⁵⁹² Cf. v.26, onde Tibulo confessa o seu desejo de viver com pouco e não estar sempre entregue a longas caminhadas, numa referência provável às campanhas militares, talvez de Messala. Ao rejeitar este tipo de vida depreende-se, pois, que era esta a conduta habitual dos soldados.

⁵⁹³ Não obstante, Tibulo teve literalmente uma vida militar e participou na campanha empreendida por Messala na Aquitânia.

⁵⁹⁴ Note-se que *sedeo* pode ser entendido também com o sentido militar de “acampar” ou “permanecer acampado”. Nesse caso, seria uma subtil alusão à *militia amoris*.

inerte (*segnis inersque*). Aliás, é outra a sua *militia*, como se constata pelos vv.73-76: é tempo de servir Vénus, franquear portas⁵⁹⁵ e empreender rixas, milícia em que o poeta se considera bom soldado e chefe: *Hic ego dux milesque bonus* (v.75). Sendo assim, rejeita novamente as insígnias e as tubas que devem levar as feridas a homens ambiciosos, levando-lhes também as riquezas, retomando assim o tópico expresso nos versos iniciais da elegia. E, tal como a iniciou, também a encerra com uma nova afirmação do ideal de vida por que optou: seguro (*securus*), e longe, portanto, de todos os perigos e inseguranças da vida militar, desprezará as riquezas e a fome, numa opção clara por uma vida tranquila e frugal⁵⁹⁶.

Não obstante, em 1.3, vemo-lo partir com Messala para a campanha na Cilícia, tendo contudo adoecido. De acordo com o poeta, a sua enfermidade mais não é que uma espécie de punição por haver desobedecido a Amor, já que o deus parecia não autorizar a partida do enamorado (vv.21-22). Estamos, afinal, perante um castigo sofrido pelo sujeito poético por haver escolhido o *negotium* em detrimento do amor⁵⁹⁷.

Em Propércio, a mesma rejeição das glórias e da vida militar é expressa na elegia 1.6, dirigida a Tulo, mais concretamente nos vv.29-30, onde o poeta afirma não ter nascido para as armas ou para ser louvado pelos feitos bélicos; a milícia a que os fados querem que se submeta é a do amor: *Non ego sum laudi, non natus idoneus armis*⁵⁹⁸: / *Hanc me militiam fata subire uolunt*.

Há aliás nas elegias propercianas inúmeros passos onde o autor dá conta da recusa dos valores tradicionalmente exaltados pela sociedade romana⁵⁹⁹. Significativa neste sentido é a elegia 2.7, onde se assiste ao júbilo do poeta por ter sido revogada a lei de

⁵⁹⁵ *Frangere postes* é uma imagem de alguma violência que se encontra obviamente associada ao *topos* da *militia amoris*.

⁵⁹⁶ Sobre a rejeição das riquezas e a opção pela vida de amor no *Corpus Tibullianum* veja-se também 3.3.11-24.

⁵⁹⁷ Situação similar é a que se encontra em Propércio 1.17, elegia que se inicia justamente com o lamento do eu poético por ter tido coragem de se afastar da amada. Encontra-se agora no meio de uma tempestade, que pode funcionar igualmente como castigo por ter abandonado Cíntia. Quer se trate de um facto real quer seja uma ficção literária, em que a tempestade simbolizaria a relação atribulada com a amada, é notório o início abrupto do texto, onde o sujeito poético considera ser merecedor de tal situação. Tal como Tibulo, optou pelo afastamento e abandono da amada quando a sua escolha deveria ter recaído sobre o amor.

⁵⁹⁸ Ao afirmar não ter nascido para se dedicar às armas, parece estar a apelar à sua própria natureza, a uma determinada predisposição natural que o impede de se dedicar a uma carreira militar.

⁵⁹⁹ Cf. 1.14; 2.15.37-48; 2.30.23; 3.2.11-14; 3.4; 3.5.3-18; 3.7.71-72; 3.24.21-22.

Augusto que o teria obrigado a contrair matrimónio com uma mulher que não amava⁶⁰⁰. Segundo Cristina Pimentel⁶⁰¹, não se trata ainda da *Lex Iulia de maritandis ordinibus* (promulgada em 18 a.C.), nem da *lex Papia Poppaea* (9 d.C.), mas de uma medida que parece ter sido tomada por volta de 28 a.C., e que obrigava os cidadãos das ordens senatorial e equestre a casar. Estamos, portanto, perante a rejeição do matrimónio por parte de Propércio que opta pelo amor por Cíntia em detrimento dos seus deveres cívicos. Aliás, afirma que mais depressa suportaria que a cabeça fosse separada do pescoço do que seria capaz de perder o ardor da paixão no amor de uma esposa. Mas o poeta vai ainda mais longe, ao declarar que não dará filhos à pátria porque não nascerá do seu sangue nenhum soldado, recusando-se explicitamente a gerar guerreiros para o exército de Augusto. O que verdadeiramente lhe interessa não é a milícia, mas o serviço da amada, cujo nome imortalizou e lhe permitiu alcançar fama e glória com a poesia amorosa até nos confins do império, aqui simbolizados pelos invernosos Boristénidas⁶⁰².

Quem deseja igualmente conquistar a fama por meio da poesia amorosa é Ovídio. Na elegia 1.15 dirige-se à voraz Inveja (*Liur edax*) que, representando os que não vêm com bons olhos a dedicação do Sulmonense à produção poética, o censura pelos anos indolentes e chama à poesia obra de um talento inerte. É pela voz do próprio Ovídio que sabemos que é criticado por não procurar as recompensas da milícia, nem aprender as leis, nem usar a voz no foro, de acordo com o costume dos antepassados. A rejeição das ocupações típicas dos cidadãos romanos (milícia, advocacia e política) por parte do poeta é óbvia, tanto mais pelos adjectivos empregues para as qualificar: *praemia militiae puluerulenta* (v.4), *uerbosas leges* (v.5), *ingrato... foro* (v.6), e que culminam com a utilização de *prostituisse* (v.6) para caracterizar a atitude do político que, com o discurso proferido no *Forum*, procura conquistar apoiantes. Nos vv.7-8 contrapõe o poeta a tarefa que lhe é pedida, aquela a que deveria entregar-se e que considera precedoura, com aquela a que pretende dedicar-se que, pelo contrário, julga perene. Para acentuar ainda mais esta oposição, Ovídio coloca enfaticamente *mortale* e *perennis* no início e final de verso, respectivamente. Graças à poesia amorosa, o poeta será sempre cantado em todo o orbe. É curioso salientar que nesta passagem não se assiste ao desprezo das actividades tipicamente

⁶⁰⁰ Na nota introdutória à elegia diz Cristina Pimentel que Propércio gozaria certamente de liberdade suficiente no Círculo de Mecenas para se alegrar com o insucesso desta primeira tentativa moralizadora de Augusto. In Propércio (2002) 315.

⁶⁰¹ Ibidem.

⁶⁰² De acordo com a nota, trata-se de um povo das margens do rio Borístenes, hoje Dniepre. Idem, p.316.

romanas em favor de uma vida consagrada ao amor, como se verificou em Tibulo e Propércio, mas à rejeição destas actividades em prol de uma vida consagrada à produção de poesia amorosa⁶⁰³.

Concluimos já, por alguns exemplos apontados, que a vida de amor estava habitualmente associada à *inertia*. Aliás, no excerto anterior, verificámos precisamente que a poesia amorosa era considerada fruto de um talento inerte (1.15.2). Ovídio, no entanto, procura demonstrar justamente o contrário em 1.9.31-46, onde defende a tese de que o Amor é de natureza empreendedora: *Ergo desidiam quicumque uocabat amorem, / desinat: ingenii est experientis Amor.* (vv.31-32). Para o comprovar, aduz uma série de exemplos de heróis guerreiros que estavam também apaixonados - Aquiles, Heitor e Agamémnon -, para apontar por fim o deus da guerra. Por último acrescenta o seu próprio exemplo. Como confessa, era preguiçoso e propenso ao ócio, até ao momento em que o amor por uma formosa *puella* o agitou e o mandou ganhar o soldo nos seus acampamentos. Desde então, vêm-no activo e a empreender combates nocturnos, antecipando assim a conclusão expressa no derradeiro verso da elegia: quem não quer tornar-se ocioso, ame⁶⁰⁴.

A mesma rejeição da fama e das riquezas está presente em Bocage, por exemplo, no soneto 39, a que já foi feita referência, onde se assiste à rejeição dos bens materiais (vv.1-8), bem como de “honras, grandezas, títulos inchados, / Servil incenso, adulação jucunda” (vv.5-6), sendo o seu único desejo morrer nos braços da amada, nos lábios de quem anseia exalar o suspiro final (vv.9-14).

De forma idêntica, também no soneto 141 procede o sujeito poético à recusa dos bens que seduzem o comum dos mortais em benefício do amor.

*Honroso lauro o capitão valente
Ganhe, embora, na fêrvida peleja;
Seu nome a fama espalhe, e geralmente
Com pasmo, com respeito ouvido seja.*

⁶⁰³ No caso de Ovídio, a opção pela dedicação à poesia corresponde efectivamente à realidade, uma vez que o poeta abdicou da carreira senatorial a que estaria destinado para se entregar à produção poética. Cf. Barsby (1998) 4. A sua opção de vida encontra-se expressa também nos *Trist.*4.10, composição de carácter autobiográfico, onde afirma ter sido feito para ser *tenerum lusor amorum* (v.1), ao mesmo tempo que declara depois (vv.37-40) ter procurado fugir da ambição e, por outro lado, entregar-se aos prazeres tranquilos que as Musas lhe proporcionariam. Estas afirmações vêm, afinal, reiterar o que havia confessado já em 3.2.9 - ter nascido para o ócio (... *in otia natus*) -, ou em 4.8.5ss: que a sua vida se desenrolasse longe de preocupações, na tranquilidade do seu humilde lar, no seio da sua pátria. Vide OVID, *The poems of exile*. Translated with an introduction, notes, and glossary by Peter Green (Berkeley 2005).

⁶⁰⁴ Relativamente à recusa das riquezas veja-se ainda 1.3.7-18.

*Embora o torpe avaro, o vil demente,
Que, para os ferrolhar, mil bens deseja,
De ricas peças do metal fulgente
Seus amplos cofres atulhados veja.*

*Embora, de lisonjas incensado,
Tenha o Monarca às suas leis sujeito
O Povo mais feliz, mais afamado;*

*Que a mim, para que viva satisfeito,
Me basta possuir teu doce agrado,
Ter lugar, ó Marília, no teu peito.*

O soneto divide-se em duas partes, sendo a primeira constituída pelas quadras e o primeiro terceto, onde está patente a rejeição das riquezas e da glória, e a segunda pela última estrofe, onde é expressa a verdadeira ambição do eu poético: ser amado por Marília. Assim, na primeira quadra, assiste-se ao desprezo da fama alcançada na vida militar, por mais gloriosa que seja. De facto, abundam vocábulos, sobretudo adjectivos, conotados com os triunfos e com a glória que deles advém: “honroso lauro”, “capitão valente”, “ganhe”, “férvida peleja”. Deste modo, o nome do capitão alcança uma fama tal que, quando é ouvido, suscita admiração e respeito. Na segunda quadra, são as riquezas que o sujeito poético rejeita, por oposição ao avaro que ambiciona “ferrolhar” imensos bens e apenas se satisfaz quando vê os seus “amplos cofres” repletos de “ricas peças do metal fulgente”. Para sugerir a imensidão da riqueza almejada recorre o poeta ao emprego do plural “cofres”, bem como à dupla adjectivação com que os qualifica: “amplos” e “atulhados”. Além da recusa das riquezas, parece que estamos também perante uma condenação da ambição desmedida e da avareza, como se depreende pela caracterização que é dada do avaro: “torpe” e “vil demente”. Assim, enquanto na primeira estrofe o poeta se havia limitado apenas a recusar a fama militar, recorrendo inclusive a vocábulos enaltecedores do capitão e da glória por ele alcançada, nesta segunda quadra refere-se depreciativamente aos que buscam riquezas desmesuradas. Por último, na terceira estrofe, estamos perante a recusa da glória e do poder, aqui simbolizado na figura do monarca que, alvo de lisonjas e adulações, tem o povo sujeito às suas leis. No entanto, nada do enumerado anteriormente seduz o eu poético: como confessa no segundo terceto, para viver satisfeito basta ser

amado, neste caso, por Marília. De facto, é o amor a sua grande e verdadeira glória⁶⁰⁵. O poeta estabelece, portanto, ao longo do texto, uma oposição clara entre os outros e ele próprio, contraste que é sugerido também pelo emprego da conjunção subordinativa concessiva “embora” nas três primeiras estrofes, referentes ao que os demais ambicionam, contribuindo assim para um certo paralelismo estrófico e para dar ideia de continuidade na mensagem expressa pelo sujeito poético, que só é verdadeiramente concluída no segundo terceto, quando, por oposição, confessa o seu próprio desejo⁶⁰⁶.

A mesma rejeição da fama em prol do amor encontra-se no soneto 81, endereçado aos versos do poeta que este dirige à amada, Anarda. Considera a personagem poética, nos dois últimos versos da composição, que, se eles tiverem um “aprovador sorriso” da amada, já ficará feliz, pois “um sorriso de Anarda é mais que a Fama” (v.14)⁶⁰⁷.

No soneto 159, construído a partir do mote *Das almas grandes a nobreza é esta*, reflecte o poeta sobre aquilo que constitui a verdadeira nobreza. A composição encontra-se igualmente dividida em duas partes, sendo a primeira constituída pelas quadras e a segunda pelos tercetos. Na primeira parte centra-se o poeta no que não representa qualquer motivo de glória. Assim, num tom aproximado ao épico, considera não ser glória descender de homens ilustres que alcançaram fama através de guerras e por isso são lembrados pelos seus inúmeros troféus ensanguentados. O sujeito poético rejeita, portanto, a fama e as riquezas alcançadas por meio de triunfos militares que implicam, obviamente, incalculáveis mortes. Aliás, ver o nome dos “varões assinalados”⁶⁰⁸ imortalizado numa epopeia ou nas páginas da história não constitui, na opinião do poeta, qualquer esplendor ou glória; pelo contrário, classifica como “almas soberbas, corações inchados” os que procuram a fama pelos meios anteriormente referidos. Na segunda parte do soneto reflecte agora o poeta sobre a verdadeira nobreza: escutar dolorosamente o grito dos inocentes molestados por um bárbaro, estimar o Sábio, consolar o aflito, refrear a ambição funesta,

⁶⁰⁵ A este respeito veja-se também: 80.12-14: “Ai! Só quis [o Fado] persuadir um desgraçado / Que de o felicitar capaz não era, / Nem a glória de ser por Nise amado.”; 81.6-8: “Ide, meus versos, em Amor fiados, / Que dele só dependem vossos Fados, / Que nele só demando a minha glória.”.

⁶⁰⁶ A recusa das riquezas em prol do amor está patente também no soneto 84.

⁶⁰⁷ De salientar que nos versos bocageanos deparamos com diversos passos onde está patente a rejeição da fama, mas a verdade é que Bocage anseia por ela. A título do exemplo, vejam-se os seguintes excertos: 212.14: “Tomo à Vida o sabor e o gosto à Fama”; 282.5-6: “... na voz da Fama / Meu nome pouco a pouco aos Céus levanto”; 287.14: “Amo a religião e aspiro à fama.”. Ainda que este aspecto nos pareça, à primeira vista, contraditório, não o é, se se tiver em conta que a fama que o vate rejeita é aquela que é alcançada por meio de façanhas bélicas. Por outro lado, e tal como os elegíacos latinos, anseia pela glória literária, aspecto abordado oportunamente.

⁶⁰⁸ Trata-se de um eco dos “barões assinalados” exaltados por Camões no primeiro verso da sua epopeia.

amar a virtude e odiar o delito. Ainda que neste soneto não deparemos com a apologia de uma vida dedicada ao amor, como nos exemplos anteriormente apontados, estamos no entanto perante uma nova rejeição das riquezas e da fama, quando alcançadas à custa do sofrimento humano.

Conclui-se assim que também neste aspecto há semelhanças entre os poetas latinos e Bocage. De facto, é comum a todos eles a rejeição da fama, da glória e das riquezas alcançadas na vida militar, pois mais importante que todos esses valores é a companhia da amada e a fruição do amor.

4.1.3 A opção pela poesia amorosa

Intimamente associada à opção pela vida de amor encontra-se a dedicação à poesia amorosa e a consequente rejeição do tratamento de temas épicos ou trágicos. De facto, é frequente encontrar poemas onde os vates afirmam que deveriam escrever num estilo grandiloquo, recusando-se, contudo, a fazê-lo, sendo a desculpa mais utilizada a própria incapacidade. É ao que se dá o nome de *recusatio*, uma invenção poética de Calímaco que, no século III a.C., no Prólogo aos *Aetia*, apresenta os motivos que o levaram a não se dedicar à poesia épica. E assim se assiste, nos versos iniciais, a uma polémica entre o poeta e os seus interlocutores, os Telquines, que o acusam de não ter ainda composto, em milhares de versos, um canto sobre reis ou heróis, o que equivale a dizer que não havia escrito ainda um poema épico de ampla extensão. Perante tal acusação, defende-se Calímaco, apontando como principal característica da sua obra a brevidade, à qual alia a qualidade refinada⁶⁰⁹. Pugna, portanto, por um estilo depurado e pela originalidade no tratamento dos temas, abrindo um novo caminho à liberdade criativa dos escritores.

De facto, os poetas alexandrinos⁶¹⁰ manifestam uma clara preferência por assuntos que se distanciam daqueles que a tradição literária havia consagrado, o que os leva a privilegiar, por exemplo, nos temas de carácter mítico, aspectos e personagens habitualmente marginalizados e praticamente desconhecidos. O poeta deixa de centrar o

⁶⁰⁹ É notório o carácter erudito das composições produzidas, resultado do afã de perfeccionismo e da preocupação pela técnica compositiva.

⁶¹⁰ As informações que se apresentam sobre a poesia alexandrina, cuja influência na poesia latina foi decisiva, constituem uma síntese da introdução ao capítulo dedicado à literatura helenística, inserto na *Historia de la Literatura Griega*. BRISO SÁNCHEZ, Máximo, “Literatura helenística – Introducción”, in LÓPEZ FÉREZ, J.A.(ed.), *Historia de la Literatura Griega* (Madrid 1988, 2ªed.) 781-794.

seu interesse unicamente na narração, em estilo “elevado”, de histórias grandiosas e feitos notáveis de reis e heróis, para dar mais atenção à vida de pessoas comuns e a aspectos do dia-a-dia⁶¹¹. Manifesta interesse, igualmente, por curiosidades históricas e geográficas, bem como pelo relato de mitos locais pouco conhecidos, cultos inusuais e rarezas linguísticas. Convém ressaltar, porém, que, apesar de centrarem a sua atenção em aspectos do quotidiano, os poetas helenísticos não chegaram ao ponto de exteriorizar os seus próprios amores, antes se limitaram ao simples relato de paixões alheias, quer do mundo mítico quer humano. Efectivamente, não parecem existir provas concludentes sobre a existência, na poesia helenística, de uma elegia amorosa “subjectiva” nos moldes em que se encontra na literatura latina; os poetas alexandrinos escreveram elegias narrativas sobre o amor e os amantes do mundo mitológico, mas não sobre as suas próprias experiências nesse campo, aspecto que abordaram essencialmente em breves epigramas de carácter amoroso.

Ainda no que respeita à literatura helenística, primordial é a importância concedida à técnica da alusão, o que dificulta em certa medida a sua compreensão, já que os poetas partiam do pressuposto de que os seus leitores possuíam um amplo conhecimento da tradição literária anterior⁶¹², pelo que pessoas e lugares eram unicamente aludidos, cabendo ao leitor a tarefa, nem sempre fácil, de depreender as fontes utilizadas em cada caso, a partir de “pistas”, geralmente de carácter linguístico, fornecidas pelos vates⁶¹³. A técnica da alusão foi recuperada também pelos poetas latinos. A título de exemplo, recorde-se que Ovídio, em *Am.* 1.1.12, qualifica a lira de aónia porque era na Aónia que viviam as Musas, do mesmo modo que em 1.8.5 aplica a *carmina*, na sua acepção de “encantamentos” ou “palavras mágicas”, o adjectivo *Aeaea*, uma vez que a ilha de Ea era a pátria de Circe.

A influência que os poetas helenísticos exerceram na poesia latina foi notória, nomeadamente entre os elegíacos, que os escolheram como modelos literários. No aspecto que de momento nos ocupa, ou seja, a recusa do tratamento dos grandes temas épicos e

⁶¹¹ Cf. Godwin in Catullus (1999) 8.

⁶¹² Os poetas eram habitualmente dotados de grande cultura, para o que indubitavelmente terá contribuído a assiduidade com que frequentavam as bibliotecas que entretanto haviam proliferado, entre as quais destacamos a de Alexandria, onde alguns trabalharam como bibliotecários, editores e comentaristas de autores antigos. Tinham, portanto, acesso privilegiado a um vasto acervo de obras onde podiam pesquisar as matérias que lhes serviam de base à criação poética.

⁶¹³ Os poetas helenísticos possuíam um vasto conhecimento da literatura precedente e nela elegiam os seus modelos. No entanto, a criação poética não assentava numa imitação servil desses mesmos modelos; antes os submetia a uma dura crítica, procedendo depois à eleição dos aspectos a tratar. Criação poética passa a significar, pois, depuração e recriação.

trágicos, a influência foi também evidente. Catulo, por exemplo, no primeiro verso do *carmen* 1, qualifica o seu livro como *lepidum nouum libellum*, vocábulos com uma carga semântica bastante significativa no contexto poético do final da República. De facto, *lepidus* encontra-se associado à graciosidade, delicadeza e elegância e recupera um dos elementos-chave da estética helenística, o *leptós*, ou seja, o encanto e refinamento. Note-se, aliás, que os princípios que formam o código estético pelo qual se rege Catulo e o seu círculo de amigos são: *lepos*, *uenustas* e *urbanitas*⁶¹⁴, sendo estas as características⁶¹⁵ que conferem ao epigrama deste período uma graça, ligeireza e elegância que não existia no tempo de Lutácio Cátulo⁶¹⁶. Retomando o *carmen* catuliano, o livro é *nouus*, o que pode remeter para os neotéricos⁶¹⁷, bem como para um novo tipo de poesia distinto do que se produzia e circulava em Roma naquela época. Por último, estamos perante um *libellus*, que sugere pequenez a nível formal, por oposição, também, às extensas epopeias. Acrescenta-se que, de acordo com Catulo, a sua produção poética não passa de *nugae* (v.4), estando assim implícita a opção por um tipo de poesia diferente daquela que era habitualmente considerada elevada ou sublime. É justamente esta que, nos versos iniciais do poema 36, é alvo de uma desaprovação por parte de Catulo que a julga já completamente fora de moda⁶¹⁸. A composição poética é dirigida aos *Anais* de Volúcio (poetastro desconhecido) e encontra-se redigida num estilo claramente jocoso, onde a zombaria à solenidade dos poemas épicos é evidente, nomeadamente na utilização do aposto de *Annales: cacata charta* (v.1). A mesma obra é novamente alvo de crítica no poema 95, onde Catulo aponta como sua única finalidade servir para embrulhar peixe.

⁶¹⁴ Cf. Conte (1999) 147.

⁶¹⁵ Vide também MONTANARI, F. (ed.), *La poesia latina. Forme, autori, problemi*. (Roma 1995) 171-189.

⁶¹⁶ De influência alexandrina, surgiu em Roma, nas últimas décadas do século II a.C., nomeadamente entre a elite cultural em cujo centro se encontrava Quinto Lutácio Cátulo, um novo tipo de poesia caracterizado pela ligeireza de tom e, a nível formal, por uma reduzida extensão. Designavam este tipo de poesia com o termo *nugae*, deixando entrever o seu carácter lúdico. Era poesia de entretenimento, um *ludus*, onde a atenção se centrava em aspectos formais, como o léxico, a métrica ou a composição, revelando este gosto refinado o contacto estabelecido com a cultura e poesia alexandrinas e uma certa recusa da tradição literária anterior. Além de Lutácio Cátulo, outros poetas como Valério Edítuo, Pórcio Lícino, Volcácio Sedígito ou Lévio pertenceram a este círculo a que Conte chama pré-neotérico. Cf. Conte (1999) 137-40.

⁶¹⁷ Deve-se esta denominação a Cícero que, depreciativamente, assim os designa por representarem tendências inovadoras para a época. Contudo, e apesar do desdém com que Cícero a eles se refere, os neotéricos tiveram o mérito de haver conduzido a um novo gosto literário no séc. I a.C., que se viria a revelar decisivo na história da literatura latina. Cf. Conte (1999) 136. No entanto, e na opinião de Hutchinson, não é possível determinar em que sentido a poesia de Catulo e dos neotéricos é inovadora, na medida em que a primeira metade do séc. I a.C. se manifesta bastante obscura. Cf. HUTCHINSON, G.O., *Hellenistic Poetry* (Oxford 1988) 297.

⁶¹⁸ A propósito desta questão veja-se WILLIAMS, Gordon, *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford 1985) 222.

Nas elegias tibulianas o tópico da *recusatio* é expresso em 2.4.15-20. Nestes versos assiste-se a uma recusa da abordagem de poesia épica, simbolizada nas guerras (v.16), bem como de temas astronómicos, a exemplo dos *Aratea* de Cícero. A sua opção poética recai sobre a poesia amorosa, tanto mais porque lhe atribui uma finalidade prática: a conquista da mulher amada, como se depreende do v.19: *Ad dominam faciles aditus per carmina quaero*.

Na elegia 3.1, de carácter programático, manifesta também Propércio a sua opção por uma poética que segue os preceitos estéticos de Calímaco e Filetas. São os seus Manes que Propércio invoca no verso inicial, evidenciando desde logo a importância dos seus modelos pela colocação dos seus nomes em posição de destaque: início e final de verso. Dirigindo-se-lhes, pede que o deixem entrar no bosque por eles frequentado, espaço considerado o lugar sagrado da poesia para os poetas augustanos⁶¹⁹. Nesse bosque será o poeta o primeiro a entrar, retomando assim o motivo do *inuentor*, comparando-se a um sacerdote que, de uma fonte pura, leva os rituais itálicos para os coros gregos, uma manifestação clara da sua intenção de privilegiar motivos romanos dentro de convenções helenísticas (v.4). Como nota Paulo F. Alberto⁶²⁰, é notório o ambiente religioso que perpassa pelos primeiros versos da elegia: a referência aos Manes e às cerimónias religiosas (*sacra*), a imagem do poeta como sacerdote⁶²¹, a fonte e a água⁶²², elementos que tanto possuem carácter religioso como estão conotados com a inspiração poética, e ainda os *orgia* (cerimónias sagradas). A partir do v.7 deparamos com uma série de *topoi* recorrentes, como o convencional *labor limae*, no v.8, onde a referência a *tenui* que retoma o *tenuastis* do v.5 é significativa, pois o termo encontra-se associado à estética helenística, nomeadamente ao *leptós* a que já se aludiu, o refinamento, a delicadeza e o rebuscamento de uma poesia de pequenas dimensões mas de elevada erudição. É portanto este o programa estético que Propércio pretende seguir, recusando deste modo o tratamento dos grandes temas épicos. Dos versos 9 a 13, encontramos a superação do poeta, descrita nos moldes de um cortejo triunfal romano, o que está em conformidade com o exposto no v.4. O poeta, triunfador, vai no carro puxado por cavalos coroados de flores e acompanhado pelos Amorinhos, enquanto é seguido por uma turba de escritores. Outro dos tópicos de influência calimaqueana é o da estrada que não deve ser larga, *topos* abordado igualmente

⁶¹⁹ Cf. Hor.*Carm.* 1.1.29-32; 3.4.6-8; 3.25.1-2, 12-14; Ov.*Am.* 3.1.1-2.

⁶²⁰ In Propércio (2002) 363. Para a análise da elegia vide pp.363-368.

⁶²¹ Vide também Ov.*Am.* 3.9.17-18 e Hor.*Carm.* 3.1.2-4 e 4.9.28.

⁶²² Veja-se ainda 3.3.5, 51-52, bem como Ov.*Am.* 3.1.3.

no prólogo dos *Aetia* (frg.1.26-28), e que em Propércio se encontra associado à *recusatio* da poesia épica, tema que desenvolve nos versos seguintes, com a referência aos *Annales* de Énio. Em lugar de optar por esse tipo de poesia sublime, segue Propércio um caminho nunca antes pisado (*intacta... uia* –v.18), retomando uma vez mais os *Aetia* de Calímaco (frg.1.25-28). Ambiciona assim ter na sua cabeça delicadas grinaldas (*mollia... sertā* – v.19), associadas habitualmente à poesia elegíaca, e que contrastam com a *dura corona* (v.20) referente à poesia épica.

Na elegia 3.3 temos uma nova *recusatio* que se inicia com o sonho do poeta, o que recorda tanto Calímaco como Énio. O poeta conta assim como planeava escrever um poema do mesmo género dos *Anais*, quando Apolo o repreendeu, o alertou para as suas limitações⁶²³ e lhe apontou um caminho novo, uma vez mais à semelhança do prólogo dos *Aetia*, onde também é o deus que ordena ao poeta que cultive uma Musa delicada, e que não conduza o seu carro pelo mesmo caminho dos outros ou por uma estrada larga. Retomando a elegia properciana, encontramos uma metáfora, a do carro⁶²⁴ (v.18), que possui “rodas pequeninas” e deve percorrer os *mollia... prata*. Outra das metáforas utilizadas por Propércio e recorrente entre os poetas augustanos é a do barco enquanto símbolo da criação poética⁶²⁵, sendo que a referência ao remo que deve roçar as águas enquanto o outro toca a areia mais não simboliza que o dístico elegíaco. É esse o território onde o poeta está seguro, pois no mar alto (símbolo da poesia de estilo sublime) é enorme a turbulência⁶²⁶. É então que Apolo lhe aponta um novo caminho (*noua... semita*) onde existe uma gruta, o que origina um novo momento na elegia: a descrição daquele espaço⁶²⁷ (v.27ss). Na gruta do poeta existem inúmeros elementos conotados com a inspiração poética, bem como com a poesia amorosa: os objectos sagrados das Musas, uma estátua de barro de Sileno⁶²⁸, a flauta de Pã⁶²⁹, pombas, as aves de Vénus e símbolo do amor, e as Musas. De entre estas destaca-se Calíope, a musa da poesia lírica, que retoma as advertências de Febo e considera que, de facto, Propércio não se adequa ao canto de temas

⁶²³ Cf. Hor.*Carm.*4.15.

⁶²⁴ A metáfora é dada através de uma sinédoque, uma vez que apenas as rodas são referidas.

⁶²⁵ Cf. Hor.*Carm.*4.15.3-4; Ov.*A.A.*3.26.

⁶²⁶ Estamos perante um nova intensificação da *recusatio*. Veja-se também 3.9.35-36, onde o sujeito poético retoma a metáfora da poesia como navegação. Afirma, assim, que não sulca o mar inchado num barco à vela; optará antes por vaguear num pequeno regato, até mesmo porque, como havia já confessado no v.4, as velas grandes não são adequadas ao seu barco. Deste modo, Mecenas não deve lançá-lo no mar vasto de tal poesia (v.3), pois tenciona seguir os preceitos estéticos de Calímaco e Filetas (vv.43-44).

⁶²⁷ Sobre a gruta vide Cat.61.28; Prop.2.30.25-30; Ov.*Am.*3.1.3-4; Hor.*Carm.*2.1.39-40.

⁶²⁸ Em Virg.*Buc.*6.14 aparece também como inspirador da poesia.

⁶²⁹ Também em Virg.*Georg.*1.16-18 Pã é associado à poesia.

épicos, pelo que o remete para a elegia amorosa. Assim, será transportado pelos cisnes que puxavam também o carro de Vénus, e que se opõem ao *fortis equus* da poesia épica (vv.39-40), desempenhará a sua função de *praeceptor amoris* (vv.49-50) e beberá a mesma água de Filetas (vv.51-52) e não a da fonte de Hipocrene aludida no v.2, de onde bebeu Énio.

A opção de Propércio pela poesia amorosa é assim evidente⁶³⁰, sendo frequentes as referências aos modelos seguidos, Calímaco e Filetas, e a presença do intertexto do prólogo dos *Aetia* calimaqueanos uma constante. E tal como se verificou em Tibulo, também em Propércio a poesia amorosa apresenta uma finalidade prática: a sedução da mulher amada. Na elegia 1.8, a que já se fez referência, considera o poeta ter conseguido levar Cíntia a desistir da viagem para a Ilíria e a permanecer junto a ele graças à poesia amorosa, superior ao ouro e às pérolas da Índia. Também em 2.13 declara o poeta ter-lhe sido imposta por Amor a dedicação a este tipo de poesia que tem como objectivo único encantar Cíntia que, sendo uma *puella docta*, sabe admirar os versos que lhe são dedicados. O juízo da amada é o único que interessa ao sujeito poético e portanto, se lhe for favorável, não se importa com o falatório do povo.

Quanto a Ovídio, confessa nos versos iniciais da primeira elegia do primeiro livro como se preparava para publicar uma obra escrita em hexâmetros dactílicos, cujo assunto seriam as armas e as violentas guerras. Dispunha-se, portanto, a criar um poema épico em metro solene⁶³¹. No entanto, foi impedido de desempenhar tão grandiosa tarefa por Cupido que, sorrindo, tirou um pé ao segundo hexâmetro e o transformou assim num pentâmetro: o poeta havia composto afinal um dístico elegíaco. Contrastando com Calímaco, Horácio e Propércio, que foram dissuadidos por Apolo de se dedicarem à poesia épica, a originalidade de Ovídio reside no facto de ter sido o deus do amor quem desempenhou essa função. E é a este *saeuus puer* que se dirige nos vv.5-20, recordando-o de que os poetas são turba das Piérides e não sua. Questiona-o então sobre o que aconteceria caso os deuses decidissem invadir o domínio uns dos outros: Vénus e Minerva trocassem o amor e a guerra, Ceres e Diana a agricultura e a caça, Febo e Marte a poesia e a guerra. Os exemplos aduzidos são desenvolvidos ao longo de três dísticos, sendo cada um ocupado por um

⁶³⁰ Encontram-se outros exemplos em 1.7.1-6, 9-10; 2.1; 2.30.13-40; 2.34.61-94. Acrescente-se ainda a elegia 2.10, que se inicia com a declaração do poeta de que irá dedicar-se a uma poesia de estilo mais elevado, pondo de lado a elegia amorosa, própria dos anos de juventude. Deste modo, cantando as vitórias de Augusto, tornar-se-á um *uates... magnus*. Nos últimos três dísticos, porém, introduzidos pela conjunção adversativa *at*, o poeta, numa nova *recusatio*, renuncia ao seu projecto, alegando incapacidade para o levar a cabo, dando assim continuidade à sua dedicação à poesia amorosa.

⁶³¹ Note-se, aliás, que a palavra inicial da elegia é coincidente com a da *Eneida*: *arma*.

exemplo. Note-se que os dísticos estão construídos de forma similar, constituindo os três uma interrogação, sendo os dois primeiros iniciados pelo pronome interrogativo, enquanto no terceiro dístico aquele se encontra deslocado para o meio do hexâmetro. Retomando a elegia, o poeta constata então que o reino de Cupido é grande e excessivamente poderoso e a verdade é que foi frutífera a intromissão do deus do amor no domínio de Apolo, pois conseguiu de facto reduzir os hexâmetros que Ovídio se tinha proposto cultivar a dísticos elegíacos. Apercebe-se então o poeta de que nem sequer possui matéria adequada a esses versos mais ligeiros, pois não está apaixonado, pelo que não poderá cantar o amor por um jovem ou por uma *puella* de longos cabelos penteados. Note-se que, apesar da referência ao *puer*, não se encontra nas elegias ovidianas qualquer tratamento do amor homossexual⁶³², ao contrário de Catulo⁶³³ ou Tibulo⁶³⁴. Por outro lado, é de salientar que Ovídio parte do pressuposto de que os versos elegíacos têm obrigatoriamente de ter como tema o amor⁶³⁵. Em face da falta de assunto de que se lamenta o poeta, a resposta do deus não se fez esperar: de imediato (*protinus*) escolheu uma seta que, certa, deu ao vate matéria de canto. Nos vv.25-26, a linguagem utilizada por Ovídio é a recorrente na elegia: a habitual expressão de dor (*me miserum!*), a metáfora do fogo da paixão, expressa no *uror*, e o triunfo do amor (*regnat Amor*), cujo domínio implica a submissão da *persona* poética. Nos dois últimos versos da elegia são retomados os versos iniciais e o poeta recusa finalmente a épica abraçando a poesia amorosa. A Musa deverá coroar-se de mirto e será cantada em onze pés.

Relativamente à *recusatio* dos grandes temas épicos e trágicos e à consequente opção pela poesia amorosa por parte dos elegíacos latinos, especialmente Propércio e Ovídio, algumas breves considerações se impõem. Como nota Barsby⁶³⁶, enquanto Propércio inicia o seu livro de elegias com a constatação de que Cíntia o cativou e foi esse, portanto, o ponto de partida para a produção de poesia amorosa, em Ovídio o processo é o inverso: inicia a obra com a sua rendição à poesia de amor e só depois de feita a sua escolha poética é que ocorre o enamoramento. Por outro lado, Propércio encerra o terceiro

⁶³² Cf. A.A. 2.683-684.

⁶³³ Cf. c.24, 48, 81 e 99, dedicados a Juvêncio.

⁶³⁴ Cf. 1.4 (arte de amar de Priapo, onde é abordado o tema do amor homossexual); 1.8 e 1.9 referentes a Márato. Acrescente-se que Horácio compôs também poemas dedicados a Ligurino, onde está presente o amor homossexual, de que são exemplo as Odes 4.1 e 4.10.

⁶³⁵ Ainda que esta seja a realidade no caso dos seus predecessores, Tibulo e Propércio, a verdade é que a elegia grega abordava os mais variados temas que não exclusivamente o amor, como já referido, e quando o tratava não era nos moldes em que se encontra na elegia amorosa latina.

⁶³⁶ (1998) 16 e 18.

livro de elegias com um adeus a Cíntia, enquanto Ovídio termina a obra com a declaração de que deixará de cultivar poesia amorosa.

Igualmente significativo é o facto de Propércio iniciar o seu livro com o nome da amada, ao passo que Ovídio afirma primeiro que se dedicará à poesia amorosa, é vítima depois de uma das setas de Cupido, mas não informa ainda sobre a identidade daquela que será o seu grande amor e constituirá, assim, o seu objecto de canto⁶³⁷.

Quanto a Bocage, não se encontra qualquer exemplo de *recusatio*, o que facilmente se justifica pelo contexto social e literário em que a obra foi produzida. A poesia centrada na expressão do amor do sujeito poético contava já com uma longa tradição literária, pelo que não havia necessidade de justificar a sua escolha. Por outro lado, o próprio autor da grande epopeia da Literatura Portuguesa e um dos modelos de Bocage havia produzido igualmente sonetos amorosos. Assim, nesta época, não causaria qualquer estranheza ao leitor ou aos restantes escritores ver os momentos de gáudio ou os contratempos de uma relação amorosa transformados em objecto de canto⁶³⁸.

Ainda assim, e apesar de não haver necessidade de justificar as suas escolhas poéticas, encontra-se um ou outro passo em que o poeta afirma ser o amor a força motriz da sua produção poética⁶³⁹. Assim sucede em 111.1-2, onde a eleição do amor como tema dominante é expressa logo nos versos iniciais - “Em verso torneado ao som da Lira⁶⁴⁰ / Eu canto Amor, a Formosura eu canto” (vv.1-2) -, ideia reiterada em 282.2, a que já se fez referência: “Vivo de amor, de amor suspiro e canto”. Verifica-se, pelo último verso citado, que na obra bocageana a opção por uma vida dedicada ao amor se encontra em estreita ligação com a escolha poética de Elmano.

Conclui-se assim que, uma vez mais, existem pontos de contacto entre os poetas latinos e Bocage. Deste modo, coincidem na confissão do triunfo do amor sobre a personagem poética, revelando-se Ovídio mais original neste ponto ao desenvolver o tema pelo recurso à imagem de Cupido vitorioso, descrevendo a procissão do deus nos mesmos moldes do cortejo de um general triunfador. Outro aspecto comum é o facto de todos os poetas serem unânimes na expressão da intensidade da paixão que os domina, que encaram

⁶³⁷ Outros exemplos de *recusatio* encontram-se em 1.15, 2.1, 2.18 e 3.1

⁶³⁸ Recorde-se que outros poetas contemporâneos de Bocage cantaram igualmente o amor, de que são exemplo Filinto Elísio ou Cruz e Silva.

⁶³⁹ Bocage cantou o amor não só nos sonetos como também em odes, hinos, epístolas, endechas, idílios, entre outros.

⁶⁴⁰ Sobre a Lira veja-se a tese de licenciatura de SOARES, Cecília Goucha, *O motivo da Lira em Horácio e nos poetas portugueses do séc.XVIII* (Lisboa 1971).

como um sentimento avassalador, que os devora e consome, e conduz a um estado de delírio e loucura. Conscientes do poder inelutável do amor, confessam, uma ou outra vez, as tentativas frustradas que empreenderam para tentar escapar-lhe. No entanto, sentindo-se subjugados e perante a impossibilidade de fuga, optam então por uma vida dedicada ao amor, rejeitando, por conseguinte, honras, glória, fama, poder e riquezas que poderiam eventualmente alcançar, caso tivessem enveredado por uma carreira como a militar. A recusa de todos esses bens que seduzem os “cegos mortais” justifica-se pelo facto de os poetas considerarem o amor superior a tudo. Em conformidade com a opção de vida que fizeram está a sua preferência poética: a escolha da poesia amorosa. Neste aspecto há alguma divergência entre os elegíacos latinos e Bocage, nomeadamente no que respeita à justificação da opção poética de cada autor, divergência que facilmente se justifica à luz do contexto em que as obras foram produzidas.

4.2 A *fides*

Vencidos e dominados por um sentimento tão intenso e arrebatador, optando por uma vida dedicada ao amor e à mulher amada, é em função dela que os nossos poetas vivem, não hesitando em declarar-lhe uma fidelidade absoluta.

De acordo com Boyancé, se perguntassem a um Romano o que é que, nas relações humanas, os outros povos enalteciam nos latinos, aquilo que os deuses recompensavam nesse povo, ele poderia responder que era a *fides*. Na opinião do autor, trata-se “d’une conduite exprimant une disposition permanente de la volonté, la fidélité à ses obligations et spécialement à ses engagements. Il s’agit d’accord entre les mots et les actes, mais en ce sens que les actes sont conformes à ces mots qu’on a chargés d’une force particulière en les mettant sous la garantie des dieux, des engagements qui ont été confirmés solennellement par le serment”⁶⁴¹. Assim, associam-se-lhe ideias e valores como a confiança, a lealdade, a

⁶⁴¹ BOYANCÉ, Pierre, «Les Romains, peuple de la *fides*», *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, 23.4 (1964) 419-435, maxime 419. Para a redacção deste subcapítulo, bem como do seguinte, dedicado ao *foedus*, com o qual a *fides* se encontra ligada, recorreu-se ainda aos contributos de: LILJA, S., *The Roman elegists’ attitude to women* (Helsinki 1965) 172-181; BOUCHER, Jean-Paul, *Études sur Propertius: Problèmes d’inspiration et d’art* (Paris 1980) 85-104; FREYBURGER, Gérard, «Le *foedus* d’amour» in THILL, A. (ed.), *L’élégie romaine. Enracinement, thèmes, diffusion. Actes du Colloque de Mulhouse* (Paris 1980) 105-116; do mesmo autor, veja-se também *Fides: Étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu’à l’époque augustéenne* (Paris 1986); FASCIANO, Domenico, «La notion de *fides* dans Catulle et les élégiaques latins», *Rivista di Cultura Classica e Medioevalia* 24 (1982) 15-25; GRIMAL, Pierre, *O Amor em*

fidelidade aos compromissos e à palavra dada, a constância de carácter⁶⁴². Trata-se de um conceito de tal modo valorizado que Políbio (*Hist.*6.56.13-14) exalta a *fides* romana em detrimento da conduta dos seus próprios compatriotas.

Não sendo o propósito deste trabalho proceder a uma análise da forma como a *fides* se manifesta nos mais variados domínios⁶⁴³, optou-se por centrar a atenção unicamente na relação amorosa entre o sujeito poético elegíaco e a sua amada, transferindo os poetas para este relacionamento a *fides* prometida no casamento romano, mas adaptando o conceito a um novo tipo de relação baseada no amor livre.

Segundo Freyburger⁶⁴⁴, é possível distinguir claramente no matrimónio romano aquilo em que consistia a *fides* do esposo daquela que era exigida à esposa. Em época arcaica, enquanto do marido se esperava unicamente que protegesse e não abandonasse a sua companheira, podendo entregar-se livremente, como já foi dito, a amores extraconjugais com cortesãs, sem que isso causasse qualquer indignação, a *fides* que um marido espera da esposa manifesta-se no comportamento e nas atitudes, sendo-lhe exigida também a fidelidade do corpo, atitude que tem como modelo e exemplo máximo Penélope. Os deveres de fidelidade eram, portanto, desiguais.

No entanto, e de acordo com o crítico⁶⁴⁵, a *fides* dos esposos sofreu uma ligeira evolução, caminhando para a igualdade nos deveres de fidelidade. É de salientar, porém, que é na elegia latina que este desejo de igualar os membros do casal atinge o expoente máximo. Assim, não deixa de ser curioso notar que este processo se desenrolou à margem do pensamento e das convenções tradicionais do povo romano, na medida em que às amadas dos elegíacos não era reconhecida a dignidade de uma matrona, estando a relação que com elas estabelecem afastada também da convencional união entre homem e mulher – o casamento. Os elegíacos optam, pelo contrário, por uma relação baseada no amor livre.

Roma. Tradução de Victor Silva (Lisboa 2005); GRUEN, Erich S., «Greek πίστις and Roman *fides*», *Athenaeum* 70.1-2 (1982) 50-68; HELLEGOUARC'H, J., *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République* (Paris 1972) 23-40; Laigneau (1999) 277-295. Veja-se ainda VENTURINI, Renata Lopes Biazotto, «As palavras e as idéias: o poder na Antiguidade», *Revista Espaço Acadêmico* 60 (2006), disponível no sítio <http://www.espacoacademico.com.br/060/60venturini.htm>, acedido no dia 24 de Maio de 2007.

⁶⁴² A *fides* aparece muitas vezes entendida como um laço, daí que se fale de *vinculum fidei* e que se encontrem expressões do tipo *fidem alligare*, *vincire*, *obligare*, *adstringere*, *constringere*, *obstringere*. Cf. Boyancé (1964) 426.

⁶⁴³ Para tal veja-se essencialmente o estudo de Freyburger (1986).

⁶⁴⁴ (1986) 167-176.

⁶⁴⁵ Idem, p.176.

No que respeita ao tratamento da *fides* nas obras dos poetas que constituem o âmbito deste trabalho, é de salientar que Catulo, na opinião de Fasciano⁶⁴⁶, está ainda muito ligado ao passado e à tradição moral. Deste modo, anseia encontrar na paixão livre a segurança dos amores legais. Por este motivo, tenta conciliar um amor livre e feito de riscos com a concepção de união legal: sonha, na sua relação com Lésbia, ser *Gaius* junto a *Gaia*.

Quanto à *fides* propriamente dita, tem quase um carácter sagrado. Assim, no *carmen* 76, vendo-se a braços com a enfermidade amorosa, invoca Catulo o auxílio dos deuses na cura de tal doença. Para tal, recorda o poeta nos vv.3-4 que o seu comportamento foi sempre correcto e honesto, de acordo com os desejos dos deuses: não violou a *fides* nem quebrou nenhum pacto feito em nome dos deuses. É notório neste dístico o emprego de vocabulário de âmbito religioso: *sanctam* (a qualificar *fidem*), *diuum* e *numine*. O que o poeta exalta aqui é aquilo que não fez de errado, o que é intensificado por meio da repetição da conjunção *nec*: *nec... fidem, nec foedere*. Saliente-se ainda a estreita relação entre *fides* e *foedus*, presente noutros exemplos e que a seu tempo será abordada. Por último, é de realçar que enquanto Catulo permaneceu fiel ao seu compromisso, Lésbia é inconstante, infiel e perjura, o que aponta desde já para uma alteração significativa nos deveres de fidelidade dos elementos do casal relativamente àqueles que eram exigidos aos esposos naquela época.

Também no *carmen* 87⁶⁴⁷ protesta o poeta por considerar que merece um tratamento melhor do que aquele que recebeu de Lésbia. O texto é constituído apenas por dois dísticos, principiando ambos por *nulla*, no primeiro hexâmetro referente a *mulier* e no segundo a *fides*, mas somente pelo final do dístico é que se torna possível compreender o sentido da negação, sendo o verbo utilizado o mesmo nos dois pentâmetros: *es* e *est*. O amor é aqui exaltado, para o que contribui quer a utilização de vocábulos relacionados com esse sentimento – *amatam... amata... amore* –, quer as comparações: *tantum... quantum* e *tanta... quanta*. No segundo dístico, considera o poeta que a sua fidelidade é única, pois não houve nunca, alguma vez, fidelidade tão grande, em algum pacto, quanta existiu, por parte de Catulo, no amor por Lésbia. Reitera-se uma vez mais a associação entre *nulla fides* e *nullo foedere*, enunciando a *fides*, neste *carmen*, de acordo com Fasciano⁶⁴⁸, acima de tudo uma qualidade do amor, encontrando-se assim associada à confiança exigida na

⁶⁴⁶ (1982) 15.

⁶⁴⁷ Relativamente à análise desta composição poética vide Catullus (1999) 201 e Carlos André (2005) 41-42.

⁶⁴⁸ (1982) 16.

relação. Para o autor, deve-se ao Veronense a passagem da *fides* e do *foedus* para o domínio das relações amorosas, transpondo assim a ideia de um pacto que une dois cidadãos para o relacionamento entre os amantes.

É de salientar também que, apesar de Catulo se afirmar fiel ao pacto estabelecido e declarar nunca ter violado a *sancta fides*, não amou única e exclusivamente Lésbia. Conheceu outras mulheres, como Aufilena e Ipsitila, ao que se acrescenta o relacionamento com Juvêncio. No entanto, é a Lésbia que o poeta se mostra leal, uma vez que respeita o compromisso da alma, separando deste modo a fidelidade do coração da do corpo. Estabelece pois uma diferença significativa entre os actos e o laço moral, o único que verdadeiramente lhe interessa.

Em Tibulo as ocorrências do vocábulo *fides* são pouco numerosas, quando comparadas por exemplo com as elegias propercianas. Das seis utilizações do termo, duas fazem referência à falta de fidelidade das mulheres (3.6.46 e 49), uma à de Márato (1.9.32), estando as outras três fora de todo o contexto amoroso (1.10.19, 2.3.62, 3.4.4).

Não obstante, a fidelidade que se espera no amor aparece expressa de outras formas. Assim, Tibulo proclama na elegia programática do primeiro livro que o seu amor por Délia permanecerá até à morte (vv.59-60). Em 1.5.7-8 recorda a Délia os pactos de um leito furtivo – *furtiui foedera lecti* –, restringindo deste modo a união entre os amantes a um compromisso físico estabelecido de forma secreta, uma vez que se opõe à união conjugal. Nos vv.39-40 confessa que a sua fidelidade é tal que nem outras mulheres lograram fazê-lo esquecer Délia, revelando-se o amante impotente no momento em que se recordou do seu ser amado. Por isso mesmo, e porque deseja que essa fidelidade seja duradoura, promete ser um *fidus comes* (v.63), atitude que contrasta com a da amada. Assim se constata que a fidelidade amorosa está associada à relação física, à diferença de Catulo, para quem a lealdade era sobretudo moral. E porque Tibulo é de facto fiel a Délia, declara-se pronto para experimentar severos castigos se eventualmente elogiar outra mulher (1.6.69-72). Por isso mesmo deseja, nos vv.85-86, que possam ser ambos um *amoris exemplum* quando forem já velhos (*cana... coma*), situação que evidentemente não se verificou, uma vez que o poeta se apaixonou posteriormente por Némesis.

Para Propércio, o amor implica a *fides* da alma, procurando o poeta, à semelhança de Catulo, no campo do amor livre a segurança de uma união legal, por meio de uma *fides* que ligue para sempre um só homem a uma só mulher.

O vocábulo é bastante frequente nas elegias propercianas, registando-se trinta e duas ocorrências, exprimindo dezassete a fidelidade ao compromisso amoroso⁶⁴⁹.

Em Propércio, a mais célebre expressão da *fides* encontra-se talvez em 1.12.20, quando declara: *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*. Neste verso, o amante reafirma o seu amor e a sua lealdade, estando igualmente patente a ideia de que os laços amorosos ligam para sempre um só homem a uma só mulher. Já no verso anterior era realçado o carácter indissolúvel do vínculo que une o poeta a Cíntia, ao mesmo tempo que está quase presente uma ideia de predestinação (*fas est*), que o impede de amar qualquer outra mulher, mesmo que fosse essa a sua vontade. De facto, em Propércio, a *fides* manifesta-se até ao momento da morte.

Do mesmo modo, em 2.15.25-36 assiste-se a uma declaração de amor eterno por parte do poeta. No primeiro dístico do excerto, deseja que a amada quisesse que estivessem os dois presos um ao outro, atados por cadeias, de tal modo que nenhum dia jamais os separasse. É de notar que a utilização de *utinam* e do conjuntivo *uelles* é significativa, pois acentua a recusa de Cíntia em se deixar amarrar por um único laço e ser assim *uniuira* de Propércio⁶⁵⁰, pois se este gostava que a amada quisesse deixar-se “atar” é porque na realidade não é essa a situação que se verifica presentemente.

Evoca em seguida o poeta um exemplo da natureza: o das pombas, frequentemente mencionadas como símbolo da fidelidade conjugal. Aliás, a união entre os animais, o *totum... coniugium* a que se refere Propércio, representa justamente a união estável e duradoura idealizada pelo amante, equivalente ao casamento, e que ele próprio gostaria de estabelecer com Cíntia.

A constância nesta fidelidade, o desejo de que se mantenha até à morte é expresso uma vez mais de forma sublime na declaração *huius ero uiuus, mortuus huius ero* (v.36), em que o quiasmo acentua precisamente a opção pela fidelidade a uma só mulher, Cíntia, quer na vida quer na morte⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ Os restantes empregos dizem respeito a outros domínios, servindo por exemplo para designar a fidelidade de Mecenas a Augusto (3.9.34), a lealdade em sentido geral (3.13.49; 4.1.98) ou o crédito que podemos dar a qualquer coisa (3.13.61). De acordo com Boucher (1980) 86, a *fides* é um dos grandes temas das elegias propercianas, o que se manifesta inclusivamente pelo facto de haver vinte e duas ocorrências do vocábulo em final de pentâmetro, de forma a evidenciá-lo.

⁶⁵⁰ Cf. Boucher (1980) 93.

⁶⁵¹ A opção do poeta por uma conduta fiel e o desejo de viver um amor que se prolongue até ao momento da morte encontra-se também em 1.2.31; 1.4.3; 1.15.29-32 (neste excerto a fidelidade de Propércio é ilustrada com *adynata*); 1.16.47; 1.8.18; 2.1.47-48; 2.24.36, 39.

Aliás, em 1.8.21-22, reafirma precisamente a sua total e absoluta fidelidade, ao declarar que nenhuma outra mulher poderá alguma vez afastá-lo de Cíntia e pôr termo aos lamentos diante da porta fechada da casa da amada.

No entanto, para Propércio, uma relação ideal não se baseia na fidelidade unilateral mas mútua, como comprova 2.20.18: *ambos una fides auferet, una dies*, onde é notória a repetição de *una*, manifestando o poeta o desejo de permanecer junto a Cíntia até às derradeiras trevas (v.17: *ad extremas... tenebras*), dia em que uma mesma fidelidade os levará a ambos. Este ideal de lealdade recíproca é reiterado posteriormente em 2.26.30: *Hanc sequar et fidos una aget aura duos*, onde é de salientar que os dois são (ou o poeta gostaria que fossem) fiéis (*fidos... duos*).

Porém, Propércio rapidamente constata que a sua relação com Cíntia dista bastante deste ideal de vida, pois a amada é volúvel e infiel. Assim, em 2.17, decepcionado e desesperado com o desprezo da *puella*, pondera o amante pôr termo à vida. Nos versos finais (17-18), confessa que, apesar da crueldade de Cíntia, evitará mudar de amada e levanta a possibilidade de a infiel chorar ao dar-se conta da fidelidade do amante que acabou de perder se ele efectivamente se suicidar.

A inconstância e a deslealdade da *puella* são acentuadas em 2.9.33-35, onde o poeta tenta que Cíntia partilhe o seu ideal de fidelidade e faz comparações nostálgicas quando compreende que a sua esperança é vã, afirmando desta forma que nem mudam assim com o vento as instáveis Sirtes nem estremecem tanto as folhas com o Noto quanto uma mulher rompe facilmente um compromisso. Os exemplos aduzidos pelo poeta são significativos, pois centra a comparação em elementos instáveis, nomeadamente as Sirtes, que qualifica justamente de *incertae*, e o Noto, vento sul portador de chuvas e tempestades, que se caracteriza também pelo seu carácter irregular. Realça Propércio, por meio desta comparação, o carácter volúvel do género feminino e a facilidade com que desrespeita os compromissos estabelecidos. Não obstante, nos vv.43-46, e apesar de ter consciência de que a fidelidade não é recíproca, o poeta mantém-se fiel e declara que nenhuma outra mulher deixará as marcas do corpo no seu leito⁶⁵².

⁶⁵² De modo idêntico, declara em 3.15.9-10, que, depois de Cíntia, nenhuma outra mulher colocou doces correntes no seu pescoço. É de notar que o terceiro livro de Propércio não oferece muitas declarações da *fides* do amante.

De acordo com Boucher⁶⁵³, é justamente esta constância na adversidade, esta aceitação incondicional da vontade da amada por parte do elegíaco que a ela se encontra “atado” por um vínculo inquebrável, semelhante ao laço que une o escravo ao seu dono, que conduziu ao *seruitium amoris*⁶⁵⁴. Este é, na opinião de Boucher, a expressão máxima da *fides*, na medida em que é uma fidelidade desigual, sem reciprocidade, o que certamente seria escandaloso aos olhos dos velhos Romanos.

Como foi possível constatar pelos exemplos aduzidos, para Propércio o amor tem um carácter monogâmico. Na elegia 2.7 o poeta reitera, como em tantas outras ocasiões, a sua opção pelo amor, em detrimento dos deveres cívicos e do respeito pelos valores tradicionais que norteavam a conduta de um cidadão romano (glória, fama, riqueza). No v.19 insiste na importância do amor por uma só mulher, Cíntia, declarando: *Tu mihi sola places: placeam tibi, Cynthia, solus*. Todo o verso está construído com base na relação eu / tu, evidenciada pelo poliptoto (*tu... tibi; sola... solus; places... placeam*) que acentua também a dicotomia realidade / desejo, expressa através da utilização do indicativo, referente à situação actual de Propércio, e do conjuntivo que traduz a aspiração do poeta em ser o único e exclusivo amor de Cíntia. Neste jogo verbal, o nome da amada surge isolado, colocando-se assim em evidência o lugar de destaque que ocupa na vida do amante.

Na elegia 2.25, a declaração de fidelidade de Propércio a Cíntia e o carácter monogâmico do amor estão presentes desde o primeiro verso, que se inicia justamente pelo adjectivo *unica*. É assim a formosíssima Cíntia a única e grande responsável pelo tormento do eu poético, pondo-se desta forma em evidência a crueldade e insensibilidade da amada. Não obstante, mostra-se o poeta disposto a enaltecer a beleza de Cíntia, que assim, e graças à poesia, alcançará a imortalidade, tal como sucedeu às amadas dos antecessores de Propércio: Calvo e Catulo.

Nos versos seguintes, e de forma a mostrar a constância do seu amor, afirma que enquanto um soldado idoso depõe as armas e se retira da guerra, enquanto os velhos bois se recusam a puxar o arado, enquanto um navio apodrecido descansa na praia deserta e enquanto o velho escudo de guerra está ocioso num templo, a ele, poeta, nenhuma velhice

⁶⁵³ (1980) 90.

⁶⁵⁴ Também Fasciano (1982) 20 aborda esta questão relativamente a Tibulo, afirmando que este, ao submeter-se à escravidão por Némesis, aceita uma *fides* desigual, sem reciprocidade. Está pois presente uma ideia de dominação, de subordinação de uma pessoa a outra, a exemplo da *fides* da clientela: em troca da protecção do *patronus*, o *cliens* assegura-lhe confiança e fidelidade.

o afastará do amor de Cíntia, mesmo que venha a ser Titono ou Nestor, personagens mitológicas que constituem um exemplo de longevidade. Salienta-se o contraponto entre a situação do eu poético e a dos exemplos que antes havia aduzido, expressa por meio do *at me* com que inicia o nono verso. Curioso também é notar que ao contrário do que Tibulo afirmou em 1.1.71-72, quando declarou ser inconveniente amar em idade avançada⁶⁵⁵, Propércio não se envergonha de desejar estar apaixonado na sua velhice, exaltando desta forma o poder avassalador do amor que espera ser eterno. Importa realçar que a absoluta fidelidade a uma só mulher, princípio que norteou toda a sua vida, é o que Propércio deseja que se grave no seu epitáfio: *unius hic quondam seruus amoris erat*⁶⁵⁶.

De salientar que o vínculo amoroso que liga o poeta a Cíntia é tão forte que o amante a vê inclusivamente como uma esposa. Assim, em 2.6.41-42, e apesar da conduta infiel da amada, que Propércio compara às mais conhecidas cortesãs da Grécia, reafirma o sujeito poético a sua fidelidade, ao prometer que nenhuma esposa ou nenhuma amada o afastará de Cíntia, até mesmo porque esta será sempre a sua amada e será sempre também a sua esposa: *semper amica mihi, semper et uxor eris*⁶⁵⁷. Trata-se sem dúvida de uma declaração significativa, pois é um exemplo claro da aspiração do poeta em atribuir à sua relação com Cíntia a seriedade de um casamento. Transpõe desta forma o vínculo matrimonial para um relacionamento baseado no amor livre, à margem das convenções sociais, mas através do qual o poeta procura realizar-se.

Note-se que Propércio, não contente em proclamar o amor até à morte, acredita que este se prolonga inclusivamente depois dela, daí que afirme em 1.19.5-6 que nem as suas cinzas esquecerão alguma vez o toque de Amor. Com o intuito de comprovar a sinceridade dos seus sentimentos, aduz nos versos seguintes um exemplo mitológico: o de Protesilau e Laodamia. Aquele, um herói grego que participou na guerra de Tróia, morreu à mão dos Troianos, logo ao desembarcar. Antes de partir, porém, tinha casado com Laodamia que, ao saber da morte do marido, suplicou aos deuses que lhe fosse permitido reencontrá-lo, mesmo que por poucas horas. Pedido semelhante fez Protesilau no Hades, tendo os deuses consentido no encontro. Quando acabou o tempo que lhes foi dado, o esposo regressou ao

⁶⁵⁵ Note-se porém que, apesar de Tibulo ser da opinião de que a juventude é a época da vida propícia ao amor e que é inconveniente e vergonhoso amar na velhice, deseja, em 1.6.85-86, que ele próprio e Délia sejam, já com os cabelos brancos, um *amoris exemplum*.

⁶⁵⁶ Também em 2.30.23 opõe-se à glória militar, exaltando o seu amor por Cíntia, ao mesmo tempo que enfatiza o carácter monogâmico deste, traduzido por meio de *una* com que inicia o verso.

⁶⁵⁷ Recorde-se que já Catulo se tinha referido à amada como *mulier mea* (70.1); em Tibulo não há uma menção clara da amada como uma esposa, mas a ideia está presente em 1.5.

mundo dos mortos e Laodamia suicidou-se. O exemplo mitológico serve a Propércio para garantir a Cíntia que o seu amor e a sua fidelidade se manterão inalteráveis após a morte, preferindo a amada a todas as formosas heroínas que habitam os Campos Elísios. Em troca, pede-lhe unicamente que o recorde, mesmo que outros queiram obrigá-la a reter as lágrimas e a esquecê-lo. De acordo com Aires Nascimento⁶⁵⁸, a intencionalidade do *exemplum* pode ser também a de “comprovar a fidelidade da amada cuja inconstância não declara, mas deixa entrever, nas vicissitudes a que fica sujeita. Em esforço por vencer o tempo e perante a incerteza da fidelidade no amor da amada, lança o poeta um grito para celebrar o amor enquanto o tempo não se cerra”.

A *fides* é um valor de tal modo importante que Propércio lhe atribui inclusivamente uma finalidade prática, ao encará-la como um meio de conquista, uma vez que o amante atrai e seduz, pela sua fidelidade, a atenção da mulher amada: *multum in amore fides, multum constantia prodest* (2.26.27). Por isso mesmo se vangloria de ser constante, ao afirmar que a sua fidelidade será no fim tal como era no princípio: *ultima talis erit, quae mea prima fides* (2.20.34).

Por último, e no que respeita ao tratamento da *fides* em Propércio, é de realçar, como já foi dito, que se trata de um laço moral, opondo-se desta forma a Tibulo para quem a fidelidade se manifesta sobretudo na relação física. Deste modo, em 4.8.47-48, estabelece o poeta uma diferença significativa entre o compromisso da alma e as suas acções: o sujeito poético está acompanhado por duas meretrizes, aproveitando a viagem de Cíntia a Lanúvio, mas o seu pensamento está com a amada, o que prova que, no fundo, espiritualmente, permanece fiel a Cíntia, de tal modo que afirma que as jovens exibiam o corpo a um cego, pois todo o seu pensamento estava em Lanúvio: *Lanuuii ad portas, ei mihi, totus eram* (v.48). Desta forma, Propércio nunca atentou contra a *fides*, pois vê-a acima de tudo como um laço moral.

Constata-se assim que o poeta atribui grande importância à relação monogâmica com Cíntia e à fidelidade moral, visível essencialmente nos dois primeiros livros. É de salientar ainda que a tradicional *fides marita*, a que o poeta se refere em 4.3.11, era exigida somente à esposa, estando o marido moralmente livre para viver como quisesse. No entanto, um novo aspecto da relação amorosa livre, por oposição ao casamento tradicional, era que

⁶⁵⁸ In Propércio (2002) 297.

a fidelidade era esperada também do homem, sendo, na esmagadora maioria dos casos, o único a respeitá-la.

Relativamente a Ovídio, na elegia 2.15, contempla o anel que vai oferecer a Corina, desejando transformar-se naquele objecto para estar mais próximo da amada e assim poder concretizar as suas fantasias. No dístico final, o poeta põe termo aos seus devaneios e volta a cair na realidade, desejando apenas que Corina compreenda que o anel é símbolo da fidelidade que o poeta lhe garante.

Já no primeiro livro, a *fides* do amante tinha sido declarada na terceira elegia, mais precisamente nos vv.5-16, onde o sujeito poético se afirma disposto a ser, por longos anos, escravo da amada, que não nomeia. Pede-lhe, pois, que aceite aquele que saberia amá-la com sincera fidelidade – *pura... fide* (v.6) –, uma vez que a sua lealdade para com a *puella* é inabalável; nenhuma outra lhe agrada, até mesmo porque não é seu costume “saltar” de amor em amor: *non mihi mille placent, non sum desultor amoris* (v.15). Declara, desta forma, que a amada será a sua preocupação constante (*cura perennis*), revelando-se assim capaz de um afecto que dure até à morte⁶⁵⁹. A exemplo dos seus antecessores, nomeadamente Propércio, insiste Ovídio no carácter monogâmico do amor e na durabilidade deste até à hora derradeira.

Não obstante, na elegia 2.4, confessa que é impossível sentir-se atraído por um só tipo de beleza. Pelo contrário, todas as mulheres lhe agradam: aquela que olha recatadamente para o chão, a que é provocante, a culta, a rude, a que canta docemente, enfim, todas quantas podem apreciar-se em Roma.

Deste modo se comprova que, como nota Fasciano⁶⁶⁰, em Ovídio a *fides* não passa de um motivo literário, uma vez que o poeta não procura sequer aparentar estar a ser sincero e mostrar-se coerente entre o que proclama e as acções que depois confessa.

Relativamente a Bocage, aborda nos sonetos amorosos aspectos similares aos desenvolvidos pelos elegíacos no tratamento da *fides*. A essa fidelidade no amor chama o poeta “fé”. Deste modo, em 11.9-11, faz Elmano referência aos laços que, tendo sido “urdidados pela fé”, foram despedaçados pela “ingrata Nise”, devido à sua “vil mudança”. Quanto aos laços, trata-se sem dúvida de uma menção dos amorosos, equivalentes aos

⁶⁵⁹ Considera o poeta, aliás, que a dedicação e a fidelidade são a única coisa que o pobre poeta tem para oferecer à amada, por oposição ao rival rico que pode presentear a ambiciosa *puella* com valiosas oferendas (1.10.57).

⁶⁶⁰ (1982) 18.

uincla amoris dos poetas latinos, desfeitos graças à mudança, isto é, à traição da amada que não foi capaz de respeitar a fidelidade ao amante e o compromisso que os unia. Tal como nos elegíacos, também em Bocage é a mulher que se revela pérfida.

No soneto 61 retrata Bocage um cenário triste e lúgubre (*locus horrendus*), ainda que declare que todo este ambiente não consegue superar a inquietação que o domina. Quanto à razão de tal estado de espírito, é a de sempre: o desgosto amoroso. Assim, nos vv.9-11, lamenta ter sido sempre fiel e ter demonstrado o “amor mais terno”, pois acabaram por sair frustradas as esperanças que alimentou relativamente à “posse de celeste formosura”. Seria esta a recompensa pela “fé mais pura”⁶⁶¹. Note-se que Bocage afirma que deveria ser premiado pelo facto de o seu comportamento para com a amada ter sido correcto, um pouco a exemplo de Catulo que recorda também ter tido sempre uma conduta exemplar e espera por isso que os deuses o recompensem, mas no seu caso curando-o da enfermidade amorosa.

Esta fidelidade no amor prolonga-se em Bocage, tal como nos elegíacos, até ao momento da morte, de que são exemplo os vv.7-8 do soneto 45: “Que, nas garras da morte já cravado, / A fé, que te jurava, inda te jura”. Assim, declara Elmano a sua fidelidade absoluta até à hora derradeira: foi fiel em vida e continuará a sê-lo também na morte, ideia expressa pelo poeta mediante o emprego do pretérito imperfeito do indicativo (“jurava”), que não deixa de transmitir uma ideia de continuidade e durabilidade do juramento, e do presente (“jura”), referente ao momento da morte, que corresponde à situação actual do eu poético. Esta reafirmação da fidelidade amorosa até ao final da vida é acentuada também pelo advérbio de tempo “inda”.

Em Bocage, a lealdade à amada está presente não só no momento da morte, como se prolonga também para além dela. Veja-se o soneto 71:

*Não temas, ó Ritália, que o choroso
O desvelado Elmano a fé quebrante,
Não desconfies do singelo amante,
Que tu podes, tu só, fazer ditoso;*

*Serena o coração terno e cioso,
Que inda minha alma te há-de ser constante
Se, primeiro que a tua, andar errante
Pelas margens do Letes preguiçoso.*

⁶⁶¹ Recorde-se que também Ovídio confessava ser capaz de amar a *puella* com uma *pura... fide*.

*Naquela ao Sol inacessível parte,
Dos Manes taciturnos entre o bando,
Ao negro esquecimento hei-de furtar-te;*

*E o pensamento alígero, voando
Por abafados ares, visitar-te
Dali virá, meu bem, de quando em quando.*

Na primeira quadra, são dois os pedidos que dirige à amada: que não receie que o eu poético desrespeite a “fé” e que não desconfie do “singelo amante”, isto é, pede-lhe confiança, um valor fundamental na *fides*. É de realçar que os pedidos são feitos pela negativa, salientando-se a anáfora do advérbio de negação e o emprego do conjuntivo com valor de imperativo. Por outro lado, importa notar o contraste entre “choroso”, o estado actual do eu poético, e “ditoso”, o que depende exclusivamente da conduta de Ritália para com o amante. De destacar que a amada é efectivamente a única responsável pela felicidade do eu, responsabilidade evidenciada pela repetição do pronome pessoal “tu”, associado na segunda ocorrência ao advérbio “só”. A expressão “tu só” está, aliás, isolada pela pontuação, e destacada também pelo ritmo, graças à acentuação na sexta sílaba, que realça o advérbio. Estes dois factores conjugam-se assim para sublinhar a responsabilidade de Ritália na felicidade do eu poético.

Na segunda quadra, encontra-se por parte do amante uma promessa de fidelidade que se estende para além da morte, sendo esta mencionada pelo poeta por meio de uma perífrase. A certeza dessa lealdade deverá ser suficiente para que Ritália possa serenar o coração. Nesta estrofe, está claramente presente a ideia de que se trata de uma fidelidade da alma. Esta mesma noção é reiterada no primeiro terceto, quando Elmano promete recordar-se sempre da amada no outro mundo –“ao negro esquecimento hei-de furtar-te”–, apesar de vagar pelas margens do Letes, cujas águas as almas eram obrigadas a beber, esquecendo assim o passado. De destacar nesta estrofe a referência à escuridão que caracteriza esse mundo, traduzida quer pela perífrase do primeiro verso quer pela utilização do adjectivo “negro”. Assim, e porque jamais esquecerá Ritália, o amante visitá-

la-á de vez em quando em pensamento. Deste modo, e tal como Propércio, reafirma Bocage a sua fidelidade mesmo após a morte⁶⁶².

Conclui-se assim que, para Catulo, a *fides* tem um carácter sagrado e surge associada à confiança que é exigida na relação amorosa. É essencialmente um laço moral que não exige fidelidade do corpo.

Por outro lado, em Tibulo está presente justamente a ideia contrária: para o elegíaco, o compromisso entre os amantes assenta na relação física.

Quanto a Propércio, o poeta que mais importância atribui à *fides*, encara-a como uma fidelidade da alma, um compromisso moral que liga um só homem a uma só mulher até à morte. Para o poeta, a relação ideal baseia-se precisamente numa fidelidade recíproca, ainda que tenha consciência de que o seu relacionamento com Cíntia se encontra muito distante desse ideal, pois é com relativa frequência que a amada transgride a *fides*, tornando-se assim pérfida. Não obstante, Propércio mantém-se fiel, até mesmo porque acredita que a constância e a lealdade no amor têm grande poder de sedução. Assim, continua a amar Cíntia, que vê até como uma esposa, jurando-lhe fidelidade absoluta e amor eterno, que ultrapassa inclusivamente a barreira da morte.

Em Ovídio o tema é menos frequente e não passa já de um motivo literário, designando o termo apenas a fidelidade amorosa.

Nos sonetos amorosos bocageanos, a “fé” é sobretudo a fidelidade da alma, sendo respeitada essencialmente pelo amante, já que é também a amada quem geralmente a desrespeita. O sujeito poético mostra-se assim fiel e constante até à morte e inclusive depois desta.

De notar que o poeta não defende, como Propércio, a monogamia no amor, nem poderia fazê-lo, porque foram imensas as mulheres que cantou, confessando-se ele próprio “devoto incensador de mil deidades” (1.9). A cada uma promete o poeta fidelidade absoluta, razão pela qual o tema parece tratar-se mais de um motivo literário do que de um ideal a atingir.

⁶⁶² O emprego de “fé” na acepção de fidelidade amorosa encontra-se ainda em 35.13-14; 58.13; 59.4-5; 105.5-8 (o suspiro do eu poético constitui um sinal da “fé mais pura”, manifestada pelo “mais leal dos amadores”). Em 184.3 questiona o amante se Gertrúria ainda lhe “guarda a fé mais lisa”.

4.3 O *foedus*

Em estreita relação com a *fides*, como se verificou em alguns exemplos, encontra-se o *foedus*. No seu estudo⁶⁶³, Laigneau tece algumas considerações sobre a origem e o emprego do vocábulo, para o que recorre aos contributos de vários críticos. Assim, Leo vê no *foedus* uma transposição do *syngraphus* assinado pelas cortesãs nas peças de Plauto ou Terêncio⁶⁶⁴. Mais não era, portanto, que uma espécie de contrato escrito, no qual as mulheres se comprometiam a respeitar a vontade de um amante a quem pertenciam durante um determinado período de tempo, em troca de contrapartidas económicas. A esta perspectiva opõe Laigneau a opinião de Granarolo⁶⁶⁵, para quem o termo remonta antes de mais à esfera jurídica, sendo habitualmente empregue em contexto político ou jurídico para designar um contrato entre duas partes que o aceitam, e que estabelece os direitos e deveres recíprocos.

Quanto a Freyburger⁶⁶⁶, associa o *foedus* à *fides*, descrevendo-o como um acto pelo qual as duas partes envolvidas trocam a sua *fides*: *dare et accipere fidem*. O vocábulo era empregue habitualmente para designar a convenção matrimonial, compromisso que se realiza sob a forma da *dextrarum iunctio*⁶⁶⁷. Freyburger ressalva no entanto o facto de que, quer no casamento quer no *syngraphus*, o homem se encontra sempre num patamar superior, sendo que a mulher beneficia sobretudo da boa vontade dele. Deste modo, a convenção nunca é estabelecida em condições de igualdade⁶⁶⁸.

O termo, na medida em que era usado para mencionar o contrato matrimonial, designa assim uma convenção de tipo jurídico-religioso, grave e solene, que na verdade não se enquadra no contexto ligeiro da elegia⁶⁶⁹. No entanto, o seu emprego contribui para conferir credibilidade e nobreza à livre união entre os amantes, estabelecida à margem do matrimónio.

⁶⁶³ (1999) 277-278.

⁶⁶⁴ O autor estabelece uma comparação entre a elegia e a comédia no artigo “Elegie und Komödie”, publicada na *Rh.M* 55 (1900) 604-605.

⁶⁶⁵ Cf. GRANAROLO, J., *L'oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques* (Paris 1967) 217.

⁶⁶⁶ (1986) 83.

⁶⁶⁷ A mesma convenção está presente ainda hoje no ritual do matrimónio, em que a junção das mãos direitas simboliza a união das duas vidas, estabelecendo-se entre os esposos um vínculo indissolúvel.

⁶⁶⁸ (1980) 11.

⁶⁶⁹ *Idem*, p.105.

Em contexto elegíaco, o termo é usado com frequência para designar um acordo, um pacto entre os amantes. A este propósito veja-se o *carmen* 109 de Catulo⁶⁷⁰. A composição é dirigida à amada, que designa por *mea uita*, e constitui o anúncio de um futuro risonho no campo do amor, felicidade essa que se estende para toda a vida (*tota... uita*). No primeiro dístico, a amada declara ao sujeito poético um amor feliz e eterno: *iucundum... amorem... perpetuum*, sendo que a utilização dos dois primeiros vocábulos em posição inicial e final justamente no primeiro verso do poema os coloca em destaque. A própria menção da amada como *mea uita* é significativa, pois o amante espera, de facto, que essa felicidade no campo amoroso que lhe é declarada pela *puella* possa efectivamente durar para toda a vida. Está, por outro lado, presente a importância da reciprocidade do amor: *nostrum inter nos*.

No segundo dístico, é agora aos deuses que se dirige o amante para lhes pedir que seja de facto sincera a promessa da amada. Esta ânsia expressa pelo poeta de que seja verdadeiro o amor prometido é traduzida pelos advérbios *uere* e *sincere*. No entanto, o emprego de *possit* coloca a dúvida sobre se a amada será realmente capaz de fazer uma promessa que possa cumprir.

No terceiro dístico enfatiza o sujeito poético o desejo de que essa relação amorosa feliz possa estender-se por toda a vida (*tota... uita; aeternum*, que recupera o *perpetuum* do segundo verso), relação essa que assenta num pacto (*foedus*) estabelecido entre os dois. De notar que se trata de um pacto eterno de santa amizade (*sanctae foedus amicitiae*). O emprego de *amicitia* é significativo, pois, por meio dele, como nota Laigneau⁶⁷¹, Catulo propõe à amada um amor de um novo género, ideal, já que insere nas exigências sensuais daquele sentimento o conceito respeitável da amizade.

Importa salientar que a *amicitia* era encarada pelos Romanos como uma relação entre iguais, exigindo portanto igualdade de idade, de condição social e de sexo (não existe amizade entre pessoas de sexo oposto). Tratando-se, assim, de uma relação de igual para igual, a *amicitia* afasta-se de todos os relacionamentos que se baseiam na hierarquização, como é o caso do patrono / cliente, senhor / escravo, ou até no casamento, já que também no caso dos esposos o homem ocupava sempre uma posição de superioridade, como já foi diversas vezes mencionado. Deste modo, quando Catulo propõe a *amicitia* à amada,

⁶⁷⁰ Relativamente à análise do *carmen* catuliano veja-se Catullus (1999) 217-218.

⁶⁷¹ (1999) 288.

confere-lhe um estatuto de que nunca tinha usufruído, já que lhe oferece igualdade absoluta.

De acordo com Alfonsi⁶⁷², a associação entre *amor* e *amicitia* é significativa, pois os dois sentimentos desenvolvem-se mutuamente: o amor torna-se mais nobre ao tornar-se também um sentimento espiritual que nasce da comunhão de duas almas e da fusão de dois corações tal como de dois corpos; a amizade perde um pouco da sua gravidade, austeridade e rigidez para se tornar um laço apaixonado e sagrado entre um homem e uma mulher, unindo-os para toda a vida⁶⁷³. No entanto, como sublinha Laigneau⁶⁷⁴, nos sucessores de Catulo não se encontra explicitamente o termo *amicitia* referente à relação amorosa, ausência que se pode explicar pelo facto de o conceito ter menos valor na época augustana do que na República. Não obstante, os princípios inerentes à *amicitia* estão presentes também nas obras dos elegíacos.

Retomando o motivo do *foedus* em Catulo, constata-se assim que se trata de um pacto de amor a que o poeta atribui um valor sagrado e que espera ser eterno. Por meio de tal aliança, Catulo tende a impor ao ser amado os deveres de fidelidade, aparecendo a *fides* como o fundamento da perenidade do sentimento. De acordo com Fasciano⁶⁷⁵, o que Catulo faz, afinal, é transpor para o plano social as suas aspirações pessoais, ao impor a Lésbia um vínculo que a obriga a respeitar o compromisso estabelecido⁶⁷⁶.

Quanto a Tibulo, emprega apenas duas vezes o vocábulo *foedus* a propósito do amor: 1.5.7-8 e 1.9.1-2, dizendo respeito esta última passagem a Márato, pelo que não será considerada. Deste modo, no primeiro excerto, suplica o poeta à infiel Délia que regresse para junto dele e, depois de evocar os tormentos que o assolam, apela para a recordação dos dias felizes e para o poder da deusa do amor, já que Vénus favorece os *furta*⁶⁷⁷. Assim, pede piedade à amada, pela deusa e pelos pactos de um leito furtivo: *furtiui foedera lecti*, opondo-se o *furtiui lecti* ao leito conjugal. É de salientar, como já foi referido, que o pacto

⁶⁷² ALFONSI, Luigi, «L'amore-amicizia negli elegiaci latini», *Aevum* 19.3-4 (1945) 372-378, maxime 378.

⁶⁷³ No seu artigo, Alfonsi estabelece um paralelo entre os dois sentimentos, salientando determinados aspectos comuns: a declaração de eternidade (Cat.109.6; Prop.1.12.20; 2.15.26; 2.20.17-18); o respeito pela *fides* (Prop.2.17.18; 2.24.36; 2.26.27; 2.34.11); a reciprocidade, que se manifesta na valorização do amor mútuo (Tib.1.2.65; 1.6.76; Prop.1.1.32; 1.5.2, 29-30); a exclusividade, isto é, o amor por uma única mulher (Prop.2.1.47-48; 2.26.30-33; 4.7.93-94); a ruptura, expressa pelo emprego de *discidium*, que tem como causa a falta da *fides* (Tib.1.5.1; Prop.1.12).

⁶⁷⁴ (1999) 286.

⁶⁷⁵ (1982) 16.

⁶⁷⁶ Relativamente ao *foedus* em Catulo veja-se também 76.1-6 e 87.3, onde o poeta estabelece uma ligação entre *foedus* e *fides*, bem como 64.335 e 373, onde o vocábulo designa o laço que une os esposos.

⁶⁷⁷ Cf.1.2.36 e 1.8.35.

(*foedus*) está limitado ao compromisso físico e assenta no carácter secreto da relação amorosa. Importa notar também que Tibulo não tem qualquer pudor em exortar Délia a enganar o marido, porque considera provavelmente que a sua relação amorosa livre tem o mesmo valor do casamento.

Em Propércio, o *foedus* toma a forma de um tratado fundado sobre a *fides*. O sujeito poético acredita, de facto, que os amantes estão unidos por um contrato que não está escrito. Assim sendo, quando imagina que Cíntia, morta, vem recriminá-lo por ter outra amante, é através do termo *foedus* que ela lhe recorda o juramento de fidelidade: *foederis... taciti* (4.7.21), onde o adjectivo remete justamente para o carácter secreto do pacto e, afinal, da relação amorosa.

Em 3.20.15ss, define Propércio as implicações do *foedus*. Após uma ruptura provocada pela infidelidade de Cíntia, o poeta propõe-lhe restabelecer as suas relações sobre novas bases e aceitar assinar com ele um pacto. Assim, expressões como *signanda... iura* ou *scribenda... lex*, que pertencem ao vocabulário oficial do direito ou da política em Roma, conferem ao *foedus amoris* um carácter legal. Quanto ao seu valor religioso, é afirmado posteriormente, quando Propércio recorda que tal pacto é assinado diante dos altares (v.25). Como tal, aquele que violar o contrato deve esperar as punições descritas nos vv.27-30, que recuperam os *ultores deos* do v.22, sendo o maior tormento que pode experimentar o de ficar para sempre apaixonado, mas sempre privado do fruto do amor, um pouco a exemplo de Tântalo, condenado a uma fome eterna, mas incapaz de alcançar os frutos que lhe permitiriam saciá-la.

O *foedus* descrito por Propércio assemelha-se assim a um contrato legal entre dois amantes, consistindo num juramento de fidelidade mútua⁶⁷⁸. É de salientar também o facto de uma relação amorosa livre ser descrita por meio de termos tradicionais. Por último, não é possível deixar de notar que os elegíacos, e muito concretamente Propércio, exigem mais desta relação amorosa do que aquilo que era pedido num matrimónio, já que os poetas insistem na necessidade de fidelidade mútua, exclusividade e eternidade no amor. Por este motivo, Propércio considera outro relacionamento amoroso que viole a relação estabelecida com Cíntia um *admisso adulterio* (2.29.38).

Ovídio não utiliza nos *Amores* o termo *foedus* no sentido de contrato amoroso. No entanto, recorda a Corina os *lecti socialia iura* (3.11.45). Aliás, a *puella* tinha jurado ao

⁶⁷⁸ Veja-se também 2.9.35, onde *foedus* designa um pacto amoroso, e 4.3.69, em que os *foedera... lecti* fazem referência aos laços que unem Aretusa a Licotas, legitimamente casados.

poeta amor eterno, como se depreende de *mihi te comitem iuraras usque futuram* (2.16.43), juramento que evidentemente não respeitou. Não obstante, Ovídio declara-lhe: *quidquid eris, mea semper eris* (3.11.49). No entanto, em 2.7, parece que Ovídio não respeitou a fidelidade a Corina, que suspeita de uma relação entre o amante e a escrava Cipáside. Assim, no seu “discurso de defesa”, diz o sujeito poético no v.8 que, sempre que critica uma mulher, Corina levanta imediatamente a possibilidade de o poeta estar a dissimular a infidelidade: *si culpo, crimen dissimulare putas*. Note-se que *crimen* designa frequentemente no discurso elegíaco a traição cometida e, logo, a violação do pacto amoroso estabelecido.

Constata-se assim que, apesar de não aparecer explicitamente o termo *foedus* nos *Amores*, Ovídio aborda também o tópico das promessas de amor entre amantes. No entanto, uma vez mais se verifica que, a exemplo do que sucedeu com a *fides*, as contradições na obra ovidiana permitem perceber que também agora o poeta parece tratar o tema apenas como um motivo literário, não se preocupando em ser coerente e em dar ao leitor a ilusão de estar a ser sincero.

Em Bocage, não há também qualquer menção de um contrato amoroso, mas são no entanto relativamente frequentes as referências aos votos, que adquirem no contexto dos sonetos um significado similar ao do pacto estabelecido entre o sujeito poético e a *puella*.

Deste modo, em 37.1-4, depois de ter traído a amada, Elmano implora perdão e apresenta-se diante dela, colocando-se a seus pés, qual suplicante, para confirmar os votos que a traição manchou. Alegra-se por ver que “fumam de novo incensos sobre a ara” (v.4) e pede à amada que renovem o “nó” desfeito pelo sujeito poético (v.9). De salientar, em primeiro lugar, que a referência à ara confere um carácter sagrado aos votos dos amantes; em segundo lugar, a utilização do incenso remete para a solenidade do momento; por último, é de notar que o “nó” equivale aos laços ou vínculos amorosos que uniam os amantes que tinham firmado um pacto amoroso.

Em 80.1-2, afirma o poeta que Nise lhe fez um dia um juramento: “voto implorado me firmava um dia”, onde é notório o emprego de “firmar”, pois aponta para um voto que é assinado, o que traz ao amante a garantia de ser cumprido. No entanto, não é possível deixar de atentar no adjectivo que o qualifica (“implorado”), o que leva a depreender que Nise não fez o juramento de livre e espontânea vontade, mas sim porque o sujeito poético lhe suplicou que o firmasse.

Nessa altura, assiste-se a um momento de súbita mudança, anunciado por três presságios: uma ave agourenta esvoaça três vezes em torno dos amantes, pouso e pia⁶⁷⁹; o céu torna-se repentinamente escuro, coberto por uma sombra; um raio cai sobre um loureiro. Este súbito cenário de horror, que contrasta com a “cândida alegria” manifestada por Nise na primeira estrofe, leva o sujeito poético a questionar-se sobre a simbologia dos agouros. A primeira hipótese que levanta, tal como Catulo no c.109, é a de que a amada não estava a ser sincera na sua promessa. Porém, a razão é outra: o que o seu Fado lhe queria mostrar, afinal, era que jamais o beneficiaria, pois não passará nunca de um desgraçado nem alcançaria a glória de ser amado por Nise. Recorde-se que também para Bocage, a exemplo dos elegíacos, o amor não é motivo de vergonha, mas de glória.

Nos vv.7-8 do soneto 175, encontrando-se o sujeito poético já a caminho da Índia, no meio do balanço da embarcação, formula “sagrados votos” a Gertrúria. São indubitavelmente promessas de amor, até mesmo porque são feitas diante do deus que o propicia, e têm a particularidade, como já se viu, de terem um carácter sacro.

Em 180.9-11 expressa o amante o receio de que a sua ausência leve Gertrúria a esquecer-lo e a entregar-se a um novo amante, o que a fará “macular a lealdade dos seus votos”. O verso é significativo, pois mostra claramente que estamos perante promessas de amor e de fidelidade⁶⁸⁰.

Por último, parece pertinente a referência a 122.9-11:

*Oh! Se eu pudesse, Amor, oh! Se eu pudesse
Cumprir meu gosto! Se em altar sublime
Os incensos de Jove a Lília desse!*

Neste terceto o sujeito poético expressa o desejo de dar a Lília os incensos de Júpiter. A ânsia do amante é traduzida pelo duplo emprego da interjeição, pelas exclamativas, bem como pela repetição no mesmo verso da expressão “se eu pudesse”, apontando o seu uso para a impossibilidade de o amante concretizar o seu desejo. Significativas são também as referências ao “altar sublime”, que seria palco da união do amante à amada, ao incenso, que conferiria um carácter solene à cerimónia, e a Júpiter, já que uma das atribuições do deus é a de garantir a fidelidade dos tratados, ao mesmo tempo

⁶⁷⁹ Note-se a aliteração em /p/ que sugere precisamente o som produzido pela ave.

⁶⁸⁰ Nas obras dos poetas elegíacos encontram-se também algumas referências aos votos formulados pelos amantes. A título de exemplo, veja-se Tib.3.3.1, 33; Prop.1.16.44; Ov.1.4.67.

que ele e Juno são exemplo do casamento divino. Deste modo, a ideia que Bocage pretende transmitir é a de que estaria disposto a estabelecer com Lília uma união solene, sagrada e duradoura.

O pacto celebrado pelos amantes, quer na elegia latina quer nos sonetos amorosos bocageanos, traduz-se por vezes na imagem dos laços ou correntes que o sujeito poético gostaria que o unissem à amada, ocorrências em que não está presente o sentido depreciativo atribuído aos grilhões ou cadeias que aprisionam o amante, e que se encontram nas referências ao *seruitium amoris*.

Assim, deseja Propércio em 2.15.25-26 que ele e Cíntia pudessem estar unidos um ao outro, atados para sempre por cadeias.

Também Bocage manifesta o desejo, em 37.9, de poder com a amada renovar o nó que ele desfez com a traição cometida.

Em estreita relação com estas promessas de fidelidade e amor eternos está o tópico dos juramentos amorosos feitos pelos amantes. Assim, Propércio aconselha a amada em 2.20.15-16 a não dar ouvidos a mexericos, mas sim a confiar na fidelidade do sujeito poético. Para a persuadir da seriedade da sua lealdade, jura pelos ossos da sua mãe e pelos do seu pai ficar junto a Cíntia até à morte. Estes juramentos têm, pois, carácter sagrado e não devem ser postos em dúvida.

Também Ovídio, em 2.7.27-28, acusado por Corina de manter uma aventura amorosa com a escrava Cipáside, jura por Vénus e pelos arcos de Cupido⁶⁸¹ não ser um réu, isto é, não ter cometido crime algum. Note-se que *crimen* é sinónimo de traição em contexto amoroso, o que faz daquele que a comete um *reus*.

De modo idêntico, Bocage jura a Gertrúria que o seu amor por ela é sincero (54.5-6). É de notar que o juramento é feito pelos olhos da amada e pelo Céu, ou seja, a promessa é feita perante a divindade. Por outro lado, e como já foi possível verificar, o juramento pelos olhos é frequente também entre os elegíacos, ainda que, na produção poética destes, quem jura fá-lo pelos seus próprios olhos e não pelos da outra parte.

No entanto, e como já foi por diversas vezes mencionado, nem sempre o juramento é respeitado, sendo a mulher quem, na esmagadora maioria das vezes, o despreza, quem desrespeita a *fides* / “fé” e viola assim o pacto amoroso estabelecido. Estamos perante o tópico do *foedus amoris uiolatum*.

⁶⁸¹ Era frequente jurar pelas armas dos deuses.

Assim ocorre em Catulo 70, em que o poeta manifesta o seu contentamento no primeiro dístico pelo facto de a amada, que considera sua mulher (*mulier mea*), afirmar que casará unicamente com o sujeito poético e com ninguém mais, nem com o próprio Júpiter, mesmo que este lhe peça. Contudo, no segundo dístico, verifica o poeta que a realidade se apresenta bem diferente, pois, consciente da inconstância feminina, declara que aquilo que a mulher diz ao amante deve escrever-se no vento e na água rápida⁶⁸².

Do mesmo modo, Propércio é da opinião de que qualquer juramento feito pelas jovens, levam-no o vento e o mar (2.28.8). Também em 2.9.33-35 considera que a mulher é por natureza um ser inconstante, pelo que facilmente rompe um compromisso (*foedus*) quando está enfurecida, quer tenha um motivo forte para o fazer quer se trate de uma razão fútil. E porque Cíntia é, de facto, inconstante e infiel como todas as mulheres, também ela desrespeitou o juramento de amor feito a Propércio, entregando-se na elegia 2.16 ao pretor chegado da Ilíria. Por ter motivo, adverte-a o poeta para um eventual castigo de Júpiter, pois este nem sempre se ri, benévolo, dos amantes perjuros. Aliás, o trovão e os relâmpagos que Cíntia teve oportunidade de ver mais não são que o sinal do descontentamento do deus.

Afastado de Corina, Ovídio recorda que a amada lhe tinha prometido acompanhá-lo sempre, tendo inclusivamente jurado pelos seus próprios olhos (2.16.43-46). Contudo, o poeta tem consciência de que as palavras das mulheres, mais leves que as folhas caducas, são levadas pelo vento e pelas ondas, tal como Catulo e Propércio tinham já afirmado.

Nos primeiros versos da elegia 3.3, lamenta-se o amante pelo facto de os deuses permitirem que se violem os juramentos amorosos⁶⁸³, aludindo a uma crença segundo a qual se tornava feio quem quebrava um juramento. Constata, porém, que a amada continua com o mesmo rosto, os seus cabelos mantêm-se longos, a tez nívea é a mesma, o pé é pequeno como antes, os olhos são reluzentes como eram, apesar de por eles ter jurado tantas vezes com perfídia⁶⁸⁴.

O motivo da transgressão do pacto amoroso encontra-se também em Bocage, em alguns passos já analisados ao longo deste subcapítulo. Assim, em 11.9-11, lamenta-se o eu poético pelo facto de Nise ter feito em mil pedaços os “laços / urdidos pela fé”; no

⁶⁸² Esta questão já foi abordada no tópico referente à inconstância feminina, inserto no subcapítulo dedicado ao retrato moral da mulher amada.

⁶⁸³ A indiferença dos deuses para com os amantes que desrespeitam os juramentos encontra-se também em Tibulo 1.4.21-22 e 3.6.49-50.

⁶⁸⁴ O motivo do *foedus amoris uiolatum* está ainda presente em 3.11.21-22.

soneto 97, queixa-se de Anália ser talvez “o exemplo das perjuras” (v.9); nos dois primeiros versos do soneto 18, o amante parece ser capaz de escutar ainda o juramento da “pérfida Gertrúria”. Pela caracterização que faz da amada, percebe-se rapidamente que ela não foi capaz de respeitar a promessa feita, motivo pelo qual a qualifica também de “perjura” (v.6). Em suma, considera Bocage, tal como Propércio, que a mulher é um ser inconstante, pelo que na primeira quadra do soneto 58 afirma que é mais fácil e mais rápido um farol deixar de iluminar do que uma mulher se mostrar constante e fiel às suas promessas⁶⁸⁵.

A nível lexical são vários os vocábulos associados ao desrespeito pela *fides* e à violação do *foedus*. Assim sendo, *crimen*, termo jurídico, é utilizado em contexto amoroso para designar a traição⁶⁸⁶, estando também presente em Bocage o equivalente “crime”⁶⁸⁷. Outro modo de mencionar a infidelidade cometida é por meio do emprego de *culpa*⁶⁸⁸ ou do verbo *peccare*⁶⁸⁹.

Quanto à amada que jurou em falso, é qualificada como *periura*⁶⁹⁰ e aparece naturalmente na poesia bocageana como “perjura”⁶⁹¹. Para designar a mulher que transgride a *fides*, aquela que desrespeita a “fé”, utilizam os elegíacos *perfida*⁶⁹² e Elmano “pérfida”⁶⁹³. Recorde-se, aliás, que o termo foi frequentemente referido no subcapítulo dedicado ao retrato moral da amada, mais concretamente no ponto relativo à infidelidade.

Conclui-se assim que a ideia de pacto que unia dois cidadãos é transposta para o relacionamento entre os amantes, o que significa que os poetas procuram não só os prazeres do amor livre como também a união moral entre dois seres. De facto, o *foedus* mais não é que um pacto estabelecido entre os amantes que se encontram unidos pela *fides*, daí que seja frequente a associação entre os dois vocábulos. Ao proporem à amada a celebração de um pacto, os poetas estão afinal a tentar impor-lhe um laço moral que ela deverá respeitar.

⁶⁸⁵ Recorde-se, porém, que no soneto 37 foi o eu poético quem violou o pacto estabelecido.

⁶⁸⁶ Encontra-se em Prop.2.32.30; 4.7.70 (faz referência neste excerto à traição do poeta); Ov.2.7.1, 8, 17 (foi o amante quem foi infiel); 2.5.6, 14 (no v.3 emprega *pecasse* para mencionar também a infidelidade da *puella*).

⁶⁸⁷ Cf. 29.5 e 63.13. Em 22.2 e 72.2, o vocábulo é utilizado para designar os amores furtivos.

⁶⁸⁸ Cf. Cat.11.22; 75.1; Prop.2.14.31; Ov.2.2.55.

⁶⁸⁹ Cf. Tib.1.6.16, 71; 1.9.23 (Mátrato); 2.4.5; 3.20.1; Prop.2.19.10 (*peccatis... tuis*); 2.25.19; 2.30.11; 2.32.51; 3.16.9; Ov.2.5.3; 3.4.9; 3.14.1, 5, 11, 37.

⁶⁹⁰ Cf. Prop.1.8.17; 1.15.25 (*periuria*); Ov.3.3.21.

⁶⁹¹ Cf. 18.6; 24.8; 97.9.

⁶⁹² Cf. Tib.1.8.63; 3.6.56; Prop.1.11.16; 1.15.2, 34; 1.16.43; 2.5.3; 2.9.28; 2.18.19.

⁶⁹³ Cf. 18.1; 135.13.

Em Catulo, o *foedus* adquire um carácter sagrado e eterno, em Tibulo centra-se essencialmente num compromisso físico e em Propércio é encarado como uma aliança que tem como fundamento a fidelidade mútua. Em Bocage, não há qualquer menção de um pacto, mas de votos de fidelidade, de “laços urdidos pela fé” e de “nós”.

No entanto, é com relativa frequência que este pacto é violado (*foedus amoris uiolatum*), geralmente pela mulher amada, o que desencadeia o lamento do eu poético e o leva a constatar com pesar que as mulheres são, regra geral, inconstantes e infiéis, pelo que os seus juramentos não devem ser levados a sério. Aliás, até os próprios deuses se riem das promessas dos amantes.

Com a geração dos elegíacos propõe-se um novo ideal de vida, que coloca o amor em primeiro plano. Trata-se, nas palavras de Grimal, de uma verdadeira “revolução moral” que “consiste em se ter incluído o amor, o amor-paixão, o desejo e a sua satisfação entre as relações que criam laços morais entre os seres: deveres e direitos”⁶⁹⁴.

Na verdade, todos estes poetas vivem o amor à margem da legalidade, mas procuram realizar-se nessa relação, estabelecendo um compromisso entre indivíduos, que encaram com a mesma seriedade de um casamento convencional. Aliás, ao descreverem este novo tipo de relacionamento com o recurso a vocábulos do âmbito do matrimónio, os elegíacos estão justamente a demonstrar o seu apreço por valores tradicionais como a *fides* ou o respeito pelo *foedus* estabelecido.

É de notar que as contradições presentes nas elegias ovidianas demonstram que, para o poeta, o emprego destes *topoi* não passa de um jogo literário, já que não se assiste a qualquer esforço por parte de Ovídio para demonstrar sinceridade na declaração de fidelidade a Corina e no respeito pelo *foedus* com ela estabelecido.

4.4 *Furtivus amor*

Até ao momento foi já possível comprovar que a relação amorosa estabelecida entre o sujeito poético e a amada se desenrola à margem dos casamentos convencionais e, portanto, da forma legal de união entre homem e mulher.

⁶⁹⁴ Cf. Grimal (2005) 169.

É justamente esta a razão pela qual os poetas se referem a este amor como *furtiuus* e a estas relações como *furta*, vocábulo que designa justamente os amores clandestinos, ilegais, e logo, secretos, que são no entanto do agrado de Vénus.

Deste modo, Tibulo, em 1.2, exorta Délia a enganar os guardiães e a entregar-se ao amante sem demonstrar qualquer temor (vv.15-16), já que a deusa do amor favorece os amantes que se encontram furtivamente. No entanto, apenas auxilia os mais audazes, nomeadamente aqueles que não temem levantar-se numa noite escura. Deste modo, no v.24, *obscura... nocte* aparece como o tempo mais apropriado ao *furtiuus amor*. É aliás este tipo de relacionamento que agrada à deusa, que quer que as suas ligações ilícitas se mantenham em segredo: *celari uolt sua furta Venus* (v.36).

De igual modo, em 1.5.7, verso já citado no subcapítulo dedicado ao *foedus*, o poeta recorda à amada os pactos amorosos estabelecidos num leito caracterizado como furtivo – *furtiui... lecti* –, já que não se trata do conjugal. No penúltimo verso da elegia, dirige-se ao rival, aconselhando-o a aproveitar a paixão enquanto dura, pois tudo na vida muda rapidamente e o poeta não sabe o que é que o *furtiuus Amor* está a preparar. Assim sendo, a precariedade parece ser uma das características deste tipo de amor⁶⁹⁵.

Nas elegias propercianas, mais concretamente em 4.7.15, Cíntia recorda a Propércio os encontros furtivos na insomne Subura, um bairro de Roma de fama duvidosa, conhecido pela vida nocturna, onde abundavam tabernas e casas de prostituição. Aí, ao que parece, decorriam os *furta* de Propércio e Cíntia. O carácter secreto da relação de ambos é reiterado no v.21, com menção do pacto secreto estabelecido (*foederis... taciti*) e a que também já foi feita referência.

Relativamente a Bocage, 22.5-11, numa relação de cumplicidade com a Natureza, nomeadamente com os Zéfiros, confia o amante que em breve, entre as flores e nos braços de Nise, alcançará “furtivas glórias, tácitos favores”. De destacar neste verso o emprego de “glórias” para designar a felicidade amorosa, bem como o uso da adjectivação – “furtivas” e “tácitos” – que aponta para o secretismo da relação e que culmina com o pedido dirigido aos Zéfiros: “Porém, segredo!”. É justamente esta a razão pela qual o sujeito poético não quer que tais entidades mitológicas levem nas suas asas “frouxos ais, brandos queixumes”, ou seja, para que o “Pai dos numes” não tenha conhecimento do caso. Todo o vocabulário referente ao encontro entre Nise e o eu poético remete para um

⁶⁹⁵ Cf. Hor.*Ep.*15.17-23.

momento de prazer e de delírio amoroso, apontando a adjectivação para o carácter furtivo e secreto do relacionamento.

Em 62.1-4, o sujeito poético é, durante a noite, conduzido por Amor a “furtivos gostos”, mas por ordem da “Sorte crua”, ou seja, é o Destino cruel que, para infligir dor ao eu poético, o entrega a Amor, já que a felicidade é efémera e, quando termina, torna o sofrimento ainda mais atroz.

Por último, em 106.9-11, está bem patente a ideia de que todos os tormentos amorosos, todas as fadigas, ais e prantos, por mais dolorosos que sejam, são suportáveis, pois são compensados, mesmo que tardiamente, pela “doce” e “furtiva recompensa” que será, talvez, um encontro amoroso clandestino. Na segunda quadra, ainda que tal encontro seja dificultado pela vigilância da mãe de Armia, o pensamento, incontrolável, “sobe ao cume da glória e da alegria”.

Não obstante, apesar do secretismo e da precariedade de tais relacionamentos, são imensos os gozos de que os poetas desfrutam nesses raros momentos de felicidade, dando conta aos leitores da doçura que experimentam por viverem um amor correspondido, ainda que efémero.

Deste modo, para mencionar os gozos amorosos, Catulo emprega o vocábulo *deliciae*, termo que na sua poesia serve para designar a amada, mas também o prazer que advém do amor, estando presente frequentemente um toque de rebeldia contra os *mores* que prevaleciam na altura⁶⁹⁶. O poeta utiliza o vocábulo com o sentido de “querida”, associado a *amores* (2.1; 3.4; 6.1; 32.2), e duas vezes para designar o acto sexual (45.24 e 74.2).

Quanto a Tibulo, 2.3.71-72, num elogio da Idade do Ouro, recorda a época em que Vénus oferecia os seus gozos (*gaudia*), num vale sombrio, àqueles a quem Amor favorecia. O vocábulo é empregue também como sinónimo do acto sexual.

Propércio exulta, em 2.14.9, após uma noite de amor com a *puella*, rejubilando com as inúmeras alegrias experimentadas. *Quanta... gaudia* é empregue neste verso com carácter erótico, remetendo para os prazeres carnavais. Relacionada com esta elegia está a seguinte, onde o poeta no v.2 emprega, tal como Catulo, o termo *deliciae* (*deliciis*) também com carácter erótico, para mencionar os deleites carnavais a que ele e a *puella* se entregaram. No entanto, aconselha a jovem a saciarem os olhos de amor, enquanto o destino assim o permite, pois ao encontro de Cíntia vem uma longa noite e não há-de voltar o dia. É esta

⁶⁹⁶ Cf. Godwin in Catullus (1999) 188-189.

evocação da morte que ensombra as alegrias e a fruição do momento presente, conferindo à felicidade vivida um carácter efémero⁶⁹⁷.

Aos recreios amorosos faz também referência Ovídio, nomeadamente em 2.3.13, excerto onde alude aos anos próprios para os jogos de amor (*sunt apti lusibus anni*), designando o verbo *ludere*, ou neste caso concreto o nome *lusus* (*lusibus*), tal como em 1.8.43, o acto sexual.

Quanto a Bocage, exulta igualmente com os gozos amorosos, de que é exemplo 16.5-8:

*Quantos mimos então, quantos favores,
Que inocente afeição, que puro agrado
Me não viram gozar (oh doce estado!)
Mordendo-se de inveja os mais pastores!*

Na primeira quadra do soneto, está presente um ambiente bucólico, que enquadró o passeio do poeta pelo prado na companhia da amada, num dia primaveril, encontrando-se a jovem “acompanhada” por figuras mitológicas, nomeadamente as Graças, os Prazeres e os Amores. Nesse cenário propício à paixão, vê-se o amante como um pastor, pelo menos a julgar pelo v.8, no qual faz referência aos “mais pastores”. Nesta estrofe vários aspectos há a salientar: em primeiro lugar, a repetição de “quantos” que sugere que, quer os “mimos”, quer os “favores”, foram incontáveis; no segundo verso da quadra, há a evidenciar o ritmo bipartido e a sua estrutura paralelística (pronome interrogativo com valor exclamativo; adjectivo; nome); por último, é notório no terceiro verso o emprego de “gozar”. Saliente-se, no entanto, que esta felicidade, como seria de esperar, tem carácter efémero. Aliás, a primeira palavra da estrofe seguinte é justamente “porém” (v.9), que introduz uma mudança significativa nesse “doce estado” de que o amante se regozijava.

Outro exemplo da entrega do poeta e da amada aos recreios amorosos encontra-se no soneto 136:

⁶⁹⁷ O mesmo carácter efémero da felicidade amorosa está presente nos vv.11-12 da elegia 2.17, nos quais Propércio acentua a súbita mudança a que os amores estão sujeitos. Assim, o poeta, que até àquele momento era admirado e invejado por ser tão feliz, no momento presente dificilmente é recebido (pela amada) um dia em cada dez. Não obstante, apesar de todas as agruras e tormentos infligidos pelo amor, este revela-se como algo agradável, o que leva o poeta a afirmar em 2.34.24: *Omnes iam norunt quam sit amare bonum*.

*Noite, amiga de Amor, calada, escura,
Eia engrossa os teus véus, os teus horrores;
Enquanto vou gozar de mil favores
Sobre o doce teatro da ternura.*

*Marília, mais gentil e até mais pura
Que as ledas Graças, que as mimosas flores,
Velando às mudas horas dos Amores
Receia o casto pejo, que murmura.*

*Em deleitoso e tácito retiro,
Suspensa entre o temor, entre o desejo,
Flutua a bela, a cuja posse aspiro:*

*Ah! Já nos braços meus a aperto e beijo!
Já, desprendendo um lânguido suspiro,
No seio do prazer se absorve o pejo.*

No verso inicial, a Noite, personificada, aparece claramente associada a Amor, já que, sendo silenciosa e escura, propicia os encontros entre amantes. É àquela entidade que o sujeito poético formula um pedido no segundo verso: adensar os seus véus e os seus horrores. Embora habitualmente seja o eu poético a comprazer-se com esse tipo de ambiente, neste soneto, porém, aproveita aquele momento para “gozar de mil favores / Sobre o doce teatro da ternura”. O emprego de “gozar” associado aos “mil favores” e a referência à “ternura” mostra claramente que estamos perante um encontro amoroso. Não deixa de ser curiosa a utilização, no último verso, da expressão “doce teatro da ternura”, o que aponta desde logo para uma farsa, um fingimento, ou seja, o eu poético terá talvez consciência de que a amada pode não ser sincera e que o amor correspondido pode não ser mais que uma mera ilusão.

Na segunda quadra centra-se Elmano na descrição idealizada de Marília, que o poeta julga ser superior às próprias divindades da beleza, as Graças, bem como à Natureza. Tal como o amante, também a amada se encontra acordada naquela altura, nas “mudas horas dos Amores”, o que vem recuperar a ideia expressa no primeiro verso do soneto (“Noite... calada”). Para além da beleza, gentileza e pureza, acrescenta-se ao retrato de Marília a castidade, que a leva a recear o encontro amoroso.

Aliás, o conflito interior que atormenta a amada está patente no primeiro terceto, nomeadamente nos segundo e terceiro versos, onde é expressivo o emprego do verbo “flutuar” de modo a mostrar a indecisão e hesitação da jovem entre o temor e o desejo.

Mas foi este último que saiu vitorioso, dando o eu poético largas ao seu contentamento por ter alcançado os seus objectivos: consegue por fim abraçar e beijar Marília. Nesse momento desprende-se um “lânguido suspiro” que mais não é que uma manifestação de prazer, de delírio amoroso, com uma intensidade tal que levou inclusivamente a amada a esquecer-se do pejo.

Para além da referência aos gozos, Bocage utiliza também o vocábulo “delícias” para designar um momento de êxtase, a exemplo do que acontecia nos poetas latinos, mais concretamente em Catulo e Propércio. Veja-se o soneto 144:

*Debalde um véu cioso, ó Nise, encobre
Intactas perfeições ao meu desejo;
Tudo o que escondes, tudo o que não vejo,
A mente audaz e alígera descobre.*

*Por mais, e mais que as sentinelas dobre
A sisuda Modéstia, o sério Pejo,
Teus braços logro, teus encantos beijo
Por milagre da ideia afoita e nobre.*

*Inda que prêmio teu rigor me negue,
Do pensamento a indómita porfia
Ao mais doce prazer me deixa entregue:*

*Que pode contra Amor a tirania,
Se as delícias, que a vista não consegue,
Consegue a temerária fantasia?!*

Todo o soneto gira em torno de uma fantasia do eu poético, alimentada por aquilo que Nise esconde ao amante. Aliás, é em vão que a amada procura esconder as intactas perfeições que suscitam o desejo do eu poético, pois tudo o que ela procura ocultar e tudo o que o amante não vê é descoberto afinal pela mente audaz deste último, o que apenas vem provar que esconder o corpo, muito mais que expô-lo, acaba por se tornar sensual e constituir uma fonte de desejo.

E é desta forma que o sujeito poético é capaz de alcançar os encantos de Nise e de a abraçar, ainda que tenha como grandes opositores a Modéstia e o Pejo. Desta forma, e em pensamento, entrega-se ao mais doce prazer. Conclui, portanto, o amante que contra Amor a tirania nada consegue, pois a fantasia é temerária e atinge as delícias que a vista não

alcança. Neste exemplo concreto, “delícias” parece adquirir o significado de “recreios amorosos”, ainda que o poeta só desfrute delas por meio da imaginação⁶⁹⁸.

Como foi possível verificar pelo primeiro excerto tibuliano apresentado, Vénus auxilia os amantes que pretendem encontrar-se furtivamente, levando-os a usufruir de uma certa imunidade, tópico recorrente na elegia amorosa latina e que remonta já à poesia helenística⁶⁹⁹. Além de Tibulo 1.2.29-30, encontramos o mesmo motivo em Propércio 3.16.11-20. Apreensivo com o convite de Cíntia para comparecer em Tíbur durante a noite, o poeta pondera os perigos que poderá ver-se obrigado a enfrentar caso decida efectuar uma viagem nocturna. Evoca, no entanto, o carácter sagrado dos amantes, que leva a que ninguém possa feri-los, pelo que é perfeitamente lícito que viajem pela estrada de Círon (vv.11-12), que ia de Corinto a Mégara e Atenas, frequentada em tempos míticos pelo salteador que deu o nome à via, morto depois por Teseu. Trata-se, pois, de um itinerário perigoso, mas que o amante não deve recear. Do mesmo modo, é lícito a qualquer amante caminhar pelas costas da Cítia, conhecida pelo carácter violento e agressivo dos seus habitantes e pelo perigo que espreitava nas suas estradas. Note-se, porém, que ainda que quem ama lá passe, ninguém será bárbaro a ponto de lhe fazer mal (vv.13-14). Em tais trajectos, contam também os amantes com o auxílio dos astros, nomeadamente da Lua, que lhes indicará o caminho, e das estrelas, que mostram as irregularidades da via. Além disso, o próprio Amor serve de guia, caminhando à frente do amante, brandindo archotes acesos⁷⁰⁰. À passagem do amante, até os cães enraivecidos viram para o lado os dentes arreganhados (v.17), pois, para quem ama, a estrada é segura a qualquer hora. Na verdade, questiona o poeta que perverso se salpicará do frágil sangue do amante. Por último, conta este com o auxílio da própria Vénus, que se torna companheira dos que estão separados.

O motivo ocorre também em Ovídio 1.6.9-14. Neste excerto recorda o poeta o tempo em que temia a noite e os perigos que nela se escondiam, ao mesmo tempo que admirava quem quer que ousasse cruzar as trevas. Em seu auxílio veio Cupido, acompanhado pela mãe, que lhe revela que também ele se tornará forte. E foi o que de facto se verificou, pois sem demora veio o amor e, dominado por este, o amante já não teme as sombras nem as mãos apertadas para sua perdição, ou seja, as mãos que empunhavam as armas com que o podiam ferir.

⁶⁹⁸ Relativamente aos gozos amorosos veja-se também 42.1-11 ou 77.9-14.

⁶⁹⁹ Cf. *A.P.* 5.25; 5.213.3-4; 12.115. Veja-se também *Hor.Carm.* 1.22.

⁷⁰⁰ Cf. *Tib.* 2.1.81-82; 2.6.15-16; *Prop.* 2.29.5; *Ov.Am.* 2.9.5.

Pelos excertos aduzidos foi já possível comprovar que o momento do dia indicado para as lides amorosas é a noite. Aliás, a associação entre a noite e o amor é recorrente entre os poetas latinos e parece ter-se tornado um lugar-comum na poesia amorosa de todos os tempos. De tal associação dá conta Catulo, quando afirma em 7.7-8 serem as estrelas as testemunhas dos amores furtivos dos homens, entre os quais o do poeta e Lésbia.

Em Tibulo há igualmente algumas referências à noite, enquanto momento em que decorrem os combates de Vénus. Assim sendo, na elegia 2.1, cujo tema central é uma festividade campestre, dirige-se o poeta nos vv.87-88 aos que participam na celebração, exortando-os a gozarem (*ludite*), pois aproxima-se a *Nox*, a hora propícia ao amor. Por outro lado, em 2.6.49, revolta-se Tibulo contra a *lena* que lhe afirma que a amada do poeta não está em casa, quando Némesis na verdade lhe tinha prometido já uma noite (*ubi nox mihi promissa est*)⁷⁰¹.

Em Propércio são bastante mais frequentes as referências aos encontros amorosos nocturnos. Na terceira elegia do primeiro livro, ao regressar a casa durante a noite, Propércio vê Cíntia adormecida, ficando a contemplá-la. No entanto, os raios da Lua despertam a jovem, que acusa o amante de a ter deixado só para se entregar a outras. O mais significativo, talvez, no ponto que nos ocupa, encontra-se no difícil v. 32 – *Luna moraturis sedula luminibus* –, dificuldade que fica a dever-se essencialmente à antítese de *sedula* e *moraturis*. Na opinião de Aires Nascimento⁷⁰², dois aspectos fundamentais há que ter em conta: a chegada súbita do luar (*Luna... sedula*) e o desejo de Propércio de que essa luminosidade se demorasse (*moraturis... luminibus*), isto é, que a noite se prolongasse, o que pode remeter, de acordo com o crítico, para a evocação da longa noite de Júpiter e Alcmena.

Em 2.15.1-4, a abrir a elegia, em lugar do recorrente *me miserum*, encontra-se *O me felicem!*, vindo a explicação para tal estado de espírito logo de seguida: deve-se afinal a uma noite radiosa, bem como ao leito que permitiu que as *deliciae* tornassem ditoso o eu poético. Quanto à luminosidade, era reduzida e portanto a mais apropriada, pois tinham apenas uma lucerna à luz da qual foram pronunciadas algumas palavras. Quando a luz foi levada, ficando os amantes na penumbra, travaram uma grande rixa⁷⁰³.

⁷⁰¹ Em 1.6.5-6 lamenta-se Tibulo pelo facto de Délia ter mantido furtivamente (*furtim*) amores ilícitos na noite calada (*tacita... nocte*) com outro amante que não o poeta.

⁷⁰² In Propércio (2002) 272.

⁷⁰³ Outro tópico característico da elegia amorosa latina.

Por último, atente-se nos vv.13-14 da elegia 3.20, dirigida à amada que se viu abandonada pelo marido ambicioso que partiu em busca de lucro e riquezas. Além de ganancioso, questiona o eu poético a constância e fidelidade do esposo da amada que talvez consuma agora o seu coração com outro amor. Em seguida, é na beleza da jovem que Propércio se centra, à qual acrescenta as artes da casta Palas, enaltecendo desta forma a castidade e a actividade artística, qualidades a que aduz ainda o renome de um douto antepassado da *puella*. Por todas estas razões, profere uma declaração de fidelidade, ao mesmo tempo que endereça à jovem um convite ao amor (vv.9-10), expressando a ansiedade que sente pelo primeiro encontro amoroso numa noite de Verão (vv.11-14), o que o leva a pedir a Febo que encurte o seu trajecto, isto é, que torne os dias mais pequenos, ao mesmo tempo que, nos vv.13-14, pede à Lua que prolongue a noite, numa evocação da dupla noite de Júpiter e Alcmena. Saliente-se que Paulo Alberto⁷⁰⁴, na esteira de outros críticos, chama a atenção para a ironia que percorre a composição, visível na invocação do v.9 – *Fortunata domus* –, já que a felicidade daquela casa depende afinal do facto de a senhora ter um amante fiel, o que não se coaduna com os ideais da virtude feminina. Por outro lado, a evocação da dupla noite de Júpiter e Alcmena coloca o poeta no lugar do infiel deus. Por último, a indignação do sujeito poético pela partida do esposo da amada e do abandono a que a votou soa a falso, uma vez que o verdadeiro interesse do amante é que o marido realmente desapareça, para que possa deixar o caminho livre a Propércio para desfrutar do amor da jovem⁷⁰⁵.

Em Ovídio a referência à noite enquanto momento propício aos amores furtivos aparece inúmeras vezes na elegia 1.6, em que o *exclusus amator* expressa o seu lamento diante da porta fechada da casa da amada, procurando convencer o porteiro a abrir-lhe a porta para que ele se possa encontrar furtivamente com a *puella* e entregarem-se assim aos recreios amorosos⁷⁰⁶.

Na poesia bocageana a noite está presente em inúmeras composições, como provam alguns dos textos apresentados, e encontra-se igualmente associada à paixão, o que leva o poeta a vê-la como “amiga de Amor” (136.1). No entanto, não é possível deixar de notar

⁷⁰⁴ In Propércio (2002) 412-413.

⁷⁰⁵ Sobre as referências aos amores nocturnos veja-se também 1.6.7, 2.14.9, 3.19.29-32.

⁷⁰⁶ Os vv.7-8 da elegia 3.14 são curiosos, pois Ovídio considera loucura que Corina confesse à luz do dia o que a noite esconde e que apregoe às claras o que faz secretamente. Deste modo, e tal como Délia em relação a Tibulo, também Corina mantém amores ilícitos durante a noite com um rival de Propércio. No entanto, não lhe interessa que Corina seja infiel; o importante é que o eu poético não chegue a sabê-lo, pelo que o fundamental não é que a amada seja casta, mas apenas que aparente sê-lo.

que nem sempre Bocage invoca a Noite com este tom amigável. Muito mais frequente, aliás, é o poeta, torturado pelo ciúme, pela traição ou pela morte da amada, encontrar em ambientes nocturnos hostis (*locus horrendus*) um abrigo onde se refugia e ao mesmo tempo se atormenta⁷⁰⁷.

Como se viu em Propércio 3.20, é relativamente frequente os poetas lamentarem-se pelo nascer do dia, já que este momento os obriga a afastarem-se da mulher amada. Alguns chegam inclusivamente a dirigir-se à Aurora, pedindo-lhe que se atrase para que a noite possa prolongar-se⁷⁰⁸. O tópico remonta já à poesia homérica, nomeadamente à *Odisseia*⁷⁰⁹, onde estão presentes os dois motivos anteriormente mencionados: o da noite mais longa (23.241-246) e o da separação dos amantes após os gozos nocturnos (23.345-349). Noutro excerto do poema épico (19.571-572), porém, a Aurora é inclusivamente qualificada de “malfadada”, passo que talvez tenha aberto caminho aos insultos que se encontram posteriormente na poesia helenística. De facto, o motivo aparece em Meleagro A.P.5.172 e 173, bem como em Antípatro de Tessalónica A.P.5.3.

Atente-se agora em *Amores* 1.13. De acordo com Cabanillas Núñez, o poema está delimitado pelo dístico inicial que anuncia, através de uma perífrase e sem a nomear, a chegada da Aurora, e o dístico final que descreve o amanhecer. Ambos os dísticos têm a particularidade de terminarem com a mesma palavra: *dies*. Entre os dois encontra-se todo o

⁷⁰⁷ Sobre a noite em Bocage e na poesia portuguesa pré-romântica, veja-se ESTEVES, Maria Helena de Almeida, «Poesia da noite no lirismo português – a noite na poesia pré-romântica», *Boletim de Filologia*, 15.1-2 (1954-1955) 125-158. A autora começa por centrar-se no êxito de *As Noites* de Young, bem como nas composições às quais aquelas serviram de inspiração, nomeadamente *Meditations among the Tombs* (1748) de James Hervey e *The Elegy written in a Country Churchyard* (1753) de Thomas Gray. As três obras alcançaram grande sucesso um pouco por toda a Europa, multiplicando-se o número de traduções completas e parciais, assim como de imitações. Portugal não foi excepção. No entanto, além das traduções, as obras mencionadas, especialmente a de Young, davam o tom para as composições elegíacas. De facto, na nossa literatura pré-romântica, abundam textos onde a união dos temas Morte-Noite adquire grande relevância, de que é exemplo a elegia *À lamentável morte do Príncipe D. José*, da autoria de Bocage, bem como a ode *Ao Túmulo de Minha Filha* ou a cantata *Oferenda aos Mortos* da Marquesa de Alorna.

Para além de Young, foi decisiva também a influência do *Ossian* (1769) de Macpherson, cujas características se adequavam a uma poesia nocturna: visão melancólica da paisagem; o crepúsculo ou a claridade nostálgica da Lua como o momento e a luminosidade mais propícia ao lamento do poeta; a vivência de aventuras trágicas por parte das personagens entre as sombras nocturnas. Deste modo, a Noite tornou-se na literatura pré-romântica e depois romântica uma amiga e confidente das tristezas do eu poético.

Igualmente relevante neste período é a personificação da Noite, vendo-a os poetas como uma mulher a quem por vezes atribuem asas, usando um manto ou um véu adornado com estrelas, e representando-a não raras vezes a conduzir um carro.

⁷⁰⁸ Sobre este tópico veja-se CABANILLAS NÚÑEZ, Carlos M., «El tópico del alba y la invectiva contra Aurora». O artigo encontra-se nas páginas 661-685 e está disponível no sítio http://www.dip-badajoz.es/publicaciones/reex/rcex_2_2003/estudios_07_rcex_2_2003.pdf acedido no dia 6 de Novembro de 2007.

⁷⁰⁹ Cf. HOMER, *The Odyssey*, Books 13-24, with an English translation by A. T. Murray, revised by George E. Dimock (Cambridge 1995).

discurso, a modo de *suasoria*, dirigido à Aurora, tendo-o o crítico dividido em duas partes: dos versos 3 a 34, onde expõe os efeitos nefastos do amanhecer para os mortais, e dos versos 35 a 46, onde faz uma série de alusões mitológicas que funcionam como *exempla*.

A primeira parte do discurso inicia-se com uma interpelação – *quo properas, Aurora* (v.3) –, seguida do pedido do eu poético para que o amanhecer se atrase (*mane*), apresentando em seguida a situação dos amantes, a que a Aurora porá fim. Não se trata, no entanto, de um momento de arrebatamento erótico, mas antes da felicidade doce e aprazível que o abraço dos enamorados provoca. Quanto ao meio envolvente, caracteriza-se idilicamente pela frescura da brisa e pelo canto cristalino das aves.

No v.9 repete o poeta a interrogação – *quo properas* (v.9) –, mas acompanhada agora por um vocativo muito mais expressivo – *ingrata uiris, ingrata puellis* –, onde se acentua o desagrado do eu poético e a censura à Aurora pela sua chegada. Nos vv.11-24 apresenta um extenso catálogo social: o marinheiro, o viandante, o soldado, o agricultor, o aluno, os clientes, o jurisconsulto, o advogado e as mulheres, com o intuito de mostrar que para todos há inconvenientes na chegada da Aurora. E como de facto é esta a visada em todo o discurso, abundam os pronomes de segunda pessoa⁷¹⁰, bem como o emprego da segunda pessoa do singular em grande parte dos verbos⁷¹¹. A partir do v.25 e até ao 34 centra-se Ovídio novamente na sua situação pessoal: assistimos a uma nova interpelação (vv.25-26) por parte do eu poético, que se interroga sobre quem pode suportar que as amadas se levantem pela manhã, a não ser quem não possui um ente querido. Nos dois dísticos seguintes, ligados anaforicamente por *optavi quotiens*, assiste-se à expressão do desejo do amante de que a Aurora não chegue e, portanto, a noite não tenha fim. A primeira parte do discurso do amante termina, tal como começou, com uma interrogação idêntica: *Inuida, quo properas?* (v.31).

Na segunda parte da *suasoria*, apresenta Ovídio alusões mitológicas relacionadas com Aurora: Titono, o seu esposo, de quem se afasta todas as manhãs; Céfalos, um jovem raptado por ela, sendo que se a divindade estivesse nos braços daquele que realmente deseja, havia de incitar os cavalos da Noite a correr devagar. Além destes dois *exempla*, Ovídio aduz ainda dois outros mitos: o da Lua e de Endimião, bem como o de Júpiter e Alcmena, tendo o pai dos deuses, de forma a prolongar a noite de amor com a esposa de Anfitrão, ordenado ao Sol que sustivesse a marcha do seu carro, duplicando dessa forma a

⁷¹⁰ *Tuos* (v.11), *te* (v.13), *tu* (vv.17, 21 e 23).

⁷¹¹ *Vides* (v.15), *uocas* (v.16), *tradis* (v.17), *mittis* (v.19), *reuocas* (v.24).

duração da noite⁷¹². Por meio destes exemplos contrapôs o poeta o mundo humano, pautado pelos desejos por vezes inalcançáveis, como o seu, ao dos deuses, onde tudo é possível, como prova a última alusão mitológica aduzida.

No último dístico da elegia, o poeta constata afinal que, mesmo depois da admoestação à Aurora, o dia não nasceu mais tarde que de costume⁷¹³.

Em Bocage aparece igualmente expresso o desejo de que o dia se atrase, para que o poeta possa desfrutar da companhia de Ritália. Veja-se o soneto 72:

*Ó deusa, que proteges dos amantes
O destro furto, o crime deleitoso,
Abafa com teu manto pavoroso
Os importunos astros vigilantes.*

*Quando adoçar meus lábios anelantes
No seio de Ritália melindroso,
Estorva que os maus olhos do invejoso
Turbem de Amor os sôfregos instantes.*

*Tétis formosa, tal encanto inspire
Ao namorado Sol teu níveo rosto,
Que nunca de teus braços se retire;*

*Tarde ao menos o carro, à Noite oposto,
Até que eu desfaleça, até que expire
Nas ternas ânsias, no inefável gosto.*

Na primeira estrofe é à Noite, divinizada, que o eu poético se dirige. É a ela que cabe a protecção dos amantes, mais concretamente dos seus amores furtivos, que o poeta considera serem um crime, por serem clandestinos, mas ao mesmo tempo um crime deleitoso. A tal entidade formula o amante um pedido: que abafe com o seu manto os “importunos astros vigilantes”. Por aqui se deduz que a Noite é representada com um manto, caracterização relativamente frequente, que tem a função neste caso concreto de ocultar os astros, talvez para que não produzam qualquer luminosidade ou para que não sejam importunos e indiscretos a ponto de contemplar o encontro amoroso de Elmano e

⁷¹² Cf. OVÍDIO, *Amores*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André (Lisboa 2006) 137, n.82.

⁷¹³ A chegada da Aurora que separa os amantes aparece também, na obra do Sulmonense, em *Her.* 18.111-114 (Leandro e Hero).

Ritália⁷¹⁴. É por este momento, aliás, que o poeta anseia na segunda quadra, dirigindo agora outro pedido à Noite: que impeça os invejosos de assistir ao momento em que os seus lábios se deleitarão ao tocar no seio de Ritália, pois os “maus olhos” poderão de alguma forma perturbar aquele instante. Deste modo, o que o poeta pede à Noite é, de certo modo, que o oculte na escuridão para que ninguém o veja e possa assim desfrutar à vontade dos “sôfregos instantes” em que estará na companhia da amada.

Por esta razão exprime o poeta o desejo de que a noite se prolongue, pedindo para tal o auxílio de Tétis. Roga-lhe deste modo que use as suas qualidades, nomeadamente a formosura, o encanto e o níveo rosto, características frequentes nas divindades, para reter o Sol, impedindo-o desta forma de percorrer o céu com o seu carro de fogo. Note-se que o carro deste deus era precedido pelo de Aurora, pelo que a menção do carro “à Noite oposto”, no primeiro verso da última estrofe, tanto pode referir-se ao de Hélios, como ao de Aurora, consoante sugere Daniel Pires⁷¹⁵. Seja como for, está bem patente a ideia de que o amante deseja que a noite possa prolongar-se e que o dia nasça mais tarde, de forma a poder desfrutar do encontro amoroso nocturno com Ritália, que atinge o clímax no momento em que o poeta desfalece e expira de gosto⁷¹⁶.

Verifica-se deste modo que tanto os poetas latinos como Bocage mantêm com a mulher amada amores furtivos, no caso específico dos elegíacos por se tratar de um relacionamento mantido à margem do casamento convencional. Não obstante, é justamente este amor que, por ser algumas vezes correspondido, conduz o amante a um estado de alegria e felicidade, ainda que passageiro.

No caso específico da poesia latina, estes amores contam com o auxílio de Vénus e do próprio deus Amor, que atribuem ao enamorado uma certa imunidade e ao mesmo tempo uma grande coragem, o que o leva a estar disposto a correr perigos sem sequer vacilar e sem nada temer.

Comum a todos os poetas é a escolha da noite como o momento mais adequado aos recreios amorosos, motivo pelo qual é frequente os amantes desejarem também que a Aurora ou o Sol se atrasem, para que a noite possa assim prolongar-se.

⁷¹⁴ Saliente-se a oposição entre este excerto e Propércio 3.16.15, segundo o qual quer a Lua quer as estrelas auxiliam o amante, na medida em que o ajudam a encontrar e percorrer o caminho que o leva até à amada.

⁷¹⁵ Cf. Bocage (2004) 76, n.4.

⁷¹⁶ Recorde-se que o motivo do lamento dos amantes pela chegada do amanhecer, que os obriga a separar-se, estava também presente na lírica galaico-portuguesa, nomeadamente nas albas.

Por último é de salientar que o léxico é também idêntico na elegia latina e em Bocage, daí que se encontrem vocábulos como *furtiuus*, *tacitus*, *furta*, *furtim*, *deliciae*, *gaudia*, bem como furtivos, tácitos, delícias e gozos, utilizados para mencionar as ligações secretas entre o amante e a amada e o prazer que delas advém.

Verifica-se uma vez mais que um tópico literário criado e desenvolvido na Antiguidade Clássica se perpetuou durante séculos, sendo abordado por poetas de todas as épocas.

4.5 Metáforas amorosas

Uma das características do discurso elegíaco é o recurso a metáforas amorosas, algumas delas provenientes já da literatura helenística, cujo emprego tem um duplo objectivo: por um lado, são utilizadas pelos poetas para expressar melhor a intensidade do amor que os atormenta; por outro, ao identificarem o sentimento amoroso com realidades conhecidas do público a que as obras eram destinadas, permitiam aos leitores entender mais facilmente os sentimentos experimentados pelo eu poético e compreender as opções pessoais e sobretudo poéticas dos vates.

4.5.1 *Militia amoris*

Uma das metáforas amorosas a que recorrem mais frequentemente os elegíacos é a *militia amoris*, estabelecendo assim a associação, aparentemente contraditória, entre o amor e a guerra. O constante recurso a esta metáfora é perfeitamente compreensível se se tiver em conta que a vida militar era bastante cara aos cidadãos romanos. Os elegíacos aperceberam-se, assim, de que esse mundo oferecia uma série de imagens que tanto podiam ser inesperadas como perfeitamente apropriadas à expressão do amor.

A comparação entre estas duas realidades não é uma criação elegíaca. Tem, de facto, alguns antecedentes literários, embora tenham sido os elegíacos latinos a introduzir algumas inovações significativas e a tratar e desenvolver o tema de forma aprofundada.

Safo, em 1.25ss, pede a Afrodite que a ajude a conquistar o afecto de uma jovem⁷¹⁷: a conquista da amada é assim encarada como uma batalha, para a qual a poetisa pede o auxílio da deusa. Esta ajuda é encarada por Murgatroyd⁷¹⁸ como a que é prestada por um aliado num verdadeiro combate militar.

Quanto aos tragediógrafos gregos, deram igualmente o seu contributo para o desenvolvimento do *topos*. Ésquilo, por exemplo, no *Prometeu Agrilhado* (649-651), afirma que Zeus foi inflamado por Io com dardos de desejo, o que remete para a imagem de Amor enquanto um deus armado, portanto um guerreiro ou um caçador⁷¹⁹.

Quanto a Sófocles, personifica o Amor nas figuras de Eros e Afrodite, na *Antígona* 781ss, onde reconhece a invencibilidade do amor e o seu poderio sobre homens e deuses⁷²⁰.

Em Eurípides, mais concretamente no *Hipólito* 392-393, Fedra confessa ter sido ferida pelo amor, pelo que procura a melhor forma de o suportar. Em 401, depois de tentado, em vão, sobrepor-se ao poder de Afrodite, decide morrer, pois parece-lhe ser a melhor das decisões. Em 525ss, designa o amor como uma guerra e representa Eros armado com um dardo⁷²¹. Note-se que a luta de Fedra contra o poder de Afrodite a conduz a uma tal perturbação que se aproxima de um estado de loucura.

Na *Antologia Palatina*, como constatou Murgatroyd⁷²², encontram-se também alguns exemplos dignos de referência. Posidipo compôs um epigrama significativo (A.P.12.120), uma vez que nele conjuga três aspectos que serão recorrentes na elegia latina: a luta contra o amor, a referência às armas e a presença da Razão⁷²³.

Asclepiades, por seu lado, introduz uma importante inovação ao descrever o amante como espólio de Afrodite (A.P.12.50.2), ideia que será retomada depois por Ovídio nos

⁷¹⁷ “Oh vem, vem agora e liberta-me desta / angústia mortal! O que meu coração / tanto deseja, faz que suceda. Vem, / ajuda-me a lutar!” A tradução é de Eugénio de Andrade (1995).

⁷¹⁸ Cf. MURGATROYD, P., «*Militia amoris* and the Roman elegists», *Latomus* 34, fasc.1 (1975) 59-79, maxime 60.

⁷¹⁹ Cf. ÉSKUULO, *Prometeu Agrilhado*. Introdução, tradução do grego e notas de Ana Paula Quintela Sottomayor (Lisboa 1992).

⁷²⁰ Cf. SÓFOCLES, *Antígona*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira (Coimbra 1992).

⁷²¹ “Eros, Eros, que sobre os olhos destilas o desejo, trazendo para a alma daqueles a quem fazes guerra um doce encanto, que nunca te reveles a mim com o sofrimento, nem apareças fora do tempo. O dardo do fogo e dos astros não supera o de Afrodite, que Eros, filho de Zeus, lança das mãos”. Cf. EURÍPIDES, *Hipólito*. Tradução do grego, introdução e notas de Frederico Lourenço. (Lisboa 1996, 2ªed.).

⁷²² (1975) 64-65.

⁷²³ Sobre a presença da Razão e a sua submissão a Amor recorde-se Ov. *Am.* 1.2.31ss.

Amores 1.2.19, 29, como já tivemos oportunidade de constatar aquando do tratamento do *topos* do *triumphus amoris*.

Na literatura latina, foram relevantes também as inovações produzidas no período da República. Terêncio, no *Eunuco*⁷²⁴, faz algumas referências significativas ao amor, que identifica como uma guerra (53ss), e encara-o como uma doença que afecta e altera profundamente os homens (225-226)⁷²⁵.

Antes de nos debruçarmos sobre o tratamento do tópico nos elegíacos, parece pertinente fazer uma breve menção de Catulo, onde a *militia amoris* aparece ainda de forma bastante rudimentar, longe das inovações e da profundidade com que foi desenvolvida pelos elegíacos. Afirma Catulo, em 37.11-14, que a *puella* foi amada por ele como jamais será por alguém, a *puella* por quem tão grandes guerras já travou: *pro qua mihi sunt magna bella pugnata* (v.13)⁷²⁶.

Pelos exemplos aduzidos, duas são as conclusões que facilmente se podem retirar. Em primeiro lugar, a ideia de conquista e de vitória é fundamental, quer se trate da vitória dos homens sobre o amor⁷²⁷, do amante sobre a amada⁷²⁸, da amada sobre o amante⁷²⁹, ou, situação mais recorrente, do triunfo do amor sobre os homens, a que já se fez referência e de que a segunda elegia do primeiro livro dos *Amores* é o exemplo mais significativo⁷³⁰. Em segundo lugar, para se conquistar algo há que lutar. A ideia de batalha é, portanto, fundamental. O amor assume-se como uma milícia. A este propósito convém recordar as palavras de Ovídio na *Ars Amatoria* 2.233-4, em que afirma que *militiae species amor est*. Trata-se, porém, de uma guerra sem sangue, e que constitui, para o poeta, uma alternativa à verdadeira *militia armorum*. De acordo com Lyne⁷³¹, a razão primordial para a preferência dos elegíacos por esta metáfora prende-se com a necessidade de expressarem a incompatibilidade das suas opções com o convencional e algo agressivo estilo de vida que a sociedade pretendia impor-lhes. Recorde-se que, como vimos, os elegíacos enalteciam

⁷²⁴ Cf. TERENCEIO, *Comedias*, vol.I: *La Andriana; El Eunuco*. Texto revisado y traducido por Lisardo Rubio (Madrid 1991).

⁷²⁵ Sobre o tratamento do amor como milícia neste período, veja-se também Plauto, *Persa* 231 e *Truculentus* 229s.

⁷²⁶ A este propósito recorde-se também as Odes horácianas 3.26.1-8 e 4.1.1ss.

⁷²⁷ Vide Tib 3.6.4. Recorde-se, ainda, a tentativa de Fedra no *Hipólito* 401.

⁷²⁸ Veja-se, por exemplo, Tib.1.6.27s; 1.10.53ss; Ov.*Am.*1.5.14ss; 1.7.35ss; 2.12.1ss. Alguns destes passos serão oportunamente analisados.

⁷²⁹ Cf. Ov.*Am.*2.18.11-12; Boc. 89.9-11.

⁷³⁰ Recorde-se também Bocage 66.5; 97.3; 99.14; 140.7.

⁷³¹ Cf. LYNE, R.O.A.M., «The life of love» in Miller (2002) pp.348-65, maxime 350-359.

uma vida dedicada ao amor, em detrimento da entrega à tradicional carreira política ou militar e, conseqüentemente, das riquezas materiais, fama e glória que daí podiam advir.

Assim, Tibulo, em 1.1.73-78, considera que, enquanto não vem a Morte, é tempo de se dedicar a Vénus. A expressão *Nunc levis est tractanda Venus* (v.73) prepara já o terreno para o *topos* da milícia amorosa, expresso claramente dois versos depois, uma vez que *tracto* é um termo militar usado habitualmente para designar a condução da guerra, ainda que não seja usual a sua associação a Vénus. Deve então o poeta franquear portas e empreender rixas⁷³², duas imagens violentas associadas ao *topos* em estudo. A união clara do tema do amor com o da guerra surge no v.75 – *Hic ego dux milesque bonus* –, uma vez que o poeta se assume naquelas actividades como um bom soldado e general⁷³³. Será, pois, um combatente nessa guerra: a do amor. É justamente esse o motivo que o leva a rejeitar as insígnias e as tubas⁷³⁴, símbolos da verdadeira milícia, bem como as riquezas, optando desta forma por uma vida mais modesta mas tranquila⁷³⁵.

Em 1.10.53ss, manifesta o poeta a sua preferência pelos combates de Vénus – *Veneris... bella* (v.53) –, em oposição aos *Martis bella*, e encara o homem como um *uictor* (v.55), estando, pois, presente a ideia de triunfo, neste caso do amante.

Em Propércio, a entrega à *militia amoris* corresponde a uma imposição dos fados. É, pelo menos, o que afirma em 1.6.25-30, onde, numa rejeição clara da glória alcançada através da vida militar, declara ser vontade dos fados submeter-se àquela milícia, isto é, à amorosa. Nestes versos, rejeita a entrega aos *arma* enquanto representantes do serviço militar em Roma. Mais do que isso, como constata Baker⁷³⁶, os *arma* simbolizam as aspirações militares, políticas e sociais que seriam esperadas de um jovem romano daquela época e a que o poeta renuncia em prol do amor, o que explica a *extrema... nequitia* do v.26. No fundo, o que o poeta pretende demonstrar é a incompatibilidade da sua milícia com uma vida convencional e honrada de um cidadão romano.

Em 3.8.31-32, o poeta toma como ponto de partida a paixão de Páris por Helena para expor o *topos* da *militia amoris* e a sua oposição à *militia armorum*. Assim, enquanto Heitor combate contra os Dánaos, isto é, os Aqueus que procuram recuperar Helena, Páris

⁷³² Cf. vv.73-4: *frangere postes... et rixas inseruisse*.

⁷³³ Em 2.6.5s, porém, é Amor que surge personificado na figura de um general, a quem o poeta roga que queime quem abandonou os seus gozos e chame o que marcha sob a sua insígnia.

⁷³⁴ Vv. 75-6: *uos, signa tubaeque, / ite procul*. Não obstante, Tibulo teve literalmente uma vida militar.

⁷³⁵ Vv. 77-8: *ego... securus... despiciam dites*.

⁷³⁶ Cf. BAKER, R. J., «The military motif in Propertius», *Latomus* 27, fasc.2 (1968) 322-349, maxime 325.

trava com ela grandes lutas no quarto: *Dum uincunt Danai, dum restat barbarus Hector, / Ille Helenae in gremio maxima bella gerit*. Note-se que esta última expressão é empregue como sinónimo do acto sexual⁷³⁷.

Nos sonetos amorosos bocageanos, não existe um tratamento aprofundado do *topos*. Na verdade, a sua recuperação prende-se essencialmente com o emprego de léxico relacionado com a guerra, sendo o mais abundante o utilizado na referência às armas de Amor. Não obstante, em 122.5-6, não deixa Elmano de encarar o amor como uma milícia, ao afirmar, dirigindo-se à amada: “Granjeias, sem vontade, a cada instante / claros triunfos na amorosa guerra”. Assim, e tal como nos elegíacos, está também presente a ideia de combate⁷³⁸, sendo a vitória fundamental.

Se o amor é uma espécie de milícia, o enamorado será, naturalmente, um soldado que combate ao serviço de Vénus. Recorde-se, aliás, a passagem tibuliana anteriormente citada (1.1.73-6), no qual o poeta afirma que nessa milícia é bom general e bom soldado. Também Propércio, em 2.22.34, intensifica a comparação entre o soldado e o amante por meio do recurso a uma alusão mitológica: *Hic ego Pelides, hic ferus Hector ego*.

No entanto, a elegia que melhor ilustra a comparação entre o *amans* e o *miles* é a nona do primeiro livro dos *Amores*⁷³⁹, na qual Ovídio começa por constatar no dístico inicial: *Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido; / Attice, crede mihi, militat omnis amans*. O objectivo será, pois, como afirma Pianezzola⁷⁴⁰, comprovar que o *amans* é activo (*experiens*, v.32, e *non desidiosus*, v.46) como o *miles*.

De acordo com este crítico, estamos perante uma *suasoria*. O dístico inicial constitui a *propositio*, a tese a demonstrar, confirmada por meio de uma série de argumentos – *rationes* – expostos nos vv.3-30. Na opinião de Elizabeth Thomas, são oito os elementos comuns ao *amans* e ao *miles*, divisão que é contestada, contudo, por Pianezzola, pois considera que o último dos elementos apontados por E. Thomas deve ser eliminado, já que, sob o ponto de vista formal, trata-se da *conclusio* (vv.31-32). Elimina,

⁷³⁷ Sobre a opção de Propércio pela milícia amorosa veja-se ainda 2.1.43-8 e 4.1.135-138. Neste último passo, o narrador, Hóros, um astrólogo, afirma que o poeta deverá continuar a combater ao serviço de Vénus: *Militiam Veneris blandis patiere sub armis*.

⁷³⁸ Em 321.1-4, implora o poeta o auxílio divino, uma vez que o seu coração se encontra desfeito, porque Amor lhe move “terrível guerra”. Neste caso, a luta é entre o sujeito poético e o deus e a paixão surge como fonte de atribulações que conduzem o eu poético ao pranto e lhe provocam “ânsias mortais”.

⁷³⁹ Acerca da análise desta elegia vide THOMAS, Elizabeth, «Variations on a military theme in Ovid's *Amores*», *Greece and Rome* 11, nº2 (1964) 151-165 e, sobretudo, PIANEZZOLA, Emilio, «*Militat omnis amans* – La struttura retorica e una scelta testuale», *Paideia* 45 (1990) 337-344.

⁷⁴⁰ (1990) 338.

assim, um dos pontos de contacto estabelecidos por E. Thomas e, por outro lado, acrescenta três aspectos que, segundo ele, passaram despercebidos à autora, pelo que considera serem dez as características comuns ao *amans* e ao *miles*.

O primeiro ponto de contacto é a idade: tanto o amor como a guerra são actividades próprias da juventude (vv.3-4). Nos vv.5-6, deparamos com outro aspecto, este descurado por E. Thomas: a coragem. Tal acontece porque, na opinião de Pianezzola, aquela leu *annos* no v.5, a versão mais consolidada pela tradição, e não *animos*, variante seguida por outras edições⁷⁴¹ e que o crítico considera ser mais lógica, já que elimina a repetição do argumento da idade mencionado no dístico anterior (vv.3-4), ao mesmo tempo que se adequa perfeitamente à expressão *in milite forti*. O terceiro ponto de contacto prende-se com o facto de ambos velarem e se deitarem na terra: um guardando as portas da sua *domina*, o outro as do general. Nos vv.9-14, é feita referência às longas viagens que ambos devem estar dispostos a empreender para seguir o general ou a amada, suportando grandes fadigas e toda a espécie de situações adversas⁷⁴². No dístico seguinte, vv.15-16, e tal como poeta havia aconselhado na *Ars Amatoria* 2.231-238, é salientado o facto de apenas o soldado e o enamorado conseguirem suportar os frios da noite e a neve misturada com chuva intensa⁷⁴³. Outra actividade comum a ambos é espiar o inimigo, ainda que, em contexto amoroso, este possa tratar-se do rival do sujeito poético⁷⁴⁴, com quem este tem de disputar o coração da *puella* (vv.17-18). Nos vv. 19-20, estamos perante uma das características deste *topos*: a transferência das tácticas militares para o campo amoroso, nomeadamente com a referência ao cerco. Enquanto o soldado deve sitiá-las imponentes cidades, o amante cerca o umbral da porta da amada, de modo que o primeiro derruba as portas das cidades e o segundo as da casa da *puella*. Outra táctica a que ambos deverão recorrer é ao ataque nocturno, apanhando o inimigo de surpresa, enquanto dorme, consoante é expresso nos vv.21-26. Note-se que esta táctica recorda a prática de pôr o marido da amada a dormir, com recurso ao vinho, de forma a libertar a *puella* da sua vigilância, como acontece em 1.4.51-54. Desta forma, os enamorados podem aproveitar o sono do esposo e assim levantar armas, enquanto o inimigo está adormecido. Saliente-se

⁷⁴¹ O autor aponta Ehwald (edição de 1888), Némethy (comentário de 1907), Brandt (comentário de 1911), Bornecque (edição de 1930), Castiglioni (comentário de 1975), Mckeown (edição e comentário de 1989). Cf. Pianezzola (1990) 341.

⁷⁴² Vide também Tib.1.2.29-30.

⁷⁴³ Cf. Tib.1.2.31-2.

⁷⁴⁴ Em Ovídio, 2.12.3, existem, como veremos, vários inimigos: o marido, o guardião e a própria porta.

que a expressão *arma mouent* tem claramente uma conotação sexual. Nos vv.27-28, estamos perante outro aspecto descurado por E. Thomas: tanto o soldado como o amante devem transpor as linhas inimigas. Por último, é de salientar a incerteza da vitória, quer se trate de Vénus ou de Marte: ambos são incertos (vv.29-30). Nos vv.31-32, encontra-se a *conclusio*, introduzida por *ergo*, que pretende confirmar a validade da *propositio*.

Note-se, porém, que, de acordo com Pianezzola, a *sententia* que finaliza o dístico da *conclusio* – *ingenii est experientis Amor* – acaba por constituir, afinal, uma nova *propositio* que requer, também ela, uma demonstração. Ovídio apresenta, assim, quatro exemplos mitológicos que se configuram como *rationes*, e que pretendem comprovar que Aquiles, Heitor e Agamémnon, heróis da guerra de Tróia, bem como o próprio deus da guerra, Marte, foram também, todos eles, amantes. Deste modo, Ovídio consegue demonstrar não só que o *amans* é igual ao *miles* (vv.3-30) como acaba por, na segunda parte da elegia (vv.33-45), comprovar que o *miles* é também um *amans*. Aos exemplos míticos supracitados, aduziu Ovídio um outro: o seu próprio caso. Tendo nascido para se dedicar a actividades ociosas, desde que se enamorou de uma *formosa puella* encontra-se activo e realiza combates nocturnos, o que o leva a concluir a elegia com uma exortação: *qui nolet fieri desidiosus, amet!*

O *amans* deverá, portanto, combater activamente com o objectivo de conquistar a sua amada. Quando o consegue, descreve essa vitória como se de um triunfo militar se tratasse. Assim sucede com Propércio em 2.14.1-10, onde uma noite de amor com a amada é a sua grande vitória, considerando-a superior a triunfos mitológicos, para o que aduz os exemplos de Agamémnon, Ulisses, Electra e Ariadne. Nos vv.23-28, considera que ter sido o escolhido, quando outros pretendentes batiam à porta da amada, é mais importante que vencer os Partos. Retomando a *militia amoris*, menciona o poeta, no v.24, três dos elementos presentes no cortejo triunfal: os despojos de guerra, os reis submetidos e o carro. O amante foi o grande triunfador.

Também Ovídio, na elegia 2.12, celebra uma vitória amorosa como se de um triunfo militar se tratasse. A primeira referência, aliás, é ao louro colocado ao redor das suas fontes em sinal de triunfo por haver vencido Corina. A vitória foi merecida, pois foram muitos os inimigos que conseguiu derrotar: o marido (*uir*), o guardião (*custos*) e a porta (*ianua*). No entanto, além de merecida, a vitória do poeta foi também digna de triunfo, pois os despojos carecem de sangue. O poeta teve ainda o mérito de haver vencido

sozinho, não tendo que partilhar com ninguém mais os louros da vitória, como sucedeu com Agamémnon e Menelau, que se viram obrigados a dividir a glória da conquista de Pérgamo. Ovídio alcançou o seu objectivo sozinho, sendo ao mesmo tempo general, soldado, cavaleiro, infante e porta-estandarte.

A causa da sua guerra – uma mulher – não é nova. Outras foram as mulheres que originaram guerras: Helena, Hipodamia, Lavínia e as Sabinas⁷⁴⁵. A grande diferença, porém, reside no facto de essas guerras terem sido sangrentas, ao passo que a de Ovídio foi pacífica. Assim se explica o dístico final, onde o poeta reafirma a sua opção pela milícia ao serviço de Cupido, milícia essa pautada pela paz e pela ausência de sangue: *Me quoque, qui multos, sed me sine caede, Cupido / iussit militiae signa mouere suae* (vv.27-28).

É de salientar, nesta elegia, o predomínio da terminologia militar: o verbo *uinco* (v.2) referente à conquista da amada; os inimigos (*hostes*) que é preciso vencer (v.3); o verbo *capio* (v.4), neste contexto, com o sentido de “conquistar”; a *uictoria* (v.5) sobre Corina; as insígnias – *signa* (v.28) - da milícia de Cupido e ainda o espólio – *praeda* (v.26)- que, neste caso, é a amada.

Outras são, porém, as referências ao espólio e outros os despojos obtidos. Tanto pode tratar-se da amada, como no excerto apresentado, ou do próprio amante. Assim ocorre em Ovídio 1.2.19, 29, bem como em 1.3.1, em que o triunfo do amor (explorado em 1.2), se converte na vitória da amada que faz do enamorado a sua *praeda*⁷⁴⁶. Acrescente-se que também em Propércio 2.16.2, o amante é considerado o espólio, embora neste caso seja o pretor amante de Cíntia e não Propércio.

Por último, o espólio pode ser constituído ainda por bens materiais. É a ideia que ressalta de Ovídio 1.10.29, elegia que tece uma dura crítica à ambição da amada, em que o poeta contrapõe alguns exemplos da Natureza à conduta da mulher: a égua não pede presentes ao cavalo nem a vaca ao touro, da mesma forma que o carneiro não atrai a ovelha com dádivas; apenas a mulher exulta com os despojos arrebatados ao homem.

Tratando-se o amante de um soldado, o enamorado é visto, por vezes, na obra ovidiana, como um veterano que aconselha o recruta inexperiente. Assim acontece na A.A.1.36, na qual se dirige àquele que, pela primeira vez, entra em guerra como soldado, advertindo-o para a necessidade de encontrar um objecto para as suas pretensões amorosas.

⁷⁴⁵ Como nota E. Thomas (1964) 162, nesta elegia, o amor e a guerra estão interdependentes, pois é o primeiro a causa da segunda.

⁷⁴⁶ A imagem do amante como presa aparece ainda, nas elegias ovidianas, em 2.17.5ss.

Em 3.565ss, atenta na vivência do amor por parte do velho soldado, vivência essa pautada pela serenidade e pelo espírito de sacrifício, que o leva a suportar coisas que o recruta jamais sofreria. Nos *Amores* 2.9.23ss, considera que, tendo vivido tantas vezes ao serviço da amada, é tempo agora de se retirar para poder viver tranquilamente, alcançando, desta forma, a serenidade que caracteriza o veterano.

Se o amor é uma milícia, o amante um soldado e se as batalhas são frequentes, o mais natural é que os intervenientes surjam armados. Assim acontece com as próprias divindades. Não esqueçamos, aliás, que, já em Ésquilo e Eurípides, Eros se encontrava munido de dardos, sendo uma imagem recorrente e que se perpetuou, no mundo ocidental, não só na literatura como também na pintura.

Nos elegíacos latinos, mais concretamente em Tibulo, Amor, deus cruel, está apetrechado com dardos (*tela*) e setas (*sagittae*), armas que o poeta desejaria ver quebradas. De modo idêntico, também em Bocage 142, Flora, que escarnecia do infeliz Dorindo, pretendeu partir os farpões do deus, de modo a não ser por eles atingida.

Em Propércio, Cupido tem na sua posse um *arcus* (1.7.15 e 1.9.21), *sagittae* (2.12.9), *spicula* (2.13.2) e *tela* (2.12.13, 18). Quanto aos pequenos Amores, possuem, também eles, dardos (2.9.38) e setas (2.29.5). No que respeita a Vénus, encontra-se igualmente armada, em 4.1.137. É, aliás, sob as armas da deusa que o amante combaterá.

Quanto a Ovídio, representa Amor munido de *arcus* (1.1.23; 1.11.11; 1.15.27; 2.1.7; 2.7.27; 2.9.5) e *pharetra* (1.1.21; 2.5.1; 2.9.38; 3.9.7), pelo que dispara, portanto, *sagittae* (1.1.25; 1.2.7, 45; 2.9.37), *spicula* (1.1.22) e *tela* (2.9.13, 34). Outras vezes, emprega o poeta o termo genérico *arma* para designar os utensílios bélicos do deus, como em 1.2.22 e 2.9.11. Os pequenos Amores possuem também um *arcus* (3.2.55). É curioso notar como inclusivamente a amada possui armas, a que recorreu em 2.5.48 para se proteger de Ovídio, que sentiu o impulso de lhe arrancar os cabelos e agredir a face.

Em Bocage, a divindade encontra-se igualmente armada. Assim, e seguindo a tradição literária, Amor possui também um arco (135.7) e uma aljava (62.7), que o poeta qualifica de “danosa” em 142.4, havendo ainda uma referência ao carcás em 19.8. De entre as munições de que se serviu para ferir o eu poético, encontram-se naturalmente as setas (140.9), de que a “danosa aljava” está “prenhe” (142.4) e que são qualificadas como agudas em 135.7. O deus do amor encontra-se ainda “armado de cruentos passadores” (10.10), uma imagem violenta, não só pela referência aos passadores, mais fortes que as

setas, como pela anteposição e expressividade do adjetivo. Por último, o deus encontra-se munido de farpas (19.8), farpões (74.6; 76.11; 142.8) e “ferros penetrantes” (142.10).

Para além de Amor, também a amada possui armas (174.3-4), mais concretamente farpões que dispara sobre a alma do eu poético. Importa notar, porém, que têm a particularidade de serem deleitosos, o que remete para o carácter contraditório do amor, que tanto pode provocar sofrimento como alegria e felicidade⁷⁴⁷.

Pode acontecer também, na poesia elegíaca, que o poeta faça referência às armas com conotações eróticas. Um exemplo evidente encontra-se em Propércio 1.3.16, em que o poeta, embriagado, encontra Cíntia adormecida e sente-se impelido por Amor e por Líber⁷⁴⁸ a beijá-la e a empunhar a sua arma: *sumere et arma manu*, onde é de realçar o carácter obsceno da expressão. Situação similar encontra-se em 3.20.19-20, em que *dulcia... arma* ocorre também em contexto erótico.

De modo idêntico, Ovídio, em 3.7.68, uma elegia dedicada à impotência do amante, afirma que é exigido ao pior dos seus membros trabalho e combates. Note-se que *militia* é empregue neste contexto para designar o acto sexual.

Imagem fundamental quando se fala deste *topos* é a do acampamento. Ainda que, por vezes, seja empregue como referência a verdadeiros acampamentos militares, como sucede, por exemplo, em Propércio 2.10.19-20, *castra* é utilizado habitualmente como símbolo do amor do poeta pela sua *puella* e do serviço às ordens desta. Assim, Propércio, em 2.7.15ss, recusa-se a gerar soldados para o exército de Augusto e declara preferir alistar-se no verdadeiro serviço da sua amada⁷⁴⁹, cujo nome ficou imortalizado na poesia amorosa que lhe permitiu alcançar fama e glória.

No entanto, em 4.8.27-28, perante a traição de Cíntia que se encontra em Lanúvio, Propércio toma a decisão de levantar o acampamento, isto é, mudar de amante, pelo que decide contratar duas cortesãs para lhe alegrarem a noite. O problema é que Cíntia regressa e, irada, ataca as raparigas e maltrata Lígdamo, o escravo de Propércio, bem como o próprio amante. No entanto, no final da elegia, entregam-se a um “duelo amoroso” – *et toto soluimus arma toro* (v.88) –, em que a expressão *soluimus arma* tem carácter claramente erótico. Está, assim, estabelecida a paz entre os amantes.

⁷⁴⁷ O amor aparece na elegia latina, tal como posteriormente na literatura portuguesa, caracterizado como um sentimento contraditório. Relativamente a este aspecto vide Ascenso André (2005).

⁷⁴⁸ Antiga divindade latina confundida mais tarde com Baco.

⁷⁴⁹ Cf. v.15: *Quod si uera meae comitarem castra puellae*.

Na realidade, a paz é um valor fundamental para os elegíacos. De acordo com Lyne⁷⁵⁰, face à associação inevitável da violência e da morte à *militia*, a *militia amoris* serviu aos elegíacos para expressar o seu desagrado quanto à guerra e exaltar a paz resultante de uma vida dedicada ao amor, onde as batalhas travadas podem ser, na verdade, bastante agradáveis.

É essa a ideia que ressalta da terceira elegia do primeiro livro de Tibulo, no qual, nos vv.47-50, começa por referir a ausência da ira e da guerra na Idade de Ouro para a contrapor, seguidamente, à de Ferro, pautada pelas feridas e pela morte a que muitos caminhos vão dar. Resta-lhe, porém, a consolação de saber que, se morrer, será conduzido por Vénus aos Campos Elísios, onde se divertem os jovens e onde assiduamente Amor mistura as suas lutas (vv.63-64)⁷⁵¹, que depreendemos serem bastante aprazíveis.

A mesma exaltação da paz está patente em Propércio 3.5.1-2: *Pacis Amor deus est, pacem ueneramur amantes: / stant mihi cum domina proelia dura mea*. Saliente-se que, como nota Paulo Alberto⁷⁵², esta elegia deverá ser lida em conexão com a anterior, uma vez que a relação entre as duas é expressa desde os versos iniciais, onde *pax* se opõe a *arma*, *Amor deus a deus Caesar* e as batalhas com a *domina* às batalhas do *princeps*. Desta forma, Propércio reafirma a sua opção pela paz em detrimento da entrega aos empreendimentos bélicos de Augusto, sendo a valorização da paz evidente até na colocação do vocábulo no início da elegia.

Não obstante, e porque o amor é uma milícia, há momentos de violência entre os enamorados. Estamos perante as *rixae in amore*, lutas travadas com a amada. Recorde-se, aliás, que Tibulo, no v.74 da primeira elegia do primeiro livro, já várias vezes citado, considera ser tempo de servir Vénus e empreender rixas. Podem ser, portanto, uma das vertentes da relação amorosa. Em 1.6.69-76, dirigindo-se à mãe de Délia, diz que se a amada julgar que ele cometeu alguma falta, não hesite em puxar-lhe o cabelo, mesmo sem razão. Quanto a ele, não pretende bater-lhe, mas, se eventualmente for acometido por uma grande loucura e o fizer, desejará não ter tido mãos. Por aqui se depreende que os gestos de violência partem da amada e não do amante, que não suportaria o arrependimento se usasse de algum tipo de violência para com a *puella*⁷⁵³.

⁷⁵⁰ (2002) 356.

⁷⁵¹ Ideia similar encontra-se expressa em 1.10.1-4, 51ss.

⁷⁵² In Propércio (2002) 377. Veja-se também Lyne (2002) 356.

⁷⁵³ A referência às *rixae amoris* em Tibulo encontram-se também em 1.8.38, 1.10.53-68 e 2.4.37.

Propércio, em 2.5.21-4, recorrendo a um polissíndeto anafórico, enumera tudo aquilo que não fará contra a amada: arrombar a porta trancada, rasgar-lhe as vestes, arrancar-lhe os cabelos ou arranhá-la com dedos cruéis. Percebe-se, portanto, que são estas as acções características de uma rixa, mas que Propércio jamais praticará, uma vez que não se trata de um *rusticus*, mas de um poeta.

Curiosa é a elegia 3.8, que toma como ponto de partida uma rixa entre o poeta e a amada, que serve a Propércio para expor uma teoria amorosa peculiar: a violência da *puella* é, afinal, sinal de uma paixão sincera, pelo que, ao contrário do que afirmou em 3.5.1-2, declara não lhe agradar paz alguma (v.34). Apraz-lhe sim que a amada o insulte, lhe arranque os cabelos, lhe arranhe o rosto, lhe rasgue a veste, desnude o peito e lhe marque o pescoço com os dentes, pois todos esses actos são sinais de um amor verdadeiro⁷⁵⁴. Importa salientar que também em Propércio estas manifestações de violência são exercidas pela amada e não pelo poeta.

Ovídio, por seu lado, na elegia 1.7⁷⁵⁵, centra a sua atenção nos remorsos que sente por ter agredido a *puella*, de tal forma que considera que as suas mãos são merecedoras de correntes. O que o levou a cometer tal ultraje foi o *furor*, vocábulo que Ovídio repete nos vv.2-3, e a mão que o praticou é considerada *uesana*. É curioso notar que tanto *furor* como *uesanus* são termos habitualmente associados ao amor.

Nos vv.7-18, Ovídio tenta justificar o seu acto, recorrendo a dois exemplos mitológicos: Ájax (vv.7-8) e Orestes (vv.9-10), que, motivados pelo *furor*, cometeram, também eles, actos de violência. E se os grandes heróis o fizeram, Ovídio estará então desculpado. Não obstante, tais exemplos não lhe servem de consolo, pois no v.11 questiona-se sobre como foi capaz de cometer tal acto, atentando especificamente no facto de ter arrancado os cabelos da amada. O sentimento de culpa regressa, pois, nos vv.19-22, em que o sujeito poético coloca em oposição as reacções dos que lhe chamam *demens* e *barbarus* e o silêncio da amada, cujas lágrimas o fizeram sentir-se como um réu⁷⁵⁶. Deseja, então, tal como Tibulo (1.6.74), que os seus braços lhe tivessem caído dos ombros antes de ter praticado tal acção⁷⁵⁷. Podia ainda, por outro lado, ter usado a sua força contra si próprio, de forma a punir-se.

⁷⁵⁴ Outras menções das *rixae* nas elegias propercianas encontram-se em 2.1.13, 45; 2.15.4 e 4.8.63-67.

⁷⁵⁵ Sobre a análise da elegia vide Barsby in Ovid (1998) 83-91.

⁷⁵⁶ Note-se o recurso a terminologia jurídica.

⁷⁵⁷ Cf. também Ov.Am.2.5.47.

Nos vv.27-28, é às mãos que se dirige, elementos sacrílegos, insistindo no desejo de as ter acorrentadas. Retomando a imagem do réu, centra-se agora nas implicações legais do seu acto, já que agrediu a sua *domina*, pelo que o castigo infligido deve ser o mesmo que é dado aos escravos. Note-se, porém, que a sua acção foi ainda mais grave, pois a *puella*, mais que sua *domina*, é vista como uma deusa⁷⁵⁸, tendo sido o poeta a segunda pessoa a cometer a ousadia de agredir uma divindade, tendo sido a primeira Diomedes, que feriu a própria Vénus.

A partir do v.35, descreve o poeta o seu “triunfo” num tom claramente irónico. Dirigindo-se a si próprio, vê-se como um general triunfador que cumpre os votos a Júpiter e cinge os cabelos com louros, ao mesmo tempo que o seu carro é seguido por uma turba que brada os habituais gritos de triunfo. No entanto, toda esta magnificência da vitória cai por terra, uma vez que o inimigo conquistado é, afinal, uma jovem. Teria sido preferível que ela ostentasse as marcas de um amor arrebatador (as marcas dos dentes do amante no seu pescoço) do que as da ira.

Reflecte então sobre a sua atitude e considera que devia ter exteriorizado a sua raiva de um modo menos violento, o que o leva a reflectir sobre aquilo que deveria ter feito (vv.45-48), o que contrasta, na realidade, com o que ele verdadeiramente fez (vv.49-62). Nos últimos seis versos, é à amada que o poeta se dirige (*at... tu*), incentivando-a a vingarse do ataque agredindo-o também, pois desta forma o *dolor* será mitigado.

A elegia termina de modo surpreendente, pois, após todas as manifestações de arrependimento, no dístico final, Ovídio limita-se simplesmente a pedir à *puella* que recomponha o cabelo, de forma a que os sinais da sua ofensa não subsistam.

Em Bocage, encontra-se uma única referência à violência física entre os amantes, ainda que surja num contexto completamente diferente do que encontrámos nos poetas latinos. No entanto, a exemplo de Propércio, a violência parte também da amada. Trata-se do soneto 137, em que o poeta, apertando a “mão nevada” de Nise, a questiona sobre os seus sentimentos relativamente a ele. A resposta não se fez esperar: veio “nas asas de estrondosa bofetada!”. Quanto à razão, é simples: o sujeito poético achava que Nise rendia cultos a Amor, quando, na verdade, guardava o lume a Vesta, o que denuncia a sua intenção de permanecer casta. Elmano, adoptando uma atitude de humildade, como era

⁷⁵⁸ Estamos perante a imagem da *puella diuina*, a que já fizemos referência.

apanágio do amante, aceita a decisão e o gesto de Nise, pois, como afirma nos versos finais: “Amar, e por Amor sofrer insultos, / Das almas grandes a nobreza é esta”.

Relativamente a este *topos*, um último aspecto parece digno de destaque: o seu emprego como expressão da razão de ser da poesia, estando deste modo associado à *recusatio*. Esta situação verifica-se em Propércio 2.1.45ss. Nesta elegia, o poeta recusa-se a compor um poema épico e a cantar guerras mitológicas ou históricas. O seu modelo é Calímaco, a amada a sua fonte de inspiração e as únicas guerras que pretende cantar são as que travar com Cíntia, no leito. A glória a que aspira é a de morrer de amor e, de preferência, amando uma única mulher.

Constata-se, portanto, que estamos perante um *topos* que foi essencialmente desenvolvido e aprofundado pelos elegíacos latinos, apesar de ter antecedentes na literatura grega. Vivendo numa sociedade em que a carreira militar era bastante prestigiante, os elegíacos sentiram talvez a necessidade de transferir para o campo amoroso situações e terminologia provenientes daquela realidade e que eram do conhecimento do público em geral, para que este melhor pudesse compreender a poesia amorosa e aceitar a opção de vida e a escolha literária de cada autor. Tornou-se, assim, um recurso ao alcance dos poetas para expressar a rejeição da verdadeira guerra (*militia armorum*) e a preferência pela vida de amor, que se revela também uma autêntica batalha.

Tratando-se o amor de uma milícia, o amante é, de imediato, comparado a um soldado que combate ao serviço de Cupido, de Vénus ou da própria amada, e que pretende, a todo o custo, como diria Bocage, granjear “claros triunfos na amorosa guerra” (122.6), vendo-se, para tal, obrigado a derrotar inimigos e a suportar toda a espécie de adversidades. Quando efectivamente consegue vencer, a conquista da amada é comparável a um grande triunfo militar, mas considerado superior a outras vitórias históricas ou mitológicas, uma vez que esta conquista foi alcançada sem derramamento de sangue. A paz assume-se, de facto, como um valor fundamental para os elegíacos. Não obstante, há também momentos de violência na relação amorosa – as *rixae* -, partindo as agressões da amada, à excepção da elegia 1.7 de Ovídio.

No caso de Propércio, o *topos* encontra-se ainda associado à *recusatio* e foi utilizado para expressar a sua preferência pela elegia amorosa, rejeitando, assim, o tratamento dos grandes temas épicos.

Na poesia bocageana existem unicamente reminiscências do tópico, que se traduzem quase exclusivamente no léxico utilizado e que se manifestam sobretudo na identificação do amor com a guerra⁷⁵⁹, bem como na referência às armas de Amor e até da amada. Assim se verifica que, enquanto os elegíacos sentiram necessidade de utilizar e desenvolver o *topos*, já que era uma forma de o público compreender melhor as suas escolhas pessoais e poéticas, Bocage não precisa de o fazer, uma vez que muitos antes dele cantaram o amor e, além disso, o poeta gozava já de uma certa fama literária que foi granjeando essencialmente nos botequins⁷⁶⁰, mas que lhe alimentava o *ego* e a auto-estima.

De qualquer forma, quer nos elegíacos latinos quer, de forma menos visível, em Bocage, estamos perante um *topos* que acentua a humildade e subserviência do amante que incondicionalmente deve “amar e por Amor sofrer insultos” (137.13).

4.5.2 *Seruitium amoris*

Outro *topos* que ilustra igualmente esta submissão da *persona* poética à amada ou ao Amor é o *seruitium amoris*, que pretende explorar as semelhanças de atitude e de comportamento entre o amante e um escravo.

De acordo com Murgatroyd⁷⁶¹, a primeira ocorrência do tópico na literatura remonta a Sófocles, *Antígona* 756, onde Creonte acusa Hémon de ser escravo de uma mulher (δούλευμα). Em Eurípidés, mais concretamente nas *Troianas*, 914ss, Helena dá início ao seu discurso perante Menelau, pedindo-lhe pela sua vida, para o que argumenta que foi Afrodite a grande responsável por haver deixado o seu marido por causa de Páris. Nos vv.948ss, afirma que Afrodite submete à sua vontade todos os deuses, inclusivamente Zeus, que é seu escravo⁷⁶².

⁷⁵⁹ Recorde-se a expressão “amorosa guerra” (122.6) ou a referência mitológica a Hércules que “só brigou na cama” (359.14).

⁷⁶⁰ Era no Botequim do Nicola e no Botequim das Parras, onde uma das portas dava acesso ao Agulheiro dos Sábios, que Bocage dava largas à sua veia poética e exercitava a sua capacidade de improvisação, alimentado pelo entusiasmo e pelos aplausos de todos quantos o ouviam.

⁷⁶¹ MURGATROYD, P., “*Seruitium amoris* and the Roman elegists”, *Latomus* 40, fasc.3 (1981) pp.589-606. Sobre a evolução e o tratamento do *topos* vide também LYNE, R.O.A.M., “*Seruitium amoris*”: *The Classical Quarterly* n.s.29, nº1 (1979) 117-130. Para a redacção deste ponto recorreu-se ainda às aporções de Lilja (1965) 76-89, Judith P. Hallett (1973) 111-114 e Laigneau (1999) 328-335.

⁷⁶² Cf. EURÍPIDES, *As Troianas*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira (Lisboa 1996).

Platão dedicou igualmente alguma atenção ao tema no *Symposium* 183, onde, em termos depreciativos, menciona aquilo que um amante está disposto a fazer pela sua amada, como tivemos já oportunidade de verificar quando nos referimos ao triunfo do amor sobre o sujeito poético. De igual modo, no *Fedro* 252a, refere-se também ao estado de espírito de quem ama nestes termos: “assim mãe, irmãos, amigos, de todos se esquece; a perda dos bens por negligência considera-a de nula importância; e os costumes e boas maneiras, com que outrora se adornava, a todos menospreza, sempre pronta a ser escrava e a deitar-se, onde alguém lho permita, o mais perto possível do objecto do seu desejo. Na verdade, além de venerar aquele que possui a beleza, nele encontra o único médico para os seus graves sofrimentos. E a este estado de espírito (...) chamam os homens Amor”⁷⁶³.

Do mesmo modo, Xenofonte, em *Memorabilia* 1.3.11, alude à forma como o amor conduz à perda da liberdade e, por conseguinte, leva a que as pessoas se tornem escravas, comecem a gastar avultadas quantias em prazeres nocivos e se preocupem com coisas com que nem um louco alguma vez se preocuparia⁷⁶⁴.

Constatou-se, até ao momento, que a ocorrência do tema era esporádica e rudimentar e não surgia sequer associada à poesia amorosa. Na opinião de Murgatroyd⁷⁶⁵, foram os escritores helenísticos aparentemente os primeiros a produzir alguns refinamentos e a tornar a metáfora uma característica da poesia amorosa. Para o comprovar, aponta vários exemplos, como o de Dioscórides (*A.P.* 12.169), que dedica todo um epigrama ao *seruitium amoris* e acrescenta à ideia de escravidão a de fuga e a imagem de um senhor. De entre os outros exemplos aduzidos, interessa de forma especial um epigrama de Meleagro (*A.P.* 12.80), no qual o poeta aconselha a sua alma a não reavivar o amor e, após mencionar a ferida que tal sentimento lhe provocou, bem como o fogo que o inflama, expressa a ideia de que a alma é uma escrava fugitiva e que Eros a punirá se eventualmente a recapturar. Assim, Meleagro associa à ideia de escravidão aos deuses do amor a noção de fuga e acrescenta ainda um refinamento: a punição.

Os poetas helenísticos parecem ainda ter sido os primeiros a introduzir a escravidão amorosa na mitologia. Deste modo, Calímaco, no Hino 2.47ss, refere a servidão de Apolo a Admeto, que se sujeitou a realizar as tarefas características de um escravo do campo⁷⁶⁶,

⁷⁶³ Cf. PLATÃO, *Fedro* (Lisboa 1997). A tradução é de José Ribeiro Ferreira.

⁷⁶⁴ Cf. XENOPHON, *Memorabilia*. Translated by E. C. Marchant (Cambridge 1997).

⁷⁶⁵ (1981) 591.

⁷⁶⁶ Cf. CALLIMACHUS, *Hymns and epigrams*. With an English translation by A. W. Mair (Cambridge 1989).

lançando deste modo o ponto de partida para todas as tarefas servis que o amante está disposto a realizar pela pessoa amada e que encontraremos posteriormente na literatura latina.

O processo de desenvolvimento gradual do *topos* tem continuidade no período da República romana. Apesar de estar presente em Plauto⁷⁶⁷, é Terêncio que fornece os exemplos mais interessantes. No *Eunuco* 1025s, Trasão está disposto a entregar-se a Taís e a fazer tudo o que ela ordenar, porque não quer ser menos do que Hércules quando foi escravo de Ônfale. Deste modo, aduz Terêncio um *exemplum* mitológico em conexão com o *seruitium amoris*.

Relativamente a Catulo, em 45.14, combina o uso de *dominus* com o emprego de *seruire*, sendo o *uni domino* a que os amantes devem servir, supostamente, Cupido. De salientar que, ao utilizar *seruiamus*, transmite a ideia de que ambos os amantes são escravos do amor.

No c.68, emprega o poeta os vocábulos *era* (v.136) e *domina* (vv.68 e 156). Godwin⁷⁶⁸ considera ser difícil explicitar o sentido em que o vocábulo *domina* é utilizado e afirma não existirem provas claras que indiquem que é empregue já com o significado de amada e de dominadora que adquirirá posteriormente. No entanto, é esta a opinião de Laigneau⁷⁶⁹, que admite a possibilidade de *domina* ser utilizado, nestas ocorrências, já com esse sentido (“dominadora, soberana”), uma vez que se trata de um termo habitualmente referido às deusas e que implica, portanto, uma atitude de inferioridade por parte daqueles que se lhes dirigem.

Estamos, efectivamente, perante um *topos* onde a sujeição do amante é fundamental. Assume, pois, o papel de um escravo que, como dissemos inicialmente, tanto deve obediência aos deuses do amor como à própria amada. Vejamos, agora, com mais pormenor, cada uma destas situações.

Tibulo, no dístico final da segunda elegia do primeiro livro (vv.99-100), afirma e exalta a forma dedicada como sempre serviu Vénus –*semper tibi dedita seruit / Mens mea-*, colocando assim de manifesto a sua total sujeição à deusa, através do emprego da forma verbal *seruit*.

⁷⁶⁷ Cf. Plauto, *Mostellaria* 190.

⁷⁶⁸ (1995) 215-216.

⁷⁶⁹ (1999) 329.

Em 1.8.5-6, afirma ter recebido a sua educação amorosa da própria Vénus, enquanto foi seu escravo. De facto, confessa o poeta que a deusa lhe atou os braços com um nó mágico (*magico... nodo*) e o ensinou recorrendo a muitos ultrajes. Note-se, em primeiro lugar, que o facto de o nó ser considerado mágico pode apontar para uma visão do amor como uma espécie de feitiço que, como tal, seduz irresistivelmente o eu poético e o impede de qualquer tentativa de fuga. Em segundo lugar, é significativo o facto de o sujeito poético se encontrar de braços atados, o que revela a sua total sujeição a Vénus e a sua impotência para fazer face ao poder da deusa.

Em Propércio, a submissão do amante a Amor é evidente desde a elegia inicial. Nesta, mais concretamente nos vv.3-4, o domínio do deus é avassalador, sendo que o facto de o poeta afirmar que a divindade lhe calcou a cabeça com o peso dos seus pés denota a mais absoluta impotência do amante para escapar ao domínio do deus. A submissão ao seu poder é total. E não é apenas o poeta que se vê nesta situação; ela é, aliás, extensível a qualquer amante. É esta a ideia que ressalta de 2.3.47-50, em que o poeta reflecte sobre o *seruitium* mediante o recurso a um símile: tal como o touro inicialmente rejeita o arado e vai depois, dócil, para o campo, já acostumado ao jugo, também os jovens, de início, se agitam arrogantes no amor, para depois, subjugados, suportarem o que é justo e injusto. Conclui-se, assim, que a rebeldia inicial dá lugar à absoluta submissão, que leva o amante a tudo suportar.

A escravidão que pautou a vida da *persona* poética encontra-se expressa também em 2.13.35-36, onde Propércio, de forma algo mórbida, fornece à amada algumas indicações que pretende ver respeitadas no seu funeral, nomeadamente no que toca ao epitáfio, de onde deve constar o princípio que norteou a sua vida: ter sido escravo de um único amor – *unius hic quondam seruus amoris erat*.

Relativamente a Ovídio, em 1.2.17-20, elegia dedicada ao triunfo do amor, como já verificámos, constata que Cupido se revela mais cruel com os que reagem contra ele do que com aqueles que aceitam submeter-se à escravidão. Por isso, prostra-se o sujeito poético diante do deus do amor, apresentando-se com as suas mãos vencidas, como presa recente. A mesma ideia é reiterada posteriormente, nos vv.29-30, nos quais o poeta faz parte também da comitiva dos cativos (*capti iuuenes captaeque puellae*) que integra o grandioso cortejo triunfal de Amor. Uma vez mais se assume como presa recente de

Cupido e, ainda ferido, assume a posição de cativo, arrastando as correntes (*uincula*) que Amor lhe impôs.

A mesma submissão ao deus está patente em Bocage, de que o soneto 78 é exemplo. Nos tercetos, implora o poeta ao “cândido Amor”, de quem é escravo, que amanse o génio desdenhoso de Urselina de forma a que esta possa fazer ditoso o eu poético. O verso 11 – “Cândido Amor, que escravo me tens feito” – ilustra a servidão do poeta ao deus.

Igualmente relevante é o soneto 139:

*De emaranhadas cãs o rosto cheio,
De açacalada foice armado o braço,
Gigãntea estatura, aspecto baço,
Um velho em sonhos vi, medonho e feio.*

*«Não tenhas, ó Mortal, de mim receio,
O Tempo sou (me disse), eu despedaço
Os colossos, os mármore desfaço,
Prostro a vaidade, a formosura afeito;*

*«Mas sabendo a razão de teus pesares,
Pela primeira vez enternecido,
A falar-te baixei dos ténues ares:*

*«Sofre, por ora, o jugo de Cupido,
Que eu farei, quando menos o cuidares,
Que te escape Natércia do sentido.»*

Em sonhos, surge ao sujeito poético um velho cuja identidade só ficamos a conhecer na segunda quadra, mas cuja descrição nos recorda, de imediato, o gigante Adamastor⁷⁷⁰. Assim, tinha “de emaranhadas cãs o rosto cheio”, tal como o Gigante possuía “barba esquelida”; a “gigãntea estatura” equivale à “disforme e grandíssima estatura”; o “aspecto baço” recorda a “cor terrena e pálida” e o facto de ser um velho “medonho e feio” remete para a “postura medonha e má” do Gigante camoniano.

A figura surge armada com uma foice, símbolo do tempo que tudo ceifa ou destrói, que chama de imediato a atenção por ser brilhante (“açacalada”), contrastando assim com o aspecto baço do velho, ao mesmo tempo que remete para o carácter sinistro da personagem.

⁷⁷⁰ A descrição do gigante encontra-se no canto V, est.39 d’*Os Lusíadas*.

Na segunda quadra, dirige-se o velho ao sujeito poético, aconselhando-o a nada reear. Procede de seguida à sua identificação (“o Tempo sou”) e refere depois os efeitos implacáveis da sua passagem pelas coisas, mesmo as mais duradouras, como é o caso dos colossos e do mármore, e pelas pessoas (vv.6-8).

Importa notar, porém, que nem o Tempo, que actua de forma inexorável sobre todas as coisas, conseguiu ficar indiferente à dor do sujeito poético, de modo que, “pela primeira vez enternecido”, decidiu baixar “dos ténues ares” e falar ao poeta, aconselhando-o a sofrer, por enquanto, o jugo de Cupido, pois quando menos esperar deixará, por acção do tempo, de amar Natércia. O mais relevante, no ponto que de momento nos ocupa, é a menção do “jugo de Cupido”, que remete para a total submissão do sujeito poético ao deus do amor⁷⁷¹. Saliente-se que há, porém, uma diferença fundamental. Enquanto os elegíacos não vislumbravam o fim da escravidão, até mesmo porque a perpetuam após a morte, neste soneto bocageano o tempo curará o enamorado que deixará, quando menos esperar, de ser um servo. Há, pelo menos neste soneto, um tom de optimismo que contrasta com o pessimismo elegíaco.

Nos sonetos amorosos bocageanos, a prepotência do deus que implacavelmente subjuga o eu poético é sugerida ainda pela qualificação de Amor como tirano. Assim ocorre em quatro passagens: 14.8; 50.12; 97.3 e 140.7.

No entanto, nem só do amor os nossos poetas se tornaram escravos. A mesma atitude de humildade e subserviência é adoptada também relativamente à mulher amada. Recorde-se, aliás, que o próprio Ovídio, na A.A.2.228, aconselhou o amante a comportar-se como escravo: *pro seruo*.

Assim sendo, Tibulo, em 2.4.1-6, vê-se como escravo do amor de Némesis – *Sic mihi seruitium uideo dominamque paratam* -, pelo que é obrigado a renunciar à liberdade (*libertas illa paterna*) de que sempre gozou, renúncia essa que certamente constituiria, aos olhos dos seus contemporâneos, um motivo de vergonha, até mesmo porque a sua família era de origem equestre. O *seruitium* é repetido no v.3 e caracterizado por ser *triste*, tanto

⁷⁷¹ Sobre a escravidão amorosa em Bocage veja-se também 126.12-13: “Mas as cinzas do amante Amor não prive / Dos ais de escravos seus...” e 79.9-11: “Letárgico vapor Morfeu derrama, / Com que insinua um doce desalento / No livre coração de quem não ama”. Neste exemplo, a noção de escravidão amorosa está implícita no último verso, pois, se o coração de quem não ama é livre, depreendemos que aqueles que amam se encontram presos. Sobre o mesmo motivo veja-se ainda o soneto 59, em que o sujeito poético procurou Algânia, uma feiticeira, para lhe pedir que, através de uma imprecação mágica, pusesse fim ao “laço antigo” que mantinha a sua “alma prisioneira”. O Amor surge, neste poema, como uma divindade prepotente que nem os rituais mágicos conseguem vencer: “O poderoso Amor zomba de tudo, / Não vence encanto algum de Amor o encanto”.

mais porque a *persona* poética se encontra presa por cadeias (*catenis*) e Amor jamais solta os seus laços (*uincla*), o que o torna *miser*. No v.3 é de realçar o emprego de *sed – seruitium sed triste datur –*, já que dá a entender que é o seu *seruitium* que é triste, pelo que se depreende que, regra geral, os elegíacos não o encaram como um motivo de tristeza. Interroga-se este então acerca do motivo que o conduziu àquele triste estado e aponta para a possibilidade de se tratar de uma espécie de castigo por alguma falta cometida, expressa no emprego de *peccauimus*. No v.6, é à própria *puella* que se dirige, destacando a sua crueldade (*saeua puella*) e implorando-lhe que afaste as tochas que o consomem. Note-se o emprego de *uror* no início do verso, que recupera, aliás, o *urit* do final do verso anterior e remete para a metáfora do fogo de amor que queima e abrasa o poeta e o conduz a um sofrimento atroz, que culmina no emprego da interjeição *io*.

Em Propércio, encontra-se a mesma atitude submissa perante a amada a quem chama *domina*, testemunhando este termo o domínio de Cíntia sobre a *persona* poética⁷⁷². Em 1.4.1-4, pede a Basso que o deixe passar o tempo de vida que lhe resta naquela já costumada servidão (*assueto... seruitio*), pelo que não deve persuadi-lo a mudar de rumo e a afastar-se da sua *domina*.

Em 3.11.1-4, o poeta parece ter sido alvo de várias acusações de covardia, por não ser capaz de se libertar do domínio da amada. Nestes versos iniciais, deparamos com vários vocábulos relacionados com o *seruitium amoris* e com o poder da *puella*, nomeadamente *meam... uersat femina uitam, trahit, addictum... uirum, sub sua iura*, bem como *uincla* e *iugo*, enquanto símbolos da servidão do sujeito poético.

Para provar que não é o único a viver nesta submissão, aponta exemplos de outras mulheres que subjugarão também os respectivos homens: Medeia, Pentesileia, Ônfale, Semíramis e Cleópatra. De entre os exemplos aduzidos, interessa particularmente o de Ônfale (vv.17-20), a quem Hércules serviu como escravo durante três anos. Com este *exemplum* mitológico, caro aos elegíacos, prova Propércio que até os heróis estão dispostos a enveredar por uma vida de escravidão em nome do amor.

Em 3.24, o poeta recorda, nos vv.1-14, o passado de sofrimento provocado pelo domínio de Cíntia, mais concretamente a forma como foi violentamente agarrado, expressa

⁷⁷² Lilja chama a atenção para o facto de Propércio, no livro I, designar a amada por *domina* em cinco passos (1.1.21; 1.3.17; 1.4.2; 1.7.6; 1.17.15); no entanto, em apenas uma (1.4.2) não está implícita a ideia de domínio. De acordo com a autora, a partir do segundo livro, o vocábulo é usado já genericamente para designar a amada sem lhe atribuir qualquer noção de poder. Lilja (1965) 83.

em *correptus* (v.13), e assado no cruel bronze de Vénus⁷⁷³. A impotência face ao amor é acentuada pelo facto de o amante se encontrar de mãos atadas atrás das costas. No v.23, acrescenta que esta vida de fiel servidão se prolongou durante cinco anos.

Importa notar que esta elegia tem sido apontada como exemplo de *renuntiatio amoris*. De facto, a partir do v.21, o poeta despede-se da amada e manifesta a sua determinação em partir, ao mesmo tempo que lança uma série de maldições à jovem, todas elas relacionadas com a passagem do tempo e com a velhice que um dia chegará e desvanecerá a sua beleza, a mesma beleza que o poeta tantas vezes glorificou.

Saliente-se que esta renúncia ao amor vem opor-se ao que o poeta havia afirmado em 2.15. Nesta elegia, o sujeito poético exulta de alegria em consequência da noite de amor com Cíntia, o que o leva a fazer uma apaixonada declaração de amor eterno, recorrendo inclusive a quatro *adynata* (vv.31-34): é mais fácil a terra defraudar os camponeses com falsos frutos, o Sol conduzir cavalos negros, os rios trazerem as águas de volta à nascente e os peixes estarem num seco mar, que o sujeito poético conseguir transferir para outro lugar as suas dores, isto é, as que lhe são suscitadas pelo amor. É assim que, no v.36, e recorrendo ao quiasmo, Propércio perpetua o *seruitium amoris* para além da morte, numa atitude de total submissão à amada: *Huius ero uiuus, mortuus huius ero*⁷⁷⁴.

Na mesma linha dos seus predecessores, também Ovídio aceitou a sujeição à *puella*. O triunfo desta sobre o eu poético ocorre na terceira elegia do primeiro livro dos *Amores*, na sequência da composição dedicada ao triunfo de Cupido. Trata-se de um poema onde o sujeito poético declara fidelidade eterna à amada, cujo nome não é ainda mencionado. Sabemos, pelo verso inicial, que Ovídio é presa recente da jovem. E é precisamente a ela que formula dois pedidos: que aceite aquele que seria seu escravo (*deseruire*) por longos anos e que aceite aquele que saberia amá-la com fidelidade sincera.

Nos dois dísticos iniciais da elegia 2.17, consente o sujeito poético em ser escravo (*seruire*) de Corina, mesmo que isso implique ser visto como torpe. O importante é que

⁷⁷³ De acordo com Paulo Alberto, em Propércio (2002) 422, trata-se de uma alusão a Fálaris, tirano de Ácragas, que ficou conhecido pela sua crueldade: “teria um touro de bronze, no interior do qual introduziria as vítimas dos seus castigos, colocando fogo por baixo; os gritos dos condenados soariam a mugidos”. Propércio já havia feito referência a este castigo em 2.25.11-12.

⁷⁷⁴ A submissão à amada encontra-se também em 1.5.12, 1.12.18, 3.10 e 3.17.41-42. Neste último exemplo, implora a Baco que, por meio do vinho, um *remedium amoris*, o liberte do domínio da amada e daquela soberba escravidão.

Vénus o inflame⁷⁷⁵. Esta mesma sujeição à amada é reiterada no v.23, onde o sujeito poético pede à *puella* que o aceite e lhe imponha as suas leis, quaisquer que sejam.

Tal como os elegíacos, também em Bocage encontramos a mesma atitude relativamente à mulher. No soneto 37, o sujeito poético, rendido, prostra-se aos pés da amada, numa clara atitude de subserviência e humildade, como se de um suplicante se tratasse, implorando-lhe perdão pela traição cometida e pelo tempo em que não viveu sujeito aos seus olhos⁷⁷⁶. Note-se que, tal como na poesia elegíaca latina, também nos sonetos amorosos bocageanos, o eu poético, que se vê na obrigação de suportar as constantes infidelidades da mulher amada, não pode porém, em caso algum, incorrer no mesmo erro. O facto de o ter cometido provoca-lhe sofrimento, tanto mais porque se vê atormentado pelo remorso que, como um punhal, está cravado no seu peito. A submissão à amada é sugerida essencialmente por vocábulos como “rendido”⁷⁷⁷ e “sujeito”⁷⁷⁸, ambos colocados em destaque no final dos respectivos versos.

No soneto 140, o sujeito poético procurou, de forma arrogante, resistir ao poder do “soberbo Amor”. A resposta do deus não se fez esperar: mostra-lhe um doce e angélico semblante, digno de suscitar a inveja da própria Vénus. No mesmo instante, o sujeito poético vê-se forçado a trocar a sua altivez e ousadia por submissão, olhando, rendido, para Corina, de quem é incapaz de fugir. Para além de ser submisso à amada, termina o soneto dirigindo-se ao deus tirano e triunfante, a quem reafirma também a sua sujeição: “Venero as tuas leis, teus ferros beijo”. É notório o emprego de “venerar”, pois sugere o respeito, quase religioso, que o sujeito poético demonstra pelas leis impostas pelo deus e pelos ferros que lhe coarctam a liberdade. Note-se que o sujeito poético parece aceitar, de bom grado, as leis impostas pelo deus do amor, bem como a sua condição servil, que o leva inclusivamente a adorar os grilhões que o acorrentam e, por certo, o atormentam.

O soneto 101 é igualmente significativo:

⁷⁷⁵ Note-se que a forma *urat* (v.3) remete para a metáfora do fogo amoroso.

⁷⁷⁶ Situação similar encontra-se em Propércio 4.8. Depois de Cíntia agredir as duas cortesãs que o amante havia contratado para lhe alegrarem a noite, o enamorado, suplicante, implora pela paz, colocando-se aos pés de Cíntia que dificilmente deixava que ele lhe tocasse. Tanto nesta elegia como no soneto bocageano, ambos os amantes traíram a mulher amada, ambos se colocam aos pés desta, ambos, suplicantes, imploram o perdão pela traição cometida. Ambos adoptam, portanto, uma atitude de humildade e subserviência, como convém a um amante.

⁷⁷⁷ Verso 1: “A teus mimosos pés, meu bem, rendido”.

⁷⁷⁸ Verso 11: (...) “Em que a teus olhos não vivi sujeito”.

*Do cárcere materno em hora escura,
Em momento infeliz, triste, agoirado
Me desferrolhou terrível Fado,
Meus dias cometendo à Desventura.*

*Perigosas sementes de ternura
Havia o deus feroz em mim lançado,
Que mil azedos frutos têm brotado,
Regadas pelos prantos da amargura.*

*Escravo da despótica beleza,
Remir-me de ímpia lei, que me domina,
Tento, e desmaio ao começar a empresa.*

*Oh! poder da paixão, que me alucina!
Oh cego Amor! Oh frágil Natureza!
N'alma busco a Razão, e encontro Alcina.*

Nesta composição considera o eu poético ter sido condenado à infelicidade desde a altura do nascimento. A primeira quadra, aliás, traça o retrato negro do momento em que veio ao mundo. O ventre materno é visto como um cárcere, um termo, por si só, com conotações negativas. Para caracterizar o momento do nascimento, essa “hora escura”, recorre Bocage à tripla adjectivação – “infeliz, triste, agoirado” – vocábulos com valor não menos negativo. Foi então que o Fado, obviamente terrível, desferrolhou o eu poético, condenando-o a uma vida de infelicidade.

Na segunda quadra, parece, é no deus do amor que o poeta centra a sua atenção. O único vocábulo com conotações positivas utilizado nesta estrofe é “ternura”. No entanto, as suas sementes são perigosas, pelo que rapidamente nos apercebemos de que as consequências no eu poético são nefastas. Assim, tais sementes foram lançadas no amante pelo deus feroz e o perigo que acarretam traduz-se nos frutos que deram: foram mil, mas azedos, tanto mais porque as sementes que os originaram foram regadas com prantos de amargura.

Eis, pois, que o poeta se vê como “escravo da despótica beleza”, um verso significativo não só pelo emprego de “escravo”, que remete para a condição servil do amante, como pelo uso de “despótica” para qualificar a beleza e, conseqüentemente, a atitude da amada e o domínio que exerce sobre o eu. Acrescenta ainda o vate ter tentado em vão libertar-se da “ímpia lei” que o domina, que poderá tratar-se, cremos, do “poder da paixão” que o alucina.

A última estrofe é marcada por uma forte emotividade, traduzida no emprego de três interjeições e quatro frases exclamativas nos dois primeiros versos. O ritmo é acelerado, para o que contribuem as frases curtas, e a sua associação às exclamações e interjeições revela-nos, afinal, a perturbação do sujeito poético. De facto, a paixão é vista como algo que conduz o eu a um estado de loucura; o Amor é caracterizado por ser cego, já que impede o sujeito poético de ter a clareza suficiente para ver e agir racionalmente; a natureza, que pensamos tratar-se da humana, é frágil, motivo pelo qual se deixa dominar pela paixão. É por isso que, numa última tentativa desesperada de escapar à servidão imposta por Amor, procura o auxílio da Razão, a única capaz de o curar e libertar da escravidão. Mas a busca foi infrutífera. Ao procurar a Razão, apenas encontra aquela que é, afinal, a grande responsável pela sua dor: Alcina.

O domínio da amada sobre o eu encontra-se ainda no soneto 89, especialmente nos vv.12-13. Neste, procura o eu poético encontrar um lenitivo para a amargura que atormenta o seu coração. No entanto, rapidamente compreende que a sua busca é vã, o que o leva a exclamar, no v.8: “Oh moléstia de Amor, que não tem cura!”. A grande responsável é Anália, a quem o poeta tentou debalde resistir. É esta sua impotência que o leva a questionar-se, no segundo terceto:

*Como hei-de minorar-te o vencimento,
Coarctar o império teu, se as mais à vista
Valem menos que tu no pensamento?*

O léxico utilizado por Elmano é sugestivo. O poder de Anália é sugerido por vocábulos como “vencimento” e, sobretudo, “império”. As formas verbais são também de realçar pois nenhuma delas expressa a ideia de que o poeta pretende pôr fim ao domínio da amada, talvez porque tenha consciência de que tal não é possível. Pelo contrário, o objectivo do eu é apenas e só diminuir e limitar o poderio de Anália sobre si mesmo⁷⁷⁹.

Em Bocage, a submissão do sujeito poético à mulher amada é expressa também pelo emprego de léxico que sugere essa mesma sujeição. Assim, e para além de o poeta fazer referência ao facto de ser escravo, afirma outras vezes encontrar-se “rendido” ao poder de uma mulher, de que é exemplo 65.1-2⁷⁸⁰, ou sentir-se “cativo”, tal como ocorria

⁷⁷⁹ Relativamente à sujeição à amada nos sonetos amorosos bocageanos, veja-se também 100.1-2: “Vem, suspirada, carinhos Armia, / Remir o escravo, consolar o Amante”.

⁷⁸⁰ “Mimosa, linda Anarda, atende, atende / Às doces mágoas do rendido Elmano”.

na poesia elegíaca latina, e de que os versos 13-14 do soneto 116 são exemplo⁷⁸¹. O cativo em que o poeta se encontra e o facto de estar “rendido” à amada, tendo sido portanto vencido por esta, permite associar o *topos* da escravidão ao da *militia amoris*⁷⁸².

Ainda no que respeita à servidão à amada, um último ponto parece digno de destaque: a forma de tratamento. Verificámos, no caso dos poetas latinos, que a *puella* era designada frequentemente por *domina*, de forma a traduzir o domínio que esta exercia sobre o eu poético. Apesar de apenas termos feito referência a Catulo e Propércio, a mesma situação é extensível a Tibulo⁷⁸³ e Ovídio⁷⁸⁴. Saliente-se, porém, que apesar de o vocábulo sugerir a ideia de domínio, tal como constata Murgatroyd⁷⁸⁵, *domina* acabou por tornar-se um termo recorrente para designar a amada, mais popular até que *amica*, *deliciae*, *uita*, *lux* ou *amor / amores*, perdendo, portanto, o sentido de “dominadora, soberana”⁷⁸⁶. Em Bocage, a noção de poder e autoridade da mulher é sugerida pelo emprego do mesmo adjectivo com que o poeta qualificou o amor: “tirano”. É desta forma que Bocage caracteriza Flérida em 76.12, apresentando-a como uma pessoa autoritária, cruel e desumana, incapaz de se comover com os ais do eu poético.

Sendo recorrente na elegia amorosa latina o sujeito poético apresentar-se como escravo da amada, encontramos excepcionalmente em Propércio uma inversão de papéis, aparecendo a amada como escrava do amante. Assim sucede em 2.26, que se inicia com um pesadelo do poeta, em que este sonha com o naufrágio da amada e com a iminência do seu afogamento. É a proximidade da morte que a leva a confessar todas as mentiras que havia dito contra aquele que sempre a amara. O poeta, por seu turno, em grande aflição, pede às divindades das águas que salvem a sua amada e é então que vê um golfinho ir em auxílio da jovem. Quando ele próprio já se preparava para se atirar do alto de um rochedo para ir buscar Cíntia, desperta do seu sonho. Já acordado, exulta de alegria pelo facto de a

⁷⁸¹ “Mas de teu peito a lânguida ternura / Tem-me cativo, e não me faz ditoso”.

⁷⁸² Prop.2.2.1s e Ov. A.A. 2.209-242 fazem também esta associação.

⁷⁸³ Vide, por exemplo, 1.1.46 e 2.4.25.

⁷⁸⁴ Neste poeta multiplicam-se os exemplos desta forma de tratamento: 1.4.47, 60; 1.6.20, 69; 1.7.3, 12, 30; 1.9.8; 1.10.58; 1.11.7; 1.12.22; 1.13.5; 2.2.59; 2.3.1, 10, 2.5.30; 2.7.18; 2.8.28; 2.9.46; 2.15.7, 11; 2.16.20-21; 2.17.5; 2.18.17; 3.2.18, 57, 62, 80, 81; 3.4.43; 3.5.40; 3.6.2; 3.8.5. Acrescente-se que em 3.7.11 é utilizado o termo *dominus* para referir o amante.

⁷⁸⁵ (1981) 597.

⁷⁸⁶ Recorde-se, aliás, que foi este vocábulo que originou em português “dona”, que, precedendo o nome próprio de uma mulher, é apenas uma forma de tratamento respeitoso, em que também não está implícita já a ideia de domínio.

sua *puella* o adorar, admirar a sua poesia e preferi-lo a todos quantos têm dinheiro⁷⁸⁷. É neste contexto que, nos vv.21-22, rejubila por uma jovem tão bela ser sua escrava e por ser visto em toda a cidade como alguém poderoso. A escravidão amorosa é sugerida pela forma verbal *seruiat*, sendo o sujeito, curiosa e excepcionalmente, *pulchra puella*.

A servidão a que estes poetas se submetem encontra os seus símbolos físicos nos grilhões que os acorrentam, quer aos deuses do amor, quer às amadas, e a que já fomos fazendo referência ao longo da análise. Deste modo, estar preso por cadeias tornou-se praticamente sinónimo de estar apaixonado. Assim, um dos vocábulos empregues para expressar tais laços é *uincla* ou, mais frequentemente *uincla*. É, aliás, este o motivo pelo qual Tibulo se sente impossibilitado de seguir Messala: encontra-se atado pelos laços de uma formosa *puella* – *Me retinent uinctum formosae uincla puellae* (1.1.55)⁷⁸⁸ – e permanece sentado diante das cruéis portas da casa da amada, como se de um porteiro se tratasse – *Et sedeo duras ianitor ante fores* (1.1.56). Saliente-se, primeiramente, que, como já verificámos, ao qualificar as portas de *durae*, na verdade é à amada que o poeta se está a referir, pois é ela quem é cruel e não as portas da sua casa; em segundo lugar, importa notar que não deixa de ser curioso que o poeta se sinta a desempenhar a função de *ianitor*, pois esta era uma das tarefas realizadas pelos escravos, o que aponta para a condição servil do amante.

Menos poético que *uincla* é o emprego de *catenae*. A elas fez Tibulo referência em 2.4.3, como vimos. De igual modo, Ovídio, em 3.11.3-4, farto de ter suportado tantas coisas durante tanto tempo, decide, no início da elegia, abandonar o amor. Ao alcançar a liberdade, conseguiu também escapar às cadeias (*catenae*) que o prendiam. Note-se que é significativo o emprego de *adserui*, uma vez que é o termo jurídico que designa a obtenção da liberdade por parte de um escravo⁷⁸⁹.

Em Bocage 97.4, Amor atomenta constantemente o eu poético com as memórias de Anália. Por este motivo, o eu chama-lhe tirano, vaidoso e triunfante e lamenta-se pelo facto de o deus lhe apertar “mais e mais servis cadeias”. A crueldade e o domínio do amor sobre

⁷⁸⁷ Note-se que Propércio lamentou e criticou, por vezes, a conduta ambiciosa de Cíntia, de que é exemplo a elegia 2.16. No entanto, como salienta Cristina Pimentel, em Propércio (2002) 345, “a alegria de não ser verdade o que sonhava deve fazê-lo lembrar apenas os momentos bons, ainda que raros, da sua história de amor”.

⁷⁸⁸ Sobre o emprego de *uincla* recorde-se os passos a que já fizemos referência: Tib.1.2.92 (Vénus), 2.4.4 (Amor); Prop.3.11.4 (*puella*); Ov.1.2.30 (Cupido). Veja-se ainda Tib.1.6.37-38; 2.3.79-80; Prop.2.29.6 e Ov.1.7.1, 28.

⁷⁸⁹ Cf. OVIDIO, *Obra Amatoria I: Amores*. Texto latino de Antonio Ramírez de Verger y traducción de Francisco Socas (Madrid 1991) 120, n.1.

o sujeito poético é visível na adjectivação utilizada para caracterizar o deus, bem como na sua acção, já que oprime o amante cada vez mais intensamente, apertando cadeias que são servis e reduzindo, portanto, o amante à condição de escravo do amor.

Outro dos símbolos da submissão é o jugo, que já mencionámos no soneto 139 de Bocage. No entanto, também Propércio, já farto da ligeireza de Cíntia e dirigindo-se a si próprio, considera ser preferível, enquanto lhe é permitido, tirar o pescoço de um jugo insuportável: *iniusto... iugo*.

Ainda no que respeita a Propércio, atente-se na elegia 2.29. Apanhado por um bando de meninos, os pequenos Amores, que, a mando de Cíntia, têm como missão reconduzir o sujeito poético a casa da amada, vê-se aquele tratado como um escravo fugitivo a quem os *pueri* colocam um *nodus* (v.10)⁷⁹⁰ à volta do pescoço, o que aponta inclusivamente para uma atitude de humilhação do eu poético. A este parecia-lhe também que um dos meninos preparava já cadeias (v.6) para o acorrentar. O *nodus* surge assim, nesta elegia properciana, como outro dos símbolos da escravidão amorosa da *persona* poética.

Em Bocage, encontra-se uma ocorrência de “nó” no soneto 37, mas, parece, não tem o sentido algo depreciativo que o poeta atribui, como veremos, a termos como cadeias, grilhões ou ferros. No contexto do poema, o vocábulo parece significar antes o vínculo amoroso, uma espécie de pacto estabelecido entre o amante e a amada, e que aquele teve a ousadia de violar, o que o leva a viver atormentado pelo remorso e a implorar o perdão da amada. Por isso mesmo, neste contexto, o “nó” parece estar relacionado com o *foedus amoris* tão caro aos elegíacos latinos, e não tanto com a escravidão amorosa:

*Renovemos o nó, por mim desfeito,
Que eu já maldigo o tempo desgraçado
Em que a teus olhos não vivi sujeito;*

*Concede-me outra vez o antigo agrado;
Que mais queres? Eu choro, e no meu peito
O punhal do remorso está cravado. (vv.9-14)*

Nos sonetos amorosos bocageanos, a servidão do sujeito poético é ilustrada com mais frequência pela referência aos ferros e aos grilhões, que sugerem, evidentemente, algo

⁷⁹⁰ Recorde-se que já Tibulo, em 1.8.5-6, tinha confessado que Vénus lhe atara os braços com um nó mágico.

resistente, extremamente difícil de quebrar, e próprio, portanto, para prender alguém, impedindo-o de fugir ou até mesmo de se mover.

No soneto 14, é a Razão que guia o poeta ao templo do Desengano, onde mostra à divindade os seus “cativos braços” e pede que faça em pedaços os ferros que o tirano Amor lhe tinha colocado. De igual modo, nos versos finais do soneto 140, já mencionado, o sujeito poético, numa atitude de resignação, declara venerar as leis de Amor e beijar os seus ferros⁷⁹¹.

No soneto 86, o eu poético apaixonou-se por Felisa graças aos seus olhos, mais brilhantes que o refulgente Sol. Agora, “Jaz preso entre os grilhões do idálio nume / O mais terno e sensível dos amantes” (vv.3-4). No terceiro verso é de realçar a passividade do sujeito poético, sugerida quer pelo verbo jazer quer pelo facto de se encontrar preso, praticamente imobilizado pelos grilhões impostos por Amor⁷⁹².

Por último, parece pertinente fazer menção dos “laços” que, nos sonetos bocageanos que constituem o âmbito deste trabalho, são referidos maioritariamente com conotação positiva, para designar um pacto amoroso estabelecido entre os amantes. No entanto, no soneto 117, Elmano emprega o vocábulo com o sentido de cadeias ou grilhões.

*Nos torpes laços de beleza impura
Jazem meu coração, meu pensamento,
E, forçada ao servil abatimento,
Contra os sentidos a Razão murmura. (vv.1-4)*

Nesta quadra é indubitável a acepção negativa que o poeta atribui aos laços, graças ao emprego do adjectivo que os qualifica. Acrescente-se que aquela que colocou os laços no eu poético, a amada, aqui aludida através da referência à sua beleza, é também qualificada negativamente como impura. Note-se que a sujeição da *persona* poética é absoluta, pois a amada, através dos laços, conseguiu submeter não só o coração como o próprio pensamento, portanto, o seu lado mais racional. A sujeição da Razão, aqui personificada, encontra-se claramente expressa nos dois últimos versos desta quadra, na

⁷⁹¹ Vide também 121.8: “Depois com ferros vis se vê cingido”. O valor negativo de “ferros” é acentuado pelo emprego do adjectivo.

⁷⁹² Relativamente aos grilhões veja-se também 56.4, a que faremos referência quando abordarmos o motivo do comprazimento na escravidão.

qual se realça a humilhação de ter sido “forçada ao servil abatimento”, pelo que a única coisa que pode fazer é protestar contra os sentidos, mas de forma quase inaudível⁷⁹³.

Sendo o amante um escravo, é natural que desempenhe, ou esteja disposto a desempenhar, determinadas tarefas servis, motivo que encontramos unicamente em Tibulo e Ovídio. Assim, deve o sujeito poético ser um *comes*, tratando-se este, geralmente, de alguém de condição inferior, um criado que deve, como tal, servir e acompanhar a sua amada para todo o lado, e que é exemplo Tib.1.5.61-66, sobretudo 63-64, e Ov.3.11.18⁷⁹⁴: *ipse tuus custos, ipse uir, ipse comes*.

Como mencionado anteriormente, o sujeito poético está disposto, por vezes, a desempenhar a função de porteiro – *ianitor* –, como constatámos em Tibulo 1.1.56. Do mesmo modo, também Ovídio, em 1.6.46-47, se dirige ao *ianitor* de Corina, um escravo, portanto, e de tal modo inveja a sorte daquele por poder estar junto da sua amada, que deseja o sujeito poético tornar-se, também ele, o porteiro da casa da *puella*. Está disposto, assim, a desempenhar uma tarefa servil por amor a Corina, daí que sugira que as *durae catenae* passem dos pés do porteiro para os seus.

Além destas tarefas, o sujeito poético está ainda predisposto a realizar as tarefas próprias de um *custos*, isto é, um guarda. É por este motivo que Tibulo, em 1.6.37, pede ao marido de Délia que lhe confie a jovem para que a possa vigiar. Quanto a Ovídio, no já citado verso (3.11.18), manifesta também o desejo de ser o *custos* da amada.

Não deixa de ser curioso notar o desejo expresso pelos poetas de se tornarem o *ianitor* ou o *custos* da amada, já que estes constituíam, frequentemente, um obstáculo ao encontro entre o amante e a *puella*, pelo que eram vistos habitualmente como inimigos.

Tibulo, em 2.3.5-10, manifesta ainda o desejo de, por amor a Némesis, empreender todas as tarefas agrícolas, mesmo que o sol lhe queime os elegantes membros ou que uma bolha fira as suas delicadas mãos. Esta degradante submissão é ilustrada, nos versos seguintes (12-30), por um exemplo mitológico: Apolo e Admeto. Consta, assim, que o deus aceitou tornar-se boieiro por amor ao jovem que, por sua vez, se encontrava apaixonado por Alceste, sua esposa, permanecendo portanto insensível ao amor de Apolo.

⁷⁹³ O emprego de “laços” com o mesmo sentido está ainda presente no soneto 14, supracitado, mais concretamente nos vv.1-4: “Ao templo do propício Desengano / A próspera Razão guiou meus passos, / Por ver-me, louco já, mordendo os laços, / Os duros laços de um amor profano”.

⁷⁹⁴ A referência à servidão amorosa encontrava-se já nos vv.9-10, nos quais o poeta recordou a forma como foi expulso da porta da amada (motivo do *exclusus amator*) e como, sendo livre, aceitou dormir no chão, como se de um escravo se tratasse.

Esta situação originou um sofrimento tal no deus que nem as ervas conseguiram minorar, já que tudo o que havia de arte médica foi vencido pelo poder do Amor. A humildade de Apolo traduz-se na realização das mais variadas tarefas servis, de que são exemplo o tratar das vacas ou o fabrico do queijo. Saliente-se, inclusivamente, o vexame a que o deus era sujeito quando os bois, frequentemente, ousavam interromper, com os seus mugidos, os doutos cantos de Febo (vv.19-20). A servidão do deus envergonhou Diana, sua irmã, que corava quando o encontrava nos campos, apascentando um vitelo. De igual modo, Latona lamentou o estado em que se encontravam os cabelos de Apolo, os mesmos que a própria Juno havia admirado. Tudo isto porque foi Amor quem ordenou a Febo que permanecesse numa pequena choupana. Conclui Tibulo este episódio com a alusão a uma espécie de Idade de Ouro, em que os deuses não se envergonhavam de servir abertamente Vénus. O *olim* (v.29) é contraposto ao *nunc* (v.31), época em que aquele que ama é assunto de conversa, ainda que o poeta considere ser preferível ser motivo de falatório pela preocupação que nutre pela amada do que não amar. A elegia termina com a menção do *imperium dominae*, que o levará a suportar tudo, nomeadamente cadeias e açoites: *uinclis uerberibusque*⁷⁹⁵.

Além deste mito, manifestaram também os poetas a sua preferência pelo de Hércules e Ônfale, abordado por Propércio em 3.11.17-20, como já mencionado⁷⁹⁶. Também Ovídio, na *Ars Amatoria* 2.217-222, alude à degradante sujeição sofrida por Hércules quando se rebaixou e se tornou, por amor, escravo de Ônfale.

Com o recurso a estes exemplos, o objectivo dos nossos poetas não é mais que demonstrar que, se os deuses e os heróis são capazes de ser submissos à pessoa amada, o amante, um mero mortal, não deve mostrar relutância alguma em sujeitar-se à mesma situação.

Em Bocage, não há qualquer referência à escravidão de Apolo ou de Hércules. No entanto, no soneto 13, deparamos com uma situação que consideramos digna de destaque.

*Mavorte, porque em pérfida cilada
O cruel moço alígero o ferira,
Não faz caso da mãe, que chora e brada,
Quer punir o traidor, que lhe fugira.*

⁷⁹⁵ Sobre o mesmo exemplo mitológico em Tibulo veja-se também 3.4.67-72, bem como Ov.A.A.2.239-241.

⁷⁹⁶ Propércio faz ainda alusão ao mesmo mito em 4.9.47-50.

*Na sinistra o pavês, na dextra a espada,
Nos ígneos olhos fuzilante a ira,
Pula à negra carroça ensanguentada,
Que Belona infernal co'as Fúrias tira.*

*Assim parte, assim voa, eis que vê posto
No colo de Marília o deus alado,
No colo, aonde tem mimoso encosto.*

*Já Marte arroja as armas, e, aplacado,
Diz, inclinando o formidável rosto:
«Valha-te, Amor, esse lugar sagrado!»*

Marte surge como vítima de uma armadilha de Cupido que o feriu, certamente com um dos seus dardos. O desejo de vingança instala-se no deus que, irado, persegue o traidor e “cruel moço alígero” com o intuito de o punir. A segunda quadra traça um retrato aterrador de Marte: surge acompanhado com um pavês e uma espada, símbolos da actividade a que se dedica; os seus olhos espelham de tal modo a ira que o domina que parecem flamejar, pelo que são caracterizados como “ígneos”. Quanto ao meio de transporte de se que serve para perseguir o traidor é igualmente terrífico: recorre ao carro negro e ensanguentado de Belona, que surge acompanhada pelas terríveis Fúrias. A sua busca leva-o a encontrar o deus alado no colo de Marília. No segundo terceto, quando é a vingança de Marte que esperamos, eis que o deus, surpreendentemente, arroja as armas e, já aplacado, num gesto de humildade, inclina o seu rosto, rendendo homenagem não a Amor, mas a Marília, a quem atribui um carácter divino.

Ainda que a situação retratada neste soneto seja diferente da que se encontra nos elegíacos latinos, até mesmo porque Marte não ama Marília nem opta por uma vida de servidão por amor à jovem, não podemos deixar de salientar o facto de o deus desistir da vingança planeada contra Amor e aplacar a sua ira unicamente com a visão de Marília, a quem rende homenagem e perante quem adopta também uma atitude de subserviência. O recurso à figura mitológica de Marte torna-se assim, nesta composição poética, um símbolo da humildade de um deus perante uma mulher.

Voltando à elegia amorosa latina, tal como os escravos, também os nossos amantes estavam sujeitos a ser punidos das mais variadas formas, até mesmo porque Amor é visto inúmeras vezes como um deus cruel, pelo que é perfeitamente normal que torture as suas vítimas. Note-se, porém, que a menção dos castigos ocorre sobretudo em Tibulo. Assim, em

1.5.5 – *ure ferum et torque* -, faz referência a actos com que se torturavam os escravos desobedientes, nomeadamente as queimaduras. No contexto da elegia, e de acordo com Francisco Bauzá⁷⁹⁷, estes castigos deviam ser aplicados a todos quantos, numa atitude de rebeldia, pretendiam escapar às leis do amor. Na elegia seguinte, vv.37-38, o sujeito poético está disposto a aceitar as cruéis chicotadas (*saeua... uerbera*), bem como as correntes nos pés.

Na elegia 1.9, dirigida a Márato, especificamente nos vv.21-22, menciona o poeta vários tormentos infligidos aos escravos: as queimaduras, as agressões com um ferro e os açoites. De acordo com Francisco Bauzá⁷⁹⁸, os imperativos (*ure, pete, seca*) parecem referidos ao próprio Tibulo, pelo que este, enquanto escravo do amor, parece estar disposto a suportar todas estas torturas.

A servidão em que vive o amante implica, obviamente, a perda de liberdade. São, aliás, várias as passagens em que os poetas, essencialmente Propércio, recordam o tempo em que não amavam como uma época em que ainda gozavam de liberdade, ao passo que a perderam, naturalmente, a partir do momento em que optaram pela vida de amor e de *seruitium* à amada.

Recorde-se assim Tibulo que, num passo já citado⁷⁹⁹, se viu obrigado a renunciar à liberdade paterna de que sempre gozou por amor a Némesis.

A liberdade, ou a sua ausência, é um motivo recorrente em Propércio. Em 2.2.1-2, alude à liberdade de que usufruía antes do triunfo do Amor: *Liber eram*. Curiosamente, esse tempo passado caracteriza-se não só pela liberdade como também pela paz que o dominava, até ao momento em que foi enganado pelo deus alado.

Na primeira elegia do primeiro livro, depois de o sujeito poético se ver dominado pelo Amor, manifesta o desejo, no v.28, de lhe ser permitido, ao menos, ter a liberdade de exprimir o que a sua ira quiser, em clara referência à liberdade de expressão (*libertas loquendi*).

Da falta de liberdade sofre não só o eu poético, mas todos quantos se vêem enredados nas malhas do amor. Em 1.9.3-4, é Pôntico que se encontra agora apaixonado, ele que se considerava imune ao deus. Nos primeiros quatro versos da elegia, refere-se Propércio aos efeitos do enamoramento: Pôntico perdeu assim a sua liberdade de

⁷⁹⁷ In Tibulo (1990) 31, n.2.

⁷⁹⁸ Idem, p.50, n.5.

⁷⁹⁹ Cf. 2.4.1-6.

expressão, tornou-se um *supplex* e vive às ordens de uma mulher que o domina por completo, a ele que, até há pouco, era livre.

Na elegia 2.23, o poeta reflecte, na primeira parte (vv.1-12), sobre a sua situação actual, nomeadamente sobre tudo o que se vê obrigado a fazer por amor de Cíntia, tendo de suportar os pedidos interesseiros da amada e lidar com os perigos do adultério para receber em troca, unicamente, raros momentos de amor. É este cansaço que o *seruitium amoris* lhe provoca que o leva a declarar, na segunda parte (vv.13-24), preferir as mulheres livres, sem marido nem guardas. No entanto, no dístico final, refere o poeta aquilo que constitui a verdadeira prisão: o amor. Na verdade, quem ama jamais será livre: *Nullus liber erit, si quis amare uolet*⁸⁰⁰.

Quanto a Ovídio, em 3.11.3-4, a que já fizemos referência, ao renunciar ao amor, alegra-se por ter conseguido recuperar a sua liberdade (*adserui*) e escapar das cadeias que o aprisionavam.

A mesma consciência de que o amor implica a renúncia à liberdade está patente em Bocage, no soneto 88, vv.1-2. Nestes, dirige-se ao “doce nume de Amor”, por ordem de quem o sujeito poético consagrou a sua liberdade à bela Armia.

De igual modo, em 115.5, após constatar que o Homem tem uma sede inextinguível e insaciável de amor, pelo que ninguém consegue ficar imune ao seu poder⁸⁰¹, aponta uma das consequências da entrega aos “laços da ternura” e que é, afinal, o preço a pagar: “Enleia-se por gosto a liberdade”, o que, parece, ecoa um verso do famoso soneto onde Camões procura definir o Amor: “É estar preso por vontade”.

Na verdade, apesar de os poetas terem consciência da sua degradação, motivada pela ausência de liberdade resultante da opção por uma vida de *seruitium*, bem como por se submeterem livremente à realização de tarefas servis e por aceitarem as mesmas punições e castigos infligidos aos escravos, não deixam, porém, de sentir que é essa a atitude que convém a um amante, pelo que revelam até algum comprazimento na escravidão a que se submeteram.

É esta a ideia que ressalta de um passo properciano, 2.20.19-20, no qual, numa reafirmação da fidelidade que Cíntia pôs em causa, anuncia o sujeito poético que se nem a fama nem a beleza da amada o mantivessem preso, seria a escravidão que, docemente, o

⁸⁰⁰ Relativamente à perda de liberdade veja-se também 2.8.15 e 2.30.7-8.

⁸⁰¹ Vv.1-2: “Nascemos para amar: a Humanidade / Vai, tarde ou cedo, aos laços da ternura”.

uniria a Cíntia. O emprego do advérbio (*mite*) é significativo, pois revela o comprazimento da *persona* poética na vida de serviço por que optou.

A mesma ideia é reiterada em 3.15.9-10, passo onde, uma vez mais, declara fidelidade a Cíntia que desnecessariamente sentiu ciúmes de Licina, já que, depois da amada, nenhuma outra mulher colocou no seu pescoço doces correntes (*dulcia uincla*).

Aquilo a que poderíamos chamar uma doce escravidão está igualmente patente nos sonetos amorosos bocageanos. Assim, além da passagem supracitada (115.5), também na primeira quadra do soneto 56, depois de o sujeito poético lamentar o “infeliz, penoso e duro estado” em que se encontra e, após lastimar o facto de ver o seu coração desfeito por um “fogo impuro”, afirma, no último verso: “Meus pesados grilhões adoro e beijo”.

A explicação para esta atitude encontra-se nos dois versos iniciais do soneto 131, dedicado à memória de Ulmia – “Quando meu coração de Amor vivia, / Ufana a liberdade em ver-se escrava” –, havendo no segundo verso uma espécie de parênteses, de comentário do sujeito poético relativamente às implicações da entrega ao Amor. Percebemos, então, que o amante se compraz com a condição servil e que a escravidão amorosa é, afinal, motivo de regozijo.

Importa notar que esta humildade e submissão era, como dissemos, a atitude normal de um amante, o que levou Ovídio a aconselhá-la, na A.A.2.215: *Nec tibi turpe puta (quamuis sit turpe, placebit)*, já que é essa, precisamente, a atitude que agradará à amada. Logo depois, nos vv.241-242, declara o poeta de Sulmona que, se o amante pretende que o amor seja duradouro, deve despojar-se do orgulho: *Exue fastus, / curam mansuri quisquis amoris habes*.

Deste modo, os poetas aceitam e declaram publicamente a submissão a que se sujeitaram e a que fomos já fazendo referência nas páginas anteriores⁸⁰². E é precisamente porque é esta a atitude esperada de um amante que é muito raro que rejeite a crueldade da sua condição servil⁸⁰³. Pelo contrário, os poetas são da opinião de que todos os amantes devem estar preparados para ser escravos e abdicar, assim, da sua dignidade. Além dos excertos ovidianos citados, retirados da *Ars Amatoria*, também Propércio, em 1.10.27-30, adverte Galo para a necessidade de subserviência no amor, já que, quanto mais humilde e submisso for, melhores resultados obterá. No último dístico, afirma inclusivamente que só

⁸⁰² Além dos passos citados veja-se ainda Tib.1.5; Prop.1.18.25-26; 2.18.1-22; 2.25.17-20 e 4.1.141-143.

⁸⁰³ Propércio, no entanto, fá-lo em 3.17.41.

poderá ser feliz junto de uma *puella* aquele que nunca se libertar de um coração sem cuidados.

Podemos pois concluir que, tal como no caso da *militia amoris*, estamos perante um *topos* que tem alguns antecedentes na literatura grega, mas que foi essencialmente desenvolvido pelos elegíacos latinos e se perpetuou durante séculos. Tanto os poetas latinos como Bocage se vêem como escravos do Amor ou da amada, pelo que optam por uma vida de *seruitium*. Esta entrega reflecte-se, obviamente, no léxico que perpassa pelas suas composições poéticas: *seruus*, *seruire*, *seruitium*, *captus*, *uinctum*, ou, no caso de Bocage, escravo, cativo ou rendido são vocábulos utilizados com alguma frequência.

Vivendo uma vida de servidão, não é estranho, portanto, que o sujeito poético se sinta acorrentado, qual escravo, preso por *uincla*, *catenae*, um *nodus* ou sujeito a um *iugum*, do mesmo modo que Bocage se vê atado por cadeias, ferros, grilhões ou laços de Amor, enquanto sofre e suporta também o jugo de Cupido.

A referência à perda de liberdade é igualmente comum aos elegíacos e a Bocage: todos eles a sacrificam em nome do Amor. Não podemos deixar de notar, porém, que tanto Propércio como Bocage confessam o comprazimento que essa mesma escravidão lhes provoca. É de salientar, aliás, que, de todos os elegíacos, é em Propércio que a paixão é mais exacerbada e a submissão e humilhação diante da mulher amada aparenta ser mais intensa e sentida.

Como é natural, o *topos* é muito mais aprofundado na elegia latina do que nos sonetos amorosos bocageanos, uma vez que, na segunda metade do século XVIII, tal como actualmente, a escravidão não tinha a mesma força que na Antiguidade Clássica, em que os escravos eram, de facto, uma realidade presente. Ao recorrerem a este *topos*, os poetas pretendiam, afinal, mostrar a subjugação de que tinham sido alvo por parte de Amor e da mulher amada, bem como a humilhação a que estavam votados, mas que era o único meio de o amante poder, eventualmente, ser feliz ao lado da sua *domina*.

4.5.3 *Insanus Amor*

O comportamento evidenciado pelo amante aponta por vezes para uma atitude pautada pela irracionalidade, consequência da vivência de um sentimento levado ao extremo. Pode dizer-se, efectivamente, que é necessária uma certa dose de loucura para

que o sujeito poético se submeta de livre e espontânea vontade a todas as situações humilhantes descritas anteriormente. De facto, encontra-se de tal modo atormentado pelo amor que esse transtorno o leva a dizer e fazer coisas que jamais diria ou faria se estivesse na posse de todas as suas faculdades mentais.

Tal como outras metáforas do amor, também esta tem alguns antecedentes literários⁸⁰⁴. Meleagro (A.P. 12.117) diz-nos que aqueles que são presa do amor vivem sem razão.

Quanto a Lucrécio, *De Rerum Natura* 4, na sua discussão sobre o amor utiliza já o termo *miser* para designar a pessoa que se encontra apaixonada, por oposição a *sanus* (1075-1076) e refere-se a tal desvario com os vocábulos *furor* e *rabies* (1117)⁸⁰⁵.

O estar apaixonado passou a ser encarado assim como um comportamento *sine ratione*. Aliás, Cícero, nas *Tusculanae Disputationes*, mais concretamente no quarto livro, §35, vê o amor como uma *animi perturbatio*, seguramente mais violenta que qualquer outra perturbação mental.

Na elegia amorosa latina é frequente encontrar referências à loucura do sujeito poético não só através do emprego de léxico que remete para esse estado d'alma como através da descrição de determinadas atitudes que para ele apontam.

Em 7.10, Catulo vê-se a si próprio como *uesanus*, tal como, em 100.7, *uesana* são as chamadas do amor que consomem o sujeito poético e que, por conseguinte, acabam por caracterizar aquele que se deixa dominar pelo amor⁸⁰⁶.

Quanto a Tibulo, apesar de afirmar, em 2.1.79-80, que prefere o amor vivido de forma mais tranquila – *placidus... Amor* –, em 1.2.11, encara o seu estado d'alma como um estado de demência – *dementia nostra* – que o pode ter levado a pronunciar contra Délia algumas coisas menos agradáveis. A mesma ideia é retomada em 2.6.17-18, ainda que o objecto da afeição do poeta seja agora Némesis. Dirigindo-se ao *Acer Amor*, acusa-o de atormentar (*torques*) o desditado amante (*miserum*), levando-o com mente insana (*insana mente*) a dizer coisas que não devem dizer-se. A única forma de escapar àquele amor é através da morte: *Iam mala finissem leto* (v.19). No entanto, alimentado pela Esperança,

⁸⁰⁴ Para a redacção deste subcapítulo, recorreremos essencialmente às reflexões de Carlos André (2005), retomadas no ensaio publicado no ano seguinte - *Caminhos do Amor em Roma* -, bem como as de Laigneau (1999) 98-102 e de Lilja (1965) 100-109.

⁸⁰⁵ Cf. Lucrécio (1998).

⁸⁰⁶ Vide ainda 51.5-6, 75.1 e 104.3.

acredita que o dia seguinte será melhor, sendo pois a esperança de que Némesis se compadeça dele aquilo que o mantém vivo.

Em 1.2.29-40, a ousadia com que o sujeito poético enfrenta todos os perigos que o espreitam para obter uma noite de amor com Délia roça também a loucura: está disposto a enfrentar os frios rigorosos de uma noite de Inverno ou a chuva torrencial, até mesmo porque sente que goza de especial protecção. Recorde-se que, na elegia latina, o amante goza de uma certa imunidade, uma vez que usufrui da protecção de Vénus. Desta forma, os que passarem por ele devem afastar as suas tochas, não o assustar com os seus passos, não lhe perguntar o nome e mesmo assim, se por acaso alguém imprudente o vir, deverá rapidamente esquecê-lo. Se nada resultar, poderá sempre contar com o recurso à magia, de tal modo que, mesmo que o marido de Délia os aviste no leito, não conseguirá ver o amante⁸⁰⁷.

Mais flagrante é o caso de Propércio que, como observou Carlos André⁸⁰⁸, “será porventura, de todos estes poetas, aquele onde o amor suscita mais fortemente a perda de lucidez”. Apesar de o poeta ser da opinião de que as mulheres são mais apaixonadas que os homens⁸⁰⁹, o que as levaria a viver mais intensamente o sentimento amoroso e as tornaria, pois, mais propensas à irracionalidade e ao delírio suscitado por aquele sentimento, é na insanidade do eu poético que Propércio centra a sua atenção.

A loucura amorosa é abordada na elegia inaugural do seu *Monobiblos*. No v.5 confessa ter sido Amor quem o ensinou a odiar as *castas... puellas*, o que nos remete para um amor sensual, carnal, como o que se encontra em alguns poemas helenísticos, de que Asclepiades (*A.P.* 5.85) é exemplo. Este amor levou o sujeito poético a viver *nullo... consilio*, o que evidencia o estado de perturbação que o afecta. É por isso que lamenta no v.7 viver nesse desvario (*furor*⁸¹⁰) há já um ano, tratando-se portanto de um tormento algo prolongado, morosidade que, certamente, acentua também a loucura que o assola.

Em 2.12, elegia dedicada à descrição de Cupido, um exercício retórico habitual em que se procura explicar a razão pela qual o deus é uma criança, tem asas e recorre a setas, procura o poeta encontrar justificação, nos vv.2-3, para a primeira das características

⁸⁰⁷ Cf. Carlos André (2006) 244-245. Relativamente à loucura amorosa em Tibulo veja-se também 1.4.24 (*ineptus amor*), 1.5.19-20 (*demens*), 1.6.74 (*furor*), 1.10.55-56 (*dementes... manus*) e também 3.6.27 (*demens*).

⁸⁰⁸ Idem, p.242.

⁸⁰⁹ Cf. 3.19.1-4. Em 3.8.2-4, Propércio utiliza o adjectivo *furibunda* para qualificar Cíntia e *insana* para referir quer a sua mão quer a sua voz.

⁸¹⁰ O termo *furor* referente à paixão amorosa ocorre também em 1.4.11.

enumeradas: ser criança. Assim, no v.3 afirma que foi o deus quem primeiro constatou que os amantes vivem insensatamente (*sine sensu*), tal como, de certa forma, as crianças, mas neste caso devido à inconsciência própria da idade.

O desvario suscitado pelo delírio amoroso surge na elegia 2.14 associado à cegueira. Assim, no v.18, Propércio considera que ninguém vê quando se encontra dominado por um insano amor: *Scilicet insano nemo in amore uidet*.

É justamente este insano amor que leva o enamorado a cometer as maiores loucuras, até mesmo porque o amor não conhece razões, porquês (*quare*). É pelo menos o que declara Propércio em 2.22.14-16, quando afirma *Quod quaeris, «quare», non habet ullus amor*, constatação que ilustra com o exemplo dos sacerdotes de Cíbele que, durante os seus êxtases e dominados também pela irracionalidade, golpeavam os braços e se castravam ritualmente sem qualquer razão aparente.

Não constituindo este estado de espírito motivo de orgulho para o eu poético, quando este decide por fim abandonar o amor, sente necessidade de dar a conhecer aos demais a sua decisão. Compreende pois que é fundamental mostrar que abandonou a irracionalidade. Deste modo, na elegia 3.24, depois de recordar o passado com Cíntia e os tormentos por que passou, nos vv.15-16 manifesta o seu contentamento pelo facto de o seu barco ter conseguido atravessar as Sirtes, uma zona costeira da Líbia, entre Cartago e Cirene, extremamente perigosa pelos bancos de areia que dificultavam a navegação e a tornavam uma actividade de risco. Assim, o barco, coberto de grinaldas, tocou o porto e lançou âncora. Sendo o amor comparado a uma atribulada viagem por mar – *topos* do *nauigium amoris* –, simbolizam as Sirtes os perigos e inquietações da relação amorosa que Propércio foi capaz de ultrapassar, da mesma forma que o momento em que o barco chega ao porto onde consegue, por fim, lançar âncora, corresponde ao final da paixão e, logo, à conquista, ou melhor, reconquista da razão, o que lhe dará a segurança e a estabilidade emocional que a âncora representa. Na verdade, nos vv.17-18 é com isso mesmo que o poeta se congratula: ter recuperado a razão, atitude expressa em *resipiscimus*, sendo que o prefixo é significativo, pois o seu valor de repetição sugere o momento em que o sujeito poético voltou a estar na posse da sua sanidade mental. O instante em que o logrou parece ter sido aguardado e procurado com ansiedade, como se depreende do emprego de *nunc demum*, dito quase em tom de desabafo, como que a manifestar o alívio do eu poético por ter chegado ao fim da sua busca. Só então as feridas do amor começam a cicatrizar. Deste

modo, não lhe resta mais que dirigir-se à Razão, à *Mens Bona*, e oferecer-se para o seu santuário⁸¹¹.

Em Ovídio (1.2), esta divindade (*Mens Bona*) e o *Pudor*, ambos personificados, encontram-se entre os cativos que integram o cortejo triunfal do deus, bem como qualquer coisa que se oponha a Amor, pelo que depreendemos que a Razão é um obstáculo ao sentimento amoroso. É justamente esse o motivo pelo qual o poeta inclui entre os vencedores as *Blanditiae*, o *Error* e o *Furor* que surgem, tal como as primeiras entidades, igualmente personificados. São, pois, os grandes triunfadores, aqueles que acompanham Amor e com ele derrotam homens e deuses. Fica assim comprovado uma vez mais o poder inelutável do sentimento amoroso, a que ninguém consegue esquivar-se, ao mesmo tempo que se confirma que a loucura é um traço inerente à condição do amante.

No entanto, em Ovídio, e como nota Carlos André⁸¹², “o mais destacado exemplo (...) da irracionalidade da paixão” encontra-se na *Ars Amatoria* 1.289-324, em que o poeta descreve os amores de Pasífae por um belo touro. A loucura da rainha levava-a a colher verdura e folhagem para apascentar o animal e a passear pelos montes, desvairada (v.306: *inepta*), com roupas magníficas e coberta de jóias, de espelho na mão, de forma a seduzir aquele que queria para seu amante. Odiava inclusivamente as vacas, de quem sentia ciúmes, de tal modo que eram imoladas em sacrifício, exibindo a rainha, de forma triunfante, as entranhas das suas rivais. Para conseguir satisfazer os seus desejos libidinosos, iludiu o animal ao meter-se dentro de uma vaca de bronze, pelo que foi fecundada pelo touro, relação da qual nasceu o Minotauro.

Retomando os *Amores*, em 1.7.2-3, e sem pretender debater a questão de se o poeta está ou não a ser sincero, expressa o sujeito poético o seu lamento por ter sido acometido por um ataque de loucura que o levou a agredir a *puella*. Por esse motivo, e porque tem consciência de ter enlouquecido, pede a um amigo que o acorrente enquanto não lhe passa tal perturbação⁸¹³. A consciência de ter errado, o arrependimento e a noção de que não estava, como diríamos hoje, “no seu juízo perfeito”, levam-no a referir-se à causa do seu acto no

⁸¹¹ Relativamente à loucura amorosa em Propércio veja-se também 1.9.16 (é Pôntico que vive *insanus*); 1.13.20 (o *demens...* *furor* é experimentado por Galo e pela sua amada); 2.15.29-30 (*uesani...* *amoris*); 2.34.20 (*stultus*).

⁸¹² Carlos André (2006) 246.

⁸¹³ De acordo com Ramírez de Verger e Francisco Socas, em Ovídio (1991) 16, n.1, quando um romano enlouquecia, a sua tutela passava para os parentes e amigos.

segundo verso como *furor omnis*. Neste caso concreto, a loucura amorosa levou o sujeito poético a praticar um acto tresloucado, como é a agressão física à mulher amada (*rixa*).

Sendo o amor um comportamento *sine ratione*, o final da paixão corresponde, como vimos em Propércio, à recuperação da razão. Assim sucede também em Ovídio 1.10.9, passo em que, desagradado com a ambição da amada, considera que o seu extravio entrou em razão – *animique resanuit error* –, isto é, ficou novamente são, como se depreende do emprego de *resanuit*⁸¹⁴.

Em Bocage, são várias as referências à loucura amorosa. No soneto 26⁸¹⁵, atenta o poeta, nas três primeiras estrofes, na relevância do sábio e no seu papel enquanto cientista na sociedade, centrando a sua atenção, no segundo terceto, nos seus próprios impulsos de amante inútil. Estabelece-se assim um contraste entre o valor da ciência e a cegueira e loucura dos que vivem em função dos seus amores:

*Eu louco, eu cego, eu mísero, eu perdido,
De ti só trago cheia, ó Jónia, a mente:
Do mais e de mim mesmo ando esquecido. (vv.12-14)*

Neste excerto, destaca-se no primeiro verso a repetição enfática do pronome pessoal de primeira pessoa, que se opõe à figura do sábio referida nos versos 1 e 9, sendo a valorização do eu uma característica do pré-romantismo. Note-se também a gradação crescente (louco... cego... mísero... perdido), cuja rapidez é marcada pela sinalefa, e a associação da cegueira à loucura, como vimos em Propércio (2.14.18). A intensidade do amor que o domina com as consequências que daí advêm levam-no a viver única e exclusivamente em função da amada, pelo que ignora tudo o que o rodeia, de tal modo que chega ao ponto de se anular a si mesmo, como constatamos no último verso.

No soneto 138 encontra-se o sujeito poético dilacerado pelo sofrimento amoroso:

*Ânsias terríveis, íntimos tormentos,
Negras imagens, hórridas lembranças,
Amargosas, mortais desconfianças,
Deixai-me sossegar alguns momentos. (vv.1-4)*

⁸¹⁴ Sobre o *insanus amor* em Ovídio veja-se também 1.12.21 e 3.6.101.

⁸¹⁵ Acerca deste soneto veja-se GEDEÃO, António, “O sentimento científico em Bocage”, *Ocidente* 69 (Lisboa 1965) 177-191, maxime 182-183.

Trata-se de uma espécie de *locus horrendus* aplicado ao estado d'alma do eu. A combinação de adjectivo-substantivo (epíteto), os dois primeiros versos a começar com sílaba acentuada (ritmo heróico), o recurso a versos de ritmo bipartido (1-3), a aliteração em dental surda [t] no primeiro verso, o predomínio de sons nasais ao longo de toda a estrofe e o emprego de vocabulário negativo, pessimista, contribuem para sugerir a angústia em que se encontra o eu poético, que o leva a suplicar, no último verso, por alguma tranquilidade. Note-se, porém, que o amante parece ter consciência de que jamais poderá ter paz, pelo que implora apenas “alguns momentos” de sossego. Dilacerado pelo sofrimento, procura alívio nas ilusões – “Deixai-me crer num doce engano” (v.9) –, ainda que tenha consciência do dano que esse estado de loucura lhe provoca:

*Que mais mal me quereis, que maior dano
Do que vagar nas trevas da loucura,
Aborrecendo a luz do desengano?* (vv.12-14)

Não é necessário, pois, que as ânsias, os tormentos, as imagens e as lembranças da primeira quadra o atormentem, pois o prejuízo de viver na loucura é por si só suficiente. Saliente-se, em primeiro lugar, a antítese trevas / luz e loucura / desengano; em segundo lugar, é notório o uso de “vagar” que sugere uma acção continuada, tal como o emprego do gerúndio, no último verso, que acentua a vontade manifestada pelo sujeito poético de viver nesse estado de loucura que é a ilusão, em lugar de enfrentar a realidade que se revela mais cruel⁸¹⁶.

No soneto 171 é outro o motivo que leva o poeta a considerar-se insano:

*Ah! Que fazes, Elmano! Ah! Não te ausentes
Dos braços de Gertrúria carinhosa:
Trocas do Tejo a margem deleitosa
Por bárbaro país, bárbaras gentes!*

*Um tigre te gerou, se dó não sentes,
Vendo tão consternada e tão saudosa
A Tágide mais linda e mais mimosa.
Ah! Que fazes, Elmano! Ah! Não te ausentes.*

⁸¹⁶ No que respeita à loucura amorosa em Bocage veja-se ainda: 18.12; 34.2; 56.12; 75.9, 11; 85.11; 135.9; 143.6; 176.9; 321.12. A demência do sujeito poético manifesta-se também através do delírio, de que é exemplo 46.5, 48.8 e 134.12.

*Teme os duros cachopos, treme, insano,
Do enorme Adamastor, que sempre vela
Entre as fúrias e os monstros do Oceano.*

*Olha nos lábios de Gertrúria bela
Como suspira Amor, vê, vê, tirano,
As Graças a chorar nos olhos dela.*

A nosso ver, esta composição apresenta algumas semelhanças com a elegia 1.17 de Propércio. De facto, em ambos os textos o sujeito poético se lamenta e se auto-recrimina por se ter afastado da amada, situação que se encontra expressa nos versos iniciais. Propércio afirma: *Et merito, quoniam potui fugisse puellam*, enquanto Bocage expressa por duas vezes (vv.1 e 8) a indignação pela decisão tomada pelo eu poético, traduzida no duplo emprego da interjeição e nas frases exclamativas. Assim, vê-se Bocage num “bárbaro país” que, de certo modo, nos recorda as praias rodeadas de ignotas florestas⁸¹⁷ onde Propércio se sente só, solidão que é amplificada desde o início da elegia, mais concretamente no v.2, pela referência aos solitários alcíones⁸¹⁸, do mesmo modo que Bocage se sente só, mas entre “bárbaras gentes”. Quanto aos perigos que a viagem lhes reserva são também idênticos: Bocage teme “os duros cachopos”, enquanto Propércio sofre devido aos *iniqua uada*; de igual modo, Bocage vê-se atormentado pelas fúrias e monstros do Oceano, representados na figura do Adamastor, símbolo de todos os perigos que espreitam os marinheiros, tal como Propércio atravessa uma tempestade (v.7) que, espera, seja aplacada pela Fortuna. Por último, Propércio alimenta a esperança de chegar a *mansuetis... litoribus*, que, de certo modo, correspondem à “margem deleitosa” do Tejo que Bocage abandonou. De facto, o contexto dos poemas é diferente: enquanto Propércio está de regresso para junto da amada, Bocage afastou-se da sua rumo ao Oriente. Quanto à atitude das mulheres que abandonaram é igualmente distinta: enquanto Cíntia é insensível à dor e solidão do sujeito poético, como depreendemos pela referência aos seus olhos enxutos (v.11: *siccis...*

⁸¹⁷ 1.17.17: *Ignotis circumdata litora siluis.*

⁸¹⁸ Alcíone casou com Ceíce com quem formou um casal extremamente feliz, comparando-se inclusive a Zeus e Hera. Foram transformados pelos deuses em pássaros, ele em mergulhão e ela em alcíone. Cf. Grimal (1999) 18-19. De acordo com Ovídio, *Met.*11.410-748, Ceíce, já casado com Alcíone, decidiu consultar um oráculo. Durante a viagem, porém, foi surpreendido por uma tempestade que destruiu o navio e, conseqüentemente, provocou a morte do jovem. O seu corpo deu à costa onde a esposa o encontrou. Esta acabou por se transformar num pássaro de pio lastimoso e os deuses concederam uma metamorfose idêntica ao marido. Cf. OVIDE, *Les Métamorphoses*, tome III (Livres XI-XV). Texte établi et traduit par Georges Lafaye (Paris 1972).

ocellis), Gertrúria, por outro lado, é carinhosa e está consternada, o que a leva a suspirar e chorar por Elmano.

Neste soneto, portanto, a causa do desvario do eu poético é a ousadia de ter abandonado o conforto e a tranquilidade de uma vida junto da amada e ter partido para o Oriente, sujeitando-se aos inúmeros perigos que uma viagem por mar acarreta.

4.5.3.1 O Ciúme

Em Bocage, a loucura amorosa manifesta-se também e, diríamos mesmo, sobretudo pela expressão exacerbada do ciúme. A este propósito recordamos as palavras de José Cândido Martins: “O sujeito poético bocageano reage à desconfiança, à ausência ou à infidelidade, na mesma proporção com que ama violenta e apaixonadamente. Por isso, nesta estética e psicologia pré-romântica, não nos surpreende a obsessão violenta com que descreve o sentimento do Ciúme, que não encontramos em nenhum outro escritor do seu tempo”⁸¹⁹.

O Ciúme é frequentemente personificado, visto como um ser monstruoso, terrível, que o poeta enquadra em cenários infernais, habitados por outros monstros igualmente terríficos, com o propósito de descrever o sofrimento que tal sentimento suscita no ser humano.

Assim ocorre no soneto 32⁸²⁰:

*Guiou-me ao templo do letal Ciúme
A Desesperação que em mim fervia;
O cabelo de horror se me arrepiava
Ao recordar o formidável nume.*

*Fumegava-lhe aos pés tartáreo lume,
Crespa serpe as entranhas lhe roía;
Eram ministros seus a Aleivosia,
O Susto, a Morte, a Cólera, o Queixume.*

*«Cruel! (grito em frenético transporte)
Dos sócios teus, no Báratro gerados,
Dá-me um só, que te invejo - a Morte, a Morte.»*

⁸¹⁹ José Cândido Martins (1999) 63.

⁸²⁰ José Cândido Martins, na referida obra, apresenta uma sugestão de análise do soneto nas páginas 65 a 67.

*«Cessa (diz) os teus rogos são baldados:
Querem ter-te no mundo Amor e a Sorte
Para consolação dos desgraçados.»*

O Ciúme é caracterizado como “letal”, pois facilmente conduz o sujeito poético à morte. Quem guiou este último ao templo de tal divindade foi a Desesperação, o que demonstra claramente a agitação e o delírio em que se encontrava o eu, intensificado pelo emprego de “ferver”. Em tal templo deparou com um “formidável nume”⁸²¹, sendo o adjectivo utilizado no seu sentido de terrível e temeroso, cuja mera recordação é suficiente para suscitar o horror do sujeito poético. A nível fónico destaca-se a aliteração em vibrante [r] nos vv.3-4, de forma a sugerir precisamente o horror experimentado pelo eu.

Na segunda quadra é na descrição horrífica do templo do Ciúme que o poeta centra a sua atenção. Destaca-se a presença do fogo, o “tartáreo lume”⁸²² enquanto elemento destruidor. De salientar também o latinismo que permite enquadrar o templo no espaço e situá-lo assim nas profundezas do Inferno onde os mortos eram torturados, da mesma forma que também o Ciúme se torna um suplício para quem o experimenta. Além do fogo, destaca-se a “crespa serpe”, criatura igualmente terrífica e infernal, cujo acto de devorar as entranhas da divindade suscita não só algum horror como também repugnância no próprio leitor⁸²³. O poeta completa a descrição do quadro com a identificação dos restantes seres infernais que rodeiam o Ciúme: Aleivosia, Susto, Morte, Cólera e Queixume, todos eles personificados.

Nos tercetos assistimos a um diálogo entre o sujeito poético e o “formidável nume”: aquele, quase em êxtase, grita implorando pela Morte como fim para o seu sofrimento. A repetição do vocábulo, além de acentuar a súplica desesperada do eu, sugere a perturbação que o atormenta. O pedido formulado deixa antever a esperança do sujeito poético em libertar-se da dor que o dilacera. No entanto, rapidamente o Ciúme o confronta com a mais dura das realidades: os seus rogos são vãos. A razão é simples: Amor e Sorte querem ter o sujeito poético no mundo para servir de exemplo e sobretudo de consolo a todos aqueles

⁸²¹ Recorde-se que a divinização de conceitos abstractos é também uma característica da elegia latina.

⁸²² A mesma expressão aparece em 46.12.

⁸²³ Na mitologia é habitual a associação da serpente ao Tártaro, de que é exemplo Tífon, filho de Geia e do Tártaro, que da cintura para baixo estava rodeado de víboras, bem como Equidna que algumas versões da lenda colocam como descendente também de Tártaro e Geia, representada como um monstro com tronco de mulher e cauda de serpente em lugar de membros inferiores. Cf. Grimal (1999) 448-449 e 142-143, respectivamente.

que sofrem as agruras do amor. Ressalta uma vez mais a ideia do poeta como um ser condenado à infelicidade, vítima do Fado e também do Amor.

Atentemos agora no soneto 51 que apresenta algumas semelhanças com o anterior:

*Entre as tartáreas forjas, sempre acesas,
Jaz aos pés do tremendo, estígio nume
O carrancudo, o rábido Ciúme,
Ensanguentadas as corruptas presas;*

*Traçando o plano de cruéis empresas,
Fervendo em ondas de sulfúreo lume,
Vibra das fauces o letal cardume
De hórridos males, de hórridas tristezas.*

*Pelas terríveis Fúrias instigado,
Lá sai do Inferno, e para mim se avança
O negro monstro, d'áspides toucado;*

*Olhos em brasa de revés me lança...
Ó dor! Ó raiva! Ó morte! Ei-lo a meu lado,
Ferrando as garras na vipéria trança.*

Nesta composição poética evidencia-se também a presença do fogo, um elemento que perpassa por todo o soneto: “tartáreas forjas, sempre acesas”, “ondas de sulfúreo lume”, “olhos em brasa”. No primeiro verso é de realçar o emprego do mesmo adjetivo que encontrámos no soneto anterior, mas agora para qualificar as forjas, o que parece ainda mais expressivo que a mera referência ao lume, já que sugerem talvez o local e os utensílios de que se serve a divindade para preparar continuamente (note-se que as forjas estão “sempre acesas”) novos sofrimentos para a Humanidade.

Depois de identificado o espaço, duas entidades são mencionadas: uma cujo nome não é sequer referido, mas que pensamos tratar-se de Hades (“tremendo, estígio nume”) e o Ciúme que assumirá um papel relevante ao longo de todo o soneto. Os adjetivos que o caracterizam (“carrancudo”, “rábido”) destinam-se desde logo a suscitar receio e horror no leitor. A crueldade do nume é intensificada pela referência às presas ensanguentadas, provavelmente devido às vítimas que feriu. Tal como no soneto 32, predominam nos versos 3 e 4 os sons vibrantes a denotar violência e horror.

Na segunda quadra é de realçar o emprego do gerúndio a traduzir a actividade incessante do Ciúme que continuamente se prepara para atormentar novas vítimas,

“ferendo em ondas de sulfúreo lume”. Assim, aliadas às sensações visuais estão também as olfactivas que o adjetivo “sulfúreo” sugere. Importa notar ainda que as aflições que torturam os enamorados surgem em cardume⁸²⁴, podendo a escolha do nome colectivo estar relacionada com a anterior referência às ondas de fogo.

Enquanto nas quadras o Ciúme permanece no Inferno – recorde-se que ele “jaz aos pés do tremendo, estígio nume” –, no primeiro terceto é incentivado pelas Fúrias a sair do espaço onde se encontrava e a ir na direcção do sujeito poético. No último verso desta estrofe, duas novas indicações são dadas acerca da divindade: trata-se de um monstro temível, não só por ser negro como por ter a cabeça repleta de víboras.

A agressividade e crueldade do nume encontram-se espelhadas nos “olhos em brasa” com que fixa e fere o eu poético, o que o leva a exclamar gradativamente: “Ó dor! Ó raiva! Ó morte!”, angústia intensificada pelo facto de ver tão horrída divindade a seu lado.

O último verso, parece, não é de fácil interpretação. A “vipéria trança” está claramente relacionada com a expressão “d’áspides toucado”. Mas como explicar que o Ciúme ferre as garras em si próprio? Esta atitude só faz sentido, a nosso ver, se tivermos em conta que estamos perante um sentimento autodestrutivo e, neste contexto, até mesmo masoquista, já que nada indicia que a amada do sujeito poético lhe deu razões para sentir ciúmes. Trata-se assim de um sentimento que dilacera o íntimo de quem o experimenta. Por outro lado, é também um sentimento irracional, daí que o poeta opte por representá-lo como um monstro, um ser por si só alheio à racionalidade. Em última instância poderá o poeta, de forma subtil, pretender transmitir através da atitude do Ciúme o que ocorre no seu próprio íntimo, já que também ele se autodilacera⁸²⁵.

Na mesma linha das composições anteriores, também o soneto 103⁸²⁶ aborda a temática do ciúme:

*Há um medonho abismo, onde baqueia
A impulsos das paixões a Humanidade.
Impera ali terrível Divindade,
Que de torvos ministros se rodeia:*

⁸²⁴ No soneto 46 as “mortais aflições” surgiam em “espesso bando”.

⁸²⁵ Existem alguns pontos de contacto entre esta composição e o soneto 87. Neste, o Ciúme é representado como um “torvo dragão de olhos fogosos” (v.2) que recordam os “olhos em brasa” do “negro monstro”; os “afiados dentes sanguinosos” (v.3) correspondem a “ensanguentadas as corruptas presas”; por último, ambos os monstros são instigados a torturar o eu poético, mas enquanto no soneto 51 são as Fúrias que se encarregam de tal tarefa, no soneto 87 quem embravece o dragão é a amada que se encontra “raivosa”.

⁸²⁶ Relativamente à análise deste soneto veja-se José Cândido Martins (1999) 63-65.

*Rubro facho a Discórdia ali meneia,
Que a mil cenas de horror dá claridade,
Com seus sócios – Traição, Mordacidade –
Range os dentes a Inveja escura e feia.*

*Vê-se a Morte cruel, no punho alçando
O ferro de sanguento, ervado gume,
E a toda a Natureza ameaçando;*

*Vê-se arder, fumegar sulfúreo lume...
Que estrondo! Que pavor! Que abismo infando!
Mortais, não é o Inferno, é o Ciúme!*

Nesta composição poética, Bocage dá conta da existência de um abismo que, pela descrição, parece tratar-se do Inferno, onde todos os homens estão sujeitos a cair devido aos “impulsos das paixões”. Na primeira quadra é ainda acrescentada a informação de que em tal abismo impera uma divindade terrível que se encontra acompanhada por ministros não menos pavorosos: a Discórdia, a Inveja, a Traição e a Mordacidade, entidades que, a exemplo de outros sonetos, surgem também aqui personificadas.

No primeiro terceto, e apelando ao visualismo, é apresentado outro adjuvante de tão terrível divindade, aquele a quem o poeta atribui mais importância, na medida em que lhe dedica toda uma estrofe: a Morte, representada com a tradicional foice, mas envenenada, com que ameaça ceifar a vida a todos os seres. O apelo às sensações visuais continua na última estrofe onde, uma vez mais, o fogo é o elemento dominante. A reacção do sujeito poético face à realidade abominável com que depara é traduzida por uma série de exclamações e culmina numa conclusão dirigida a toda a Humanidade: “Mortais, não é o Inferno, é o Ciúme!”. Deste modo, somente no último verso é que o leitor percebe exactamente de que abismo se trata, ainda que o poeta tenha fornecido algumas pistas ao longo do texto que apontavam para o Ciúme, nomeadamente a referência aos “impulsos das paixões”, à Traição e à Inveja.

De destacar ainda no soneto o predomínio de sensações visuais, a que fomos já fazendo referência (“rubro facho”; “claridade”; “escura e feia”; “vê-se”; “sanguento”; “arder”; “fumegar”; “lume”), às quais se acrescentam as auditivas (“range os dentes”; “estrondo”) e as olfactivas (“sulfúreo lume”).

A nível fónico destaca-se sobretudo a rima dos tercetos em [u], cujo som velar se adequa perfeitamente à descrição desse cenário lúgubre.

Estamos portanto na presença de um soneto onde o Ciúme é visto como algo medonho, horripilante, mais infernal que o próprio Inferno. Para o poeta, trata-se de um “monstro voraz” (74.7) ou “monstro devorante” (87.13) pior que a própria morte, pois resume “quanto horror há no Inferno” (v.8). Assim, não é de estranhar que o sujeito poético declare que tolera as angústias e os horrores da morte, enquanto as suspeitas e os temores do ciúme o fazem delirar e desesperar (54.1-4), pelo que prefere morrer que viver atormentado por tal sentimento⁸²⁷.

Embora o poeta dedique várias composições a tratar o ciúme por si só, personificando-o, como vimos, na figura de um monstro aterrador, a verdade é que tal sentimento se encontra associado à figura de um rival. Assim, no soneto 180 começa por estabelecer uma comparação entre o avaro, continuamente receoso de que alguém lhe roube o “tesouro idolatrado”, e o próprio sujeito poético, atormentado pelo ciúme (“suspeitas cruéis”), com medo de que a distância, o passar do tempo ou o próprio Fado, sempre adverso, levem Gertrúria, o seu “tesouro idolatrado”, a esquecer-se do amante.

No entanto, o sofrimento de ser esquecido pode tornar-se ainda mais atroz se o eu poético for preterido em favor de um rival, o “novo amante sagaz e lisonjeiro” que leve a amada a macular a lealdade dos seus votos.

O receio de que o rival possa sair vitorioso e conquistar os favores da amada encontra-se expresso também no soneto 111. Na segunda quadra, é a ele que o poeta se refere em termos bastante depreciativos, quase como se de uma invectiva se tratasse: “Grosseiro e carrancudo, infunde espanto, / Da bruta estupidez nas sombras gira” (vv.7-8). Não obstante, sempre que o rival olha para a amada do sujeito poético, não deixa este de sentir medo de perder a mulher que ama, não tanto pelos atributos do seu adversário que, a crer nas palavras do poeta, são inexistentes, mas porque pode a Ventura, sempre contrária ao eu poético, compensar o rival pela falta de qualidades e levar a jovem a apaixonar-se por ele. É a este seu temor que todos chamam loucura.

Atentemos agora no soneto 123:

*De nocturno, horroroso pesadelo
Fui na mente sombria atormentado:
Inda palpito, da visão lembrado,
Esfria o sangue, eriça-se o cabelo.*

⁸²⁷ Relativamente ao ciúme nos sonetos amorosos bocageanos, veja-se também 16.12-14; 86.7; 91.10-11; 95.4; 108.11; 117.9-11; 133.8.

*Vi dum lado a Desgraça impondo o selo
 Às leis que em dano meu criara o Fado,
 Meus males em tropel vi d'outro lado
 Ais dirigindo a corações de gelo.*

*Co'a Pátria, Mundo e Céu me vi malquistado,
 Ao longe a Glória laureada e bela
 Ouvi dizer-me: «De te honrar desisto;»*

*Tive a Morte ante mim torva, amarela,
 Fúrias, Manes; o horror não parou nisto:
 Vi Nise, e o meu rival nos braços dela.*

Vê-se o eu poético atormentado por um pesadelo nocturno e horroroso que o perturbou de tal modo que, mesmo acordado, sentia-se ainda inquieto pela lembrança do que tinha visto (v.4⁸²⁸). Constatou, pois, ser vítima do Fado que, auxiliado pela Desgraça, lhe preparara vários danos. E se de um lado viu a Desgraça, do outro viu já os seus “males em tropel”, “ais dirigindo a corações de gelo”, o que indicia que o sujeito poético está condenado a ser infeliz no amor, já que os males parecem ser os da paixão e as mulheres que escolhe para objecto da sua afeição são insensíveis e cruéis. Como se o sofrimento amoroso não fosse por si só fonte de incontáveis angústias, vê-se o sujeito poético ainda rejeitado pela Pátria, pelo Mundo e até pelo Céu, gradação que contribui para expressar a imagem do poeta enquanto ser incompreendido e rejeitado. A própria Glória, que julgamos ser a literária e que seria talvez o seu único consolo, abandonou-o também. Por último, depara com a Morte e as entidades que com ela se relacionam: os Manes e as Fúrias. No entanto, a conclusão do soneto revela-nos o sofrimento máximo: pior que a dor de não ser amado, pior que sentir-se rejeitado pelo mundo e até por Deus, pior que não ser reconhecida a sua glória e pior até que a própria morte é a traição de Nise que preferiu o rival ao eu poético. Também a rima nos tercetos, nomeadamente a dos versos 10, 12 e 14 – “bela”, “amarela”, “dela” – é sugestiva, pois é de facto “ela”, a mulher, a traidora, a grande responsável pelo ciúme, o sofrimento supremo.

Semelhante a este soneto é o 183:

⁸²⁸ Recorde-se que em 32.3-4 o sujeito poético teve uma reacção similar ao relembrar a visão do Ciúme: “O cabelo de horror se me arrepiou / Ao recordar o formidável nume”.

*Do Mandovi na margem reclinado
Chorei de balde minha negra Sina,
Qual o mísero vate de Corina,
Nas tomitanas praias desterrado;*

*Mais duro fez ali meu duro fado
De vil Calúnia a língua viperina,
Até que aos mares da longínqua China
Fui por bravos tufões arremessado;*

*Atassalhou-me a serpe, que devora
Tantos mil, perseguiu-me o grão Gigante
Que no terrível promontório mora,*

*Por bárbaros sertões gemi, vagante;
Falta-me inda o pior, falta-me agora
Ver Gertrúria nos braços de outro amante.*

Começa o poeta por se comparar a Ovídio, já que os dois se encontraram efectivamente em situações similares, mas enquanto o Sulmonense lastimou a sua sorte desterrado nas praias de Tomes, o sujeito poético chorou o seu triste fado na margem do Mandovi. Não obstante, ambos se encontram num espaço físico idêntico (junto a um elemento marítimo), longe da Pátria e ligados por um destino de dor, condenados a afastar-se das mulheres que amavam: Corina e Gertrúria.

O destino do eu poético, já cruel, tornou-se ainda mais duro devido à língua viperina da Calúnia de que foi vítima⁸²⁹. Ao mesmo tempo, foi obrigado a passar por outro tipo de provações, nomeadamente por perigos próprios da navegação, simbolizados na figura do Adamastor, “o grão Gigante / que no terrível promontório mora”. O sofrimento prossegue em terra, já que o sujeito poético andou errante por bárbaros sertões, certamente uma alusão a uma espécie de peregrinação por terras bárbaras onde se viu obrigado a suportar os horrores da miséria.

Mas, tal como no soneto 123, a expressão máxima do sofrimento do poeta encontra-se nos dois versos finais do poema: a eventual traição da amada. Assim, fica uma vez mais comprovado que o ciúme motivado pela traição supera qualquer outro tipo de provação⁸³⁰.

⁸²⁹ Sabemos que o poeta abominou a sua passagem por Goa, pelo que os seus habitantes não foram poupados à veia satírica do poeta, de que são exemplo os sonetos 190 a 194.

⁸³⁰ Sobre a presença do rival veja-se ainda 97.10 e 280. Este soneto é similar aos analisados: o eu poético tolera o facto de estar preso, suporta a Desventura, a falta de liberdade e a inquietação. No entanto, no

No soneto 22, confronta-se o eu poético com um potencial rival de grande peso:

*Grato silêncio, trémulo arvoredado,
Sombra propícia aos crimes e aos amores,
Hoje serei feliz: longe, temores,
Longe, fantasmas, ilusões do medo.*

*Sabei, amigos Zéfiros, que cedo
Entre os braços de Nise, entre estas flores,
Furtivas glórias, tácitos favores
Hei-de, enfim, possuir; porém segredo.*

*Nas asas frouxos ais, brandos queixumes
Não leveis, não façais isto patente,
Que nem quero que o saiba o Pai dos numes:*

*Cale-se o caso a Jove onnipotente,
Porque, se ele o souber, terá ciúmes,
Vibrará contra mim seu raio ardente.*

Estamos perante um ambiente onde não reina a claridade (“sombra”). Trata-se talvez de um cenário nocturno mas não lúgubre, como o que encontramos em tantos outros sonetos. O meio onde se insere o amante é caracterizado por um silêncio apazível e pela tranquilidade, já que corre apenas uma suave brisa que torna “trémulo” o arvoredado. A noite ou a sombra são, pois, o momento propício “aos crimes e aos amores”, sendo “crime” aqui empregue em contexto amoroso, no sentido de uma relação amorosa furtiva que parece implicar a traição.

Afastando o pessimismo que caracteriza habitualmente o sujeito poético, acredita este num momento de felicidade e afirma peremptoriamente “Hoje serei feliz”, o que o leva a rejeitar e afastar os temores, os fantasmas e os medos.

Na segunda quadra é um elemento da Natureza que toma como destinatário, os “amigos Zéfiros”, a quem confia os seus desejos: entre as flores possuirá enfim “furtivas glórias, tácitos favores” nos braços de Nise. Nestes versos vários são os aspectos que consideramos pertinente salientar: em primeiro lugar, o espaço onde se consumará o amor é um espaço idílico (“entre as flores”); em segundo lugar, é notório o emprego de “glórias”, já que, a exemplo dos elegíacos, parece o poeta querer dizer-nos que não há

segundo terceto dá conta da única coisa que lamenta: ver Marília reclinada nos braços de outro amante, Aónio, e, ainda pior, zombando da triste sorte do poeta.

glória maior que a alcançada pelo amor; em terceiro lugar, a adjectivação utilizada é igualmente expressiva, uma vez que recorda o *topos* do *furtivus amor*. Por último, importa atentar, no final da quadra, no pedido dirigido aos Zéfiros: “porém segredo”. Desta forma, a Natureza, mais que confidente do eu, torna-se sua cúmplice.

A explicação para o pedido formulado pela *persona* poética começa a ser apontada no primeiro terceto: “nem quero que o saiba o Pai dos numes”, pelo que os ventos não devem levar-lhe nas suas asas “frouxos ais” ou “brandos queixumes”. Mas é na estrofe final que o verdadeiro motivo de tamanho segredo é realmente explicitado: “se ele [Júpiter] o souber, terá ciúmes, / vibrará contra mim o seu raio ardente”. O poeta dá assim a entender que Nise parecia estar guardada para Júpiter⁸³¹ que, tal como o mais comum dos mortais, se veria também atormentado pelo ciúme. Saliente-se que, se o deus teria ciúmes, é porque Nise prefere o poeta em detrimento do Pai dos numes⁸³².

A nosso ver, perpassa pelo soneto uma sensação de serenidade e suavidade, conseguida através da referência ao silêncio e do próprio meio envolvente: o arvoredado e as flores, natureza essa povoada por seres mitológicos que se tornam confidentes e cúmplices dos amores secretos do eu poético.

Notório também é o erotismo sugerido por meio de expressões como: “furtivas glórias”, “tácitos favores”; “possuir”; “frouxos ais” ou “brandos queixumes”. Saliente-se, por um lado, que grande parte destes vocábulos se encontra associada ao secretismo em que decorre o encontro amoroso; por outro, é de realçar o facto de estes termos corresponderem aos utilizados na elegia latina: *furtivus*, *tacitus*, *blanditiae*, associados ao *furtivus amor*.

Por último, destaca-se a nível fónico a aliteração em [s] nos vv.1-3, e 5, [f] nos vv.7-8 e [k] nos vv.11-12. Assim, a preponderância de consoantes surdas, bem como o predomínio de sons nasais ao longo de todo o poema, remetem para o silêncio, dando a ideia de que é quase num sussurro que o sujeito poético conversa com os Zéfiros, para que não o ouça o Pai dos deuses e possa assim manter secretos os seus amores; por outro lado,

⁸³¹ Em 15.14, depois de enaltecer as divinas qualidades de Marília, considera ser a amada digna apenas de Júpiter: “De Jove para o toro estás guardada”; em 20.11 alude a um possível enamoramento do pai dos deuses por Marília.

⁸³² A este propósito recorde-se o *carmen* 72 de Catulo, onde este se dirige a Lésbia e lhe recorda que outrora ela afirmava que vivia só para Catulo e o preferia ao próprio Júpiter. Já anteriormente, no c.70, a amada declarava que só casaria com o sujeito poético, ainda que Júpiter lhe fizesse o mesmo pedido. No entanto, Catulo ressalva logo em seguida que aquilo que a mulher diz ao amante convém escrevê-lo no vento e na água rápida, isto é, não tem qualquer validade.

os sons sugerem também calma e tranquilidade, afastando-se o tom deste poema daqueles onde Elmano insiste na expressão exacerbada e violenta do amor e do ciúme.

Relativamente aos elegíacos latinos, o ciúme não é personificado e, portanto, não é abordado como se se tratasse de uma entidade com existência própria. É visto unicamente como um sentimento associado ao amor e naturalmente à figura do rival.

Tíbulo (1.5), depois de não se ter poupado a esforços para que a amada, que se encontrava doente, melhorasse (vv.9-16), sente-se traído pelo facto de Délia ter preferido o rival, tanto mais que se trata de um *diues amator*. Adverte-o, no entanto, de que tudo está sujeito a mudanças, pelo que agora é o preferido de Délia, mas de um momento para o outro esta situação poderá ser alterada (vv.69-70). Os ciúmes do sujeito poético levam-no assim a exprimir a mágoa de quem foi traído⁸³³.

Propércio (1.5) vê-se também confrontado com um rival que, tanto quanto sabemos pela leitura dos vv.23-26, é de família nobre, o que o poderá colocar em vantagem relativamente ao poeta. Este, atormentado pelo ciúme, é num tom algo depreciativo que se dirige ao adversário e lhe chama *inuide* e *insane*, ao mesmo tempo que considera as suas palavras molestas: *uoces... molestas*. Logo de seguida, porém, e tentando adverti-lo para os sofrimentos que o esperam, chama-lhe ainda *infelix* e *miser*, estados de alma que o próprio eu poético tão bem conhece. Resta-lhe esperar que o rival, considerando insuportáveis as dores decorrentes da sujeição amorosa, chore as mágoas junto da *persona* poética que não poderá contudo valer-lhe, pois desconhece também o remédio para tal maleita. Estabelece-se inclusivamente uma cumplicidade entre ambos (vv.29-30) que os levará a chorar no seio um do outro as penas que têm em comum. O sofrimento que o eu poético verá o seu rival experimentar constituirá quase uma espécie de vingança por tentar arrebatá-lo a amada.

O receio de que o rival saia vitorioso está patente também em 1.11. Nesta elegia Propércio encontra-se, como diria Bocage, num “inferno de suspeitas e temores” (54.2), já que Cíntia se encontra em Baias, lugar de corrupção, onde paira a ameaça de um rival que a possa fazer esquecer o eu poético. Apesar dos receios (v.20: *culpa timoris erit*), o amante reafirma a confiança na amada e pede-lhe que volte quanto antes para os seus braços.

Enquanto na elegia anteriormente referida o poeta teme apenas a deslealdade de Cíntia, em 2.9 a traição é uma certeza. Constata então a infidelidade da amada, atitude que

⁸³³ Em 2.3 e 2.4 retoma o mesmo tema, dirigindo uma crítica à ambição feminina, que leva a que as mulheres prefiram os amantes ricos que as podem presentear com valiosas oferendas. Deste modo, vê-se o *pauper poeta* preterido em favor de um rival endinheirado.

contrapõe à das mulheres de um outro tempo que eram capazes de viver e morrer tendo um único amor, de que Penélope e Briseida são exemplo. Por oposição, Cíntia não conseguiu estar livre uma só noite. Magoa particularmente o sujeito poético o facto de a amada e o rival terem alegremente bebido vinho e incomoda-o a possibilidade de os dois terem pronunciado palavras grosseiras contra si. Mas o que mais indigna o eu poético é a amada ter procurado precisamente aquele que anteriormente a abandonou no momento em que ela mais necessitava de apoio, isto é, a altura em que esteve gravemente doente⁸³⁴. Nessa adversidade foi o sujeito poético quem esteve a seu lado e agora é outro que desfruta do amor da jovem. A mágoa e a indignação do poeta levam-no a uma generalização ao proclamar a índole falsa, traidora e volúvel de todas as mulheres⁸³⁵.

Verificamos portanto que Propércio se vê também atormentado pelo ciúme, ainda que nunca atinja os extremos que encontramos em Bocage. Expressa-o antes através de referências depreciativas ao rival (1.5) ou, dando largas à indignação e procedendo a uma generalização, pronuncia duras palavras contra as mulheres que se deixam seduzir pelas valiosas ofertas dos amantes abastados e se tornam dessa forma infiéis (2.9).

Ovídio (1.4⁸³⁶) associa o tema do ciúme à figura do rival, neste caso o próprio marido da *puella*, ao mesmo tempo que explicita aquilo que constitui para ele, poeta, a fidelidade feminina. Numa ceia encontra-se o amante, a amada e o marido desta. Adverte-a o poeta para a necessidade de chegar antes do marido e ocupar depois o lugar ao lado dele. No entanto, e apesar da proximidade física dos esposos, são os pés do amante que os da amada devem tocar furtivamente, do mesmo modo que devem os amantes trocar sinais pré-estabelecidos com as sobrancelhas, os dedos e os olhos. Caberá ainda à jovem levar o marido a beber em demasia e não lhe permitirá gestos de carinho, de tal modo que não se deve deixar acariciar e em caso algum deve beijá-lo. Os beijos estarão reservados ao amante. No final do banquete, quando saírem todos em grupo, os amantes podem ainda aproveitar a confusão para umas últimas carícias.

O problema começa com a chegada do casal legítimo a casa, onde o amante não tem o direito de entrar (*exclusus amator*). É aí que a amada dará ao marido o que lhe

⁸³⁴ A mesma situação encontra-se em Tib.1.5.

⁸³⁵ Sobre a presença do rival nas elegias propercianas veja-se também: 1.8; 1.16.33-34; 2.8; 2.24 e 2.16, passos nos quais o sujeito poético se vê desprezado devido à chegada da Ilíria do pretor amante de Cíntia. O ciúme leva o poeta a dirigir duras palavras contra a ambição feminina, a exemplo do que constatámos em Tibulo.

⁸³⁶ Relativamente à análise da elegia vide Carlos André (2006) 47-51.

pertence por direito (*iure*) e que apenas furtivamente (*furtim*) pode conceder ao amante. Resta ao poeta a consolação de saber que a amada se entrega fisicamente ao marido contrariada, porque foi coagida a tal (*coacta*). Esta questão é significativa, pois parece-nos que, para Ovídio, há uma separação clara entre o corpo e a alma: fisicamente a amada envolve-se com o marido, mas ao fazê-lo coagida é para o poeta que reserva o amor, o que significa que a alma permanece leal e, portanto, a amada conserva a sua fidelidade. Recorde-se, aliás, que sendo o casamento romano acima de tudo um contrato, o amor não é parte interveniente nas relações conjugais, ficando reservado, no caso concreto da elegia, ao sujeito poético / amante. A fidelidade feminina é essencialmente emocional.

Retomando o texto, expressa o poeta o desejo de o seu rival não retirar daquela noite qualquer satisfação e, se assim não for, que ao menos não tenha a amada qualquer prazer. No entanto, aconteça o que acontecer ao longo da noite e cheguem onde chegarem, que a amada diga ao poeta no dia seguinte, com voz firme, que nada concedeu ao marido.

O mais importante, assim, é a imagem, a aparência, a capacidade de simulação da jovem: o poeta até admite que ela lhe seja infiel desde que ele não venha a saber. Prefere acima de tudo viver na ignorância, como comprovam excertos da elegia 3.14, em que pede à amada não para não pecar, mas que ele não tenha necessidade de o saber, do mesmo modo que não lhe exige que seja virtuosa, mas que tente apenas fingir sê-lo:

*Non ego, ne pecces, cum sis formosa, recuso,
Sed ne sit misero scire necesse mihi;
Nec te nostra iubet fieri censura pudicam
Sed tamen ut temptes dissimulare rogat. (vv.1-4)*

*Da populo, da uerba mihi; sine nescius errem
Et liceat stulta credulitate frui. (vv.29-30)*

Na elegia 2.19⁸³⁷ atribui o poeta uma finalidade prática aos ciúmes: são uma forma de fortificar o amor, de tal modo que é o próprio sujeito poético quem pede ao marido da amada que a vigie, para que o amante a possa desejar ainda mais (vv.1-2), já que aquilo que é permitido torna-se desagradável, ao passo que o que não é lícito é mais desejável (v.3) ou, como diríamos hoje, “o fruto proibido é o mais apetecido”. Por este motivo, e porque não agrada ao poeta um amor sem sobressaltos (*pinguis amor*) que apenas conduz

⁸³⁷ Vide Carlos André (2006) 142-144.

ao tédio, considera proveitoso que os amantes ora alimentem esperanças ora temores e é da opinião de que uma recusa casual dá lugar ao desejo (vv.5-6). São portanto as suspeitas, as dúvidas, as incertezas e as contrariedades que alimentam o amor do sujeito poético. Se esta situação não se verificar, será o fim do amor (vv.47-48 e 51-52).

Na *Arte de Amar* 3.591-600 advertiu também o poeta para a necessidade de o amante pressentir a existência de um rival, pois, caso contrário, o amor envelhece. São, pois, as contrariedades, as inquietações e os temores que atizam a paixão. Para o provar aduz o exemplo de um cavalo que corre melhor quando se abre a cavalaria se tiver outros que corram atrás de si e outros a quem possa perseguir. Assim, é da opinião de que a ofensa atiza a chama do amor e confessa que ele próprio, se não for agredido, não ama⁸³⁸.

No que respeita à presença do rival, constatamos que na elegia amorosa latina se trata quase sempre de um amante rico (*diues amator*) que pode presentear a *puella* com valiosas ofertas, o que a leva a preferi-lo ao *pauper poeta* que apenas pode oferecer os seus escritos. Desta forma, o tema do rival surge com alguma frequência associado à crítica à ambição feminina (Tib.1.5, 2.3 e 2.4; Prop.1.5 e também Ov.3.8).

Em comum com os sonetos amorosos bocageanos está o facto de o sujeito poético manifestar o receio de que o rival possa sair vitorioso e arrebatá-lhe a amada, o que o leva a dirigir-se ao oponente por vezes num tom bastante depreciativo (Prop.1.5; Boc.111).

No entanto, os ciúmes que a presença do rival suscita no eu poético podem ser também benéficos, na medida em que constituem uma forma de fortalecer o amor (Ov.*Am.*2.19 e *A.A.*3.591-600). Neste ponto, deparamos com uma diferença significativa entre a elegia latina e os sonetos amorosos bocageanos, pois nestes o ciúme é visto como um sentimento violento, doentio e autodestrutivo, frequentemente personificado na figura de um monstro terrível, e constitui talvez a expressão máxima da irracionalidade da paixão. Apesar desta diferença, é de realçar que, no tratamento do tópico, Bocage utiliza recursos da elegia latina, como a personificação de sentimentos, ou termos similares aos que encontramos nos elegíacos, nomeadamente os que se referem ao carácter furtivo do encontro amoroso.

⁸³⁸ Relativamente ao rival veja-se também 2.5, 3.8 e 3.11a.

4.5.3.2 A oposição *ratio* / *amor* (*furor*)

Tratando-se o amor de um estado de demência, é natural que o sujeito poético peça auxílio à Razão com o objectivo de curar a enfermidade que o atormenta. Pode suceder, porém, que a intervenção desta origine no amante um conflito interior que o dilacera, provocando-lhe um sofrimento ainda mais atroz.

A luta entre a voz da paixão e a da razão encontra-se expressa no *carmen* 8 de Catulo⁸³⁹. Os dois primeiros versos do poema apontam para a tónica da infelicidade do eu poético, expressa em *miser*, justamente a primeira palavra do *carmen*, bem como para o estado de loucura que o assolou (*ineptire*), motivado pelo insistente amor pela *puella*. É por este motivo que a voz da lucidez intervém desde logo, aconselhando-o a deixar-se de loucuras: *desinas ineptire*. Nos seis versos seguintes é feita uma incursão pelo passado, indubitavelmente risonho, caracterizado positivamente pela luz que iluminou a vida da *persona* poética quando era feliz no amor. A repetição quase exacta do mesmo verso (vv.3 e 8) delimita claramente esse tempo passado onde, como nota Carlos André⁸⁴⁰, as duas vozes, a da razão e a da paixão, tendem a não se distinguir. De facto, *amata... nobis* revela a incapacidade passada de afirmação dessa voz racional.

O presente, porém, é notoriamente diferente, uma vez que a amada rejeita o eu poético – *nunc iam illa non uult* – o que o leva a dirigir um apelo ao Catulo amante para que altere a sua atitude, expresso através dos imperativos *noli*, (*nec miser*) *uiue* e que culmina com *perfer*, *obdura*, a invocar a razão.

Os últimos oito versos principiam com o adeus à amada e parecem apontar para o triunfo da razão, já que Catulo se mantém firme – *Iam Catullus obdurat* –, dando agora o imperativo do verso anterior lugar ao indicativo. A partir do v.13 é a mulher o destinatário. Nos vv.16-19, deparamos com uma série de interrogações retóricas que lhe são dirigidas, seis, todas elas estruturadas de modo idêntico, onde, de acordo com Carlos André, uma vez mais as duas vozes (razão e paixão) se confundem. Como constata o autor⁸⁴¹, “é o amante que fala, com um misto de raiva, despeito e compaixão; é, também, o bom senso que teima

⁸³⁹ No que respeita à análise deste poema vide Carlos André (2005) 49-52 e GREENE, Ellen, *The erotics of domination: male desire and the mistress in Latin love poetry* (Baltimore & London 1998) 2-8. De acordo com a autora, estamos na presença de três pessoas distintas no poema: a que fala, uma outra identificada como *Catullus* referida no vocativo inicial, e um outro *Catullus* mencionado na terceira pessoa (v.12).

⁸⁴⁰ (2005) 51.

⁸⁴¹ Idem, p.52.

em levar o homem apaixonado a arrepiar caminho”. O imperativo final – *obdura* – dá voz à razão que insiste no apelo dirigido ao amante.

Outro poema onde a voz da paixão vive lado a lado com a da razão é o *carmen* 76⁸⁴². É esta última que, através de duas interrogações, procura persuadir o amante a deixar de se atormentar por um ingrato amor, e, logo, a deixar de ser um desgraçado (vv.10-12). A resposta do amante surge no verso seguinte, ditada pela voz irracional da paixão: *Difficile est longum subito deponere amorem*, onde é notória a antítese *longum subito*. Ainda assim, urge tentar, pois é essa a única salvação (*Vna salus haec est*⁸⁴³), o triunfo que terá de alcançar (*hoc est tibi peruincendum*⁸⁴⁴); é o que o amante terá de fazer a todo o custo, seja ou não capaz (*hoc facias, siue id non pote siue pote*⁸⁴⁵). O desejo expresso nos versos finais revela que é a razão que, aparentemente, sai vitoriosa, ainda que o seu triunfo esteja dependente da vontade divina: *Ipse ualere opto et taetrum hunc deponere morbum / O dei, reddite mi hoc pro pietate mea*.

O primeiro dos versos citados é significativo, pois recupera a resposta dada pela voz da paixão à da razão uns versos antes: *longum... deponere amorem*. *Longum* deu agora lugar a *taetrum* e *amorem* a *morbum*, o que revela a tomada de consciência do amante dos danos infligidos pela paixão, bem como a opção pela desistência do amor.

Ainda que Catulo seja o poeta que vive mais dilacerado pelo conflito entre estas duas vozes antagónicas, também Ovídio, em 3.11a e 3.11.b⁸⁴⁶, se debate entre a razão, que o leva a abandonar a amada, e o amor que o faz regressar para junto dela. Considera Carlos André que, em 3.11a, Ovídio anuncia a ruptura amorosa no dístico inicial, explicitando a causa no final do segundo verso: *turpis Amor*, o grande responsável por tudo o que o sujeito poético se viu obrigado a suportar durante tanto tempo. Nos vv.3-5, anuncia, na primeira pessoa, o final do amor – *adserui, fugi* – e fá-lo em jeito de libertação, tanto mais que o objecto da segunda forma verbal é *catenas*, os grilhões do amor. No v.4, retoma o verbo *ferre*, já utilizado no verso inicial, mas associado agora à ideia de pudor e vergonha e expresso através da antítese (*non pudit... pudet*) e do quiasmo (*non pudit ferre... tulisse pudet*). No v. 5, a forma verbal inicial – *uicimus* – recupera o *uicta est* do primeiro verso,

⁸⁴² Recorreremos uma vez mais às reflexões de Carlos André (2005) 47-49 e de Greene (1998) 12-17.

⁸⁴³ Cat.76.15.

⁸⁴⁴ Ibidem

⁸⁴⁵ Cat.76.16.

⁸⁴⁶ A análise das elegias toma como ponto de partida as reflexões de Carlos André (2005) 53-60, recuperadas em *Caminhos do amor em Roma* (2006) 330-334 e 341-345.

mas é notório o facto de a passiva ser substituída agora pela activa que tem como sujeito um *nos*, sendo portanto a primeira pessoa a reivindicar a vitória. O grande subjogado foi o Amor que o sujeito poético calcou com os seus pés: *domitum pedibus calcamus Amorem* que, de certo modo, recorda a elegia inicial de Propércio, onde deparamos com a situação inversa: *caput impositis pressit Amor pedibus*. Vencido o amor, o que o eu poético tem a fazer é persistir na decisão tomada, o que justifica os imperativos *perfer et obdura*, que evocam claramente Catulo 8.11. A partir do v.9, recorda Ovídio o passado de sujeição à amada e todas as ofensas sofridas por amor. É por isso que decide, nos vv.27-32, pôr termo à relação amorosa, para o que recorre ao *topos* do *nauigium amoris*. Assim, a sua barca, coroadada com a grinalda votiva, ouve, insensível, as águas embravecidas do mar. Note-se que as águas revoltas simbolizam o tormentoso amor, pelo que a feliz chegada do barco ao porto, representada na grinalda votiva, indica o fim dessa relação atribulada. Termina o poeta a elegia com a constatação de que não é tão *stultus* como havia sido antes, isto é, aparentemente recuperou já a razão. E dizemos aparentemente, uma vez que, na elegia seguinte (3.11b), encontramos o sujeito poético atormentado por uma luta interior entre o ódio e o amor, sendo este último o grande triunfador: *uincit amor*.

Nos sonetos bocageanos é visível também um confronto entre o amor e a razão, ainda que não estejamos perante um conflito tão marcado como em Catulo.

O soneto 57 revela-nos a cultura clássica de Bocage ou, pelo menos, os seus conhecimentos de mitologia, quer os tenha adquirido de forma directa através da leitura dos textos latinos quer, de forma indirecta, através de traduções.

Na primeira quadra, é na Antiguidade que o poeta centra a sua atenção:

*Folheando os anais da Antiguidade,
Lendo neles, ó Píramo, o teu Fado,
Vendo o peito de Elisa atravessado
Do ferro que empunhou cruel saudade;*

Atenta, assim, numa dramática história de amor, a de Píramo e Tisbe, cujo enredo se assemelha ao de *Romeu e Julieta* de Shakespeare. De acordo com a versão da lenda transmitida por Ovídio (*Met.*4.55-166), os dois jovens apaixonados viram-se impossibilitados de casar, em virtude da oposição dos pais. Encontravam-se assim em segredo. Um dia marcaram um encontro fora da cidade, junto ao túmulo de Nino, onde

existia uma amoreira perto de uma fonte. Tisbe, a primeira a chegar, foge quando uma leoa se aproximou da fonte para beber. Na precipitação da fuga, deixa cair o véu que foi entretanto apanhado pela leoa. Como esta trazia ainda a boca ensanguentada da refeição que ingerira, ao despedaçar o véu, manchou-o, indo embora em seguida. Nesse momento chega Píramo que, ao encontrar o véu sujo de sangue, imagina naturalmente que a amada tinha sido morta por um animal selvagem e, desesperado, trespassa o coração com a espada. Pouco depois chega Tisbe e, ao vê-lo morto, arranca a espada do seu cadáver e suicida-se também. De acordo com a lenda, os frutos da amoreira, que eram brancos, tornaram-se vermelhos devido ao sangue derramado⁸⁴⁷.

No v.3, porém, é a Dido que Bocage se refere, já que Elisa é o nome tírio da rainha, protagonista de uma história de amor igualmente trágica, uma vez que também Dido, por amor e movida pela saudade, cometeu suicídio.

O eu poético, vendo o final trágico daqueles que se deixaram dominar pelo amor, e não pretendendo cair no mesmo erro, instigado pela Liberdade e com o Desengano como guia, jura no sagrado altar da Razão “Rancor eterno à cega Divindade” (v.8). No entanto, foi em vão o seu juramento, pois o deus traidor, sentindo-se ameaçado com o voto do sujeito poético, ousou fazê-lo perjuro, pelo que lhe mostrou um tesouro que, a nosso ver, se trata da amada e o obrigou a beber “refinado veneno em taça de ouro” (v.14), uma referência ao próprio amor que surge, uma ou outra vez, encarado como um veneno.

Nesta composição, não estamos perante qualquer conflito interior entre o sentimento e a razão, mas antes perante uma tentativa de renúncia ao amor, contando com o auxílio da razão. Vendo-se, porém, impossibilitado de levar a cabo tal rejeição, o sujeito poético cede à vontade do deus traidor e, resignado, aceita ingerir o “veneno”.

No soneto 90, apesar de a amada não possuir qualquer atractivo exterior ou interior, não consegue o eu poético deixar de a amar, o que o leva a concluir, na estrofe final:

*Nas paixões a Razão nos desampara:
Se a Razão presidisse ao sentimento,
Tu morreras por mim, eu não te amara. (vv.12-14)*

O soneto é todo ele construído em torno da relação eu / tu. Na primeira quadra detém-se o poeta na caracterização física e psicológica da amada: além de não ser formosa,

⁸⁴⁷ Grimal (1999) 375-376.

é torpe, ingrata, falaz e impura. Na segunda opção-lhe as suas próprias características: a ternura, a constância, o fervor e a singeleza. No primeiro terceto, atenta nos efeitos que a amada produziu no amante: apesar da traição e do fingimento, é ela que o sujeito poético ama. Esta situação leva-o a uma conclusão que se ajusta não só ao seu próprio caso mas ao de qualquer amante, como indica o emprego da primeira pessoa do plural: “a Razão nos [os enamorados] desampara”. No último verso é outra vez em si que centra a sua atenção: se a Razão imperasse sobre o sentimento “Tu morreras por mim, eu não te amara”. A estrutura bipartida deste verso, claramente marcada pela pontuação, remete para a relação eu / tu que constituiu o ponto de partida de todo o soneto, ainda que a situação aqui apresentada seja hipotética, sugerida inclusive pelo emprego da oração condicional. Se, de facto, os amantes manifestassem uma atitude racional, ela tinha morrido por Elmano, pois teria consciência da sinceridade e intensidade da paixão e saberia o quanto ele sofre por ela; o sujeito poético, por seu turno, sabendo que ela é ingrata, impura e infiel, simplesmente não a tinha amado. Note-se a correspondência “tu... eu”, “morreras... não amara” e “por mim... te”.

Um último exemplo do triunfo do amor sobre a razão encontra-se no soneto 107. Neste, o sujeito poético deseja em vão esquecer a traidora Alcina. E dizemos em vão porque se vê impedido de o fazer por Amor, que o domina. Procura assim o auxílio da Razão, cuja luz ilumina as almas, sendo portanto a única entidade capaz de pôr termo ao seu suplício: “Que é da Razão que as almas ilumina? / Porque não põe limite a meu tormento?” (vv.5-6). Duas interrogações que traduzem a procura da Razão, mas que, ao mesmo tempo, sugerem que a busca foi infrutífera e a actuação da Razão ineficaz. Esta ideia é confirmada nos versos seguintes, onde o sujeito poético constata, não sem alguma angústia, que a Razão tem sido, afinal, mal definida, pois sabe por experiência própria que ela não consegue evitar a ruína do ser humano, ou melhor, de quem ama. Saliente-se o facto de, tal como no soneto 138, a razão surgir conotada com a luz, o que está também em consonância com a época em que o poeta viveu e escreveu, o Século das Luzes, em que se privilegiava a razão e a luz do conhecimento.

Outras vezes é, de facto, a própria Razão que toma a iniciativa de intervir, mesmo que o sujeito poético não peça o seu auxílio, triunfando sobre o amor. Assim sucede no soneto 114, em que o sujeito poético expressa o seu contentamento pelo facto de ver novamente diante dos seus olhos a graça, o riso e as flores da alegria, até mesmo porque as preocupações latentes começam agora a dissipar-se (v.4: “cuidados que velavam

adormecem”). A entidade a quem o sujeito poético deve agradecer é à “providente Razão” que, embora tardiamente, o socorreu ao mostrar-lhe a verdade que desvaneceu as ilusões criadas pela paixão.

Do mesmo modo, no soneto 14, a Razão, caracterizada como “pródiga”, compadecida pelo estado d’alma do eu poético que se encontrava já louco devido aos “duros laços de um amor profano”, decide socorrê-lo, mesmo sem lhe ser pedido, pelo que o conduz ao templo do “propício Desengano”. Numa atitude de humildade, ajoelha-se o sujeito poético perante a divindade e implora-lhe que despedace os ferros impostos pelo tirano Amor. A súplica é antecedida de um gesto que visa, cremos, suscitar a compaixão do nume: mostra-lhe os roxos e cativos braços, o que leva a crer que o seu tormento dura já há algum tempo. Comovida, “a deidade inimiga da Esperança” atende à súplica do eu poético e decide libertá-lo “do flagelo / que oprime os corações”. Então, sim, poderá o sujeito poético encontrar finalmente a paz que não possuía: “mortal, descansa”. Assim, o Desengano, “brandindo um lúcido cutelo”, corta os ferros que acorrentavam o eu e, de imediato, lhe escapa da lembrança o rosto de Marfida. Destaque-se, primeiramente, o uso expressivo do adjectivo que qualifica o cutelo – lúcido – empregue na sua dupla acepção, significando quer o brilho do objecto quer o efeito que o seu uso produzirá no eu poético, ou seja, a recuperação da razão, a lucidez. Em segundo lugar, convém notar que o final do amor corresponde a uma libertação, tal como vimos em Ovídio 3.11a, já que o Desengano faz em pedaços os ferros de amor que aprisionavam a *persona* poética. É de salientar também que a adjectivação utilizada para qualificar a Razão e o Desengano tem conotações positivas (“pródiga” e “propício”, respectivamente), por oposição aos adjectivos que qualificam o amor (“profano”), o deus (“tirano”), os laços que aprisionam o eu (“duros”), bem como os braços da vítima (“roxos e cativos”). Saliente-se que o sentimento amoroso é visto como um flagelo e os corações por ele atormentados como oprimidos. Por último, importa notar o facto de, neste soneto, o sujeito poético não viver dilacerado por qualquer conflito entre a razão e o sentimento. O que o atormenta é o amor e, curiosamente, é a Razão que, compadecida pelo estado de loucura a que o amor o conduziu, toma a iniciativa de lhe prestar auxílio.

Situação bem distinta é a que encontramos no soneto 60⁸⁴⁸:

⁸⁴⁸ Já foi feita referência ao soneto no subcapítulo dedicado ao retrato moral da mulher amada.

*Importuna Razão, não me persigas;
Cesse a ríspida voz que em vão murmura;
Se a lei de Amor, se a força da ternura
Nem domas, nem contrastas, nem mitigas;*

*Se acusas os mortais, e os não obrigas,
Se conhecendo o mal não dás a cura,
Deixa-me apreciar minha loucura,
Importuna Razão, não me persigas.*

*É teu fim, teu projecto encher de pejo
Esta alma, frágil vítima daquela
Que, injusta e vária, noutros laços vejo.*

*Queres que fuja de Marília bela,
Que a maldiga, a desdenhe, e o meu desejo
É carpir, delirar, morrer por ela.*

O destinatário do soneto é a “importuna Razão”, não deixando de ser significativo o emprego do adjectivo, uma vez que sugere desde logo que o sujeito poético não considera benéfica a intervenção daquela entidade. Aliás, o primeiro pedido que lhe dirige, e que repete no verso 8, aponta justamente nesse sentido – “não me persigas” –, sendo que “perseguir” pressupõe que alguém, neste caso a Razão, vai no encalço do sujeito poético, contra vontade deste, pelo que está, portanto, a incomodá-lo. Será, pois, preferível cessar “a ríspida voz que em vão murmura”, até mesmo porque a Razão nada pode contra Amor (vv.3-4). Desta forma, mais não resta ao eu poético que formular um segundo pedido: “Deixa-me apreciar minha loucura”, surgindo, uma vez mais, a insanidade identificada com o amor. Também associado a este encontra-se a vergonha de amar uma mulher cujo carácter volúvel a levou a criar outros laços (vv.9-11). Nesta composição poética o conflito estabelece-se entre a voz da Razão que aconselha o sujeito poético a fugir de Marília, isto é, a libertar-se do amor, e a vontade do eu que, dominado pela paixão que o consome, se revela incapaz de deixar de amar, como constatamos a partir da leitura da última estrofe. Apesar de ser propósito da Razão socorrer o eu, este rejeita o seu auxílio e entrega-se, de livre e espontânea vontade, ao amor por Marília, de tal modo que o seu desejo é “carpir, delirar, morrer por ela”.

Concluimos, assim, que a irracionalidade que caracteriza os amantes é sugerida nas obras dos poetas que constituem o âmbito deste trabalho, quer pelo léxico (*insanus, uesanus, demens, stultus, furor, error, dementia*, insano, louco, loucura, delírio) quer pelas

suas próprias atitudes. Deste modo, o louco amor manifesta-se das mais variadas formas. Foi a demência amorosa que levou o sujeito poético a dizer coisas que não devem dizer-se (Tib.1.2; 2.6), a sujeitar-se a inúmeros perigos para obter uma noite de amor com a amada (Tib.1.2), a agredir a *puella* (Ov.1.7), a amar um touro (Ov. A.A.1.289-324) ou a expressar de forma violenta, irracional e quase doentia os ciúmes que sente (Boc. 32, 51, 103), mesmo quando não existe razão aparente para tal, já que em Bocage são vários os textos em que é abordado o tema do ciúme sem qualquer referência a um rival.

Tratando-se, como vimos, de um comportamento *sine ratione*, não são raros os textos em que razão e paixão se digladiam, conflito que constitui, afinal, mais uma fonte de sofrimento para o eu poético. Note-se, porém, que esta contenda é mais acentuada nos autores latinos, sobretudo Catulo, do que em Bocage, onde a razão surge frequentemente personificada e toma, por vezes, a iniciativa de auxiliar o sujeito poético, mesmo sem este lhe pedir ajuda.

De salientar que a associação e identificação do amor com a loucura e a sua oposição à razão (*ratio / amor (furor)*) é muito antiga e não é exclusiva dos poetas (já Lucrecio abordou a questão). Recorde-se que foi um filósofo, Pascal, que já no século XVII proferiu a célebre afirmação “O coração tem razões que a razão desconhece”, que de tantas vezes repetida pela Humanidade ao longo dos últimos séculos se tornou quase um ditado popular. Esta realidade parece ser, aliás, do conhecimento de todos aqueles que tiveram já oportunidade de viver uma intensa paixão, o que levou o povo, com a sua sabedoria, a afirmar também que “a afeição apaixonada cega a razão mais fortificada”.

4.5.4 Amor / morbus

Como tivemos oportunidade de verificar nas páginas anteriores, tratando-se o amor de um estado de demência, constitui efectivamente uma enfermidade, mas do espírito, uma *animi perturbatio* como a definiu Cícero.

De acordo com Peter Toohey⁸⁴⁹, a medicina antiga não fornece muitas informações acerca da enfermidade amorosa. Não obstante, os autores que a ela se referem – Areteu de Capadócia, Galeno, Oribásio de Pérgamo, Célio Aureliano e Paulo de Egina – interpretam-

⁸⁴⁹ TOOHEY, Peter, “Love, Lovesickness, and Melancholia”, *Illinois Classical Studies*, 17.2 (1992) 265-286.

na como uma doença depressiva cujos sintomas coincidem com os da melancolia. Entre eles apontam a palidez, a insónia, a tristeza, a ansiedade e a debilidade física.

No entanto, de acordo com o crítico, na literatura antiga são escassos os exemplos em que deparamos com referências à enfermidade amorosa depressiva. Um deles encontra-se no segundo idílio de Teócrito. Neste, Simaeta apaixonou-se por Delfis e, à medida que as emoções se apoderam da jovem, ela adocece gravemente. A pele tornou-se pálida, o cabelo começou a cair e emagreceu de forma drástica. A cura chegou quando a escrava Testilis conseguiu levar Delfis à casa da jovem. Fazer amor foi o remédio para tal maleita⁸⁵⁰.

Já no século I, Valério Máximo (5.7 ext.1) recuperara o motivo da depressão associada à doença amorosa ao contar o caso de Antíoco que se apaixonou por Estratonice, a sua jovem madrasta. Dividido, porém, entre o desejo e o pudor, foi incapaz de revelar a paixão, o que o levou a cair de cama, doente. O médico Erasítrato, que se encontrava junto do enfermo, constatou que a chegada da madrasta o fazia corar e lhe acelerava a respiração; por outro lado, quando ela se afastava, o jovem voltava a empalidecer. O médico verificou então que a causa de tal enfermidade era a frustração amorosa, pelo que o pai do jovem, o rei Seleuco, por amor ao filho concedeu-lhe a esposa, tendo este seu gesto altruísta permitido a cura de Antíoco⁸⁵¹.

Outro exemplo de enfermidade amorosa que, de acordo com Toohey, se pode confundir com melancolia encontra-se nas *Metamorfoses* de Ovídio (3.339-510), na história de Eco e Narciso. A ninfa apaixonou-se pelo belo jovem que, no entanto, a desprezou. Rejeitada, tornou-se ansiosa, foi atormentada por insónias, revelou inapetência pelos alimentos e acabou por emagrecer consideravelmente, de tal modo que os seus ossos se tornaram proeminentes. A punição de Narciso por um comportamento tão desumano não se fez esperar. Assim, ao apaixonar-se pela sua imagem reflectida nas águas acabou por sofrer os mesmos sintomas que Eco: empalideceu, e, incapaz de comer, tornou-se débil e acabou por morrer, sendo depois transformado numa flor à qual foi dado o seu nome⁸⁵².

⁸⁵⁰ Cf. THÉOCRITE, *Bucoliques grecs*, Tome I: Théocrite. Texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand (Paris 1972).

⁸⁵¹ Cf. VALÈRE MAXIME, *Faits et dits memorables*, Tome II, Livres IV-VI. Texte établi et traduit par Robert Combès (Paris 1997).

⁸⁵² Cf. OVIDE, *Les Métamorphoses*, tome I (livres I-V). Texte établi et traduit par Georges Lafaye (Paris 1969).

Com estes exemplos e outros que vai aduzindo ao longo do seu estudo⁸⁵³, conclui Toohey que a manifestação depressiva da doença amorosa não era comum na literatura clássica, existindo porém um maior número de exemplos a partir do século I⁸⁵⁴. Por outro lado, constata o crítico que esta enfermidade, manifestada através da violência, encontra descrições em quase todos os períodos da literatura antiga. Um exemplo claro prende-se com o mito de Medeia, cuja doença amorosa se manifesta de forma extremamente violenta e a leva a cometer diversos crimes. Assim, e por amor, Medeia traiu e abandonou o pai para seguir Jasão, ao mesmo tempo que tomou como refém o seu próprio irmão, Apsirto. Vingou-se também de Pélias, assassinando-o por este ter tentado matar Jasão ao impor-lhe a busca do velo de ouro. Alguns actos cometidos por Medeia são ainda desculpados ou explicados pelo perjúrio de Jasão. Tendo este prometido que a desposaria se ela lhe garantisse que ele alcançaria o velo de ouro, depois de ela cumprir a sua parte do acordo e já em Corinto, Jasão aceitou casar com Creúsa, filha do rei Creonte, pelo que Medeia assassinou também a sua rival e o pai desta⁸⁵⁵. Por último, matou os próprios filhos, o que constituirá talvez o exemplo máximo da manifestação maníaca e violenta de quem sofre da doença amorosa⁸⁵⁶.

Os poetas latinos que constituem o âmbito deste trabalho são também atormentados por tal enfermidade e a ela se referem ou dela se lamentam em várias ocasiões.

Tíbulo, em 2.5, composição dedicada a Messalino, primogénito de Messala Corvino, a partir do v.105 e dirigindo-se a Febo, expressa o desejo de que com a sua paz pereçam arcos e flechas, de modo que Amor vague inerme pelas terras. Ainda que reconheça o poder da arte de Apolo – *Ars Bona* – considera-a ineficaz quando comparada com o poder de Cupido que, depois de ter pegado em dardos, provocou danos a muitos: *Sed postquam sumpsit sibi tela Cupido, / Heu heu quam multis ars dedit ista malum!* (vv.107-108). Além de ser realçado o poder de Amor, surge este como fonte de sofrimento traduzido quer pela repetição da interjeição quer pela exclamativa. De entre as vítimas do deus está o próprio sujeito poético, aliás o principal lesado: *Et mihi praecipue: iaceo cum saucius annum / Et faueo morbo, cum iuuat ipse dolor* (vv.109-110). De facto, a *persona*

⁸⁵³ O autor acrescenta ainda: *Aegritudo Perdicae*; a história de Faustina inserta na *Historia Augusta* (Marcus Antoninus 19.12) de Marco Aurélio; *As Efesíacas* de Xenofonte de Éfeso, onde o autor aborda o caso de Ântia e Habrócomes; por último, aduz ainda o exemplo de *As Etiópicas* de Heliodoro, onde são referidos os amores de Teágenes e Caricleia.

⁸⁵⁴ Note-se que o autor não faz qualquer referência à elegia amorosa latina.

⁸⁵⁵ O que levou Medeia a assassinar Creúsa foi não só o amor doentio por Jasão como também o ciúme.

⁸⁵⁶ Cf. EURIPIDES, *Cyclops, Alceste, Medea*. Edited and translated by David Kovacs (Cambridge 1994).

poética lamenta-se de jazer ferida há já um ano⁸⁵⁷, mas curiosamente alimenta a doença porque considera a dor apazível. Nestes versos deparamos com uma série de vocábulos com conotações negativas, estritamente relacionados com a enfermidade e o sofrimento que dela advém: *iaceo*, *saucius*, *morbo*, *dolor*. Saliente-se porém que, como vem sendo habitual, a tónica do comprazimento na dor está presente: *cum iuuat*.

Mas o aspecto mais grave desta doença é o facto de ser incurável: *Quicquid erat medicae uicerat, artis, Amor* (2.3.14). Assim, manifesta o poeta a consciência de que não há medicina que resista ao poder do amor.

Quanto a Propércio, encara aquele que ama como um doente (*aeger*) atormentado por uma enfermidade que pode rápida e subitamente conduzir à morte (2.4.13-16). Trata-se portanto de uma doença incurável, como comprova a elegia 1.5, vv.27-28, em que adverte o rival para os sofrimentos que uma relação amorosa acarreta, vendo-se o próprio eu a braços com o mesmo problema, sem conseguir encontrar remédio para o seu mal: *Non ego tum potero solacia ferre roganti, / Cum mihi nulla mei sit medicina mali*. A insanabilidade da doença é acentuada pelos *adynata* mitológicos fornecidos pelo poeta em 2.1.66-70: se alguém for capaz de lhe arrancar aquele vício (*uitium*) será o único a conseguir pôr a mão nos frutos de Tântalo, a encher os tonéis das donzelas⁸⁵⁸, a libertar Prometeu e a afugentar a águia do seu peito.

Apesar de o poeta ter consciência de que não é possível encontrar cura para tamanho mal, levado pelo desespero invoca Baco em 3.17.9-10, para que este lhe proporcione um *remedium amoris*. De acordo com o poeta, esse mal (*malum*) que uma antiga chama guarda nos seus ossos, apenas a morte ou o vinho o poderão curar. Não deixa de ser uma afirmação curiosa e incoerente, já que, como sabemos a partir de tantos outros excertos, os elegíacos, e em especial Propércio, tendem a perpetuar para além da morte o amor e o *seruitium* que lhe está associado.

Incoerente também é o facto de Propércio encarar o amor como uma doença incurável para a qual não consegue achar remédio, mas afirmar em 1.10.17-18 ser capaz de curar os recentes males de amor de alguém: *Et possum alterius curas sanare recentis, / Nec leuis in uerbis est medicina meis*. Talvez o que tenha levado o poeta a tal afirmação tenha sido o facto de não se tratar do seu próprio mal de amor mas do de outrem. Além disso, o sofrimento é ainda recente, isto é, a doença está na sua fase inicial, pelo que a

⁸⁵⁷ Recorde-se que do mesmo se lamenta Propércio: *Et mihi iam toto furor hic non deficit anno* (1.1.7).

⁸⁵⁸ As Danaides, condenadas a encher de água um tonel que não tinha fundo.

probabilidade de cura é maior, ao contrário da de Propércio que dura há já um ano. Estamos perante um contraste entre a função do poeta como *magister amoris*, que o leva a considerar-se capaz de aconselhar e curar os enamorados, e a sua debilidade enquanto amante, que o torna incapaz de pôr termo ao seu próprio mal de amor⁸⁵⁹.

Por último, e ainda no que respeita à incoerência nas afirmações do poeta relativamente à insanabilidade da doença que nos ocupa, em 3.24.9-11 afirma ter conseguido encontrar a cura para o amor e, acima de tudo, conseguiu-o sozinho. Salienta que os seus amigos não foram capazes de afastar de si o mal que o atormentava, provavelmente os mesmos amigos a quem pediu auxílio na elegia inicial do seu *Monobiblos*⁸⁶⁰, da mesma forma que nem uma feiticeira da Tessália conseguiu fazer desaparecer tal mal no vasto mar; apenas ele e só ele foi capaz de se libertar do amor, sem ser forçado pelo ferro ou pelo fogo, o que nos recorda igualmente o v.27 da elegia 1.1.

Relativamente ao carácter incurável da doença amorosa no poeta de Sulmona, como nota Lilja⁸⁶¹, “in the *Amores* Ovid does not touch this subject, but it is understood that he cannot free himself from Amor’s power”. É precisamente esta incapacidade de se libertar da paixão que o leva a afirmar em 1.6.35: *Hunc ego, si cupiam, nusquam dimittere possum*⁸⁶².

Constatamos, pois, que os três elegíacos são unânimes em encarar o amor como uma doença que os atormenta, daí que se refiram a ela como *morbis*, *malum* ou *uitium*, salientando também o seu carácter incurável.

A mesma consciência manifesta Bocage, o que o leva a exclamar em 89.8: “Oh moléstia de Amor, que não tem cura!”. E tal como os elegíacos, vê a paixão como um mal que o atormenta: “Contarei ao meu bem meu mal profundo” (88.12). O seu bem é Armia e o seu mal é, evidentemente, a paixão que o dilacera⁸⁶³. Saliente-se a antítese que pretende colocar em oposição a importância da amada para o eu poético e o mal que a sua ausência suscita no coração do pobre amante: “... vivo sem ela absorto, errante, / Perdido, amargurado, e só no mundo” (vv.13-14).

⁸⁵⁹ Este mesmo contraste encontra-se nos versos finais da quarta elegia do primeiro livro de Tibulo.

⁸⁶⁰ Nos vv.25-26 desta elegia dirigiu-se aos amigos e implorou-lhes que procurassem auxílio para um coração que não estava são: *quaerite non sani pectoris auxilia*.

⁸⁶¹ (1965) 104.

⁸⁶² Tal como Propércio encarou o amor como um mal, também Ovídio em 2.9b.26 vê não o amor mas a *puella* como um *malum*. Trata-se porém de um *dulce... malum*, pelo que apresenta o amor como um sentimento agri-doce, motivo que remonta já a Safo, fr.130.

⁸⁶³ Além deste exemplo veja-se também 60.6, soneto a que já fizemos referência ao abordar o tópico do *insanus amor*. Dirigindo-se à Razão, acusa-a o poeta de conhecer “o mal” e não dar “a cura”.

Parece-nos pertinente ainda a referência a 125.1-4:

*Ó tu, consolador dos malfadados,
Ó tu, benigno dom da mão divina,
Das mágoas saborosa medicina,
Tranquilo esquecimento dos cuidados.*

O “tu” a quem o poeta se dirige parece tratar-se do sono. Desta quadra interessa particularmente o terceiro verso, onde o emprego de “medicina” aponta para o carácter doentio do amor e das mágoas que suscita no eu poético. O sono e os “sonhos de Amor” (v.7) constituem assim um lenitivo para o sofrimento, o que de certo modo recorda os versos finais da elegia 3.17 de Propércio, em que o sujeito poético pede a Baco que, por meio do vinho, o liberte da servidão a que está sujeito e vença, com um sono profundo, a sua mente atormentada⁸⁶⁴. Ainda no que respeita ao soneto bocageano, é de notar que o poeta encara o sono como um estado semelhante à morte⁸⁶⁵ e o único que ainda lhe traz alguma felicidade, tal como coprovamos nos dois últimos versos do soneto: “Agora é só feliz minha existência / No mudo estado que arremeda a Morte”.

4.5.4.1 *Signa amoris*

O amor que triunfa sobre o sujeito poético e opressivamente o domina a ponto de ser visto como uma enfermidade manifesta-se pela mais variada sintomatologia, que afecta quer a parte psíquica quer a física. São os denominados *signa amoris*, alguns dos quais intemporais⁸⁶⁶ e quase universais, que traduzem as penas de quem sofre do “mal de amor”⁸⁶⁷.

⁸⁶⁴ Em 1.3.45-46 o Sono constituiu também o derradeiro lenitivo para as lágrimas de Cíntia, cansada de tanto esperar por Propércio.

⁸⁶⁵ A mesma ideia está presente em Ovídio 2.9b.41: *stulte, quid est somnus gelidae nisi mortis imago?*

⁸⁶⁶ Os *signa amoris* remontam já à poesia grega arcaica, como demonstrou Calame. Cf. CALAME, Claude, *The Poetics of Eros in Ancient Greece* (Princeton, New Jersey 1999) p.13ss. A obra foi publicada originalmente com o título *I Greci e l'eros: Simboli, pratiche e luoghi* (Roma-Bari 1992), estando a tradução para o inglês a cargo de Janet Lloyd.

⁸⁶⁷ O “mal de amor” foi alvo de alguma atenção por parte do professor José Manuel Reverte Coma, médico espanhol nascido em 1922, fundador do Museu de Antropologia Forense, Paleopatologia e Criminalística da Escola de Medicina Legal da Faculdade de Medicina da Universidade Complutense de Madrid. Afirma o professor que esse mal existiu sempre, em todos os tempos e em todos os países, ainda que se tenha manifestado de forma mais acentuada em meados do século XVII, o que o levou a falar numa “epidemia”. Ao que parece, afectava somente as mulheres, especialmente as jovens e belas. De entre a sintomatologia

A nível psíquico são várias as alterações registadas, e a que fizemos já referência. Assim, o amor parece afectar o entendimento, a capacidade de tomar decisões⁸⁶⁸ e de agir racionalmente, daí ser considerado *insanus*. Conduz, portanto, a um comportamento *sine ratione*, próximo de um estado de loucura que leva os homens a comportar-se como nunca se comportariam caso não tivessem sido tocados pelo amor. Um exemplo claro é a opção pela escravidão amorosa a que os homens livres se submetem.

De modo idêntico, recusam-se terminantemente a dedicar-se a assuntos de interesse público em prol de uma vida de *otium* votada à vivência do amor, como tivemos já oportunidade de verificar quando nos referimos à rejeição, por parte dos nossos poetas, dos valores tradicionais exaltados pela sociedade romana.

Os tormentos infligidos pela paixão suscitam no ser que ama um sofrimento avassalador que se manifesta, como mencionado, por meio de variados sinais. Parece-nos que, no caso dos elegíacos latinos, os sintomas oscilam entre os que Toohey considerou típicos de uma manifestação mais depressiva da doença e aqueles que apontam para uma reacção violenta e maníaca.

Relativamente aos primeiros, um dos mais recorrentes é a insónia. Assim, Tibulo, em 1.2.75-76, declara que, enquanto lhe for permitido reter a amada nos seus ternos braços o seu sono será brando, e portanto, sem preocupações, mesmo estando deitado em terra inculta. É esta constatação que o leva a questionar, nos vv.77-78, de que serve deitar-se num leito luxuoso se não tiver um amor que lhe seja grato, e assim passar a noite em claro atormentado pelo pranto. Nestes quatro versos, deparamos com uma série de contrastes:

mais frequente aponta a languidez, tristeza, vontade frequente de chorar, palidez do semblante e dos lábios, apatia, inapetência pelos alimentos, falta de alegria de viver, entre outros. Refere inúmeros estudiosos que trataram o tema, com destaque para Boissier de Sauvages, médico de Montpellier, que viveu no século XVIII, e que ficou conhecido como “o médico do amor”, uma vez que, na sua tese de doutoramento, dedicada ao tema, alterna as opiniões dos antigos poetas com notáveis considerações científicas. Além de Boissier de Sauvages, refere inúmeros outros estudiosos que se dedicaram também ao exame do mesmo mal, de que são exemplo Jean Varandal (1560-1617), Jean-Baptiste Bouillaud (1796-1881) ou Henri Meige (1866-1940), que identificaram esta “enfermidade” com clorose. Por último, aduz o professor os estudos levados a cabo por Gregorio Marañón (1887-1960), que conclui afinal tratar-se a clorose de uma mera invenção literária, nitidamente romântica, e não de uma verdadeira doença como alguns estudiosos fizeram crer. Cf. REVERTE COMA, José Manuel, *El mal de amor*, disponível no sítio

<http://www.gorgas.gob.pa/museoafc/loscriminales/paleopatologia/mal%20de%20amor.html>, acedido em 18 de Julho de 2005. Ao mesmo assunto se dedicaram Táki Athanássios Cordás e Cybelle Weinberg, que incluíram a clorose entre as chamadas “doenças efêmeras, entidades clínicas descritas em determinadas épocas, discutidas por hábeis observadores, e que hoje, por uma razão ou outra, desapareceram e deixaram dúvidas sobre o que de fato constituíam”. Cf. CORDÁS, T.A. e WEINBERG, C., “Clorose: a efêmera doença das virgens” in *Rev. Psiq. Clín.* 29 (4) (online) 2002, pp.204-206, maxime 204 [acedido a 18 de Julho de 2005]. Disponível no sítio <http://www.hcnet.usp.br/ipq/revista/vol29/n4/pdf/204.pdf>

⁸⁶⁸ Sobre este aspecto vide Calame (1999) 19.

entre *mollis... somnus* e *cum fletu nox uigilanda, inculta... humo* por contraste com *Tyrio... toro* e, por último, *et te... teneris retinere lacertis* por oposição a *sine amore*. Uma vez mais, Tibulo coloca frente a frente a pobreza e a riqueza, continuando a julgar preferível a primeira, desde que o amor lhe seja propício. Quanto à insónia enquanto *signum amoris*, é resultado do sofrimento provocado por um amor não correspondido e encontra-se nesta elegia associada ao pranto.

Em 2.22.43-47, Propércio aborda o tema da crueldade feminina com todo o sofrimento que esta suscita no eu poético, ao alimentar-lhe falsas esperanças de um encontro amoroso. Aliás, estes versos estão repletos de vocábulos conotados com a crueldade e a dor, de que são exemplo *dura* (v.43), *dolor* (v.45) e *acer* (v.45), ao que se acrescenta a interjeição *heu* (v.44). É justamente este sofrimento que conduz à insónia⁸⁶⁹, uma vez que o sujeito poético, suspirando, vira-se e revira-se no leito: *Quanta illum toto uersant suspiria lecto* (v.47). De notar, em primeiro lugar, que os *suspiria* se encontram associados ao estado de vigília do enamorado, funcionando aqui como outro *signum amoris*. Em segundo lugar, o verso properciano parece retomar os vv.11 e 12 do *carmen* 50 de Catulo: *sed toto indomitus furore lecto / uersarer*. De facto, é utilizada a mesma expressão nos dois autores – *toto... lecto* –, bem como o mesmo verbo – *uerso* –, para traduzir a atitude do sujeito poético atormentado pela insónia. Saliente-se contudo que, no *carmen* catuliano, o contexto em que a insónia é referida é diferente do que encontramos em Propércio. Na obra do Veronense, estamos perante um poema que gira em torno da dedicação à poesia e que é dirigido a um amigo, Gaio Licínio Calvo. Começa o sujeito poético por recordar os escritos que haviam produzido no ócio do dia anterior, o que é desde já significativo, uma vez que a produção poética é associada ao *otium* e não ao *negotium*. Igualmente relevante é o emprego de *ludo* referente à composição poética, utilizado no v.2 (*lusimus*) e retomado no v.5 (*ludebat*), que está em conformidade com uma poesia mais ligeira, do agrado do Veronense. De igual modo, também *delicatos* (v.3), referente a Catulo e Calvo enquanto poetas, contribui para intensificar a ideia de que estamos perante composições mais ligeiras que não possuem um propósito didáctico ou moral sério⁸⁷⁰, como era apanágio, por exemplo, da tragédia. Acrescente-se ainda que se trata de *uersiculos*, pequenos versos que se adequam perfeitamente à natureza da poesia cultivada, pautada pela brevidade, por oposição à extensão dos grandes poemas épicos. Os

⁸⁶⁹ Relativamente à insónia como *signum amoris* em Propércio veja-se também 2.25.47 e 3.15.2.

⁸⁷⁰ Cf. Godwin (1999) 169.

vv.7-8 são igualmente dignos de destaque, uma vez que neles se encontram alguns vocábulos caros a Catulo, de que são exemplo *lepor*, a graça e o encanto, e *facetiae*, os ditos espirituosos, duas características de Calvo que fizeram com que o sujeito poético ficasse *incensus*, termo habitualmente empregue como metáfora amorosa. Efectivamente, neste *carmen* é utilizado algum léxico relacionado com a temática do amor. Nos vv.9-11 deparamos também com uma série de atitudes que correspondem aos *signa amoris*, mas que, no contexto, são resultado do entusiasmo sentido pelo poeta ao compor poesia. Deste modo, a personagem poética encontra-se infeliz (*me miserum*), o que o leva a não ser capaz de comer, daí a magreza e fraqueza que caracteriza o enamorado, nem sequer dormir, tal é a ânsia de ver chegar o dia para estar novamente com Calvo e darem continuidade à tarefa que empreenderam no dia anterior. A excitação que domina o sujeito poético é vista quase como uma possessão, o que se integra na tradição literária que encara o poeta como um ser possuído, de que Platão⁸⁷¹, Aristóteles⁸⁷² e Horácio⁸⁷³ são exemplo.

Do mesmo sintoma se lamenta Ovídio em 1.2, nos versos que antecedem a descrição do triunfo do amor. Assim, até ao v.8 queixa-se o sujeito poético da dureza da cama, de as cobertas não permanecerem no leito, de ter passado uma longa noite privado do sono, e de lhe doerem os ossos de tantas voltas dar o corpo.⁸⁷⁴ Neste momento, a *persona* poética parece não saber ainda com exactidão o que motivou tal tormento, incerteza sugerida pela interrogativa, bem como pelo pronome indefinido *quid*. A dúvida persiste no terceiro dístico, expressa por meio de *puto*, acreditando o sujeito poético que daria conta se eventualmente estivesse a ser tentado por algum amor. A dúvida dá lugar à certeza nos vv.7-8, tendo Ovídio a confirmação de que efectivamente as setas estão cravadas no seu coração e o fero amor agita o seu peito possuído. Afinal, foi Amor o responsável pela insónia.

No entanto, apesar de todas as perturbações que a paixão acarreta, considera preferível sofrer por amor do que não amar. Assim afirma na elegia 2.10, onde aborda o tema do *geminus amor*. No v.15 declara preferir viver atormentado do que jazer sem amor: *Sed tamen hoc melius, quam si sine amore iacerem*. Deste modo, e porque aos seus olhos nada pode ser pior do que não estar apaixonado, é justamente isso que deseja aos seus inimigos

⁸⁷¹ Cf. *Ion* 533e-534a e *Fedro* 254a.

⁸⁷² Cf. *Poética* 1455a.

⁸⁷³ Cf. *Ars Poetica* 453-476.

⁸⁷⁴ Uma vez mais, a exemplo de Catulo e Propércio, é utilizado o verbo *uerso*.

(vv.16-18): que tenham uma vida dura, que durmam num leito sem ninguém e que possam estender os seus membros ao longo da cama. Quanto a si, que o cruel Amor interrompa os indolentes sonos e que não seja ele próprio a única carga do seu leito (vv.19-20).

Também nos sonetos amorosos bocageanos o sujeito poético é por diversas vezes atormentado pela insónia⁸⁷⁵, que é igualmente um *signum amoris*. A título de exemplo, atentemos no soneto 79:

*Já com ténue clarão, já quase escura
A nocturna Diana o céu volteia,
E sobre o Tejo azul, que mal prateia,
Vai duplicando a trémula figura.*

*Aura subtil nas árvores murmura,
No lago adormecido a rã vozeia,
Mocho importuno agoiros mil semeia
Dentre as umbrosas moitas da espessura.*

*Letárgico vapor Morfeu derrama,
Com que insinua um doce desalento
No livre coração de quem não ama.*

*Triste de mim! Se repousar intento,
Os olhos me abre Amor, Amor me inflama,
E Anália me persegue o pensamento.*

O momento do dia privilegiado é, obviamente, o início da noite, indo o poeta sugerindo-nos gradualmente o anoitecer. Assim, começa pela referência ao “ténue clarão”, para mencionar em seguida a “nocturna Diana”, personificação da noite⁸⁷⁶, que, “já quase escura, o céu volteia”, para culminar depois com a menção de uma escuridão quase cerrada, que se deve também à ausência de luar: “E sobre o Tejo azul, que mal prateia, / Vai duplicando a trémula figura” (de Diana). Na segunda quadra dá continuidade o poeta à descrição desse ambiente nocturno que sugere quietude e silêncio (vv.5-6), apenas perturbado pela incómoda presença do mocho que, importuno, “agoiros mil semeia”. Nesse

⁸⁷⁵ Vide 48, 79 e 83.

⁸⁷⁶ Diana é identificada com Ártemis. Os antigos viam-na como personificação da Lua, enquanto encaravam o seu irmão Apolo como a personificação do Sol.

ambiente enquadra-se Morfeu⁸⁷⁷ que derrama sobre os homens um “letárgico vapor” que produz efeitos diversos nos diferentes corações: enquanto “insinua um doce desalento / no livre coração de quem não ama” (vv.10-11), no do sujeito poético, pelo contrário, não nutre qualquer efeito, como constatamos pelo segundo terceto. Inicia-se este com uma expressão de dor – “Triste de mim!” – que recorda o *me miserum* dos latinos, explicitando então o motivo de tal sofrimento: “Se repousar intento, / Os olhos me abre Amor, Amor me inflama, / E Anália me persegue o pensamento” (vv.12-14).

Neste soneto, verificamos que o poeta privilegia o ambiente nocturno que será depois tão caro aos românticos⁸⁷⁸, onde está presente um elemento funesto, o mocho, sendo os elementos agoirentos e aziagos igualmente do agrado dos poetas do Romantismo. Ao mesmo tempo, Bocage povoa esse cenário nocturno de figuras mitológicas identificadas com a noite: Diana e Morfeu. Nesse ambiente coloca em oposição, por um lado, a natureza adormecida (“No lago adormecido...”: v.6) e a tranquilidade dos homens que não amam e, do outro, ele próprio que, atormentado por Amor, vê o seu sono interrompido pela lembrança de Anália. Tal como em Ovídio era o amor que lhe agitava o peito e o impedia de sossegar, também em Bocage é o amor que inflama o sujeito poético, perturbando a sua tentativa de repouso. Recorde-se que o sono funciona algumas vezes, nos sonetos de Elmano, como um lenitivo para o sofrimento amoroso⁸⁷⁹. Assim, não sendo a personagem poética capaz de dormir, não consegue dar descanso aos seus males. De salientar que, apesar de toda a dor que o atormenta, o facto de considerar que os que não amam são possuídos por um “doce desalento” parece significativo, pois dá a entender que, na sua opinião, falta-lhes aquilo que de facto é o grande alento da vida: o amor, independentemente de todo o sofrimento que acarreta.

Associados à insónia encontram-se, como mencionado, os suspiros. Sobre este ponto, recordemos novamente a elegia 2.22 de Propércio, na qual o poeta considera que os suspiros o transtornam (v.47), levando-o a virar-se e revirar-se no leito, o que revela o sono agitado dos enamorados desgraçados. Não obstante, afirma em 3.8.27 que detesta os sons

⁸⁷⁷ Um dos filhos do Sono, que tinha como função tomar a forma de seres humanos e de assim aparecer aos homens durante o sono. Possui grandes asas que move rápida e silenciosamente, e que lhe permitem chegar num ápice a qualquer lugar. Neste soneto está identificado com o próprio sono.

⁸⁷⁸ Quanto a este ponto não podemos esquecer a importância das *Noites* de Edward Young, que privilegiam um ambiente sombrio e melancólico, e que exerceram grande influência na literatura romântica.

⁸⁷⁹ Cf.10.1-2: “De suspirar em vão já fatigado, / Dando trégua a meus males, eu dormia” e 27.1-2: “Usurpando um minuto a meu lamento, / Amigo sono os olhos me ocupava”.

que os suspiros nunca perturbam, expressando igualmente a ideia defendida por Ovídio de que é melhor sofrer por amor do que não amar⁸⁸⁰.

Os suspiros enquanto *signum amoris* encontram-se também na poesia do Sulmonense, na elegia 2.19, na qual o poeta desenvolve a tese de que no amor é preferível o difícil ao acessível, o que recorda o provérbio que diz que “o fruto proibido é o mais apetecido”. É justamente por isso que aconselha o marido da *puella* a vigiá-la convenientemente, para que se torne mais difícil o encontro amoroso e assim saia fortalecida a paixão do sujeito poético. Se, pelo contrário, o marido suportar a traição, será o fim do amor e o enamorado não mais se sentirá infeliz, nada temerá e não voltará a soltar suspiros durante o sono.

Nos sonetos bocageanos os suspiros são recorrentes. Desse aspecto nos adverte o próprio poeta no soneto 5, dirigido aos leitores, onde os aconselha a ver as “incultas produções da mocidade” (v.1) com mágoa e piedade, bem como a ponderar a variedade com que a Fortuna o contemplou, através dos “suspiros, lágrimas e amores” (v.6) que povoam a sua produção literária. Assim, no soneto 65, implora a Anarda que atenda às “doças mágoas do rendido Elmano” (v.2) e possa desta forma consolar o infeliz amante com um riso ou até mesmo com um “suave engano”. É a amada, aliás, a única responsável pelo sofrimento do enamorado que a coloca acima de tudo e a encara como o mais importante na vida: “A tudo te antepõe minha ternura” (v.10). Após implorar a esmola de um pequeno gesto de amor, toma consciência Elmano de que são vãos os seus rogos, da mesma forma que vãos são os seus suspiros, pois “não pertence a piedade à formosura” (v.14). Nesta passagem, o suspirar é um sinal do amor que dilacera a personagem poética.

No soneto 100, contudo, os suspiros exalados pelo sujeito poético são expressão não só do tormento amoroso como também da saudade que o tortura. Neste caso, os suspiros de Elmano são transferidos para a pessoa amada, Armia, tornando-se uma característica dela, daí que o poeta a qualifique de “suspirada” (v.1).

No entanto, os suspiros podem ser um sinal de amor também da própria amada, de que é exemplo o soneto 184. Já no Oriente, pede Elmano ao seu coração que voe e se dirija a Gertrúria a fim de perscrutar os sentimentos que a amada nutre por ele, ao mesmo tempo

⁸⁸⁰ A este propósito recorde-se Ov.2.10.15.

que o sujeito poético lhe fará uma declaração de fidelidade absoluta. Em troca, Elmano pede apenas um suspiro que servirá de alento e alimentará as suas esperanças⁸⁸¹.

Por outro lado, em Bocage, nem sempre o suspirar é um sinal / manifestação do tormento amoroso. No soneto 42, o poeta sonha que Gertrúria se encontrava nos seus braços e que era lícito dar-lhe “mil ávidos beijos” no “nívelo colo” interdito aos demais (“para os mais sagrado”). A sua ousadia fazia-o feliz e era num momento de êxtase que perdia o siso, a força, a voz e a cor, o que de certo modo recorda o *carmen* 51 de Catulo, onde este se lamenta de que o doce riso de Lésbia lhe rouba todo o sentido e o faz perder também a voz. No sonho de Bocage, é “no mais doce, no melhor momento, / Exalando um suspiro de ternura” (vv.9-10), que acorda e encontra Gertrúria só no pensamento. No excerto apresentado, o suspiro é manifestação de prazer e não de sofrimento.

Verificamos pois que em Bocage os suspiros são também um *signum amoris*, expressão do tormento amoroso, embora possam traduzir ainda a saudade. Por outro lado, é curioso notar como revelam não só a dor como também o prazer que o amor suscita no eu poético. No entanto, e contrariamente ao que sucede nos textos latinos, nos sonetos bocageanos são exalados quer pelo sujeito poético quer pela amada.

Outro dos *signa amoris* presente na produção elegíaca é a palidez, cuja frequência levou Ovídio a declarar na *Ars Amatoria* 1.729: *palleat omnis amans*.

Nas elegias tibulianas, o tópico é abordado em 1.8, composição que constitui uma *consolatio* a Márato pelo tormento que o amor por Fóloe lhe suscita. A partir do v.27 dirige uma admoestação à jovem, e pede-lhe que não faça mal a Márato (vv.51-52), explicando-lhe que o tom amarelado deste tem como causa o amor.

Em Propércio são várias as passagens em que a palidez do enamorado é abordada, de que é exemplo a elegia 1.5, na qual o poeta se vê confrontado com a presença de um rival que pretende arrebatá-lo a amada. Na sua qualidade de *magister amoris*, o sujeito poético adverte-o de todos os males que o amor acarreta e que o atormentarão, caso insista na relação com Cíntia: a insónia (v.11), a submissão (v.12), a rejeição (v.13ss), bem como a palidez e a magreza de que o próprio Propércio é exemplo: *Nec iam pallorem totiens mirabere nostrum, / Aut cur sim toto corpore nullus ego* (vv.21-22).

No entanto, ao que parece, a cor pálida surgia apenas após um período de enamoramento algo longo, já que, de acordo com Propércio, os “recém-apaixonados” não a

⁸⁸¹ O exalar de um suspiro de amor por parte da amada encontra-se também em 171.12-13: “Olha nos lábios de Gertrúria bela / Como suspira Amor”.

possuíam ainda. Assim supomos pela elegia 1.9, onde vemos Pôntico já rendido ao amor, a quem Propércio, uma vez mais no seu papel de *magister amoris*, informa sobre as contrariedades com que irá deparar, bem como acerca dos sinais que, ainda não evidenciados, em breve se manifestarão, entre os quais se encontra a palidez: *Necdum etiam palles* (v.17)⁸⁸².

Contudo, e a exemplo do que constatámos ao abordar o tópico da insónia, confessa o sujeito poético ser seu anseio estar sempre pálido diante da amada irada, apesar de todo o sofrimento que daí advém. O desejo é expresso igualmente em 3.8.28, precisamente no mesmo dístico onde afirmou odiar os sonos que os suspiros nunca transtornam: *semper in irata pallidus esse uelim*.

A mudança de cor enquanto sinal de amor é mencionada também por Ovídio em 2.7.9-10. Perante à suspeita de Corina da existência de uma relação amorosa entre o poeta e Cipáside, protesta Ovídio pelo facto de todas as suas atitudes⁸⁸³ serem motivo de recriminação e acusação por parte da amada, que em tudo vê um sinal da infidelidade do sujeito poético. O mesmo se passa em relação ao tom do rosto. Deste modo, se tem boa cor, acusa-o Corina de ser insensível com ela, mas se, pelo contrário, a cor é má, crê que morre de amor por outra.

Além do sujeito poético, também as próprias figuras mitológicas empalidecem quando dominadas e atormentadas pelo amor. É o caso de Ínaco, um deus-rio da Argólida, que corria pálido por causa de Mélia, filha de Oceano, exemplo aduzido em 3.6.25.

Em Bocage, a palidez do semblante associada à fraqueza física enquanto sinal de sofrimento é mencionada uma única vez, como consequência não do amor mas da saudade da sua pátria e da mágoa provocada pela possibilidade de morrer longe dela: “Lassas as forças, pálido o semblante, / Sinto rasgar meu peito a cada instante / A mágoa de morrer expatriado.” (177.6-8).

Por outro lado, no soneto 42, encontramos também uma referência à perda de cor, mas num momento de prazer. Tal como aconteceu, na mesma composição, com o suspiro que foi exalado “no mais doce, no melhor momento” e não como expressão do tormento amoroso, também o sujeito poético perdeu a cor num momento de êxtase, portanto, de extrema felicidade, e não por se ver acometido pelo mal de amor.

⁸⁸² Sobre a palidez como *signum amoris* em Propércio veja-se também 1.1.19-22 e 1.18.17.

⁸⁸³ A nível textual destaca-se o emprego das disjuntivas *sive... seu*, nos vv.3 e 5, bem como 9 e 10.

Um último *signum amoris* nos merece referência: a magreza associada à inapetência pelos alimentos. No já mencionado *carmen* catuliano (50), além da insónia que atormentava Catulo e o fazia virar e revirar-se no leito, lamenta-se também o sujeito poético da sua falta de apetite, de tal modo que nem a comida lhe aprazia: *ut nec me miserum cibus iuuaret* (v.9).

A fragilidade do enamorado é focada também por Propércio em 3.16⁸⁸⁴, que se inicia com uma indecisão do poeta, que não sabe se deverá partir para Tíbur a mando de Cíntia que lá se encontrava e enfrentar assim todos os perigos de uma viagem nocturna, ou, pelo contrário, permanecer em Roma e suportar a desilusão e até a ira da amada. Aborda, então, a partir do v.10, uma série de tópicos característicos da elegia, como o do Amor com os archotes acesos⁸⁸⁵ de forma a indicar o caminho ao sujeito poético, o da imunidade dos amantes protegidos por Vénus⁸⁸⁶, ou ainda o da fragilidade do enamorado. Note-se que é devido a esta debilidade que, segundo o sujeito poético, ninguém ousará atentar contra ele: *sanguine tam paruo quis enim spargatur amantis / improbus?* (vv.19-20), até mesmo porque, como havia já afirmado, ninguém fere os amantes, pois estes são sagrados (v.11).

A magreza como sinal de enamoramento é referida também por Ovídio na elegia 1.6, um *paraklausithyron*, onde foi aproveitada de forma original e até humorística pelo poeta. Dirige-se este não à amada ou à porta, como é recorrente entre os elegíacos⁸⁸⁷, mas ao porteiro, rogando-lhe que abra a porta, mas que a deixe apenas entreaberta, pois será o suficiente para poder passar, já que um longo amor adelgaçou o seu corpo para esses hábitos, e a perda de peso deixou-lhe os membros aptos para tais situações. Desta forma, de acordo com Ovídio, a magreza consequente do enamoramento tem afinal uma finalidade prática: permitir ao amante entrar em casa da amada sendo a abertura da porta mais estreita.

Nos sonetos bocageanos não encontramos qualquer referência à magreza como *signum amoris*, o que facilmente se justifica se tivermos em conta que o próprio poeta era já magro por natureza, como nos indica no soneto 1 – “Magro, de olhos azuis, carão moreno” –, verso que retoma posteriormente no soneto 360, escrito por altura da doença

⁸⁸⁴ Veja-se também 2.22.21-22.

⁸⁸⁵ Sobre o *topos* do Amor com o archote veja-se ainda 2.29.5 (Amorinhos), bem como Tib.2.1.81-82, 2.6.15-16 e Ov.2.9.5.

⁸⁸⁶ Acerca deste tópico que remonta já à poesia helenística, vide também Tib.1.2.27-31; 1.5.57-58; Ov.1.6.9-14.

⁸⁸⁷ Cf. Tib.1.1.56, 73-74; 1.5.67-68; 2.3.73-74; 2.6.11-14; Prop.1.5.20; 1.16; 2.9.41-42.

que lhe pôs termo à vida: “Quando hás-de consentir, cruel Fortuna, / Ao magro, de olho azul, de tez morena, / O bem d’andar a flaino e d’ir à tuna?” (vv.9-11)⁸⁸⁸.

Quanto à inapetência pelos alimentos, não é também mencionada como *signum amoris*, uma vez que no caso de Bocage era com alguma frequência forçada, já que a miséria que marcou grande parte da vida o obrigou a viver da caridade, como constatamos pelo soneto 2: “Mantido às vezes de sucinto almoço, / De ceia casual, jantar incerto” (vv.3-4).

Não podemos contudo terminar esta breve análise dos sintomas através dos quais se manifesta a enfermidade amorosa sem uma referência ao *carmen* 51 de Catulo, inspirado no fragmento 31 de Safo⁸⁸⁹. Começa o poeta por uma menção do rival – *ille* (vv.1-2) – cuja superioridade é sugerida pela sua parecença com um deus (v.1) e reiterada no verso seguinte, ao afirmar Catulo que aquele homem parece ser até superior aos deuses. Em seguida atenta o poeta na atitude do rival que se senta em frente a Lésbia, vê-a e ouve o seu doce riso e mesmo assim permanece indiferente aos atractivos da *puella*. Esta atitude é colocada em oposição com a do sujeito poético, pois, enquanto o *dulce ridentem* de Lésbia deixa o rival insensível, tira todo o sentido ao desgraçado Catulo⁸⁹⁰, de tal modo que nada lhe resta (*nihil est super mi*). Depois de se referir em termos gerais ao desconcerto que sentiu, atenta o poeta em determinados pormenores: perde a voz, entorpece-lhe a língua, corre uma ténue chama sob os seus membros, os ouvidos retinem de zumbidos e ambos os olhos são cobertos por uma dupla noite⁸⁹¹. Saliente-se, porém, que de entre estas últimas manifestações apontadas por Catulo, apenas duas, parece-nos, aparecem depois expressas nos elegíacos latinos: a chama que inflama o eu poético (fogo amoroso) e a perda de visão (cegueira amorosa).

Como se disse inicialmente, a enfermidade amorosa não se manifesta apenas de forma depressiva como vimos através dos exemplos aduzidos, mas também maníaca. É

⁸⁸⁸ Veja-se ainda 2.2: “Passeia em Santarém chuchado moço”.

⁸⁸⁹ A este propósito veja-se O’HIGGINS, Dolores, “Sappho’s splintered tongue: silence in Sappho 31 and Catullus 51”, *American Journal of Philology* 111.2 (1990) 156-167 e sobretudo GREENE, Ellen, “Refiguring the feminine voice: Catullus translating Sappho”, *Arethusa* 32.1 (1999) 1-18.

⁸⁹⁰ De acordo com Greene (1999) 5-6, o facto de o rival ser capaz de permanecer insensível aos atractivos de Lésbia é significativo, pois revela a capacidade de aquele homem ficar indiferente às tentações do amor, o que lhe permitirá dedicar-se aos seus *officia*, isto é, aos seus deveres para com a comunidade. De acordo com a autora, “The contrast between “that man” and the miserable lover, then, represents a way for Catullus to explore not merely different responses to amatory experience, but, more importantly, the uncertainties of and anxieties about pursuing the erotic life in the context of culture that values duty over private pleasure”.

⁸⁹¹ Note-se que grande parte destes sintomas recupera alguns dos apontados por Safo: “amoroso riso – que tanto agita / meu coração de súbito, pois basta ver-te / para que não atine com o que digo”; “a língua se me torna inerte”; “um subtil fogo me arpeia a pele, / deixam de ver meus olhos, zunem-me os ouvidos”. A tradução é de Eugénio de Andrade (1995).

disso exemplo a elegia 1.7 de Ovídio, em que o sujeito poético se lamenta de ter sido acometido por um ataque de loucura que o levou a agredir fisicamente a *puella*, elegia por diversas vezes mencionada.

Além desta composição, a elegia 2.8 de Propércio merece também uma breve referência. Nos vv.1-12 é a um amigo (*amice*) que se dirige, lamentando-se de lhe terem arrebatado Cíntia. Ainda que tenha consciência de que tudo muda, não suporta a ideia de ver a amada nos braços de um rival e sente-se magoado por ter dado tudo e nada ter recebido em troca. Nos vv.13-16 é à própria Cíntia (*improba*) que se dirige, expressando a dor que o dilacera por ter sido durante tanto tempo submisso à amada, enquanto esta o tratava com desdém. Desta forma, nos vv.17-24, fala consigo próprio, expressando a vontade de morrer, o que, acredita, suscitará o júbilo de Cíntia. Recorda então Hémon que, incapaz de viver sem Antígona, se suicidou quando aquela foi condenada por Creonte a ser emparedada viva. Da mesma forma que Hémon não conseguiu viver sem Antígona, Propércio não concebe a vida sem Cíntia. No entanto, o poeta vai ainda mais longe. Ao evocar o mito recorda que, na altura do suicídio de Hémon, Antígona estava já morta, o que leva Propércio a dar largas à sua ira e a exprimir o seu desejo de vingança (vv.25-28): Cíntia morrerá também; com o mesmo ferro jorrará o sangue de ambos. Nos versos finais (29-40), o sofrimento e a cólera de Propércio são intensificados pela referência ao episódio da “ira de Aquiles”. Este, privado de Briseida que lhe tinha sido arrebatada por Agamémnon, recusou-se a continuar o combate contra os Troianos, permanecendo na sua tenda, indiferente à luta. Viu⁸⁹² os Aqueus em fuga caírem mortos no litoral, viu os acampamentos dórios incendiados por Heitor, viu Pátroclo, mutilado, caído na areia com os cabelos encharcados de sangue e tudo suportou por causa de Briseida. Apenas quando esta foi devolvida é que Aquiles regressou à luta e matou Heitor, cujo cadáver arrastou com os seus cavalos. E se Aquiles, que é filho de uma ninfa (Tétis), pode reagir desta forma violenta a um amor arrebatado, não é estranho que também o poeta, que se julga inferior pela mãe e pelas armas, se deixe dominar pela paixão e possa eventualmente cometer um acto de loucura. Verificamos que nesta elegia o sujeito poético, atormentado pela dor e pela revolta e vítima do mal de amor, reage de forma violenta e não pensa apenas no suicídio, mas também, a título de vingança, no homicídio da amada.

⁸⁹² Saliente-se a anáfora dos vv.31 e 33 (*uiderat*)

Nos vv.35-36 da elegia 3.24 deseja outro tipo de vingança: tendo o sujeito poético sofrido um passado de humilhação, espera que a amada seja rejeitada e suporte também o soberbo desdém de outro e, já envelhecida, se lamente de que lhe façam o que ela fez aos outros. O que Propércio deseja, afinal, é que Cíntia sofra na pele tudo o que ele se viu obrigado a suportar.

A mesma ideia estava presente já em Catulo 8, um *carmen* de separação. Despedindo-se da amada, anuncia-lhe o eu poético que, quando ninguém a quiser, também ela irá sofrer a dor da rejeição: *at tu dolebis, cum rogaberis nulla* (v.14).

O mesmo desejo de vingança está patente em Bocage, nomeadamente no soneto 11:

*Raios não peço ao Criador do mundo,
Tormentas não suplico ao rei dos mares,
Vulcões à Terra, furacões aos ares,
Negros monstros ao Báratro profundo.*

*Não rogo ao deus de Amor que, furibundo
Te arremesse do pé de seus altares,
Ou que a peste mortal voe a teus lares
E murche o teu semblante rubicundo.*

*Nada imploro em teu dano, inda que os laços
Urdidos pela fé, com vil mudança
Fizeste, ingrata Nise, em mil pedaços.*

*Não quero outro despique, outra vingança,
Mais que ver-te em poder de indignos braços,
E dizer quem te perde e quem te alcança.*

O sujeito poético exprime a sua revolta pela traição de Nise, ainda que não chegue aos extremos de Propércio. Assim, começa por enumerar uma lista daquilo que não quer e portanto não pede a determinadas entidades: raios “ao Criador do mundo”; tormentas “ao rei dos mares”; “vulcões à Terra”; “furacões aos ares”; “negros monstros ao Báratro profundo”. Note-se que nos dois primeiros versos faz o poeta referência quer ao divino cristão quer ao divino pagão, uma coexistência relativamente frequente na sua poesia. De salientar também que, na primeira quadra, estão presentes os quatro elementos: terra (v.3), água (v.2), ar (v.3) e fogo (vv.3-4). Por último, é de notar ainda a antítese entre Deus (v.1) e o Inferno, simbolizado no Báratro (v.4). Assim, o sujeito poético não deseja que Nise

seja castigada por Deus nem supliciada no Inferno, do mesmo modo que não quer que ela sofra com a fúria de qualquer um dos quatro elementos.

Na segunda quadra, e na mesma linha da estrofe anterior, continua o poeta a informar o leitor do que não pede ao deus de amor: não pretende que este afaste Nise dos seus altares, pelo que o seu desejo é que Nise continue a amar; por outro lado, não deseja também que a amada seja atormentada por qualquer doença mortal, como a peste.

No primeiro verso do primeiro terceto sintetiza o sujeito poético a sua intenção: “Nada imploro em teu dano”, ainda que a amada o mereça, uma vez que violou o pacto amoroso estabelecido entre os amantes. É esta a verdadeira razão da ira e da revolta de Bocage. O que o sujeito poético realmente deseja, e essa será a sua vingança, é ver Nise sofrer nos braços de quem a faça sofrer também, por ser incapaz de alguma vez a amar como a *persona* poética a amou.

Bastante distinto é o soneto 69:

*Vai-te, fera cruel, vai-te inimiga,
Horror do mundo, escândalo da gente,
Que um férreo peito, uma alma que não sente,
Não merece a paixão que me afadiga.*

*O Céu te falte, a Terra te persiga,
Negras Fúrias o Inferno te apresente,
E da baça tristeza o voraz dente
Morda o vil coração, que Amor não liga.*

*Disfarçados, mortíferos venenos
Entre licor suave em áurea taça
Mão vingativa te prepare ao menos;*

*E seja, seja tal tua desgraça,
Que ainda, por mais leves, mais pequenos,
Os meus tormentos invejar te faça.*

Tal como a composição anterior, este soneto é dirigido também à amada, mas num tom bastante feroz. Repele-a o sujeito poético por considerá-la ingrata, cruel, vil, desejando-lhe males tão hediondos que a levem a invejar os do próprio sujeito poético. A rejeição da amada está patente na primeira quadra, onde é de realçar o duplo emprego do imperativo “vai-te”, desde logo destacado ao ser a primeira palavra do soneto. O modo como se refere à mulher é bastante depreciativo: considera-a uma “fera” que intensifica com o adjectivo “cruel”, é sua “inimiga”, “horror do mundo” e “escândalo da gente”. De

seguida, é na crueldade que atenta por meio da metáfora “férreo peito”, apontando ainda a sua insensibilidade. É indigna, portanto, de ser o objecto da afeição do sujeito poético.

Na segunda quadra assistimos a uma série de maldições lançadas à amada: que seja desamparada por Deus⁸⁹³, perseguida pela Terra, confrontada com as Fúrias do Inferno⁸⁹⁴ e atormentada pela tristeza.

No primeiro terceto o poeta centra toda a sua atenção no veneno que espera que a amada ingira o que, a nosso ver, parece tratar-se de uma referência ao veneno de amor, até mesmo pela menção da “áurea taça” onde será servido, que recorda o soneto 57, em que o mesmo veneno é servido “em taça de ouro” (v.14). Além disso, se se tratasse literalmente de “mortíferos venenos”, a amada não poderia sofrer intensamente de forma a invejar os tormentos do eu poético e este, por seu turno, não poderia apreciar a sua vingança. O sujeito poético congratular-se-á ao ver sofrer aquela que suscitou em si próprio um sofrimento atroz. Será esta a sua vingança.

Uma última menção nos merece o soneto 102:

*Igual ingratição e igual vileza
Poucos hão-de encontrar entre as ruínas
Que Amor prepara: pródiga de Alcinas
Não é (graças aos Céus!) a Natureza.*

*Génio de fúria, monstro de torpeza,
Que o pejo afogas, que a traição refinas,
São as Júlias, as Lais, as Messalinas
A par de ti modelos da pureza.*

*Não temas, infiel, que à Terra chame
O raio que reluz na Mão do Eterno,
Para que em negras cinzas te derrame.*

*Rasguem-te as garras do remorso interno
O coração corrupto, o peito infame:
Lá tenho um vingador, lá tens o Inferno.*

A exemplo do soneto anterior, também neste Bocage se refere com desprezo a Alcina, que considera ingrata e vil como poucas. Os insultos continuam na segunda quadra e atingem o auge com a referência à luxúria da amada que atinge tais proporções que

⁸⁹³ Note-se o contraste com 11.1.

⁸⁹⁴ Este verso opõe-se a 11.4

levam o poeta a considerar Júlia, Lais e Messalina modelos de pureza quando comparadas com Alcina.

No entanto, a amada não deverá temer o castigo divino, pois o sujeito poético não invocará sequer a vingança de Deus. Aliás, nem ela é necessária, pois o que Elmano deseja realmente é que Alcina seja atormentada pelos remorsos que serão para ela um verdadeiro inferno. Quanto ao eu poético, ver a amada rasgada pelas “garras do remorso interno”, constitui a melhor das represálias pela sua conduta infiel.

Concluimos assim que os poetas oscilam entre a manifestação maníaca e a depressiva da enfermidade amorosa, predominando a primeira em Bocage e a segunda nos elegíacos. Estas duas manifestações tão distintas podem prender-se com o facto de também o amor ser um sentimento contraditório que conduz o eu poético a estados de espírito opostos, o que explica o célebre paradoxo catuliano *Odi et amo* (85.1). Em Ovídio, o carácter violento da doença amorosa leva-o a agredir a amada. No caso de Propércio, a manifestação maníaca da enfermidade que o levou a ponderar o suicídio e o homicídio da amada nasce da associação do amor ao ciúme e ao desprezo a que Cíntia o votou, o que desencadeou a revolta e o desejo de vingança. Em alguns sonetos bocageanos em que este mesmo desejo é expresso, o tom em que o poeta se refere à amada é bastante depreciativo. No entanto, a vingança é mais suave, na medida em que o poeta nunca agride fisicamente a mulher que ama, como Ovídio, do mesmo modo que nunca chega a ansiar a morte daquela que é a grande responsável pelo seu sofrimento. Assim, ora pretende o poeta vê-la sofrer nos braços de outro, punição já presente em Catulo e Propércio, ora deseja que ela seja atormentada pelo remorso ora pretende que seja dilacerada por um sofrimento tal que inveje os tormentos do eu poético.

Relativamente aos *signa amoris* que nascem da depressão e melancolia associadas à doença amorosa, verificamos que são idênticos tanto nos poetas latinos como em Bocage, de que é exemplo a insónia e os suspiros que muitas vezes lhe estão associados e que perturbam o sono dos amantes, ainda que em Elmano possam ser exalados também num momento de delírio amoroso. Por outro lado, a palidez do rosto e a fraqueza física encontram-se igualmente em Bocage, mas noutro contexto, como sinal não do sofrimento, mas da saudade que dilacera o poeta e da mágoa de se ver expatriado.

No que respeita à falta de apetite e à magreza a que se encontra associada, é mencionada por Catulo e Propércio como resultado do sofrimento que os martiriza, adquire

para Ovídio uma finalidade prática, e não é objecto de qualquer menção por parte de Bocage por questões biográficas. Assim, temos a oportunidade de constatar uma vez mais que Bocage não se limitou a recuperar os habituais tópicos do discurso amoroso, mas, pelo contrário, foi capaz de os adaptar a novos contextos e à sua situação pessoal.

É de realçar, sobretudo em Propércio e Ovídio, o comprazimento na dor, que os leva a considerar ser melhor o tormento de amar sem ser amado do que a dor de não amar. E foi precisamente este prazer na dor infligida pela paixão que levou também Bocage a afirmar que eram doces as suas mágoas⁸⁹⁵, bem como a considerar que o “livre coração de quem não ama”⁸⁹⁶ é invadido pelo desalento.

Estamos, portanto, perante determinados *signa* que possuem, alguns deles, carácter intemporal e que constituem afinal uma manifestação de um mal que existiu sempre em todas as épocas e em todos os lugares.

4.5.4.2 As feridas de amor

É também relativamente frequente os poetas latinos lamentarem-se das feridas provocadas pelo amor, o que se tornou um tópico recorrente na literatura e que levou Camões a afirmar séculos mais tarde, naquele que é talvez o seu mais famoso soneto, que o Amor “é ferida que dói e não se sente”. Trata-se, de facto, de uma chaga não palpável, mas que suscita em quem a possui um sofrimento atroz.

Como tivemos oportunidade de constatar ao analisar um excerto de uma elegia de Tibulo (2.5.109), lamentava-se o eu poético de jazer ferido (*saucius*) há um ano, associando neste verso e no seguinte o motivo das feridas ao da enfermidade amorosa.

Do mesmo mal se lamenta Propércio, que, na elegia 2.12, ao procurar a explicação para o deus menino se encontrar armado com setas pontiagudas, o acusa de ferir os homens, mesmo antes de estes o verem, não escapando ninguém ileso a tal ferida: *Nec quisquam ex illo uulnere sanus abit* (v.12). Note-se que no v.11 Cupido é considerado um *hostis*.

Em 2.25 dirige-se o poeta, nos vv.39-48, a todos quantos se revelam capazes de amar várias mulheres, confessando-se ele incapaz de os compreender, já que uma só basta

⁸⁹⁵ Cf.65.1-2.

⁸⁹⁶ Cf. 79.11.

para provocar insónias ao amante, ao mesmo tempo que se revela fonte de inúmeros males. Quanto às mulheres, sejam quais forem as suas características físicas, a sua nacionalidade ou as suas vestes, serão sempre um único caminho para uma ferida cruel. Assim, no v.46, o amor é designado como *malum uulnus*. A forma que o sujeito poético encontrou de acalmar as feridas foi afastar-se da amada, já que a distância, tal como o tempo (o passar dos anos) funciona como lenitivo⁸⁹⁷ (3.21.31-32). Em 3.24.18 exulta o poeta por ter finalmente conseguido recuperar a razão e, ao pôr fim ao amor, vê que as suas feridas começam a cicatrizar: *Vulneraque ad sanum nunc coiere mea*.

Quanto a Ovídio, em 1.2.29-30, resignado com a sua condição de presa recente do amor, dispõe-se a, como cativo, arrastar as correntes impostas pelo deus, ostentando a ferida ainda recente. E, mesmo durante o cortejo triunfal, Amor fará novas vítimas, pois, ainda que o deus queira deter as setas, estas, como se tivessem vida própria, não podem conter-se. Assim, ao passar, provocará o deus muitas feridas (v.44).

Bocage, na segunda quadra do soneto 92, é à “Razão feroz” que se dirige, entidade que palpa e vê no coração do amante “de agudas ânsias venenosas chagas”. Saliente-se que as chagas são suscitadas, como seria de esperar, pelo amor, sendo de realçar também o valor expressivo da adjectivação: “agudas” porque as ânsias são intensas, violentas; “venenosas” porque as feridas são nocivas para o eu poético e provêm do amor visto também, em algumas ocasiões, como um veneno.

No soneto 288, escrito no cárcere e dirigido a Nise, o amor é uma “Maviosa afeição, que fere e cura” (v.4), o que remete para o carácter contraditório do sentimento amoroso que dilacera quem o experimenta, mas cura quando é correspondido. A referência clara às feridas do amor, que recuperam o “fere” do v.4, encontra-se no primeiro terceto:

*Manda-lhe um ai, meu bem, com ele afaga
Do ansioso amante o coração ferido,
A quem mordaz saudade assanha a chaga.*

Nesta estrofe, e tal como no soneto 92, a ansiedade⁸⁹⁸ surge associada ao amor, tal como a saudade que constitui outra fonte de sofrimento para o eu poético e aviva ainda

⁸⁹⁷ Recorde-se que também Bocage atribui a estes dois factores a capacidade de atenuar o amor, de que são exemplo os vv.7-8 do soneto 180: “Receio que a distância, o tempo, o Fado / Te arranquem meus carinhos da lembrança”.

⁸⁹⁸ Neste soneto, o que suscita a ansiedade do eu poético é a incerteza relativamente aos sentimentos que Nise nutre por ele.

mais as feridas do amante. Será a preocupação da amada pelo estado do sujeito poético o único lenitivo para a dor que o dilacera.

Por último, atentemos no soneto 45⁸⁹⁹:

*Urselina gentil, benigna e pura,
Eis nas asas subtis de um ai cansado
A ti meu coração voa, alagado
Em torrentes de sangue e de ternura.*

*Põe-lhe os olhos, meu bem, vê com brandura
Seu miserável, doloroso estado,
Que, nas garras da morte já cravado,
A fé, que te jurava, inda te jura.*

*Põe-lhe os olhos, meu bem, suavemente,
Põe-lhe os mimosos dedos na ferida,
Palpa de amor a vítima inocente;*

*E por milagre deles, ó querida,
Verás cerrar-se o golpe, e de repente
Em ondas de prazer tornar-lhe a vida.*

Começa Bocage por enaltecer as qualidades morais de Urselina – gentileza, bondade e pureza –, sendo os traços de carácter que o poeta refere fundamentais para que a amada possa satisfazer os pedidos que o eu poético lhe formula. Trata-se, de facto, de um texto de teor apelativo, como comprova o emprego dos vocativos (vv.1, 5, 9 e 12), no primeiro verso de cada estrofe, e dos imperativos (“põe-lhe”, “vê”, “palpa”). À amada envia o sujeito poético um “ai cansado”, revelador de um sofrimento amoroso que se arrasta há já algum tempo e que domina completamente o amante, como evidenciam os versos 3 e 4. Com efeito, “as torrentes de sangue e de ternura” que alagam o coração do sujeito poético parecem sugerir que aquele transborda de amor. Por este motivo, pede à amada que veja o estado a que chegou o coração (v.5)⁹⁰⁰, tendo talvez a adjectivação (“miserável, doloroso”) o intuito de despertar a compaixão de Urselina. A segunda estrofe, além de abordar o tema do sofrimento amoroso, remete ainda para o carácter doentio da paixão que, sendo incurável, conduz o eu à morte (vv.7-8). Note-se como, até neste momento derradeiro, o amante continua a reafirmar o seu amor e a sua fidelidade, expressa

⁸⁹⁹ Relativamente às feridas de amor veja-se ainda 119.12, 121.1 e 134.

⁹⁰⁰ Atente-se no apelo ao visualismo: “Põe-lhe os olhos”, “vê”.

pela “fé”, que, como vimos, tem na poesia bocageana um sentido próximo da *fides* exaltada pelos elegíacos latinos.

No primeiro terceto, reitera o poeta o pedido formulado no v.5 e fá-lo de forma similar, introduzindo uma ligeira variação: “com brandura” dá lugar agora a “suavemente”. Nos vv.10-11 dirige outros dois pedidos a Urselina: que ponha os “mimosos dedos na ferida” infligida pelo deus e que palpe “de Amor a vítima inocente”.

Depois de dar conta à amada do estado deplorável em que se encontra, vítima do amor que o consome, aguarda um feliz desfecho: a atenção da amada e o toque dos seus dedos são o suficiente para sarar a ferida. A cura, portanto, é súbita⁹⁰¹ e tem lugar quando Urselina lhe dá provas de um amor correspondido. Assim, a amada verá “em ondas de prazer” tornar a vida ao sujeito poético que se encontrava num estado já próximo da morte.

Parece-nos, efectivamente, que o poema assenta em algumas contradições. Assim, a morosidade do sofrimento traduzida pelo “ai cansado” contrasta com a cura repentina; as “torrentes de sangue”, provenientes talvez da ferida, e o “miserável, doloroso estado” do coração opõem-se às “ondas de prazer”; a morte iminente do eu poético dá lugar à vida, o que o poeta considera tratar-se de um “milagre”. Desta forma, Bocage não só insiste no carácter contraditório do amor, que leva quem o experimenta a passar repentinamente de um estado de espírito a outro que se lhe opõe, como atribui à amada e às atitudes desta a responsabilidade pela angústia ou extrema felicidade do amante.

Algumas conclusões se impõem. Nas páginas anteriores verificámos que tanto Bocage como os elegíacos latinos vêem o amor como uma doença mental, daí a sua associação à loucura amorosa. Esta enfermidade tem a particularidade de ser incurável, pelo que os poetas procuram lenitivos para a dor, como é o caso do vinho (Propércio) ou do sono (Propércio e Bocage).

Constatámos também que o amor conduz a manifestações depressivas, incluindo os sintomas a insónia, os suspiros, a palidez e a debilidade física decorrente da falta de apetite; por outro lado, pode manifestar-se também de forma maníaca e violenta, resultado da sua associação ao ciúme e ao desprezo, o que instiga o eu poético a expressar os seus desejos de vingança que, no caso de Propércio, o levam não só a ponderar o suicídio como até a pensar no homicídio de Cíntia.

⁹⁰¹ “Verás cerrar-se o golpe”, sendo que a forma verbal recupera o “vê” do v.5.

Por último, todos os poetas são unânimes em afirmar que possuem feridas de amor, que seriam a imagem visível da chaga psicológica que provoca no eu poético um sofrimento atroz.

4.5.5 A cegueira amorosa

Vimos até ao momento que o amor é entendido como uma espécie de enfermidade mental, que leva quem o experimenta a agir como se não visse a realidade como ela é, como se se encontrasse privado do uso da razão⁹⁰².

Na obra dos poetas elegíacos não há muitas ocorrências de vocábulos relacionados com a cegueira. No entanto, é evidente que é esta, bem como a loucura a que está frequentemente associada, a razão pela qual o sujeito poético continua a amar quase de forma incondicional a *puella*, apesar de todas as agruras que ela o faz experimentar. De facto, tratando-se de uma mulher geralmente caracterizada como infiel, inconstante, ingrata, ambiciosa, altiva, apenas o desvario e a cegueira amorosas justificam que o eu poético continue a submeter-se à sua vontade, a cantá-la e a fazer-lhe juras de amor eterno.

Deste modo, apesar de os poetas latinos não dizerem expressamente que estão cegos, o leitor, especialmente aquele que já foi também tocado pela paixão, percebe claramente que é o amor que comanda os passos do eu poético, ao conduzi-lo a um estado de deslumbramento que lhe afecta a razão e o entendimento e o impede de ver a realidade tal como ela é. Mas pode acontecer ainda que o sujeito poético, mesmo tendo consciência do carácter da mulher que ama, não seja capaz de deixar de a amar. Assim, é o amor que leva o sujeito poético a comportar-se como um escravo mesmo sendo um homem livre, que o faz suportar a chuva intensa e o frio de um rigoroso Inverno ou enfrentar todos os perigos nocturnos na esperança de uma noite de amor com a amada, que lhe permite aguentar a traição da *puella* que o despreza em favor de um amante rico, que o leva a dar largas ao lamento diante da porta fechada da casa da mulher que ama, que o faz perder a cor e o vigor físico e ser continuamente atormentado pela insónia, que o leva a viver dilacerado pelos ciúmes, mesmo quando não tem provas da infidelidade da amada. Mas, como sabemos, “o amor é cego” e, como tal, a ilusão e a eterna esperança de uma mudança de atitude por parte da mulher levam o eu poético a tudo desculpar. Recorde-se aliás que os

⁹⁰² É bastante recorrente a associação da cegueira e da loucura ao amor.

olhos surgem frequentemente conotados com a luz e estando o eu poético cego, encontra-se privado não da luz do dia, mas da luz da razão e do entendimento, o que o leva a suportar o que jamais suportaria se estivesse mentalmente são e a cometer as maiores loucuras por amor.

As várias manifestações da insanidade e cegueira amorosas foram já enunciadas nas páginas anteriores, pelo que no presente subcapítulo deter-nos-emos apenas nas escassas referências que os poetas fazem ao seu estado de cegueira.

Uma dessas referências encontra-se, como vimos, em Catulo 51, vv.11-12 – *gemina teguntur / lumina nocte* –, uma hipérbole, em que a dupla noite que cobre os olhos do eu poético o conduz também a um estado de cegueira. De salientar a antítese em *lumina nocte*, que acentua o contraste entre os olhos do eu poético e a luz que lhes está associada e o carácter extraordinário (por ser dupla) da noite que os cobre.

Na elegia 2.14 de Propércio, assistimos nos versos iniciais ao júbilo do sujeito poético após uma noite de amor com a amada. Nos versos 11-20, recorda porém o desprezo a que ela o tinha votado, bem como aquilo que a fez alterar essa atitude: o desdém de Propércio. A única coisa que este lamenta é ter encontrado a solução tão tardiamente e recorda que afinal o caminho a seguir, isto é, o modo de agir esteve sempre à sua frente, mas era ele que não o via, até mesmo porque ninguém vê quando se encontra preso nas teias do amor. No v.17 – *Ante pedes caecis lucebat semita nobis* –, salienta-se a oposição entre a luz do caminho a seguir e a cegueira do eu poético, contradição expressa em *caecis lucebat*, onde se evidencia a colocação estratégica dos dois vocábulos lado a lado. No verso seguinte encontramos a explicação para tal cegueira, que não afecta unicamente o eu poético, mas todos quantos amam sem medida: ninguém consegue ver com clareza, ou seja, racionalmente, quando é dominado pela paixão.

Quanto a Bocage, insiste muito mais neste tópico do que os poetas latinos, exclamando mesmo, uma ou outra vez, “cego Amor”⁹⁰³ ou “cega Paixão”⁹⁰⁴.

No soneto 96 o sujeito poético alimentou por breves instantes a esperança de ver o seu amor correspondido, ilusão que rapidamente se desvaneceu, o que o leva a constatar no v.11: “Quão fáceis de enganar são os amantes!”. Curado pois da cegueira em que se encontrava e profundamente desiludido, é aos mortais que sofrem também com as penas amorosas que se dirige no segundo terceto:

⁹⁰³ Cf.101.13; 176.9.

⁹⁰⁴ Cf.18.12; 114.9.

*Humanos que seguís as leis que sigo,
Vós, corações, que ao meu sois semelhantes,
Ah! Comigo aprendei, chorai comigo.*

É curioso notar como nesta estrofe o poeta se assume como um exemplo para os outros amantes e, quase como se de um *magister amoris* se tratasse, instiga-os a aprender com os seus erros. No entanto, e no que respeita a tal magistério, não encontramos na poesia bocageana quaisquer ensinamentos sobre os sofrimentos que estão guardados para aqueles que se deixam submeter à escravidão amorosa, ou sobre a forma como devem os enamorados comportar-se com as amadas, ou sobre o melhor modo de curar o mal de amor, como é recorrente entre os elegíacos latinos. De facto, neste terceto, o sujeito poético limita-se a alertar os humanos, cujos corações sofrem por amor, para não caírem nos mesmos erros que ele, isto é, para não se deixarem cegar pela paixão. O poeta vê-se apenas como um exemplo a não seguir, ao mesmo tempo que apela à solidariedade dos amantes: “chorai comigo”.

No soneto 182 é a cegueira amorosa que leva Elmano a amar a desleal Natércia, apesar de lamentar continuamente as suas traições:

*Meia-noite seria; eu, passeando,
No meu palmar chorava o meu Destino,
Eis que ao som de um gemido repentino
Olho, e vejo uma sombra no ar girando.*

«*Quem és, Guirá?*» (pergunto-lhe, arquejando)
«*Quem és, quem és, ó Lémure malino?*»
«*Sou o espírito (diz) de Saladino,
De quem já leste o caso miserando.*

«*De Grisalda as traições inda lamento
Da solitária noite entre os horrores,
E os olhos, mortal cego, abrir-te intento.*

«*Não soltes por Natércia mais clamores,
Sepulta a desleal no esquecimento,
Olha o trágico fim de meus amores.*»

Como em tantos outros sonetos bocageanos, o tempo privilegiado é a noite, momento propício à introspecção e também à melancolia. Aliás, é passeando num palmar que o eu poético chora as desventuras do Destino, quando é perturbado pelo som de um gemido e pela visão de uma sombra. Visivelmente assustado, como depreendemos pela tripla repetição da pergunta “quem és” e pela referência à respiração ofegante, estabelece um diálogo com a “sombra”. Percebemos, de imediato, pelas próprias perguntas, que se trata de um espírito, já que “Guirá” é uma alma ou uma sombra, de acordo com a crença dos gentios da Índia, enquanto os Lémures são as almas dos mortos, segundo a mitologia romana⁹⁰⁵.

Na segunda quadra, ficamos a conhecer a identidade de tal espírito: trata-se da alma de Saladino que por amor sofreu também, sendo Grisalda o objecto da sua afeição. O “caso miserando” a que se refere o poeta encontra-se na *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do Oriente⁹⁰⁶, texto editado por Domingos Fernandes em 1607. Saladino era um militar nobre que um dia, ao ver Grisalda com o pai nos campos a colher flores, se apaixonou de imediato. Por amor à jovem, Saladino põe de lado as suas ricas vestes e as armas e torna-se lavrador, entregando-se ao mando do pai da amada. Este, vendo que o moço era esforçado no trabalho e amava verdadeiramente a sua filha, quis que a recebesse por esposa. No entanto, o Destino tornou-se amargo e trouxe até Grisalda um peregrino que anteriormente tinha sido seu vizinho e que, antes de partir, nutria também um grande afecto pela jovem. Ao voltar, porém, a situação inverte-se e é Grisalda que se apaixona pelo peregrino que agora a despreza, enquanto ela própria despreza Saladino, que realmente a ama. O amante, traído, sente-se dividido entre o amor e o desejo de vingança “da inimiga ingrata”. Decide então reunir amigos e parentes de Grisalda e, subindo a uma palmeira, expõe a sua triste história, o seu “caso indino”. Confessando-se incapaz de se vingar de Grisalda, decide vingar-se em si próprio: “Tendo-me logo tu tão ofendido / Tomo a vingança em mi, que sou, senhora, / Em quem tu perdes mais, e o mais perdido”⁹⁰⁷. Dito isto, “das lágrimas que chora, / Um ribeiro soltou” e, numa atitude de desespero, atirou-se da palmeira e morreu: “sobre a terra dura, / Passou da vida logo o

⁹⁰⁵ Note-se que Bocage conseguiu desta forma conjugar a sua cultura clássica com as crenças orientais.

⁹⁰⁶ Cf. ORIENTE, Fernão Álvares do, *Lusitânia Transformada*. Introdução e actualização de texto de António Cirurgião (Lisboa 1985) 187-200.

⁹⁰⁷ Note-se o jogo com o verbo perder. É Grisalda quem mais fica a perder com o acto que Saladino cometerá em seguida, uma vez que ficará privada da presença de alguém que a amava como o “peregrino” jamais a amará; é ele, Saladino, o mais perdido, no sentido em que é o mais desgraçado e não alimenta já qualquer esperança de voltar a ser feliz na companhia de Grisalda.

extremo passo”. Foi enterrado e no dia seguinte, no mesmo sítio onde se encontrava a urna, brotou um tronco de uma árvore que “tomou mil graças” do desgraçado amante: no “cheiro gentil” da planta está representada a “fé” de Saladino; as cores branca e amarela da flor são símbolo, respectivamente, do peito casto e da desesperação; a queda das flores, com a luz do sol, manifesta a “vergonha e mágoa / D’amor mal empregado”. A jeito de conclusão acrescenta o autor que “Este o prémio d’amor tão verdadeiro / Foi, com que a fé do mísero mancebo / Pagou um peito ingrato e lisonjeiro”. Note-se que a árvore que nasceu no local onde o amante foi enterrado é conhecida no Oriente por “árvore-triste” que, de acordo com o autor, floresce apenas de noite, exalando um perfume suave e agradável, e perde o cheiro e as flores mal a luz do sol toca a terra⁹⁰⁸.

De salientar que Bocage se encontra no Oriente, pelo que é uma história oriental que lhe serve de modelo, enquanto em outros sonetos, nomeadamente no 57, são os exemplos de personagens da mitologia clássica (Píramo e Dido) que servem de advertência ao sujeito poético para os perigos do amor. O próprio espaço onde o eu poético passeava – um palmar – poderá ter levado Bocage a evocar esta história, já que Saladino subiu a uma palmeira para expor aos familiares e amigos o seu triste caso. Assim, é a alma do miserável amante que procura chamar o eu poético à razão – “E os olhos, mortal cego, abrir-te intento”⁹⁰⁹ – e alertá-lo para o fim trágico daqueles que amam mulheres traidoras. A melhor resolução a tomar, nesses casos, é esquecer-las: “Sepulta a desleal no esquecimento”.

Atentemos agora no soneto 25:

*Se a minha lastimosa desventura
Irreparável é, se trago escrito
No rosto cor da Morte o meu delito,
Que louca ideia os passos me segura?*

*Ah! Some-te, infeliz, fuge, e procura
Margens, quais as do lívido Cocito,
Brenhas, matos, sertões, errante, aflito,
Até que vás parar na sepultura.*

⁹⁰⁸ Parece tratar-se de uma referência ao Night-flowering Jasmine (*Nyctanthes arbor tristis*), uma árvore oriunda da região de Bengal na Índia, cujas flores, de fragrância suave, estão abertas durante a noite e fecham durante o dia. É conhecida também por “árvore dos amantes” ou “árvore da tristeza”.

⁹⁰⁹ Note-se como a cegueira se encontra conotada com a loucura amorosa, enquanto o “abrir dos olhos” corresponde à recuperação da Razão.

*Ó nume enganador, nume falsário!
Ó lúbrica Fortuna, de quem rego
Em vão com triste pranto o santuário!*

*Já sem violência em tuas mãos me entrego:
Sim, vária, aqui me tens, inda mais vário,
Cega, a ti me abandono, inda mais cego.*

Na primeira quadra, expõe o sujeito poético a sua situação actual: não tem qualquer possibilidade de ser feliz, uma vez que a desventura, acentuada ainda pelo adjectivo “lastimosa”, é além do mais irreparável, o que remete de novo para a imagem do eu poético como um ser perseguido pelo Destino e condenado à infelicidade. Assim sendo, o melhor que tem a fazer é isolar-se do mundo, enquanto aguarda a morte.

Deste modo, na segunda quadra, é a si próprio que se dirige, num tom apelativo, traduzido no emprego de três imperativos num único verso, ao que se acrescenta o vocativo, que remete para a sua infelicidade, e uma interjeição, a designar a dor que o atormenta. Exorta-se a si próprio a procurar margens semelhantes às do Cocito (rio dos Lamentos), onde possa chorar abundantemente a sua desventura, do mesmo modo que junto ao rio infernal se lastimam os condenados. Em alternativa às referidas margens, pode optar ainda por “brenhas, matos, sertões”, portanto locais adversos. Num desses lugares deverá aguardar, isolado do mundo, a morte. De salientar, no terceiro verso desta quadra, a junção dos locais enumerados com a atitude adoptada (“errante”) e ainda com o seu próprio estado de espírito (“aflito”, que recupera o “infeliz” do quinto verso). Assim, o transtorno, a inquietação e desorientação que dominam o eu poético reflectem-se a nível textual na conjugação de todos estes aspectos no mesmo verso, quando o leitor estaria à espera de que o poeta desse continuidade à enumeração de locais onde poderia aguardar a morte. No mesmo verso, é de destacar o ritmo rápido, conseguido pela inclusão de cinco vocábulos separados por vírgulas, o que nos indica também que o sujeito poético se encontrava angustiado e inquieto.

Na terceira estrofe é a uma divindade que se dirige, a qual, pela caracterização que é feita no primeiro verso, poderia tratar-se de Amor. No entanto, o nume “enganador” e “falsário” é afinal a Fortuna, a grande responsável pela tristeza do eu poético. Este, já resignado com o seu triste destino e cansado de chorar, entrega-se à divindade sem qualquer resistência. Nos dois últimos versos, outros dois traços da caracterização da

Fortuna são aduzidos: é “vária” e “cega”. De facto, já no soneto 5 o poeta se tinha dirigido aos leitores incentivando-os a ponderar “da Fortuna a variedade” nos seus “suspiros, lágrimas e amores” (vv.5-6). Além de “vária” é ainda “cega”, tal como era geralmente representada na Antiguidade, distribuindo aleatoriamente os seus desígnios aos mortais. Note-se porém que o sujeito poético consegue ainda superar estas duas últimas características apontadas à Fortuna: se ela é “vária” e “cega”, ele é “inda mais vário”, “inda mais cego”. A variedade do eu poético manifesta-se, cremos, pela sua inconstância. Aliás, ele próprio se confessou “incapaz de assistir num só terreno” (1.5). A sua cegueira prender-se-á talvez com o facto de amar quem não lhe corresponde, o que o leva a ser constantemente desafortunado⁹¹⁰.

Saliente-se, porém, que nem só o Amor cega o eu poético. No soneto 117 o grande responsável pela cegueira do amante é o Fado: “Quem tão cego me pôs?... Ah! Foi meu Fado” (v.13). No entanto, e ainda que o poeta afirme que foi aquela entidade quem o cegou, percebemos pelo contexto que o verdadeiro motivo da cegueira do eu poético são os ciúmes que o dominam por completo, ao ver a amada “repartir prazer e agrado” a vários homens (“Àquele, a este”). O que mais o irrita, no entanto, é ter consciência da “baixeza” a que foi reduzido, já que anteriormente cantava apenas a formosura das mulheres que se caracterizavam pelo pudor, enquanto agora se vê nos “laços de beleza impura” daquelas que vendem o amor (“nos falsos mimos de venal ternura”). É esta “baixeza”, atitude contra a qual a própria Razão murmura, bem como a incapacidade de ficar indiferente aos carinhos que a amada dispensa a outros homens, o que o eu poético considera ser a sua cegueira.

Constatamos assim que Bocage insiste muito mais neste tópico, sendo portanto mais abundantes as referências directas à cegueira amorosa do que nos poetas latinos.

Saliente-se ainda que Bocage afirma que, além do Amor, também o Fado tem a capacidade de o cegar.

Por último, importa notar que os poetas latinos não dizem de forma explícita que sofrem de cegueira amorosa, mas ela está implícita nas suas atitudes e encontra-se intimamente associada às manifestações do *insanus amor*. Quer na poesia latina quer em Bocage, o eu poético vê-se muitas vezes privado do uso da Razão, cuja luz poderia iluminá-lo e curá-lo de tal insanidade. A cegueira associa-se assim à loucura, ao passo que

⁹¹⁰ Sobre a cegueira amorosa em Bocage vide ainda 26.12; 58.1-2; 59.5; 92.9.

a recuperação da visão equivale à reconquista da Razão. Aliás, a expressão “abrir os olhos” a alguém, isto é, “chamar a pessoa à razão” tem exactamente o sentido de procurar levar uma pessoa a ver a realidade por mais cruel que seja. No entanto, nem todos estão dispostos a enfrentar a verdade. A este propósito recordemos o final da elegia 1.4 dos *Amores*, onde Ovídio se encontra com a amada e o marido desta num banquete. No final, pede à *puella* que no dia seguinte lhe diga que durante a noite nada se passou entre ela e o cônjuge. Não deixa de ser curioso verificar como neste caso concreto o Sulmonense opta propositadamente pela cegueira amorosa.

4.5.6 O fogo amoroso

Entre os elegíacos e sobretudo em Bocage, uma das metáforas mais recorrentes para exprimir o amor é a do fogo⁹¹¹, utilizada para sugerir a intensidade da paixão arrebatadora que domina o eu poético. A associação do amor ao fogo encontra-se inclusivamente simbolizada na tocha, um dos objectos de que Eros continuamente se serve para inflamar e assim perturbar os corações dos homens.

A metáfora não constitui porém uma inovação dos poetas latinos. Aliás, como vimos no subcapítulo dedicado à enfermidade amorosa, a chama do amor aparece já no fragmento 31 de Safo. Também Teócrito no idílio 7.56 recorre à mesma metáfora⁹¹².

Em Catulo há alguns passos em que o poeta utiliza a metáfora para mostrar a intensidade da paixão. É o caso de 45.16, uma declaração de amor de Acme a Septímio: *ignis mollibus ardet in medullis*. O emprego de dois vocábulos distintos, mas ambos relacionados com o fogo (*ignis* e *ardet*), permite ao poeta evocar a grandeza da paixão da jovem e a veemência dos seus sentimentos. Trata-se pois de um amor intenso mas feliz.

No caso do eu poético, a ténue chama (*tenuis... flamma*) que percorre os membros de Catulo após ter contemplado Lésbia (51.9-19), o que corresponde ao início da relação entre ambos, simboliza também um amor ardente que leva inclusivamente o poeta a perder o uso dos sentidos. No entanto, não é empregue ainda para designar o carácter destruidor do sentimento amoroso, mas antes o desconcerto de quem foi tocado pela paixão. Note-se

⁹¹¹ Sobre o fogo amoroso vide Laigneau (1999) 102-110.

⁹¹² Relativamente à metáfora do fogo de amor veja-se também Virgílio, *Ecl.*2.68, 3.66 e *Aen.*4.68, bem como Horácio *Epod.*14.13 e *Carm.*1.6.19 e 1.19.5

que inclusivamente em termos reais um pequeno fogo se caracteriza por ser uma chama fraca que pode proporcionar uma sensação de conforto e bem-estar; somente quando é descontrolado é que se torna forte, terrível e destruidor. O mesmo pode acontecer com o amor: apenas quando é exacerbado e, evidentemente, não correspondido é que dilacera o eu poético.

Deste modo, na poesia do Veronense, o emprego de vocabulário relacionado com o fogo é também expressão do amor infeliz, servindo, neste caso, a ideia da queimadura física para evocar e traduzir a insuportável dor psíquica decorrente da paixão. Assim ocorre em 100.7: *cum uesana meas torreret flamma medullas*. A utilização de *torreret* e *flamma*, bem como do adjetivo *uesana* para a qualificar, aponta para o desvario amoroso que dominava e dilacerava Catulo e do qual o eu poético tinha dificuldade em libertar-se.

Além destas utilizações, encontramos na poesia catuliana alguns usos banais de *ardor*⁹¹³, *ardeo*⁹¹⁴ ou *uro*⁹¹⁵ para designar apenas o estar apaixonado.

Em Tibulo a metáfora é expressa quase de forma exclusiva pelo verbo *uro*⁹¹⁶ e descreve os tormentos do amor em sentido lato, como acontece em 2.4.5-6 e 2.6.5⁹¹⁷.

Em 1.8.7-8 – *Desine dissimulare: deus crudelius urit, / Quos uidet inuitos subcubuisse sibi* –, por meio da utilização do comparativo do advérbio, o tormento parece adquirir uma conotação de dor física, acepção que está claramente expressa em 1.5.5 – *Vre ferum et torque* – onde o poeta menciona os castigos físicos infligidos aos escravos. No dístico anterior (vv.3-4), porém, a tónica do sofrimento amoroso é expressa por meio do emprego de outro tipo de vocabulário e com recurso a um símile tradicional: confessa o eu poético que se agita rápido como um pião que um menino com acostuada mestria faz girar com a corda. Este exemplo é igualmente ilustrativo do desassossego que afecta a *persona* poética e que nada parece conseguir atenuar.

Relativamente a Propércio, encontramos inúmeras utilizações banais da metáfora, empregue apenas como alternativa a estar apaixonado⁹¹⁸. No entanto, em algumas ocorrências é aplicada concretamente ao desejo físico. É disto exemplo 2.34.86, onde

⁹¹³ Cf.2.8 e 62.28.

⁹¹⁴ Cf.68.53.

⁹¹⁵ Cf.83.6.

⁹¹⁶ Em 3.8.11-12, constitui apenas um modo de descrever o estado amoroso. Em 3.18.6, em lugar de *uro* é empregue *ardor*.

⁹¹⁷ No v.16 desta elegia há uma referência às tochas do *Acer Amor* que o poeta gostaria de ver extintas.

⁹¹⁸ Cf.1.6.7 (*ignis*); 1.11.7 (*ignis*); 2.7.8 (*faces*); 2.30.29 (refere os amores de Júpiter e Sémele e é empregue o verbo *comburo*); 2.34.44 (*ignis*); 3.6.39 (*ignis*); 3.8.29 (*ignis*); 3.9.45 (*uro*); 3.17.9 (*ignis*).

Propércio se refere à “chama” de Varrão por Leucádia⁹¹⁹. De igual modo, em 1.10.10, *ardor* designa os deleites carnis de Galo, de que Propércio se tornou testemunha e confidente. Na elegia 13 do primeiro livro, vv.25-28, é também a Galo que se dirige e o adverte de que será dominado pela paixão (*ardor*), uma vez que os fachos (*faces*) que a amada lhe subministrou não estavam mortícios. Assim, a amada não lhe consentirá qualquer altivez, do mesmo modo que não permitirá que ele lhe seja retirado. A paixão tomará conta de Galo: *te tuus ardor aget*. De salientar em primeiro lugar que neste excerto não é o deus quem está na posse da tocha, mas a *puella*. Em segundo lugar, *ardor* parece apontar também para um desejo físico quase irresistível e incontrolável.

Julgamos pertinente ainda uma referência a 2.3.43-44, em que o poeta afirma que, quer mostre Cíntia aos povos do Ocidente quer aos do Oriente, ela inflamará tanto uns como outros. O desejo físico que a amada de Propércio suscita em quem a vê e que é sugerido pelo duplo emprego de *uret* (v.44) justifica-se pelo contexto do poema. No v.30 afirmou o poeta que Cíntia seria a primeira jovem romana a deitar-se junto de Júpiter, pelo que nem sempre poderia estar com o enamorado em humanos leitos (v.31). Não há, portanto, qualquer motivo de admiração se por ela a juventude se abrasa de amor (v.33: *flagro*). O poeta estabelece ainda um paralelo entre Cíntia e Helena (v.32), superando a beleza da amada a desta última. Assim, a referência ao toro de Júpiter, aos humanos leitos, o emprego de *flagro* alusivo à juventude e o paralelo com Helena, a mulher que por ser tão bela e tão desejada foi causa de uma guerra, sugerem precisamente que a utilização repetida de *uro* no v.44 é expressão sobretudo de um desejo físico.

E tal como em Catulo ou Tibulo, também Propércio recorre à mesma metáfora como forma de exprimir o sofrimento provocado por um intenso amor. Como exemplo atentemos em 1.9.17-22, onde o poeta adverte Pôntico para os tormentos que o aguardam quando o amor o atingir, já que até ao momento não perdeu ainda a cor nem foi tocado pelo fogo da paixão. Quando tal acontecer, Pôntico considerará preferível aproximar-se dos tigres da Arménia ou sujeitar-se aos castigos infernais, nomeadamente o de Ixíon, amarrado a uma roda em chamas que gira incessantemente, já que tais suplícios são ainda menos dolorosos do que os provocados pelo arco de Amor. Constatamos, pois, que os tormentos referidos parecem ser, para Propércio, os únicos capazes de traduzir o sofrimento provocado pela paixão. Relativamente ao mito de Ixíon, julgamos pertinentes duas considerações: em

⁹¹⁹ *Varro Leucadiae maxima flamma suae.*

primeiro lugar, o castigo adequa-se perfeitamente à metáfora do amor aqui abordada, já que a roda a que a personagem se encontrava amarrada estava em chamas; em segundo lugar, o facto de tal roda girar incessantemente remete de alguma forma para o símile tibuliano do pião e sugere a desorientação e o desconcerto daqueles que são tocados pelo amor.

Nos *Amores* de Ovídio há inúmeras ocorrências de diferentes vocábulos conotados com o fogo, de que são exemplo *uro*⁹²⁰, *ardeo*⁹²¹, *torreo*⁹²², *ignis*⁹²³, *flamma*⁹²⁴ e *fax*⁹²⁵. Relativamente aos dois últimos vocábulos, em 1.2.11 estabelece o poeta um paralelo entre uma tocha e o fogo reais e a sua utilização metafórica. Nos versos anteriores (9-10) o sujeito poético tinha-se questionado sobre se seria preferível ceder ao fogo da paixão ou, pelo contrário, lutar contra ele, o que levaria a que se tornasse ainda mais vivo. Considera então ser melhor ceder, até mesmo porque se torna mais leve a carga que se leva por gosto. Recorda assim a sua própria experiência e constata já ter visto que, quando se move uma tocha, a chama torna-se mais viva, ao passo que acaba por se extinguir quando ninguém a agita. Apesar de o poeta fazer referência a uma tocha real, a mesma situação adapta-se ao amor que acaba por se desvanecer quando é deixado quieto, ou seja, quando não lhe é dada atenção.

Atentemos agora no excerto 2.16.11-12:

*At meus ignis abest; uerbo peccauimus uno:
Quae mouet ardores, est procul; ardor adest.*

Nesta elegia, Ovídio encontra-se em Sulmona, longe de Corina, cuja ausência se torna insuportável para o sujeito poético. Nos versos citados encontramos um jogo de palavras com *ignis / ardor* e *abest / adest*. *Meus ignis* está claramente em lugar de Corina; é ela o fogo que se encontra longe (*abest*), mas que aviva a paixão do eu poético: *quae mouet ardores*. De facto, o ardor que provocou e que inflama a *persona* poética está bem presente (*adest*). Apesar de se tratar de um exemplo interessante pelo jogo construído por Ovídio, não deixa de ser um excerto em que é possível comprovar a banalização da

⁹²⁰ Cf. 1.1.26; 1.2.43; 2.4.12; 2.9.5; 2.17.3; 2.19.3; 3.1.20; 3.2.33.

⁹²¹ Cf. 1.9.33 e 2.8.11, ambos referentes a Aquiles.

⁹²² Cf. 3.2.40.

⁹²³ Cf. 1.2.9; 1.15.27; 2.19.15; 3.9.56 (Délia foi o “fogo” de Tibulo).

⁹²⁴ Cf. 1.2.46 e 2.1.8.

⁹²⁵ Cf. 2.9.5.

metáfora, já que não encontramos qualquer uma das *nuances* vistas em Catulo, Tibulo ou Propércio.

A prova de que o fogo amoroso se tornou para Ovídio um lugar-comum encontra-se em 2.4, elegia em que o sujeito poético confessa que se deixa seduzir por vários tipos de mulheres. Para exprimir a atracção que elas exercem sobre si emprega distintas formas verbais, mas a que atribui significados semelhantes: *uror* (v.12), *capior* (v.13), *places* (v.17), *placita es* (v.18), *placet* (vv.20 e 29), *capit* (v.23), *tangor* (v.31) e *corrumpor* (v.35). Este aspecto é ilustrativo de que a metáfora se tornou banal e recorrente para evocar apenas o estar apaixonado.

Relativamente à presença do fogo em Ovídio, um último aspecto há a destacar: alguns dos vocábulos anteriormente referidos são empregues muitas vezes em sentido próprio para referir um fogo real. Assim sucede com *uro*⁹²⁶, *ardeo*⁹²⁷, *ignis*⁹²⁸ e *flamma*⁹²⁹.

No caso de Bocage, o poeta parece sentir uma predilecção especial pelo fogo. Recorde-se a propósito que, nos sonetos dedicados ao Ciúme, o fogo era um elemento recorrente, privilegiando o poeta o seu carácter destruidor.

Relativamente à metáfora do fogo do amor, deparamos com inúmeros exemplos onde a sua utilização é também banal, sendo vários os vocábulos com ela relacionados: fogo⁹³⁰, lume⁹³¹, chama⁹³², ardor⁹³³, fervor⁹³⁴, acender⁹³⁵, ferver⁹³⁶, inflamar⁹³⁷, arder⁹³⁸ e aceso⁹³⁹. Nos exemplos aduzidos, os termos são empregues para designar o estar apaixonado, ainda que em alguns passos pareçam apontar também para o desejo físico do eu poético, a que oportunamente faremos referência.

⁹²⁶ Cf.1.14.27, 29 (os cabelos queimados de Corina); 3.9.44 (os templos esplendorosos dos deuses intocáveis).

⁹²⁷ Cf.3.3.37 (Sémele, que morreu carbonizada); 3.9.6 (pira fúnebre de Tibulo).

⁹²⁸ Cf.1.6.57 (o fogo das tochas); 1.14.25 (o fogo que queimou o cabelo de Corina); 1.15.41 (a pira fúnebre do próprio poeta); 3.3.35 (o fogo de Júpiter).

⁹²⁹ Cf.3.9.41 (as chamas da pira fúnebre de Tibulo).

⁹³⁰ Cf.65.8; 97.8; 127.6; 129.13.

⁹³¹ Cf.94.5. É de notar que é com frequência que o poeta associa o lume aos olhos. Assim sucede em 67.4 (Nise), 87.11 (os do eu poético), 95.11 (Armia), 131.11 (Ulina), 200.1 (Infanta D. Maria de Assunção, para quem o poeta improvisou este soneto em 25 de Julho de 1805). A associação do lume aos olhos está presente ainda em 17.2, quando o poeta afirma que é nos olhos de Marília que os Amores acendem o seu facho.

⁹³² Cf.95.3.

⁹³³ Cf.282.1.

⁹³⁴ Cf.90.6; 116.3-4.

⁹³⁵ Cf.65.8; 127.6.

⁹³⁶ Cf.54.6.

⁹³⁷ Cf.79.13; 81.12; 95.2; 97.8; 282.1.

⁹³⁸ Cf.111.4; 116.6.

⁹³⁹ Cf.282.1.

No entanto, e curiosamente, detectamos também utilizações banais de alguns destes vocábulos, mas para exprimir o final da paixão, uso que não encontramos nos poetas latinos. Assim sucede em 63.1-2 – “Inda em meu frágil coração fumeça / A cinza desse fogo em que ele ardia” – ou em 94.9-12:

*Nos outros c’o prazer morre a firmeza,
Arrefece a paixão de dia em dia
Longe dos olhos por que fora acesa;*

Mas em mim terno ardor jamais esfria.

O fim da paixão é assim expresso por meio da referência à cinza, bem como do emprego de arrefecer, esfriar e também fumeçar, o que nos revela uma separação ainda recente.

Por outro lado, e tal como Propércio, Bocage recorre a vocabulário conotado com o fogo para exprimir também o desejo físico. Em 40.9-12 é o “injusto Amor” que se dirige ao eu poético e com “vozes cruéis em tom raivoso” lhe diz:

*Tu, que já desfrutaste os meus favores,
Tu, que na face de Gertrúria bela
Néctar bebeste, mitigaste ardores,*

Não tornarás, não tornarás a vê-la (...)

Parece-nos que nestes versos o desejo físico é expresso pelo emprego de “ardores”, mas, ao contrário de outros sonetos, neste exemplo concreto julgamos estar perante um desejo físico que foi consumado, o que permitiu atenuá-lo, até mesmo porque diz o deus que o sujeito poético desfrutou já dos seus favores.

Em 93.5-8, “ardor” parece estar referido também ao desejo físico suscitado pelo amor:

*Esse, a que astuto engano um vício chama,
Benigno sentimento em nós disposto,
Brotou o desejo, precursor do gosto,
Cria o preciso ardor que a tudo inflama;*

“Esse”, a que Bocage se refere no primeiro verso desta quadra, é o amor, sendo que neste soneto o poeta atenta nos seus efeitos positivos. Trata-se pois de um “benigno sentimento” que desperta o desejo e o ardor que tudo inflama, que “doira a existência ao desgraçado” (v.9) e “do peito arranca as serpes da tristeza” (v.10). A referência ao desejo e ao ardor apontam para a vertente física do amor.

Por último, atentemos no soneto 9:

*Voa a Lília gentil meu pensamento
Nas asas de esperanças sequiosas;
Amor, à frente de ilusões ditosas,
O chama e lhe acelera o movimento.*

*Ígneo desejo audaz, que em mim sustento,
Mancha o puro candor das mãos mimosas,
Os olhos cor dos céus, a tez de rosas,
E o mais, onde a ventura é um momento.*

*Eis que pesada voz, terrível grito
Soa em minha alma, o coração me oprime,
E austero me recorda a lei e o rito.*

*Devo abafar-te, amor, paixão sublime?
Ah! Se amar como eu amo é um delito,
Lília formosa aformoseia o crime.*

De acordo com Daniel Pires⁹⁴⁰, este soneto nunca foi incluído pelos diversos editores nas obras completas de Bocage, por ter sido censurado por Julião Cataldi, funcionário da Real Mesa Censória, em representação do Santo Ofício, pois de acordo com o censor, o poema contém um “fogo lascivo” e “imagens indecentes”. De facto, na primeira quadra, vemos que o sujeito poético pensa em Lília, mas fá-lo com “esperanças sequiosas”, parecendo o adjectivo adquirir neste contexto o significado de “ávidas” ou “desejosas”, relacionado pois com o desejo físico. O sujeito poético é assim levado a ter “ilusões ditosas” que são instigadas por Amor que “acelera o movimento” do pensamento, imagem em que podemos detectar uma alusão obscena ao movimento do acto sexual.

⁹⁴⁰Cf. Bocage (2004) 13, n.1.

O desejo físico encontra-se claramente expresso no primeiro verso da estrofe seguinte – “ígneo desejo audaz” – intensificado pelos adjetivos que o qualificam. E é precisamente esse desejo que mancha a candura de Lília.

Nos tercetos constatamos que o sujeito poético ainda procura reprimir os seus ímpetos, recordando talvez as leis da religião (“a lei e o rito”), mas é incapaz de o fazer, até mesmo porque, no seu ponto de vista, amar não é um crime.

Além de o fogo poder expressar o desejo físico do sujeito poético, pode ser empregue também para referir a intensidade de uma paixão feliz, tal como vimos em Catulo. Assim ocorre em 91.1-2: “Às margens do Regaça cristalino / Nos olhos de Tirseia ardi contente”. Trata-se de uma referência a um passado risonho do eu poético em que foi imensamente feliz no amor, como comprovam também os vv.5-6 da mesma composição: “O tenro deus, o cândido menino / Pagava meu fervor puro, inocente”.

No entanto, Bocage utiliza a mesma metáfora para exprimir também a dor que o amor suscita. É o caso da primeira quadra do soneto 56:

*Em que estado, meu bem, por ti me vejo,
Em que estado infeliz, penoso e duro!
Delido o coração de um fogo impuro,
Meus pesados grilhões adoro e beijo.*

Atenta o poeta no sofrimento atroz que lhe foi infligido por amor, tópico a que ele associa o da escravidão amorosa, expresso por meio da referência aos grilhões que, no entanto, adora e beija (comprazimento na dor). A amargura que o atormenta é intensificada pela tripla adjectivação do segundo verso, associada à exclamativa e à anáfora dos versos 1 e 2. Quanto ao seu coração, foi destruído pela paixão, aqui representada por meio da metáfora do fogo e empregue como forma de sugerir a destruição que o amor pode provocar em quem o experimenta.

Atentemos agora no soneto 89:

*Distrai, meu coração, tua amargura,
Os males que te assanha a fantasia.
Provém da formosura essa agonia?
Seja o seu lenitivo a formosura.*

*Por mil objectos adoçar procura
O ardor que lavra em ti de dia em dia (...) (vv.1-6)*

É ao próprio coração que o sujeito poético se dirige, uma vez que ele se encontra amargurado e em agonia. A causa é indicada no terceiro verso: é a formosura de Anália a grande responsável por tal sofrimento, sendo também a sua formosura a única coisa capaz de o mitigar. No entanto, pelos versos iniciais da segunda quadra, percebemos que talvez não tenha de ser necessariamente a beleza de Anália a pôr fim ao tormento do eu poético, uma vez que este aconselha o seu coração a procurar “mil objectos” com que possa adoçar o ardor que o domina. Esses “mil objectos” serão talvez uma referência a outras mulheres que o façam esquecer o amor que nutre por quem o despreza.

Relativamente ao tópico que de momento nos ocupa, é significativo o v.6, já que aponta para o fogo amoroso que lavra no coração do eu poético. Note-se a expressividade do verbo “lavar”, usado habitualmente para designar o efeito destruidor de um incêndio que cresce de forma contínua (“de dia em dia”) e descontrolada.

Igualmente ilustrativa é a primeira quadra do soneto 92:

*Sobre estas duras, cavernosas fragas,
Que o marinho furor vai carcomendo,
Me estão negras paixões n'alma fervendo
Como fervem no pego as crespas vagas.*

O cenário escolhido, os rochedos junto ao mar, espaço caracterizado pelo *locus horrendus*, adequa-se na perfeição ao estado de alma do sujeito poético, tanto mais que o mar se encontra revoltado, tal como agitada está a alma do amante. Esta associação entre o espaço físico e o mundo interior encontra-se claramente expressa nos vv.3-4 por meio da comparação. Note-se que as paixões que o dilaceram são negras e fervem na sua alma, isto é, dilaceram-na, tal como o mar tempestuoso vai desgastando as duras rochas. Atente-se no uso do gerúndio (“carcomendo” e “fervendo”) a sugerir justamente o carácter contínuo das acções mencionadas: o efeito do mar nos pedregulhos e o das paixões na alma do poeta.

De salientar ainda que, ao contrário dos elegíacos, nem só o amor faz “arder” Bocage. No soneto 46 o que o dilacera não é a paixão mas a Inveja, daí que o poeta afirme: “Por ti, Marília, ardendo e delirando / Entre as garras aspérrimas da Inveja” (vv.5-6), ainda

que este sentimento esteja associado ao amor, uma vez que é despoletado pela eventual presença de um rival.

De modo idêntico, nem sempre o “lume” está relacionado com o amor. Assim, em 156.11 o “lume puro” a que o poeta faz referência é o da Razão e não o da paixão. Neste contexto, parece estar utilizado como sinónimo da luz do conhecimento.

Por último, há a destacar que, tal como Ovídio, Bocage utiliza alguns vocábulos relacionados com o fogo no seu sentido próprio. Assim acontece com o latinismo flama⁹⁴¹, bem como com chama⁹⁴² e lume⁹⁴³, ainda que este último termo seja por diversas vezes empregue como referência ao fogo dos abismos infernais onde se encontra o Ciúme⁹⁴⁴.

Podemos assim concluir que são diversas as intenções com que os poetas utilizam esta metáfora. Assim, é empregue com conotações positivas para exprimir a intensidade de uma paixão feliz, como vimos em Catulo 45 e 51, bem como em Bocage 91.

Pode também ser utilizada para sugerir o desejo físico do eu poético, de que são exemplo Propércio 1.10 e 2.3.43-44, assim como Bocage 9, 40 e 93.

Por outro lado, a metáfora pode adquirir conotações negativas e referir-se ao amor enquanto sentimento destrutivo que dilacera o eu poético, tal como constatámos em Elmano. Verificámos também que em Tibulo pode ser um símbolo da dor física e assim evocar o sofrimento moral suscitado pelo amor.

Concluimos ainda que tanto Ovídio como Bocage utilizam diversos vocábulos conotados com o fogo empregues no seu sentido próprio.

Por último, vimos que há muitas situações em que os poetas recorrem à metáfora de forma absolutamente banal para designar apenas o estar apaixonado, tornando-se assim um lugar-comum, ainda que Bocage neste ponto inove em relação aos poetas latinos ao utilizar banalmente a metáfora mas para descrever o final da paixão.

4.5.7 O veneno amoroso

⁹⁴¹ Cf.93.4: designa o fogo do inferno (“tartárea flama”).

⁹⁴² Cf.301.2: trata-se de um incêndio que destruiu a casa de João Pedro Maneschi e o fez perder todos os seus bens.

⁹⁴³ Cf.137.10 (lume de Vesta) e 303.14 (lume para acender um cigarro).

⁹⁴⁴ Cf.32.5 (“tartáreo lume”), 46.12 (“tartáreo lume”), 51.6 (“sulfúreo lume”), 103.12 (“sulfúreo lume”). A utilização do vocábulo é propiciada também, em alguns casos, pelo facto de rimar com Ciúme.

Tratando-se o veneno de uma substância que, quando tomada ou aplicada a um corpo vivo lhe destrói ou altera as funções vitais, não nos parece estranha a sua associação ao amor, já que também este altera a racionalidade de quem o experimenta e chega inclusive a produzir alterações físicas significativas, como a palidez e a magreza.

Nos poetas que constituem a matéria deste trabalho são relativamente escassas as referências ao veneno empregue enquanto sinónimo de amor⁹⁴⁵. No entanto, encontramos uma ocorrência em Propércio 2.12.19-20: *Intactos isto satius temptare ueneno:/ Non ego, sed tenuis uapulat umbra mea.*

Nesta elegia, e depois de feita a descrição de Cupido, a partir do v.13 atenta o sujeito poético no seu caso concreto e verifica que o deus certamente perdeu as asas, uma vez que não voa do seu peito para outro lugar. Implora então a Cupido que lance os dardos para outro lado, já que é preferível atacar aqueles que não foram ainda atingidos pelo veneno. Daqui se depreende que ferir o sujeito poético com setas equivale a desperdiçá-las, pois ele já foi atingido pelo deus, mas com veneno. Assim, do eu poético resta apenas uma “ténue sombra” que recebe os golpes de Cupido. Note-se que o verbo *uapulo* tem também o significado de “receber açoites”, o que é expressivo da agressividade com que o amor atinge o eu poético e do sofrimento que lhe é infligido pelo deus. De realçar ainda a oposição entre os outros, os que não foram ainda tocados pelo amor e estão por isso *intactos*, e o sujeito poético, o *ego*, de quem não resta mais que a sombra.

Constatamos desta forma que o amor surge neste excerto properciano conotado com um veneno que o próprio eu poético já ingeriu e que o debilitou de tal modo que ficou reduzido a uma sombra, um estado já bem próximo da morte.

Em 2.24 o poeta depara com o facto de a amada ter outro amante, rival esse que pode competir com o sujeito poético em tudo excepto em fidelidade: pode lutar contra hidras de Lerna, pode trazer-lhe maçãs do dragão das Hespérides⁹⁴⁶, pode beber com prazer terríveis venenos bem como águas do mar, se for um náufrago, e nunca deve recusar-se a ser infeliz (*esse miser*) por causa da amada. Mas primeiro que tudo é necessário que aprenda a amar uma única casa. Saliente-se que o sujeito poético gostaria

⁹⁴⁵ Além destas ocorrências, há outras em que o veneno é associado à magia e utilizado, por exemplo, como forma de conquistar alguém ou como afrodisíaco, ocorrências que abordaremos no subcapítulo dedicado à magia.

⁹⁴⁶ A referência quer à hidra de Lerna quer ao dragão das Hespérides constitui uma alusão a dois dos doze trabalhos de Hércules, evidenciando assim as dificuldades com que um amante depara e que tem de superar para conquistar a mulher que ama.

que todos esses trabalhos lhe fossem pedidos a si próprio. Relativamente a tais *labores*, importa notar que, ainda que os *taetra uenena* possam estar a ser usados no seu sentido literal, parece-nos que pode tratar-se de uma referência aos venenos amorosos que o amante ingere, do mesmo modo que a menção da situação do naufrago que bebe água do mar pode ser entendida metaforicamente como a do amante que se vê obrigado a provar as penas do amor⁹⁴⁷. Esta associação torna-se plausível se tivermos em conta que anteriormente o poeta tinha feito referência a duas tarefas de Hércules que o rival poderia também desempenhar, símbolo da coragem e da determinação na superação de obstáculos. Por outro lado, após a menção dos venenos e do naufrágio, o poeta diz que o rival jamais deve recusar-se a ser infeliz por causa da *puella*, sintetizando *esse miser* aquela que deve ser a atitude do amante elegíaco. Assim sendo, o rival do eu poético deve estar disposto a suportar todas as penas do amor em nome da amada, mesmo que isso implique sentir-se envenenado ou naufragar nas águas tumultuosas da paixão.

Relativamente a Bocage, interessa-nos particularmente o soneto 75:

*Ó Céus! Que sinto n'alma! Que tormento!
Que repentino frenesi me anseia!
Que veneno, a ferver de veia em veia,
Me gasta a vida, me desfaz o alento!*

*Tal era, doce amada, o meu lamento,
Eis que esse deus, que em prantos se recreia,
Me diz: «A que se expõe quem não receia
Contemplar Urselina um só momento!*

*«Insano! Eu bem te vi dentre a luz pura
De seus olhos travessos, e co'um tiro⁹⁴⁸
Puni tua sacrílega loucura.*

*«De morte, por piedade, hoje te firo;
Vai, pois, vai merecer na sepultura
À tua linda ingrata algum suspiro.»*

⁹⁴⁷ Recorde-se que a navegação é outra das metáforas do amor.

⁹⁴⁸ Para a transcrição deste verso seguimos a edição de Hernâni Cidade (1969), uma vez que na de Daniel Pires (2004), certamente por lapso do editor, o mesmo verso tem apenas nove sílabas métricas: “De seus olhos travessos, c'um tiro”.

Inicia-se o soneto com um lamento do eu poético que expressa o desconcerto que o invade, ainda que não pareça estar bem consciente da sua causa nem saiba dizer exactamente o que se passa consigo, pelo que fala em tormento, frenesi, veneno. A inquietação que o atormenta traduz-se textualmente pela utilização de três frases no primeiro verso: a primeira, “Ó Céus!”, expressa um sentimento espontâneo e equivale ao que Celso Cunha e Lindley Cintra chamam uma frase emocional⁹⁴⁹; a segunda aponta para o estado d’alma que não consegue definir; a terceira frase, nominal como a primeira, expressa também a dor que o atormenta. De realçar ainda a abundância de exclamativas e a repetição do “que” a enfatizar o estado d’alma do eu poético, bem como as várias possibilidades por ele apontadas para a causa de tal inquietação. Note-se que, ainda que se trate de um desconcerto súbito (“repentino frenesi”), o veneno que corre nas suas veias acarreta consequências nefastas e duradouras para o eu poético, pois gasta-lhe a vida e desfaz-lhe o alento, isto é, debilita-o física e psicologicamente, tal como um verdadeiro veneno que paulatinamente se vai espalhando pelo corpo. No último verso da primeira quadra é de realçar o ritmo bipartido, onde se destaca o paralelismo perfeito quer a nível morfológico (pronome pessoal, forma verbal, determinante, nome) quer sintáctico (tratando-se de predicados⁹⁵⁰, neles encontramos, além da forma verbal, o complemento indirecto expresso no pronome pessoal e o complemento directo). A estrutura bipartida do verso e o paralelismo evidenciam assim de forma clara a dupla acção do veneno, que actua tanto a nível físico como psíquico.

Assim se lamentava quando Amor, deus cruel⁹⁵¹, diz ao sujeito poético que este está afinal a sofrer as consequências da ousadia que cometeu ao contemplar Urselina, ainda que por breves instantes. No entanto, sendo a visão da amada de importância fulcral no processo de enamoramento, “um só momento” bastou para o eu poético se apaixonar, sofrendo de imediato os efeitos nefastos da paixão que mais não são que uma punição do deus de amor. No entanto, o sofrimento do sujeito poético é de tal modo atroz que acabou por suscitar inclusivamente a piedade do deus cruel que decide feri-lo naquele dia, mas de

⁹⁴⁹ (2000) 588: “traduzindo sentimentos súbitos e espontâneos, são as interjeições gritos instintivos, equivalendo a frases emocionais”.

⁹⁵⁰ Estamos perante orações coordenadas assindéticas.

⁹⁵¹ Note-se a perífrase e o eufemismo em “que em prantos se recreia”.

morte⁹⁵². Desta forma, o amante poderá por fim encontrar na sepultura a paz de que tanto necessitava, bem como escutar um eventual suspiro de Urselina, que seria um possível sinal do afecto da jovem. Importa notar que, ao contrário do que é habitual na elegia latina e mesmo nos sonetos bocageanos, Amor acaba por se revelar um deus compassivo que, por piedade, decide pôr termo ao sofrimento do eu poético. De salientar ainda que, tal como em Propércio, o veneno que circula nas veias do amante o conduz a um estado de grande debilidade que antecede a morte. Neste ponto, e nos exemplos aduzidos, a grande diferença entre os dois poetas radica no facto de Propércio estar “condenado” a agonizar, ao ver a sua dor prolongada até chegar a morte, enquanto em Bocage o período de sofrimento é encurtado pelo próprio Amor⁹⁵³.

Concluimos assim que o amor pode também ser encarado como um veneno, ainda que só tenhamos encontrado esta associação em Propércio e Bocage. Quanto às consequências da ingestão do veneno, são similares nos dois poetas: à medida que se espalha vai debilitando a alma e o corpo do sujeito poético até “gastar a vida” de Elmano e reduzir Propércio a uma sombra, ainda para mais já ténue. Podemos assim constatar que o amor funciona efectivamente como um veneno que afecta quer a alma quer o corpo, conduzindo quem ama a um estado próximo da morte⁹⁵⁴.

4.5.8 *Nauigium amoris*

Por último, é recorrente na poesia amorosa o recurso à metáfora náutica, em que o mar tempestuoso simboliza a paixão arrebatadora que domina o eu poético. Quanto a este, vê-se como uma nau arrastada pelas ondas, o que o leva a sentir-se um nauta que perdeu o controlo da situação, pondo-se com frequência na pele de um naufrago. Desta forma, a

⁹⁵² Atente-se na situação dos dois poetas referidos: Propércio já estava “envenenado” quando o deus o atingiu com as setas da paixão; Bocage estava também “envenenado” quando o deus o feriu, mas atinge-o para lhe pôr termo à vida.

⁹⁵³ Sobre o veneno amoroso em Bocage veja-se ainda 57.14: “refinado veneno”.

⁹⁵⁴ De salientar que também Luis de Góngora procedeu a esta associação entre o amor e o veneno. A título de exemplo vejam-se os sonetos 17.1-2: “En el cristal de tu divina mano / De Amor bebí el dulcísimo veneno” e 33.6-8: “porque entre un labio y outro colorado / Amor está, de su veneno armado, / cual entre flor y flor sierpe escondida”. Os textos estão de acordo com a edição de Ramón García González, no sítio <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00363863289947351867857/index.htm>, acedido no dia 6 de Março de 2007.

chegada do barco ao porto corresponde geralmente ao final do amor e ao momento em que o amante recupera a razão e, portanto, a calma e a tranquilidade.

Este tópico⁹⁵⁵ encontra-se já nos textos da *Antologia Palatina*, nomeadamente em Meleagro 5.190, 12.84, 12.157 e 12.167, bem como em Macedónio 5.235. Nestas composições poéticas, a tormenta do amor é comparada à agitação marítima, o que leva o amante a perder o controlo da razão e, conseqüentemente, a sentir-se desorientado. O sujeito poético compara-se também a um naufrago que anseia pela chegada ao porto onde encontrará terra firme, isto é, a segurança que se torna impossível de alcançar no meio de um mar tempestuoso.

Em 68.63-66 Catulo compara a *persona* poética a um nauta no meio de um negro redemoinho (*in nigro... turbine*), enquanto a ajuda prestada por um amigo que o resgata desse vórtice é igualada à de um vento suave que auxilia o marinheiro, salvando-o da tormenta, vento que sopra afável como resultado de uma prece a Castor e Pólux, protectores da navegação. De notar primeiramente que o negro vórtice surge conotado com a agitação amorosa que atormenta o eu poético; em segundo lugar, é de salientar também a expressividade do redemoinho, pois, da mesma forma que esta força da natureza suga o que está ao seu redor, também o amor impetuoso impede a *persona* poética de escapar ao seu poder.

Nos poetas latinos, o tópico ocorre em Tibulo 1.5.75-76, onde é ao rival que a amada preferiu que o eu poético se dirija, aconselhando-o a aproveitar enquanto pode os benefícios do amor, pois este é *furtiuus*, pelo que a precariedade é uma das suas características. Além disso, conclui, o barco do rival navega em água que flui. Deste modo, o barco simboliza o indivíduo e a água em constante movimento não só o carácter volúvel do amor, como também a própria vida, com todas as mudanças a que o ser humano está sujeito.

É com relativa frequência que as ondas do mar revolto simbolizam as vagas da paixão. Propércio, em 2.12.7, recorre ao *topos* para ilustrar o carácter volúvel do amor ao referir-se às ondas que arremessam os amantes de um lado para o outro. Ao mesmo tempo, as vagas simbolizam também as tormentas da paixão que desconcerta por completo o sujeito poético.

⁹⁵⁵ Relativamente ao tópico em estudo veja-se LAGUNA MARISCAL, Gabriel, «El texto de Ovidio, *Amores* II 10,9 y el tópico del *naugium amoris*», *Emerita* 57.2 (1989) 309-315.

Quanto a Ovídio 2.4.7-8, atraído por todas as mulheres, sente-se sem forças para governar-se a si próprio, pelo que se vê arrastado, como que à deriva, qual barca agitada pela rápida água. Compara-se desta forma a um barco mergulhado na tormenta.

De igual modo, em 92.3-4 Bocage compara as paixões que lhe atormentam a alma às ondas de um mar tempestuoso: “Me estão negras paixões n’alma fervendo / Como fervem no pego as crespas vagas”. Note-se que enquanto o “ferver” do v.3 pode associar-se ao fogo amoroso que destrói o íntimo do eu poético, no v.4 o mesmo verbo sugere a agitação do mar, comparável à da água em ebulição.

Atentemos agora na primeira quadra do soneto 135:

*Em frágil lenho o pélagos cruzando,
Nos turbilhões das vagas envolvido,
A razão se me esvai, perco o sentido,
Na triste vida minha imaginando.*

Ainda que se possa tratar de um soneto escrito por altura da viagem do poeta para o Oriente, a verdade é que o contexto pode remeter também para uma viagem “interior”. Deste modo, o sujeito poético assemelha-se a um nauta que corre risco de vida, pois navega numa frágil embarcação que cruza um mar tempestuoso, pelo que é arrebatada por “turbilhões de vagas” que nos recordam o vórtice em que se encontrava a *persona* catuliana. Esta situação leva a que o sujeito poético centre a atenção no seu íntimo e veja a sua razão dissipada, o que o conduz ao desconcerto e à desorientação. Importa notar, nesta quadra, e a exemplo dos poetas latinos, a presença da barca que navega no mar revolto, a referência à forte ondulação a que está sujeita e, logo, a evidente comparação entre o amante e o nauta.

Além das ondas, em Ovídio também os ventos estão associados aos sentimentos. Em 2.9, uma elegia em que o poeta aborda o tema do *geminus amor*, vê-se o eu poético dividido, nos vv.9-10, por ventos contrários, simbolizando estes os dois amores entre os quais oscila o amante.

E é justamente porque o amor é encarado como um sentimento arrebatador, cuja violência é ilustrada pelas águas revoltas do mar, que Propércio, em 2.4.19-20, desiludido com a conduta da amada e com o carácter imprevisível do amor, deseja aos seus inimigos que amem as mulheres, enquanto recomenda o amor homossexual aos amigos, conselhos

que ilustra com uma metáfora náutica. Por oposição ao mar agitado, símbolo da paixão pela *puella*, o amor homossexual é visto com serenidade, sendo o amante representado por uma barca segura (*tuta... cumba*) que navega num rio tranquilo (*tranquillo... flumine*). Desta forma, perante o perigo a que o mar está sempre associado, o rio representa uma maior tranquilidade, pelo que é clara a oposição entre os sobressaltos do amor heterossexual e a tranquilidade do homossexual.

Esta mesma serenidade só se alcança no amor heterossexual na altura em que, metaforicamente, a nau chega ao porto. Relativamente a este momento, deparamos na elegia latina com duas situações distintas: numa delas, a chegada ao porto equivalerá ao momento em que o eu poético vê o seu amor correspondido e alcança dessa forma a felicidade; outra, muito mais recorrente, diz respeito ao momento em que o eu poético proclama o termo do amor (*renuntiatio amoris*) e a recuperação da razão.

A primeira destas situações está presente em Propércio 2.14. Depois de exultar por lhe ter sido concedida uma noite de amor com a amada, recorre ao *topos* nos vv.29-30: *Nunc ad te, mea lux, ueniet mea litore nauis / Seruata; an mediis sidat onusta uadis?*

A barca, símbolo do amante, poderá chegar segura a bom porto, o que equivale a dizer que o amor poderá ser correspondido, pelo que o enamorado poderá por fim encontrar a felicidade e alguma tranquilidade. Neste contexto, a expressão designativa da amada (*mea lux*) é sugestiva, pois recorda a luz do farol que orienta o barco, do mesmo modo que o amante vê toda a sua vida gerida em função da vontade daquela que é a razão e a luz da sua existência. No entanto, e porque o dístico encerra uma pergunta relativamente ao futuro, no pentâmetro o poeta deixa transparecer a dúvida sobre se encontrará de facto a felicidade e serenidade ou se, pelo contrário, a barca encalhará nos bancos de areia, o que significaria que o sujeito poético não chegaria a estabelecer com a amada uma relação amorosa feliz, tranquila e duradoura. Esta dúvida ganha força no dístico final⁹⁵⁶, quando o sujeito poético pondera a possibilidade de uma nova traição, expressa por meio do emprego de *culpa* (v.31), ainda que não se perceba claramente quem será o “culpado”, se Propércio se a amada. De igual modo, também o v.32 encerra alguma ambiguidade, pois, de acordo com Maria Cristina Pimentel⁹⁵⁷, se for a amada a infiel, o poeta poderá cometer suicídio diante da porta da traidora; se, pelo contrário, for o sujeito

⁹⁵⁶ *Quod si forte aliqua nobis mutabere culpa, / Vestibulum iaceam mortuus ante tuum!*

⁹⁵⁷ In Propércio (2002) 326.

poético o “culpado”, preferirá a morte a violar o pacto estabelecido e a quebrar os juramentos de fidelidade que fez à amada.

Por outro lado, e como mencionado, a chegada do barco ao porto pode corresponder à *renuntiatio amoris*. Em Propércio 3.24.11-18, confessa o eu poético ter sido um naufrago nas águas do Egeu (v.12), mas alegra-se pelo facto de o seu barco ter conseguido atravessar as Sirtes e, coberto de grinaldas, sinal de alegria e contentamento pelo regresso, chegar ao porto onde lançou âncora. Desta forma, e como já foi referido no subcapítulo dedicado ao *insanus amor*, o barco simboliza o amante que foi capaz de superar todos os perigos e inquietações de uma relação amorosa atribulada⁹⁵⁸ e chegar ao porto, ou seja, o amante foi capaz de pôr fim ao amor e desta forma recuperar a razão. De notar que o marinheiro / amante confessa sentir-se esgotado pela enorme ondulação, equivalendo esta, naturalmente, à tormenta amorosa que dilacera quem ama.

De modo idêntico, Ovídio em 3.11A.29-30 congratula-se pelo facto de a sua nau, coroada com a grinalda votiva, ouvir indiferente as águas embravecidas do mar. Depois de uma viagem atribulada, o marinheiro chega por fim a porto seguro, indicando a grinalda justamente o fim de tão tormentoso amor. Uma vez mais a nau votiva que toca o porto serve para proclamar a sua *renuntiatio amoris*⁹⁵⁹.

Já numa elegia anterior, em 2.9A.19-22, recorreu o poeta a quatro *exempla* para ilustrar a sua necessidade de se retirar da vida amorosa: os militares partem para os campos que lhes foram dados; o cavalo livre de barreiras dirige-se aos prados; a nau é acolhida nos estaleiros e o gladiador troca a sua espada por uma de madeira. Tal como nos exemplos aduzidos, também para o eu poético chegou o momento de se retirar e viver de forma tranquila, depois de tantas vezes ter servido às ordens do amor de uma *puella*. Assim, da mesma forma que a velha nau é acolhida nos estaleiros, também o eu poético sente chegada a hora de se retirar da vida amorosa. No entanto, naquela que é considerada a segunda parte desta elegia, 2.9B.31-34, o amante identifica-se novamente com uma nau⁹⁶⁰ que, já prestes a tocar o porto, é arrastada por um vendaval que a conduz mar adentro, isto é, o sujeito poético, incapaz de pôr termo ao amor, é reconduzido ao incerto sopro de Cupido e sujeita-se novamente às conhecidas setas do brilhante Amor⁹⁶¹.

⁹⁵⁸ As atribuições da relação amorosa são representadas nesta elegia pelas Sirtes.

⁹⁵⁹ Saliente-se, porém, que em 3.11B.51-52, volta atrás na sua decisão de renunciar ao amor e deseja inclusivamente soltar as velas e aproveitar os ventos que o arrastam.

⁹⁶⁰ Note-se a comparação *ut* (v.31)... *sic* (v.33).

⁹⁶¹ Relativamente ao *topos* em Ovídio veja-se ainda *Her.* 18.120; *A.A.* 1. 373-374 e 2.337-338; *Rem.* 531-532.

Constatamos que, uma vez mais, estamos perante um tópico com largos antecedentes literários, remontando já à poesia helenística. É relativamente frequente nos poetas latinos e foi posteriormente recuperado por Bocage, ainda que o poeta não pareça sentir uma especial predilecção por esta metáfora amorosa, talvez até por razões biográficas, já que Bocage, enquanto se dirigia de Surrate⁹⁶² para Macau, foi vítima de uma tempestade ou de um ciclone no mar da China que o arremessou para Cantão, por onde andou errante e viveu na miséria até chegar a Macau⁹⁶³.

No entanto, tanto nos poetas latinos como em Bocage, o amante vê-se como um marinheiro, cuja barca navega em mar tempestuoso, símbolo do amor, representando as ondas revoltas as ondas da paixão que dilacera o eu poético. Deste modo, o termo do amor corresponde ao momento em que a embarcação, por vezes coroada com uma grinalda, chega ao porto e lança âncora, objecto representativo da estabilidade e da segurança. É justamente nessa ocasião que o amante consegue por fim recuperar a razão e a tranquilidade. É curioso notar que, nas escassas ocorrências da metáfora nos sonetos amorosos bocageanos, o barco nunca chega a porto seguro, o que pode revelar a incapacidade de o sujeito poético renunciar ao amor, até mesmo porque, a julgar pela afirmação inicial do soneto 115 – “Nascemos para amar” –, é o amor a razão da existência do amante, independentemente de todos os dissabores que dele advêm.

4.6 A magia

Numa relação amorosa atribulada como aquela que é vivida pelos poetas elegíacos e por Bocage, em que o amor constitui, a maioria das vezes, uma inesgotável fonte de sofrimento, não é raro o sujeito poético recorrer à magia como forma de apaziguar o seu coração atormentado, procurando por exemplo obter favores da amada ou pôr fim ao amor.

Os rituais mágicos eram, com efeito, bem conhecidos na civilização romana⁹⁶⁴. Entre os procedimentos favoritos estavam os encantamentos e o recurso a plantas a que

⁹⁶² Aí embarcou para Macau após ter desertado de Damão, apenas dois dias depois da sua chegada.

⁹⁶³ Cf. BRAGA, Teófilo, Bocage: sua vida e sua época literária (Porto 1902) 73-74.

⁹⁶⁴ Para a redacção deste subcapítulo recorreremos essencialmente aos contributos de: TUPET, Anne-Marie, *La magie dans la poésie latine, vol.I: Des origines à la fin du règne d'Auguste* (Paris 1976) 330-420; da mesma autora, «Rites magiques dans l'Antiquité romaine», *ANRW II* 16.3 (1986) 2591-2675; FREYBURGER, Gérard, «Prière et magie à Rome» in MOREAU, Alan e TURPIN, Jean-Claude (eds.), *La Magie: Actes du Colloque International de Montpellier, vol.3: Du monde latin au monde contemporain* (Montpellier 2000) 5-

atribuíam determinados poderes. No entanto, para a elaboração dos filtros mágicos, designados por *pocula* ou *uenena*, além das ervas, ingredientes de origem vegetal, podiam ser usados também outros de origem mineral, de que são exemplo o enxofre ou o sal, ou ainda de origem animal, sendo frequentes as referências a répteis (serpentes), batráquios (rãs), pássaros (sobretudo a coruja por ser um animal nocturno) ou ao hipómanes⁹⁶⁵. Para além dos filtros mágicos, recorriam as feiticeiras a determinados instrumentos como as *tabellae defixionis*, as chamadas tábuas de maldição, bonecas de vodu, o *rhombus* (rombo) ou a objectos de material têxtil, como uma fita ou um laço (*licia*), preferencialmente os que tivessem sido utilizados em funerais, e que tinham como objectivo “amarrar” a vítima.

Quanto aos poderes das feiticeiras, eram inúmeros aqueles que lhes eram atribuídos: mudar o curso dos astros e dos rios; fazer descer a lua do céu; juntar ou dispersar as nuvens; estragar as colheitas; metamorfosear-se em animais; suscitar o amor ou, mais frequentemente, separar amantes; evocar os mortos (necromancia). Tais poderes eram alcançados através de fórmulas e práticas mágicas, realizadas preferencialmente em cemitérios e durante a noite.

Relativamente aos deuses invocados de forma a garantir o sucesso do ritual, contam-se Plutão, Prosérpina, Diana e Mercúrio, divindades ligadas ao mundo infernal; Hécate, a deusa suprema da magia em Roma; Vénus, favorável à magia amorosa; algumas divindades menores, como as Fúrias; monstros infernais, como Cérbero, e ainda o Caos ou a Noite.

Importa notar, contudo, que estas práticas não agradavam a todos, de que são exemplo os testemunhos de desaprovação de escritores como Marcial (1.39.6) ou Séneca (*Cartas a Lucílio* 1.10.5)⁹⁶⁶.

No que respeita à poesia elegíaca, Tibulo descreve uma cena mágica na elegia 1.2, um *paraklausithyron*, onde o sujeito poético procura no vinho algum consolo para o seu sofrimento e roga a Délia que volte a entregar-se a ele, sendo de novo infiel ao marido,

13; COSTA, Elisabete da Silva, *A magia nos Amores de Ovídio: propaganda política ou paródia divertida?* Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro 2006) 68-97.

⁹⁶⁵ De acordo com Segurado e Campos, in Propércio (2002) 447, o hipómanes, “segundo Virgílio (*Geórgicas* 3.280-283) trata-se de um líquido emitido pelos órgãos sexuais das éguas, muito usado pelas madrastras para fabricarem filtros nocivos para os seus enteados. Segundo Plínio-o-Velho (*N.H.* 8.165) é antes o produto de uma excrescência, espécie de tumor, que surge na testa dos potros, e que é susceptível de provocar a loucura”. Esta substância era utilizada ainda em filtros amorosos, pois eram-lhe atribuídos poderes afrodisíacos, como veremos em alguns excertos.

⁹⁶⁶ Recorde-se, aliás, que Tibério suprimiu a magia na Gália e proibiu a adivinhação pública a partir das vísceras de animais abatidos, além de ter banido de Itália, durante o seu reinado, os mágicos e os astrólogos. Cf. SELIGMANN, Kurt, *História da magia* (Lisboa 1976) 94-95.

acto que contará com a protecção de uma feiticeira, bem como da própria Vénus. Nos vv.43-66 a magia encontra-se ao serviço da relação amorosa e procura garantir que o rival do amante, neste caso o marido de Délia, não acredite em alguém que porventura lhe revele o eventual encontro amoroso entre Tibulo e a amada. De forma a provar os poderes da maga, procede à descrição de acções da feiticeira que ele próprio presenciou – *ego... uidi* (v.45) –, tornando-se desta forma testemunha do seu poder: faz manobras com os astros; altera o curso de um rio; faz elevar dos sepulcros as almas dos mortos, para o que abriu primeiro uma fenda no solo; atrai os ossos da tépida pira; com um estridor mágico, comanda as catervas infernais retendo-as sobre a terra ou fazendo-as dispersar e regressar ao Hades, o que reitera o seu poder sobre elas; controla o tempo, ora dissipando as nuvens ora provocando queda de neve no Verão; por último, diz-se que somente ela possui as maléficas (*malas*) ervas de Medeia e que apenas ela domou os cães de Hécate. A referência a Medeia é significativa, pois dá a entender que foi esta que transmitiu à feiticeira o segredo das ervas, quase como se de um ensinamento exclusivo se tratasse. Aliás, o próprio carácter excepcional da maga é acentuado neste dístico pela anáfora de *sola*, bem como, nos dísticos anteriores, pela construção anafórica, o que intensifica o poder e a facilidade com que a feiticeira se faz obedecer.

Depois de demonstrado o carácter exímio da *saga*, afirma o eu poético que ela compôs para si próprio encantamentos (*cantus*) com os quais a amada poderia enganar o marido. Assim, deverá Délia cantá-los três vezes e em seguida cuspir igual número de vezes⁹⁶⁷. Deste modo, conseguirão aniquilar os ciúmes do marido que não acreditará em ninguém que lhe fale do amor de Tibulo e Délia, nem inclusivamente em si próprio, mesmo que os veja no leito. Desta forma, o ritual mágico terá como finalidade “cegar” o rival do eu poético que só não conseguirá ver o amante.

No v.61, porém, a pergunta inicial – *Quid credam?* – parece exprimir a dúvida do eu poético relativamente à eficácia de tais rituais, ainda que nos versos anteriores tenha assegurado o poder da feiticeira. Acrescenta que a própria maga lhe garantiu ser capaz também de lhe extinguir o amor por meio de encantamentos ou de ervas, e que procedeu durante a noite ao sacrifício de negras vítimas aos deuses mágicos. No entanto, não pretendia o amante que o amor fosse extinto, mas antes que fosse mútuo.

⁹⁶⁷ O número três, bem como os seus múltiplos, são recorrentes nos rituais mágicos.

Constatamos neste excerto que o sujeito poético coloca os rituais mágicos ao serviço da relação amorosa, já que o seu intuito era obter um amor partilhado (v.65) e assim “cegar” o marido de Délia de forma a conseguir um encontro amoroso com ela.

No entanto, como dá conta noutros passos, considera o poeta que não é a magia que enfeitiça mas os encantos daquela que ama. É disso exemplo o excerto 1.5.37-44, elegia que gira em torno do *discidium* e das consequentes *curae* do amor. Nos vv.9-16 descreve o poeta uma cerimónia de purificação, mas apenas com o intuito de mostrar toda a sua inquietação e dedicação à amada durante o período em que esta se encontrou atormentada por uma triste enfermidade. Vendo-se no entanto desprezado em favor de um rival rico, recorreu ao vinho como forma de esquecer o sofrimento, mas, vendo que aquela substância não surtia qualquer efeito, procurou outro *remedium amoris*: uma mulher, solução que se revelou igualmente infrutífera, uma vez que a recordação de Délia o tornou impotente. Foi justamente essa mulher que, rejeitada, lhe chamou “embruxado” (*deuotum*) e contou que a amada sabia coisas que não devem dizer-se. Na verdade, conclui, não é por meio de palavras que a amada o enfeitiça, palavras que, por não se deverem dizer, serão certamente encantamentos, mas sim com o seu rosto, os seus ternos braços e os seus cabelos loiros. Esses sim, são os traços que verdadeiramente enfeitiçam o eu poético⁹⁶⁸. Deste modo, a oposição entre a magia e os encantos naturais destina-se a privilegiar estes últimos.

Na elegia 2.4, vv.55-60, a alusão a ingredientes mágicos adquire outra finalidade. Numa composição poética dedicada à escravidão de Tibulo a Némesis, conclui o poeta a elegia com uma afirmação que, na opinião de Anne-Marie Tupet⁹⁶⁹, lhe permite declarar a sua resignação à escravidão amorosa. Ao mostrar-se disposto a beber todos os filtros, está a dar à amada uma prova de que está a renunciar a todas as hipóteses de escapar ao amor, ao mesmo tempo que lhe testemunha a sua constância e fidelidade, mesmo que os ingredientes que a amada exige que ingira lhe possam eventualmente provocar a morte. Nestes versos é feita referência aos venenos de Circe e de Medeia, às ervas de Tessália e ao hipómanes, bem como a mil outras ervas (*mille alias herbas*) que o sujeito poético poderá beber se for essa a vontade de Némesis. Estas menções mais não fazem que traduzir a dedicação do eu poético à amada e a sua reafirmação do *seruitium amoris*.

⁹⁶⁸ No v.44, a forma verbal *deuouet* recupera o *deuotum* do v.41. Ideia similar está presente em 1.8.17-26, em que Tibulo começa por colocar a hipótese de Márato ser vítima de um encantamento. No entanto, acaba por chegar à conclusão de que a hipótese mais plausível é terem sido os encantos naturais de Fóloe que o “enfeitiçaram”.

⁹⁶⁹ (1976) 346.

Relativamente a Propércio, é feita alusão à magia na elegia inicial do seu *Monobiblos*, mais concretamente nos vv.19-24. No primeiro dístico (vv.19-20), é a um *uos* que se dirige, pronome esse que engloba aqueles que se dedicam às artes mágicas, incentivando-os depois, nos vv.21-22, a alterar os sentimentos da amada, de forma a que esta possa nutrir um profundo afecto pelo eu poético, de tal modo que o seu rosto se torne ainda mais pálido do que o do amante. Se conseguirem realizar tal feito, então sim, o sujeito poético estará pronto a acreditar em tais artes. No v.23, o conjuntivo *crediderim* exprime por um lado a dúvida do amante, mas também a possibilidade de acreditar em quem pratica magia. Saliente-se que estamos nestes versos perante uma espécie de *adynaton*, já que para o poeta é mais difícil alterar os sentimentos de Cíntia do que modificar as leis naturais, isto é, será mais fácil dirigir as estrelas e os rios por meio de encantamentos do que alterar a mente da amada. Importa notar o emprego de *carminibus* (v.24), destacado em posição final, que sublinha justamente a importância das fórmulas mágicas, isto é, do poder da palavra na realização dos rituais.

Em 2.1.51-56 expressa o poeta o desejo de ficar unido apenas e só a Cíntia, fazendo uma alusão à magia por meio da evocação de exemplos míticos: Fedra, Circe e Medeia. Para Tupet⁹⁷⁰, o problema deste passo consiste em identificar o denominador comum dos três *exempla*, mas a autora é da opinião de que o objectivo de Propércio é citar grandes feiticeiras que foram também grandes amantes. No entanto, a lenda segundo a qual Fedra terá tentado dar a beber filtros (*pocula*) a Hipólito para lhe suscitar o amor não está atestada. Contudo, em 4.5.5, reitera o poeta a ideia de que os filtros podem fazer nascer o amor num coração insensível como o de Hipólito. Quanto a Circe, aparece em Teócrito (2.15s) associada, juntamente com Medeia, a rituais de magia amorosa, tal como no excerto tibuliano supracitado (2.4.55). Nesta linha, considera Tupet⁹⁷¹ que é possível que, para Propércio, Circe, tal como Medeia, represente a feiticeira perita sobretudo nas práticas da magia amorosa. Assim sendo, as ervas mencionadas (*Circaeo... gramine*) evocam os filtros amorosos e não os ingredientes necessários para proceder a metamorfoses. Relativamente aos caldeirões de Medeia, podem designar aqueles onde eram preparados os filtros mágicos (*aena*), mais precisamente os amorosos, até mesmo porque, no contexto da elegia, não parece plausível neste verso a referência aos caldeirões para aludir à morte de Pélias.

⁹⁷⁰ Idem, p.355.

⁹⁷¹ Idem, p.356.

Afirma então o sujeito poético que, mesmo que tenha de provar os filtros de Fedra ou morrer (*pereundum*) com as ervas de Circe, é da casa de Cíntia que há-de sair o seu funeral. Na opinião de Tupet⁹⁷², a ideia aqui expressa é idêntica à que encontramos em Tibulo. O que Propércio faz é reiterar à amada o seu amor incondicional: ainda que tenha de cair morto depois de beber os filtros das mais hábeis feiticeiras, aceitará bebê-los para provar a Cíntia que lhe é fiel até à morte.

Em 3.6.25-30 assistimos ao lamento de Cíntia que dirige duras críticas a uma rival que conquistou o coração de Propércio não pelas suas qualidades morais (*non... moribus*), mas por meio de plantas mágicas (*herbis*), o que leva a jovem a considerar a rival desonesta (*improba*). Cíntia, vencida, encontra desta forma uma consolação para o seu amor-próprio ferido. Além das ervas, outros elementos mágicos são mencionados: o rombo, cujo som, acreditava-se, produzia encantamento e hipnose⁹⁷³, controlando desta forma o amante; os efeitos prodigiosos da *rana... rubeta*, um batráquio particularmente venenoso, extremamente caro às feiticeiras⁹⁷⁴, e que possuía aos olhos dos antigos variadas propriedades, pois fornecia venenos, remédios e talismãs⁹⁷⁵; os ossos escolhidos de serpentes ressequidas, talvez para despoletar o ódio entre os amantes⁹⁷⁶; penas de coruja encontradas entre túmulos em ruínas, sendo esta ave (*strix*) da preferência das feiticeiras pelo seu carácter sinistro e inquietante⁹⁷⁷; por último, a fita de lã que cingiu um leito funerário, que terá como propósito atar ou amarrar o amante, impedindo-o de escapar. A feiticeira rival de Cíntia recorre assim a todos estes elementos com o intuito de manter Propércio afastado da amada. Desta forma, o poeta insiste com este exemplo no carácter maléfico da magia, utilizada para destruir o amor já existente e assim separar os amantes.

Um último passo digno de referência é 4.5.5-18, quando o poeta enumera os poderes e as práticas funestas de uma velha alcoviteira (*lena*). O poder da feiticeira é

⁹⁷² Idem, p.357.

⁹⁷³ Cf. Paulo Alberto in Propércio (2002) 381-382.

⁹⁷⁴ Cf. Tupet (1986) 2639.

⁹⁷⁵ Cf. Tupet (1976) 362.

⁹⁷⁶ De acordo com Tupet (1976) 364, não se sabe ao certo o motivo pelo qual as feiticeiras procuravam este elemento nem qual a sua utilização na magia amorosa. No entanto, de acordo com algumas receitas em manuscritos gregos tardios, a serpente é símbolo do ódio, pelo que a feiticeira a poderia utilizar para separar os amantes, suscitando a ira entre eles.

⁹⁷⁷ Tupet (1976) 364-365 considera significativo o facto de as penas serem recolhidas nos túmulos, sendo os cemitérios os locais predilectos para a realização de práticas mágicas. Quanto a *iacentia*, significa não só “em ruínas”, mas também “esquecido, negligenciado”. Assim, por analogia, a maga recolhe as penas em túmulos abandonados, onde jazem mortos esquecidos, talvez para fabricar um encantamento que produza também o esquecimento.

apresentado sob a forma de *adynata*, já que seria capaz de tornar Hipólito sensível a Vénus, entenda-se, ao amor, abandonando desta forma a vida de absoluta castidade que o culto a Diana lhe exigia, ao mesmo tempo que poderia fazer com que Penélope, modelo de esposa fiel, esquecesse o marido e desposasse Antínoo. Propércio dá continuidade aos *adynata* com a referência agora ao ímã⁹⁷⁸, símbolo da atracção irresistível. No entanto, o que interessa ao poeta não é a sua simbologia, mas o seu poder natural de atrair o ferro, de forma a mostrar que a feiticeira, capaz de contrariar a ordem estabelecida pela natureza, pode fazer com que o metal perca o seu poder. De igual modo, a ave, símbolo da dedicação maternal incansável, pode tornar-se cruel para as suas crias, se a maga assim o entender. Nos vv.11-12, faz referência às ervas, neste caso as colhidas junto à porta Colina onde se situava o *campus sceleratus*, no qual eram emparedadas vivas as Vestais que violavam o seu voto de castidade, pelo que as ervas colhidas nesta terra teriam certamente poderes mágicos fortíssimos. Tais ervas, lançadas numa fossa, fariam que tudo quanto era firme se dissolvesse em água corrente. No dístico seguinte menciona o poeta as manobras com a lua e a transformação da feiticeira num lobo, ocorrências relativamente banais. Nos vv.15-16 alude Propércio a uma prática habitual na magia amorosa e a que Tibulo tinha também feito referência, ainda que o processo empregue tenha sido outro: cegar os maridos desconfiados. Para o conseguir, a alcoviteira arrancou com as unhas os olhos às gralhas. Tratando-se estas de animais com uma visão excepcional, funcionam quase como bonecas de vodu, representando assim a pessoa a cegar, neste caso o marido, que perderá a sua clarividência. Em seguida atenta Propércio nos males que a maga pode infligir a si mesmo, para o que faz referência às estriges, criaturas com função similar à dos vampiros, isto é, a feiticeira pensou servir-se dessas criaturas para sugarem o sangue ao poeta ou mesmo para aniquilá-lo. E, tal como Tibulo, também Propércio menciona o hipómanes que a maga recolheu contra si, sendo aqui encarado como uma espécie de veneno.

Neste excerto, e a exemplo do anterior, atenta Propércio no carácter maléfico dos rituais mágicos de que se serve a alcoviteira para afastar a amada do amante, ao que se acrescentam os conselhos interesseiros que a velha lhe dirige. Uma vez mais a magia é utilizada para separar os amantes e não para fazer nascer o amor⁹⁷⁹.

⁹⁷⁸ A referência a este metal polarizado encontra-se unicamente neste passo, o que revela a originalidade de Propércio no tratamento do tema.

⁹⁷⁹ Relativamente à presença da magia nas elegias propercianas veja-se também 1.5.4-6, 1.12.9-10, 2.4.7-8, 2.28.35-38, 3.24.9-10.

Constata-se assim que, para Propércio, a magia tem essencialmente um carácter maléfico, servindo sobretudo para prejudicar o amor e afastar os amantes. Verificámos também que o poeta menciona alguns elementos utilizados nas práticas mágicas cuja finalidade desconhecemos (é o caso dos ossos das serpentes), mas que seriam alusões certamente evidentes para os romanos da época, familiarizados com tais rituais. Por último, importa notar que o poeta se revelou original no tratamento do tema mágico ao procurar elementos não mencionados noutros lugares, como é o caso do íman, ou na utilização de determinados *adynata*.

Na obra ovidiana, nomeadamente nos *Amores*, na *Ars Amatoria* e nos *Remedia Amoris*, ressalta o cepticismo do autor relativamente ao interesse e à eficácia das práticas mágicas ao serviço do amor e da relação amorosa.

Em A.A.2.99-106 considera o poeta que se engana (*fallitur*) quem recorre às artes da Hemónia⁹⁸⁰ e quem usa aquilo que retira da frente de um jovem potro⁹⁸¹. Na verdade, nem as ervas de Medeia nem o canto mágico dos Marsos conseguem fazer perdurar o amor, pois, se assim fosse, Medeia teria conseguido reter Jasão e Circe Ulisses. Conclui que os filtros não só são inúteis como são nocivos para o espírito e possuem a força da loucura.

Nos *Remedia* reitera a mesma ideia. Em 249-290 declara recusar-se a praticar magia e afirma que, por sua instigação, nenhuma das operações enumeradas se cumprirá: a sombra não será forçada a sair do túmulo; uma velha mulher não romperá a terra com um encantamento infame; a colheita não será transplantada de uns campos para outros; o globo de Febo não empalidecerá subitamente⁹⁸². Note-se a recusa do poeta em ordenar tais práticas, expressa por meio da expressão *me duce*, ao que acrescenta a anáfora de *non*. Pelo contrário, e como é costume – *ut solet* –, o Tibre correrá em direcção ao mar⁹⁸³ e a Lua será transportada pelos seus cavalos brancos. Conclui assim que o seu coração não banirá as preocupações com encantamentos, do mesmo modo que o amor não fugirá, vencido por enxofre vivo, substância a que os antigos atribuíam o poder de desinfetar e que parecia ser utilizado como forma de afastar o amor. Questiona-se assim sobre que utilidade tiveram as

⁹⁸⁰ Trata-se da Tessália, onde as mulheres eram tidas por feiticeiras, na sequência, por exemplo, de Medeia, que aí nascera.

⁹⁸¹ Parece-nos uma menção do hipómanes.

⁹⁸² Tratar-se-á, cremos, de um eclipse solar.

⁹⁸³ Recorde-se que se considerava que as feiticeiras tinham o poder de inverter o curso do rio, fazendo-o regressar à fonte. Cf. Tib.1.2 46.

plantas de Fásis, quando Medeia desejou permanecer na casa do seu pai, já que, possuída pelo amor, seguiu Jasão, ou de que serviram a Circe as ervas de Perseide, quando o vento levou os navios de Ulisses. Na verdade, Circe tudo fez para que um fogo cruel não a devorasse, mas um longo amor permaneceu no seu peito. De facto, ela poderia transformar os homens em mil formas, mas não seria capaz de alterar as leis da sua alma. O poeta constata então nos vv.287-290 que Circe ardia de paixão, pelo que recorreu aos artifícios habituais, isto é, a rituais mágicos, mas que estes não puderam atenuar o amor. Por isso mesmo, conclui (*ergo*) o poeta, não se deve ter confiança em sortilégios e encantamentos.

Verifica-se desta forma que Ovídio recusa praticar ou ordenar rituais mágicos e nega toda a eficácia aos procedimentos da magia amorosa, pois, se estes surtiram de facto algum efeito, Medeia e Circe, as feiticeiras por excelência, não se teriam deixado dominar pelo amor. Importa notar, contudo, que ainda que considere a magia ineficaz para suscitar ou atenuar o amor, o poeta é da opinião de que os filtros utilizados podem agir como veneno e ter um carácter nocivo⁹⁸⁴.

Aliás, nos *Amores* 3.7.27-36, elegia dedicada à impotência do amante, coloca o sujeito poético a possibilidade de ele próprio ter sido vítima de um feitiço. Desta forma, interroga-se sobre se porventura o seu corpo desfalece embruxado por algum veneno da Tessália ou se eventualmente um encantamento ou uma planta o prejudicam e o tornam miserável ou ainda se uma feiticeira fixou (*defixit*) o seu nome na púrpura cera e passou finas agulhas por meio do seu fígado. Quanto às referências ao veneno, ao encantamento e à planta, são absolutamente banais, como provam os exemplos anteriormente mencionados. No entanto, relativamente às duas últimas alusões, algumas considerações se nos impõem. Importa atentar primeiramente na forma verbal *defixit*, que remete para as *tabellae defixionis*, a que já foi feita referência, que tinham como objectivo dirigir uma maldição contra um indivíduo, uma família, um grupo social ou profissional, desejando-lhes diversos males, que podiam ir desde doenças, à incapacidade de falar ou de agir, e até mesmo à morte⁹⁸⁵. O mais frequente, porém, era pretender imobilizar a pessoa a quem a maldição era dirigida, intenção que é simbolizada pelo prego fixado na folha de chumbo, que é suposto trespassar a alma da mesma forma que atravessa o metal. Assim, no caso concreto da elegia ovidiana, o objectivo da feiticeira será imobilizar Ovídio ao gravar o seu nome numa dessas tábuas de maldição.

⁹⁸⁴ Cf. A.A.2.106.

⁹⁸⁵ Cf. Tupet (1986) 2602.

No mesmo excerto um segundo aspecto há a destacar: as agulhas que atravessam o fígado do eu poético, isto é, a feiticeira terá recorrido a uma imagem de cera que representaria o amante e tê-la-á picado na zona do fígado, órgão considerado pelos antigos a fonte dos desejos e paixões. Assim procura o sujeito poético justificar a sua impotência.

Nos vv.31-34, Ovídio recorre a exemplos da Natureza para demonstrar o carácter maléfico da magia: Ceres, isto é, a seara, lesada por um encantamento, desvanece-se em erva estéril; cessam as águas de uma fonte prejudicada por um encantamento; enfeitiçada, cai a uva das videiras e dos carvalhos as bolotas, assim como os frutos caem das árvores sem que nada os agite. Se os encantamentos podem produzir tais efeitos nocivos, nada impede portanto que, por artes mágicas, se paralise também o “nervo” do eu poético.

Em 1.8.5-18 encontramos um motivo que já tinha aparecido em Propércio 4.5: a crítica à *lena*, uma velha alcoviteira que aconselha a jovem *puella* nos assuntos amorosos. Na apresentação de tal personagem, caracteriza-a o poeta como estando bêbeda e sendo bruxa. Relativamente à primeira característica, é sugerida pelo próprio nome: Dipsade, proveniente do grego δίψα, “sede”, nome esse que, na opinião do poeta, lhe advém da realidade, já que nunca conseguiu ver, sóbria, a Aurora nos seus róseos cavalos. A partir do v.5 detém-se então o poeta nos conhecimentos de magia da *lena*, fazendo algumas referências bastante banais e que encontramos em outros poetas: o conhecimento dos *carmina*, a capacidade de inverter o curso das águas fazendo-as retornar à fonte, o poder das ervas (*gramen*), do rombo e do hipómanes. Alude ainda ao domínio das nuvens, ora aglomerando-as no céu ora dissipando-as.

No v.11, e tal como Tibulo havia feito, procura Ovídio conferir alguma credibilidade aos factos que está a contar ao mencionar o seu próprio testemunho: *uidi*. Afirma então ter visto os astros gotejando sangue, mas acrescenta *si qua fides*, o que revela que o autor tem consciência de estar a fazer um relato inverosímil e que pode portanto não ser levado a sério. Acrescenta ainda que suspeita que a bruxa, metamorfoseada, esvoaça através das sombras nocturnas com o corpo revestido de penas, transformada talvez num mocho ou numa estrige, como defende Tupet⁹⁸⁶.

Nos vv.15-16 é mencionado outro pormenor relativo à caracterização da feiticeira que não encontrámos em nenhum dos outros elegíacos: a dupla pupila, que seria

⁹⁸⁶ (1976) 389.

característica das bruxas, crença que é mencionada também por Plínio em *Naturalis Historia*, mais concretamente no décimo primeiro livro, parágrafo 142.

Por último, nos vv.17-18, refere os antigos sepulcros onde a feiticeira evoca os antepassados, mais concretamente bisavós e tetravós e, tal como Tibulo tinha mencionado, também Ovídio alude à prática de fender a dura terra com um longo encantamento.

Igualmente significativo é o excerto 2.1.23-28, ainda que sob outro ponto de vista. Nesta elegia programática, o Sulmonense joga, a partir do v.23, com o duplo sentido de *carmen*: “poesia” e “encantamento”. De acordo com o poeta, os cantos fazem descer os cornos da lua em sangue e fazem retroceder os cavalos brancos do Sol já de partida; por meio de um canto, despedaçam-se as serpentes com as goelas rasgadas e às suas fontes regressa de volta a água; por meio dos cantos cederam as portas e, encaixada nos batentes, apesar de ser de carvalho, a tranca foi vencida pelo canto. O objectivo deste excerto é bastante claro: comparar o poder do canto poético ao do canto mágico, com o intuito evidente de enaltecer o primeiro.

Pelos exemplos aduzidos por Ovídio, constatamos que, para o poeta, nenhum ritual mágico tinha o poder de conservar ou atenuar o amor, pelo que salienta a absoluta ineficácia da magia no que toca a questões amorosas. No entanto, parece estar ciente dos perigos que a magia acarreta e levanta inclusivamente a possibilidade de ele próprio ter sido vítima de algum encantamento. De todos os elegíacos, Ovídio parece ser o poeta que apresenta o tema de forma mais racional e aquele que se mostra mais céptico, de tal modo que chega inclusivamente a considerar o canto poético mais poderoso que o mágico.

Se os rituais mágicos eram uma realidade bem conhecida da população romana do século I a.C. e de princípios do século I da era cristã, que dizer dos mesmos cultos no Portugal de setecentos? José Pedro Paiva, que, na sua dissertação de doutoramento, se dedicou ao estudo da bruxaria e superstição em Portugal nos séculos XVII e XVIII⁹⁸⁷, informa que o campo amoroso era aquele que levava um maior número de pessoas a recorrer às feiticeiras. Quanto aos objectivos⁹⁸⁸, eram inúmeros e variados, sendo alguns comuns aos que encontrámos no mundo latino: suscitar a paixão; atenuar um amor excessivo que provocava a insanidade de quem o experimentava; ajustar casamentos; fazer com que o marido não se apercebesse de uma relação ilegítima da esposa; evitar actos

⁹⁸⁷ PAIVA, José Pedro, *Bruxaria e superstição num país sem “caça às bruxas”*: Portugal 1600-1774 (Coimbra 1996).

⁹⁸⁸ Relativamente aos objectivos e procedimentos utilizados vide Paiva (1996) 148-164.

violentos dos maridos sobre as mulheres; fazer retornar aos lares os maridos que os tinham abandonado; limitar as capacidades sexuais de homens que não correspondiam ao amor desejado por se sentirem atraídos por outras mulheres.

No que concerne aos procedimentos utilizados pelas feiticeiras para alcançar os seus propósitos, são igualmente diversos. Entre eles encontramos os tradicionais encantamentos, bem como o uso de elementos ou excrescências do corpo humano (urina, sangue menstrual, sémen, saliva, suor, unhas, cabelos, ...), associados à realização de gestos convencionais e/ou à recitação de determinadas palavras. Relativamente a este último procedimento, destacam-se as “devoções”, acompanhadas da invocação de santos intercessores, do poder divino ou então da mera referência a episódios da vida de Cristo. Muitas vezes estas devoções necessitavam do envolvimento de objectos sagrados, especialmente a pedra de ara, mas raramente implicavam o auxílio dos astros (lua e estrelas). Outro processo a que recorriam as feiticeiras era aos “conjuros”, que, tal como as devoções, assentavam na crença do poder evocativo e actuante da palavra, mas distinguiam-se daquelas na medida em que neles se invocavam espíritos infernais e diabólicos. Por último, destacamos os fervedouros, que consistiam em fazer ferver um líquido (vinho ou vinagre) ou queimar ervas odoríferas a que se juntavam por vezes materiais que tivessem estado em contacto com o mundo dos mortos (por exemplo, pedras colhidas junto a uma forca). Durante a preparação pronunciavam-se certas palavras ou invocavam-se poderes infernais.

É de salientar que, para além dos propósitos supracitados, as bruxas podiam também provocar malefícios⁹⁸⁹, como a morte, a doença ou infortúnios nos bens ou nas actividades produtivas das vítimas, como por exemplo a destruição de colheitas, a morte de animais ou o enfeitiçamento de barcos ou redes de pesca, impossibilitando a pessoa de pescar. Para lograrem estes objectivos malévolos, serviam-se também de vários recursos: bonecos que representariam a vítima, onde frequentemente espetavam alfinetes; uso de animais “peçonhentos” como sapos, lagartos, lacraus, cobras, sanguessugas e morcegos, que, depois de secos, serviam para fazer pós que se davam a quem se queria enfeitiçar; ofertas às vítimas, dádivas essas que estavam frequentemente envenenadas, sobretudo quando se tratava de bens comestíveis; por último, o simples toque da feiticeira ou o olhar desta seriam suficientemente poderosos para provocar uma doença ou até mesmo a morte.

⁹⁸⁹ Sobre os malefícios vejam-se, do mesmo autor, as pp.209-223.

Relativamente ao tempo⁹⁹⁰ em que as práticas mágicas eram realizadas, constata-se que as feiticeiras tinham em conta determinadas épocas do ano, dias da semana e horas do dia. Quanto à época do ano, verificou o autor que certos rituais eram executados na noite de S. João, não só para evocarem os favores do Santo, mas também pela sua ligação ao solstício de Junho, momento em que o sol atingia o seu esplendor. Os dias da semana eram também seleccionados, daí que a sexta-feira fosse o dia mais apropriado para a realização dos feitiços amorosos, talvez porque esse era o dia consagrado a Vénus no calendário romano. Quanto às horas do dia, verificou Paiva que as cerimónias de magia curativa eram executadas de dia, de forma a aproveitar a luz do Sol para combater os causadores do mal, associados geralmente às trevas. Por esse motivo, os actos de malefícios eram realizados durante a noite, tal como a invocação das almas.

Quanto aos locais escolhidos para a execução dos rituais, enquanto no mundo romano as feiticeiras privilegiavam os cemitérios, em Portugal tais práticas eram realizadas em igrejas ou nos seus adros, em encruzilhadas de caminhos⁹⁹¹, em fontes, junto a forcas ou pelourinhos, em pontes, portas ou janelas, bem como próximo da lareira da casa⁹⁹².

Relativamente aos objectos e produtos utilizados, evidenciam-se os que possuíam carácter sagrado, como a pedra de ara, a água benta ou as hóstias⁹⁹³, ao que se acrescenta o azeite, símbolo da pureza e prosperidade⁹⁹⁴, o sal, representativo da transmutação física e espiritual (por resultar da evaporação da água do mar), a água, fonte de vida e símbolo da purificação, e ainda o enxofre, associado ao fogo e logo ao inferno, daí ser utilizado aquando da invocação de espíritos infernais.

As feiticeiras recorriam também a determinados objectos como as facas, para representar o corte e a destruição do mal, bem como as velas e as varas ou varinhas, associadas à ideia de poder.

De destacar também, nas práticas mágicas, o recurso a determinados números, sendo o mais frequente o três, seguindo-se o cinco e o nove, aparecendo com alguma

⁹⁹⁰ Acerca do valor simbólico e do significado das práticas vide Paiva (1996) 224-235.

⁹⁹¹ Actualmente, e sobretudo em meios rurais, ainda é possível ver nas encruzilhadas sinais de práticas mágicas, como velas, flores ou patas de galinha.

⁹⁹² A opção por este lugar prende-se com a crença nos espíritos familiares do mundo romano e com o carácter quase sagrado que o lar (lareira) possuía, já que era a fonte da luz, do calor e da vida da casa.

⁹⁹³ Estes dois últimos elementos são ainda hoje utilizados, daí que muitas igrejas tenham deixado de ter água benta à entrada, pois era frequente levarem-na em pequenos frascos para ser utilizada posteriormente em práticas mágicas; há casos também de pessoas que, na Eucaristia, recebem a hóstia na mão, mas em vez de comungar desviam-na para outros fins.

⁹⁹⁴ Por essa razão se acredita que dá azar partir uma garrafa de azeite.

regularidade também o seis e o trinta e seis, embora não seja fácil detectar o valor simbólico de alguns destes números.

Além de todos os objectos e produtos utilizados e além da importância atribuída ao tempo e ao lugar em que tais práticas eram realizadas, é fundamental o poder atribuído à palavra, sobretudo quando se empregavam vocábulos de sentido incógnito, quando se recorria à rima para aumentar o poder encantatório, quando se utilizavam termos de uma língua diferente, como o latim macarrónico, ou ainda quando eram evocados episódios da vida de Cristo ou de santos, dizendo-se que tal como era verdadeira a narrativa assim sucedesse o que se pretendia. De acordo com Marcel Mauss⁹⁹⁵, a língua estranha era a língua dos deuses, dos espíritos, da magia, pelo que servia para dotar o utilizador de conhecimentos especiais que o distinguiam.

Relativamente às crenças e rituais mágicos no espaço português nos séculos XVII e XVIII, dois últimos aspectos parecem dignos de destaque. O primeiro prende-se com os rituais para contactar e invocar os mortos⁹⁹⁶, que iam desde a oração às “almas e fiéis” ou das invocações que exigiam que a feiticeira tivesse uma parte do cabelo desgrenhado, até às ofertas de alimentos, passando por um estranho episódio de uma praticante de magia que se punha “a cavalo” numa cana e batia com um pau nos cantos da casa invocando os demónios.

O segundo aspecto digno de realce está relacionado com a crença nas bruxas nocturnas⁹⁹⁷. Quanto a este, encontrou o autor algumas histórias de mulheres velhas que durante a noite, por meio de poções que ingeriam, se transformavam em pássaros, normalmente em corujas. Assumindo essa forma, perpetravam malefícios, sendo o mais habitual o de matar crianças chupando-lhes o sangue. Correspondem ao mito romano da *strix* ou das *striges*, a que já foi feita referência. Note-se que essas figuras, além de fazerem mal, podiam optar também por se divertir, daí a existência de alguns relatos de danças, folgares e galhofas.

Relativamente a esta questão, considera o autor, naturalmente, ser impossível a metamorfose. No entanto, torna-se plausível que um grupo restrito de mulheres (nos relatos aparecem normalmente em grupo) aplicasse unguentos com efeitos alucinogéneos, que as

⁹⁹⁵ MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie: précédé d'une introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss par Claude Lévy-Strauss* (Paris 1999) 50.

⁹⁹⁶ Cf. Paiva (1996) 236-248.

⁹⁹⁷ Idem, pp.248-257.

levaria a sair de noite das suas casas e a bailar nuas, como eram por vezes descritas. Ao que parece, há de facto plantas na flora europeia, como a mandrágora, que poderiam ser utilizadas no fabrico de unguentos, podendo algumas plantas, quando em contacto com a pele, conduzir efectivamente a estados de delírio e levar à ilusão de metamorfoses, voos e danças.

A partir de 1750, época que nos interessa particularmente pois é a que corresponde ao período em que viveu Bocage, começa a despontar uma visão mais céptica relativamente à magia, o que se deve em grande medida ao racionalismo de setecentos. A razão insistia na impossibilidade de pactos realizados entre seres humanos e o Diabo⁹⁹⁸ e na inexistência de pessoas com poderes que pudessem provocar malefícios. Considerava-se que as histórias de bruxas pertenciam ao mundo popular, ignorante e atrasado. No entanto, torna-se praticamente impossível erradicar por completo a crença num mundo mágico e a verdade é que ainda hoje persistem algumas superstições e há quem continue a recorrer a pessoas que, por recurso a rituais mágicos, asseguram ser capazes de comunicar com mortos, prever o futuro, curar determinadas doenças ou ajudar a concretizar os desejos espirituais ou materiais de quem as procura.

Em Bocage há também algumas composições em que está presente o tema da magia e da adivinhação. Uma delas é o soneto 59, já citado aquando da referência à intensidade do sentimento amoroso⁹⁹⁹.

O sujeito poético recorre a uma feiticeira de nome Algânia que se encontrava num ermo, o que é significativo, pois, sendo um lugar remoto e despovoado, parece apontar de imediato para o carácter misterioso e até ilícito das práticas aí realizadas. Quanto à feiticeira, jazia ao lado de um “abrasado feixe”, sendo o fogo um elemento relativamente recorrente nos rituais mágicos. Nos vv.3-4 expõe o sujeito poético o propósito que o levou a procurar Algânia: tentar, por meio da magia, pôr termo à escravidão amorosa expressa na “alma prisioneira” e simbolizada no “laço” que tem a particularidade de ser antigo. Já desesperado, crê que só por meio de um “atro conjuro” conseguirá alcançar o seu propósito. Recorde-se que nos conjuros era habitual a invocação de espíritos infernais, o que se adequa perfeitamente ao emprego do adjectivo “atro”. No entanto, pelo contexto, Bocage parece utilizar o termo “conjuro” unicamente com o significado de imprecação

⁹⁹⁸ Não foi feita qualquer referência a este ponto uma vez que ultrapassa o âmbito deste trabalho.

⁹⁹⁹ Optou-se por fazer referência novamente ao soneto, mas ressaltando agora os aspectos relacionados com a magia.

mágica a que o sujeito poético recorre, numa tentativa já desesperada de pôr fim a um amor que teima em permanecer na sua alma. Atente-se inclusivamente no emprego de “extorquir” que surge inequivocamente associado à ideia de violência, a algo que é retirado por meio da força, arrebatado.

A essa feiticeira expõe o sujeito poético o seu amor, aqui mencionado por meio dos vocábulos “fé” e “cegueira”, amor que constitui, como é recorrente, uma fonte de sofrimento (“Tracei meus males”). Algânia, que depreendemos pela expressão “rugosa estria” ser uma mulher já velha, cedendo às mágoas do eu poético, cuspiu três vezes na “voraz fogueira”. Alguns aspectos são merecedores de realce. Primeiramente, é de salientar o latinismo “estria”, proveniente do latim *strix*. Em segundo lugar, o acto de cuspir merece também referência, pois é conhecido em várias épocas e civilizações e considerado apotropaico¹⁰⁰⁰, servindo para afastar doenças ou os efeitos do mau-olhado. Em terceiro lugar, é de destacar a ocorrência do número três, a que já foi feita várias vezes referência. Por último, atente-se no fogo que parece ter-se tornado mais vivo, já que de “abrasado feixe” passou a uma “voraz fogueira”.

A feiticeira dá continuidade ao ritual pronunciando algumas palavras que o próprio eu poético parece não ter ouvido ou pelo menos compreendido com clareza, já que tais preces eram trémulas e foram apenas murmuradas. Entretanto, manteve-se o amante em silêncio, o que parece traduzir a expectativa em que se encontrava.

Subitamente, a estria, espantada, eriça as melenas. Desta forma, o cabelo que se encontrava já desgrenhado, como convinha a uma feiticeira, torna-se ainda mais eriçado. Quanto ao semblante, é carrancudo, o que nos remete para uma figura pouco amistosa.

Na última estrofe, explica a estria a razão do seu espanto e revela a sua impotência para solucionar o problema do eu poético. Confessa então ser vão o ritual, tal como vão é o pranto do amante. Quanto à razão, é simples e é apresentada nos dois versos finais: Amor é de tal modo poderoso que zomba de tudo, pelo que “não vence encanto algum de Amor o encanto”. Importa notar o jogo com o vocábulo “encanto”, referente na primeira ocorrência ao encantamento mágico e na segunda ao encantamento amoroso, que acaba por funcionar também quase como um feitiço, que leva o poeta a não conseguir libertar-se do seu mal.

Tal como os elegíacos, conclui Bocage o soneto com a constatação da ineficácia da magia nos assuntos amorosos.

¹⁰⁰⁰ Recorde-se que, em Tibulo 1.2.56, Délia deveria cuspir três vezes depois de também cantar três vezes umas determinadas fórmulas.

Atentemos agora no soneto 68, em que curiosamente o sujeito poético se torna também um praticante de magia:

*Oleno, meia-noite está caindo:
Acende a vela azul, queima as verbenas,
Torra os ossos de rã, chamusca as penas
Da esquerda gralha, que apanhei dormindo.*

*C'o pé, co'a vara o ar e o chão ferindo
Enquanto o filtro portentoso ordenas,
Eu irei, e a meu brado, ouvido apenas,
Virão do Inferno as Górgonas surgindo.*

*Eia, avante o prestígio, não cessemos
Da irresistível, mágica porfia
Contra quem vê sem dó nossos extremos;*

*Que, se hoje o fel tragamos da agonia,
Amanhã doce néctar libaremos,
Tu nos braços de Nise, eu nos de Armia.*

Dirige-se o eu poético a Oleno, dando-lhe uma série de indicações acerca dos procedimentos a adoptar: acender uma vela azul; queimar as plantas (verbenas); torrar os ossos de rã, reduzindo-os a pó que seria depois certamente utilizado para enfeitiçar a pessoa a quem o ritual se dirigia; chamuscar as penas da gralha que o sujeito poético apanhou enquanto a ave dormia. O ritmo bipartido dos versos 2 a 4 e todas as ordens dadas sugerem a azáfama dos dois amantes que devem apressar-se nos preparativos do ritual, pois aproxima-se a hora da sua realização.

Importa notar primeiramente que o ritual decorre durante a noite, mais concretamente à meia-noite que, como vimos, era o tempo privilegiado para a realização dos rituais no mundo romano e também nos séculos XVII e XVIII, quando se tratava da invocação de espíritos infernais, como é aqui o caso (segunda quadra). Quanto aos ingredientes utilizados e aos animais referidos, não existem novidades relativamente aos que encontrámos na elegia latina. É de salientar, porém, o emprego do adjectivo “esquerda” para qualificar a gralha, que poderá remeter-nos para o adjectivo latino *sinistra*.

Relativamente à vela, não aparece nos excertos das elegias latinas que foram analisados nas páginas anteriores, mas era um elemento habitual nos rituais mágicos da época bocageana, tendo persistido até aos nossos dias, daí a quantidade de velas que ainda

hoje se encontra à venda com as mais diversas finalidades consoante a cor: atrair o amor ou a prosperidade, alcançar a tranquilidade, garantir o sucesso, afastar o mau-olhado, entre tantas outras.

Na segunda quadra, o sujeito poético torna-se o principal agente da magia. Assim, enquanto Oleno se encarrega do “filtro portentoso”, o amante vai ferindo com o pé e com uma vara, símbolo do poder, o ar e o chão, com o objectivo de invocar as Górgonas que virão do Inferno assim que ouvirem o brado do sujeito poético, o que recorda Tibulo 1.2.47-50, quando a maga realiza um ritual similar para convocar as catervas infernais¹⁰⁰¹. A referência a esta prática em Bocage é significativa, pois difere de todos os rituais apontados por José Pedro Paiva para invocar os mortos, o que pode significar que Elmano optou por recuperar um ritual mais antigo ou por respeitar o *topos* em detrimento das crenças e rituais do seu tempo.

No primeiro terceto destaca-se o carácter apelativo sugerido por “Eia”, “avante” e pelo conjuntivo “não cessemos”, incentivando desta forma Oleno a dar continuidade ao ritual mágico que tinha como “vítimas” as cruéis amadas (v.11).

Quanto ao motivo para prosseguirem no seu propósito, torna-se claro na última estrofe: alterar a atitude das mulheres que amavam. Importa notar que todo o terceto assenta em dicotomias: hoje / amanhã; fel / doce néctar; tragar / libar; tu / eu; nos braços de Nise/ nos de Armia, para que possam libar um “doce néctar”.

Ainda que pudéssemos pensar à partida que estávamos perante um ritual com vista a um malefício, já que se realizava à meia-noite, invocavam-se monstros infernais e era dirigido contra quem via sem dó os seus extremos, o objectivo do recurso à magia é claro: conquistar as amadas, ou melhor, procurar domar a resistência de Nise e de Armia.

Igualmente curioso é o soneto 70, onde o sujeito poético recorre aos serviços não de uma feiticeira, como habitual, mas de um mágico, Ertílio, procurando auxílio nos seus poderes adivinhatórios.

Glosando o mote “*O livro anoso do fatal Destino*”

*Do velho Ertílio, mágico afamado,
Meus passos dirigi ao antro escuro,*

¹⁰⁰¹ O brado do eu poético relembra o estridor mágico com que a feiticeira da elegia tibuliana controlava as catervas infernais.

*Bradei-lhe: «Ó semideus, que em teu conjuro
Tens dom que força o Báratro inflamado!*

*«Se hei-de ser com Tirsália desgraçado
Me dize, pois que, lendo no éter puro,
Alças o véu do túrbido futuro,
Sopras a névoa, que rodeia o Fado.»*

*Eis nisto o mago vezes três meneia
A venerável fronte e em tom divino
Destarte as esperanças me cerceia:*

*«Pesquisar o vindouro é desatino;
Rogas-me em vão: só Júpiter folheia
O livro anoso do fatal Destino.»*

Trata-se, como as feiticeiras, de uma pessoa de idade avançada, com boa reputação no campo da adivinhação, de tal modo que era considerado um “mágico afamado”. Encontrava-se num “antro escuro”, o que parece tratar-se de um lugar hostil, mas cujo isolamento se torna propício à actividade do feiticeiro. Os poderes que possuía conferiam-lhe um carácter especial, o que leva o sujeito poético a considerá-lo um “semideus”, com o dom de dominar os infernos por meio de um conjuro¹⁰⁰².

O propósito que conduziu os passos do eu poético a Ertílio foi o de saber se será ou não desgraçado com Tirsália, isto é, procura conhecer o futuro, cuja incerteza constitui uma inquietação para a esmagadora maioria dos mortais, o que leva a que ainda hoje tantas pessoas recorram a videntes, astrólogos ou cartomantes.

Perante o pedido do eu poético, o mago abana três vezes a cabeça e destrói-lhe de imediato todas as esperanças, ao declarar-lhe que apenas Júpiter tem o poder de folhear o livro do Destino. De realçar que a “venerável fronte” e o “tom divino” em que o mago respondeu reforçam o carácter semidivino de Ertílio.

Da leitura deste soneto ressalta a ideia de que Bocage põe em causa a ineficácia da arte da adivinhação, reconhecendo que ninguém tem poder para prever o futuro. No entanto, no soneto 369, onde está presente o mesmo tema, o poeta centra a sua atenção numa profecia que o sujeito poético ignorou, mas que acabou por se revelar verdadeira:

¹⁰⁰² Esta situação recorda a sexta *Bucólica* de Virgílio, em que Crómis e Mnasilo, dois pequenos pastores, encontram Sileno adormecido *in antro*. Além de Sileno se encontrar num espaço idêntico àquele onde Bocage encontrou Ertílio, trata-se também de um semideus e possui igualmente o dom da adivinhação.

Glosando o mote “*O desmentido oráculo terrível*”

*Idosa fada, que nos astros lia,
Mil males me agoirou com turvo aspecto,
Mil males me agoirou, mas, indiscreto,
Tratei de falsa a negra profecia.*

*Depois daquele brusco, infausto dia
Sempre velando as noites inquieto,
Grasnar sinistro corvo sobre o tecto,
Piar aflito mocho à porta ouvia.*

*Vi de um loureiro o tronco fulminado,
Vi de um cometa o resplendor temível,
Vi feias sombras voltejar-me ao lado;*

*E vejo-te nas mãos da Morte horrível,
Ó minha Fílis: eis verificado
O desmentido oráculo terrível.*

A feiticeira, aqui designada por “fada”, igualmente idosa e com aspecto pouco amistoso, possuía o dom da adivinhação, sendo capaz de ler nos astros. Revelou assim ao sujeito poético um futuro nada risonho, expresso nos “mil males” que lhe agoirou, cuja repetição anafórica enfatiza a “negra profecia” que o amante ignorou por acreditar ser falsa.

No entanto, apesar de ter tentado adoptar uma atitude que até poderemos considerar racional (ignorar um oráculo), o sujeito poético sentiu-se inquieto, o que o levou a passar noites em claro, até mesmo porque começaram a manifestar-se alguns sinais de agoiro: um sinistro corvo que grasnava sobre o tecto e um mocho que piava à porta, aflito. A estes sinais aduz outros três, um em cada verso do primeiro terceto: o tronco fulminado de um loureiro, que, por ser a árvore consagrada a Apolo e símbolo da glória, pressagiava uma desgraça; o resplendor de um cometa, considerado há séculos de mau agoiro; umas feias sombras que andavam às voltas do eu poético, que seriam eventualmente espíritos. Para conferir alguma veracidade ao que está a contar, apela à sua própria experiência e dá o seu testemunho, tal como Tibulo e Ovídio tinham feito: “vi”, repetido anaforicamente em todos os versos do primeiro terceto.

Na última estrofe, é no presente que o eu poético centra agora a sua atenção, sendo de salientar a oposição entre o “vi” e o “vejo-te”. Com pesar, constata estar correcta a

profecia da maga ao ver a amada, Fílis, “nas mãos da Morte horrível”. Assim se cumpriu o terrível oráculo.

Pelas informações aduzidas nas páginas anteriores são várias as conclusões que podemos retirar. Na elegia latina, verificámos que Tibulo e Propércio descreveram uma série de práticas das feiticeiras essencialmente para ilustrar o poder destas. Constatámos também pelos vários excertos analisados que os procedimentos favoritos eram o encantamento e o recurso a ervas¹⁰⁰³. De acordo com os dois poetas, a magia poderia servir para extinguir o amor (Tib.1.2)¹⁰⁰⁴ ou ser utilizada para separar os amantes (Prop.3.6.25-30; 4.5.5-18). No entanto, o tema da magia pode ser também um recurso ao serviço do amante para reiterar a sua fidelidade e amor incondicional (Tib.2.4.55-60; Prop.2.1.51-56) à amada.

Vimos ainda que quer Propércio quer depois Ovídio insistem sobretudo no carácter maléfico da magia, mais eficaz para separar amantes do que para suscitar o amor. Aliás, no que respeita a este ponto, Tibulo é muito claro ao salientar que são as qualidades físicas e morais que fazem despontar a paixão e não as práticas mágicas.

A ineficácia da magia ao serviço do amor é exaltada essencialmente por Ovídio que ilustra o seu ponto de vista com a referência a Circe e Medeia, as duas grandes feiticeiras por excelência, para as quais as ervas e os poderes mágicos foram absolutamente inúteis quando foram possuídas por uma força muito mais poderosa: a do amor.

Igualmente potente, para Ovídio, é o canto poético, capaz de vencer a resistência da amada e abrir a porta fechada da casa desta, pelo que supera o poder do canto mágico.

Relativamente ao recurso à magia em Bocage, verificou-se que não há alusões a metamorfoses, referências a manobras com os astros, alteração do curso dos rios ou ao domínio do tempo, por meio da aglomeração ou dispersão das nuvens. No entanto, e no que respeita a práticas que podemos considerar mais espectaculares, está presente a necromancia, tal como em Tibulo, havendo em ambos os poetas referência a um ritual similar para convocar os espíritos infernais: fender a terra ao mesmo tempo que são emitidos sons fortes. De notar, porém, que, enquanto em Tibulo é uma feiticeira que leva a

¹⁰⁰³ É possível que as plantas possam ter de facto alguma eficácia, já que algumas delas podem provocar efectivamente alucinações. Em relação aos encantamentos, quando repetidos muitas vezes com uma voz monótona, podem também induzir uma espécie de hipnose, fonte de ilusões ou de actos involuntários impostos pela maga à sua vítima.

¹⁰⁰⁴ Recorde-se que, apesar de a maga garantir ser capaz de pôr termo ao amor, não era este, no entanto, o propósito do eu poético, mas antes obter um amor partilhado.

cabo este processo, em Bocage é o próprio sujeito poético que se torna um praticante de magia. Salientamos uma vez mais que este procedimento não era habitual no século XVIII, pelo que Elmano terá optado talvez pela recuperação do *topos* tal como aparecia no poeta latino.

Outros aspectos comuns aos elegíacos e a Bocage são a presença do fogo, o acto de cuspir, as fórmulas mágicas, o uso de ervas, rãs e penas de gralha, ainda que a presença destes elementos não seja exclusiva da elegia latina. Pelo contrário, trata-se de elementos recorrentes nos rituais mágicos de várias épocas e culturas.

Quanto aos objectivos que levam o sujeito poético bocageano a recorrer à magia são diversos: pôr fim ao amor; domar a resistência da amada, ou seja, alterar a sua vontade e os seus sentimentos; prever o futuro da relação amorosa com Tirsália.

As crenças no poder de certos objectos ou rituais mantêm-se até hoje, o que justifica o recurso a videntes, “bruxas”, cartomantes, bem como o uso de determinados objectos que abundam nas chamadas feiras esotéricas e que visam proteger das influências negativas.

O campo amoroso continua a ser ainda um domínio que provoca inúmeras inquietações ao ser humano, sobretudo quando não é correspondido. Como tal, busca meios extraordinários e recorre ao sobrenatural para apaziguar o seu coração atormentado. A prová-lo está a profusão de feitiços que circulam na Internet e que servem, supostamente, para suscitar o amor. Nesses sortilégios, é habitual a pessoa que os realiza ter de pronunciar determinadas fórmulas. Mas nestas, curiosamente, depois de afirmar que a pessoa amada será sua, deve acrescentar “se assim for sua vontade”, o que apenas vem corroborar o que Ovídio e Tibulo defendiam há cerca de dois mil anos: a ideia de que não há magia que vença o poder do amor e que este não nasce graças a encantamentos mágicos, mas aos encantos físicos e morais das pessoas envolvidas.

4.7 Amor e Morte

É frequente na elegia amorosa latina a associação do tema do amor ao da morte¹⁰⁰⁵, uma união que se encontra já no *carmen* 68 de Catulo, que muitos críticos consideram ter

¹⁰⁰⁵ Para a redacção deste subcapítulo recorreu-se aos contributos de: OSÓRIO, Paulo, *O amor e a morte no drama e no romance* (Porto 1909) 5-29; MICHELS, Agnes K., «Death and two poets», *TAPhA* 86 (1955)

bastantes pontos de contacto com a elegia amorosa latina¹⁰⁰⁶. De facto, o tema da morte perpassa em toda a composição, estando associado ao do amor nomeadamente na referência à Guerra de Tróia, causada pela paixão de Helena e Páris¹⁰⁰⁷.

Na elegia latina, como já foi possível constatar, os poetas são unânimes ao afirmar que o amor que nutrem pela mulher amada tem carácter eterno, estendendo-se até ao momento da morte e, no caso concreto de Propércio e Bocage, inclusivamente depois dela.

O tema aparece na produção elegíaca em diferentes contextos. Um deles prende-se com a tentação, por parte do sujeito poético, de matar a amada. É o caso da elegia 2.8 de Propércio, em que o desejo de cometer homicídio se encontra intimamente relacionado com a insanidade amorosa que afecta o amante e o leva a pensar cometer aquilo a que Papanghelis chamou um “crime passionnel”¹⁰⁰⁸. Note-se que, além de planear o assassinato de Cíntia, pondera o suicídio (vv.25-28), que considera ser uma *mors inhonesta*.

A hipótese de atentar contra a própria vida está presente também em 2.17.13-14, excerto em que o poeta, num estado de desespero, não encontra outro recurso que a auto-destruição, sendo a sua última vingança atribuir explicitamente a responsabilidade do acto a Cíntia.

Tal como Propércio, também Tibulo em 2.6.19-20 pondera a hipótese de se suicidar para pôr termo ao sofrimento que o amor por Némesis lhe provoca. A morte constituiria assim um descanso e uma libertação. No entanto, a Esperança (*Spes*) fá-lo recusar tal alternativa, ao levá-lo a acreditar que o dia seguinte seria melhor.

Mais frequente, porém, é a morte do amante ser consequência da crueldade da amada, de que é exemplo a elegia 3.2 do *Corpus Tibullianum*, em que Lígdamo se sente sem forças para continuar a viver depois de ser abandonado por Neera (vv.5-8). Imagina-a a assistir ao seu funeral e a recolher os seus ossos para os colocar depois na tumba, o que constituiria uma última prova de fidelidade. Quanto à responsabilidade da morte, atribui-a

160-179; Lilja (1965) 67-68; RODRIGUES, Urbano Tavares, *O tema da morte* (Lisboa 1966); BAKER, R. J., «*Laus in amore mori. Love and death in Propertius*», *Latomus* 29.3 (1970) 670-698; PAPANGHELIS, Theodore D., *Propertius: a hellenistic poet on love and death* (Cambridge 1987) 50-79 e 112-132; COELHO, Jacinto Prado, *Dicionário de Literatura*, 2º vol. (Porto 1994) 671-675; FOULON, A., «La mort et l’au-delà chez Propertius», *REL* 74 (1996) 155-167; Laigneau (1999) 152-163; Grimal (2005) 164-168; Carlos André (2006) 279-285.

¹⁰⁰⁶ Cf. Pasoli in Thill (1980) 17-26.

¹⁰⁰⁷ A associação dos dois temas na poesia catuliana está presente também em 35.12 (Cecílio e a amada), 45.5 (Septímio e Acme) e 100.1-2 (Célio e Quinto, que morrem de amor (*depereunt*) por Aufileno e Aufilena, respectivamente). Nenhum dos exemplos aduzidos se refere ao amor de Catulo e Lésbia.

¹⁰⁰⁸ (1987) 112-132.

à amada – *causa perire fuit* (v.30) –, tal como consta do seu epitáfio, onde o poeta faz questão de deixar registado que o seu destino se encontra ligado à vontade de Neera.

Também na elegia 2.9 de Propércio há uma correspondência directa entre a infidelidade de Cíntia e a morte do amante, sendo a circunstância anterior a causa do perecimento do sujeito poético (*quoniam*). Este, aliás, nos vv.37-40, suplica aos Amores que preparem dardos agudos e que com eles o atinjam, de forma a libertá-lo daquela vida de servidão amorosa e sofrimento. Curiosamente, é essa a situação descrita no soneto 75 de Bocage (vv.12-14), no qual o sujeito poético é ferido por Amor. Este atingia-o habitualmente com as setas da paixão, fazendo desse modo nascer o desejo, mas naquele dia, por piedade, já que era imenso o sofrimento do poeta, decide o deus feri-lo de morte, até mesmo porque esta causava menos sofrimento que a paixão por Urselina. A morte apresenta-se desta forma como uma libertação.

Retomando a poesia properciana, em 2.27 é aos mortais que se dirige nos primeiros versos da elegia, dizendo-lhes que de nada serve tentar saber quando chegará a hora derradeira e incerta, pois só o amante sabe quando vai morrer e de que morte: o abandono.

Relativamente a Ovídio, em 2.5.1-4, atormentado pelo ciúme ao ver a *puella* com outro homem num banquete, considera que nenhum amor vale tanto que morrer seja o seu maior desejo. No entanto, deseja sim a morte, mas quando recorda que a amada cometeu uma falta (*peccasse*), o que equivale a dizer que foi infiel. Deste modo, o desejo de morrer surge relacionado não com um grande amor mas com a crueldade e perfídia da mulher, distinção que o poeta procura acentuar com o emprego da anadiplose nos vv.2-3 (... *uota mori; / uota mori...*).

Ideia similar encontra-se também em 3.14.37-38, quando considera que aquilo que o mata é a infidelidade da amada, daí que, de cada vez que ela declara a sua falta (*quotiens peccasse fateris*), ele perca o sentido e se sinta morrer, correndo gotas de suor frio pelo seu corpo.

Quanto a Bocage, na estrofe final do soneto 91, faz corresponder a morte ao abandono da amada, tal como Propércio tinha sugerido em 2.27:

*Não posso contra Amor achar socorro;
Perdi todo o meu bem, perdi Tirseia:
Ela vive sem mim, sem ela eu morro.*

Na verdade, sendo a amada a razão da existência do eu poético, quando este se vê privado da presença dela, a vida deixa de fazer sentido, daí que seja equivalente à morte. No penúltimo verso, identifica Tirseia com tudo aquilo que lhe pode trazer a felicidade – “todo o meu bem” – mas que o sujeito poético perdeu, o que justifica o final do poema, onde é notória a estrutura bipartida e paralelística do verso, que expressa no entanto uma ideia antitética, intensificada também pelo quiasmo, de forma a colocar em oposição a conduta de Tirseia que, insensível e cruel, vive perfeitamente sem o amante, e a atitude deste, que se confessa incapaz de viver sem a amada. Saliente-se assim o contraponto entre a terceira e a primeira pessoas do singular: ela / eu; vive / morro; sem mim / sem ela.

Na poesia properciana, a morte do amante pode ser consequência também da doença amorosa, encontrando-se desta forma o tópico do *amor / mors* relacionado com o do *amor / morbus*. É disso exemplo 2.4.13, em que o doente de amor, aqui designado por *aeger*, considera desnecessário o recurso a médicos, do mesmo modo que não sente serem necessários leitos macios, assim como é da opinião de que nenhum estado do tempo ou vento o podem eventualmente prejudicar, pois, tratando-se de uma doença perigosíssima, a qualquer momento, de forma súbita, pode o amante ser conduzido à morte (vv.15-16).

Muitas vezes, o sujeito poético deseja efectivamente morrer. Quanto a Propércio, espera que a hora derradeira chegue primeiro que a da amada. Em 2.24, uma elegia dominada pelo ciúme e pela tristeza de se ver traído, revela o poeta a sua incapacidade para rivalizar com o amante rico. No entanto, tem também consciência de que este, por seu turno, não será capaz de superar todas as provas exigidas pela amada nem de resistir a todas as adversidades, já que o amor que nutre por Cíntia não é suficientemente forte. O poeta estabelece então, neste ponto concreto, um contraste entre si próprio e o rival, já que o amante se mostra disposto a sofrer todas as ofensas e a demonstrar a sua fidelidade até à hora derradeira. Se Cíntia morrer primeiro, acompanhá-la-á e recolherá os seus ossos. Porém, e porque talvez julgue insuportável a vida sem a presença da amada, espera ser ele a morrer e deseja que Cíntia o chore.

Como se sabe, não foi o que sucedeu e na ficção properciana é a amada quem abandona primeiro a vida terrena. No entanto, mesmo depois de morta aparece em sonhos ao poeta, situação retratada em 4.7¹⁰⁰⁹. É de notar que a jovem regressa com a arrogância e altivez que sempre demonstrou em vida, acusando o amante de a ter esquecido e

¹⁰⁰⁹ Para a análise desta elegia veja-se Carlos André (2006) 281-285.

questionando o seu comportamento durante as exéquias, ao mesmo tempo que levanta a hipótese de a sua morte ter sido consequência de um envenenamento.

Apesar de todas as queixas relativamente à infidelidade de Cíntia e que perpassam pelos três primeiros livros de Propércio, a amada assegura ao amante que sempre lhe foi fiel – *me seruasse fidem* –, o que Carlos André considera, de facto, serem “palavras surpreendentes [...] quando escritas pelo poeta-amante que, enquanto ela viveu, sempre foi vítima das suas traições”¹⁰¹⁰. Quanto à explicação para tal facto, diz o crítico que “a poesia de Propércio é, na maior parte dos casos, a expressão, não do real, mas da sua própria fantasia. E, no caso concreto da morte, ela é, não raro, uma manifestação do desejo”¹⁰¹¹. Assim sendo, Propércio coloca na boca de Cíntia as palavras que ele efectivamente gostaria que ela pronunciasse.

A partir do v.71, a amada, com a altivez e prepotência que a caracterizam, tem ainda algumas vontades a impor: pede protecção para Parténie, sua ama, e para Látride, a sua serva predilecta; roga a Propércio que queime os versos que lhe dedicou para que não seja ele a ser louvado, mas ela (*laudes desine habere meas!*); pede-lhe ainda que cuide do seu túmulo e dita-lhe o epitáfio, o que revela uma vez mais a sua altivez, já que considera que o facto de jazerem ali as suas cinzas será motivo de honra e glória para aquela terra.

De acordo com Carlos André, Propércio estrutura o discurso que coloca na boca de Cíntia em quatro momentos:

- a) O momento da acusação, que não admite qualquer réplica por parte de Propércio, o que apenas vem demonstrar que a submissão do amante se prolonga mesmo após a morte de Cíntia;
- b) O momento do perdão, até mesmo porque perdoar é um dom de quem detém o poder, o que revela uma vez mais a submissão do poeta. Por outro lado, e partindo do princípio de que a poesia properciana é expressão do desejo, este momento traduz a ânsia sentida pelo amante de ser perdoado por Cíntia;
- c) O momento do poder, que se manifesta na imposição da vontade que o amante deverá respeitar e de leis que deverá cumprir;
- d) A profecia da morte: quando ele se unir a Cíntia serão inseparáveis, pois os ossos de ambos confundir-se-ão. No entanto, é a vontade dela que impera, pois é Cíntia quem quer que os ossos dos dois se confundam. A última palavra que dirige a

¹⁰¹⁰ (2006) p.282.

¹⁰¹¹ Ibidem.

Propércio – *teram* – é relevante, pois significa “esfregar”, mais que “consumir”, pelo que, ao utilizar o vocábulo, está a invocar a sensualidade e o erotismo que dominaram a relação entre ambos¹⁰¹².

Quanto ao desejo de morrer, encontra-se também em Bocage, nomeadamente na última estrofe do soneto 60:

*Queres que fuja de Marília bela,
Que a maldiga, a desdenhe, e o meu desejo
É carpir, delirar, morrer por ela.*

Neste terceto, apesar de a Razão aconselhar o poeta a fugir de Marília, a maldizê-la e desdenhá-la, o seu desejo é justamente o oposto. A sua vontade é chorar, delirar e, em última instância, morrer pela amada, o que mostra que o faz de livre e espontânea vontade. Não é algo que lhe seja imposto, mas antes uma ânsia do eu poético, um ideal que pretende atingir e que está em conformidade com a forma como viveu: dedicado ao amor.

A mesma ideia encontra-se também em 92.12-14:

*Razão, de que me serve o teu socorro?
Mandas-me não amar: eu ardo, eu amo,
Dizes-me que sossegue: eu peno, eu morro.*

Num soneto dedicado ao conflito entre o Amor e a Razão, tal como a composição supracitada, considera o sujeito poético que o poder da Razão não é capaz de dominar o do Amor. Ainda que aquela entidade venha em auxílio do poeta, ordenando-lhe que não ame, ele não é capaz de acatar a ordem. Como tal, não é também capaz de encontrar a serenidade de que tanto precisava. Nos dois últimos versos, de estrutura paralela, está patente um confronto entre a ordem e os conselhos da Razão e a própria vontade do eu poético. Assim, não amar equivaleria a um estado de sossego, de tranquilidade, pelo que o amor que consome o interior do amante lhe provoca sofrimento (“eu peno”) e o conduz à morte, pois é essa a sua vontade.

¹⁰¹² Relativamente a esta elegia veja-se também MEDEIROS, W., «A lua negra do poeta», *Humanitas* 35-36 (Coimbra 1983-1984) 87-103, maxime 102-103.

De facto, em algumas ocasiões, parece ser doce morrer de amor. É, pelo menos, o que declara Propércio em 1.4. Nesta elegia, Basso parece disposto a afastar o poeta de Cíntia, o que provoca a indignação do amante que reafirma a sua fidelidade e submissão ao *seruitium amoris*, ao mesmo tempo que aproveita para enaltecer a beleza da jovem que supera a das heroínas míticas. No entanto, há qualidades maiores pelas quais vale a pena e se torna agradável morrer de amor (*perire iuuat* – v.12), nomeadamente a graciosidade que advém das inúmeras artes praticadas por Cíntia, assim como as qualidades do corpo de que o poeta desfruta às escondidas.

Também em 1.6.27-28, depois de recusado o convite de Tulo para partir para a Ásia, até mesmo porque é à milícia amorosa que os Fados querem que o poeta se submeta (vv.29-30), declara o amante que o seu ensejo é incluir-se no número daqueles que de bom grado sucumbiram num longo amor: *Multi longinquo periere in amore libenter*.

Quanto a Ovídio, torna essa morte ainda mais aprazível ao desejar morrer durante o acto sexual. No v.29 da elegia 2.10, considera o poeta que é ditoso aquele a quem os combates de Vénus deixam rebentado, expressando em seguida o desejo de que os deuses permitam ser também essa a causa da sua morte. Nos versos seguintes estabelece um paralelo entre o amante, o soldado e o avaro. Quanto ao soldado, morra em combate e alcance assim a fama; no que respeita ao avaro, morra na sequência de um naufrágio enquanto busca riquezas; relativamente ao amante, que lhe seja permitido morrer durante o acto sexual¹⁰¹³. Desta forma, durante as suas exéquias, alguém dirá que a morte se adequou à vida, estando presente uma vez mais a identificação da vida com o amor¹⁰¹⁴.

Uma ideia semelhante encontra-se em Bocage 128¹⁰¹⁵:

*Se é doce no recente, ameno Estio
Ver tocar-se a manhã de etéreas flores,
E, lambendo as areias e os verdores,
Mole e queixoso, deslizar-se o rio;*

*Se é doce no inocente desafio
Ouvirem-se os voláteis amadores,
Seus versos modulando e seus ardores*

¹⁰¹³ A expressão utilizada por Ovídio é *inter opus* (v.36), que retoma o *Veneris... motu* do verso anterior.

¹⁰¹⁴ O tema da morte de amor em Ovídio encontra-se também em 2.7.10, ainda que neste exemplo concreto pareça corresponder apenas a um lugar-comum, significando tão-somente estar apaixonado por alguém.

¹⁰¹⁵ Este soneto é citado por Olavo Bilac para exemplificar a perfeição da arte poética de Bocage, com quem “a arte de fazer versos chegou ao apogeu”. Cf. BILAC, Olavo, «Bocage», in AA. VV., *Homenagem Nacional a Bocage no II Centenário do seu Nascimento* (Setúbal 1965) 20-36, maxime 34.

Dentre os aromas de pomar sombrio;

*Se é doce mares, céus ver anilados
Pela quadra gentil, de Amor querida,
Qu'esperta os corações, floreira os prados:*

*Mais doce é ver-te, de meus ais vencida,
Dar-me em teus brandos olhos desmaiados
Morte, morte de amor, melhor que a vida.*

A composição encontra-se claramente dividida em duas partes, sendo a primeira constituída pelas três primeiras estrofes, enquanto o último terceto corresponde à segunda parte. Predomina no poema o *locus amoenus*, para o que contribui a claridade, uma vez que é de manhã, a temperatura é agradável e há referências às flores, aos verdes, ao rio que corre tranquilamente, aos pássaros, ao azul do céu que se confunde com o mar, ao pomar que, embora sombrio, se torna aprazível, pois proporciona frescura. Predominam desta forma as sensações visuais presentes na descrição desse espaço idílico, às quais se acrescentam as auditivas, sugeridas pelo rio que desliza queixoso e pelos cantos das aves, bem como as olfativas, na referência aos aromas do pomar.

Tratando-se de uma quadra querida a Amor, pois “esperta os corações”, está presente também um clima de sensualidade, sugerido pelo rio que “lambe” as areias e os verdes, enquanto corre queixoso, o que recorda os queixumes dos enamorados; pelos ardores dos “voláteis amadores” no “pomar sombrio”, sendo a sombra propícia aos amores; pelos mares e céus que se encontram anilados. Toda esta sensualidade que abrange os vários elementos da Natureza constitui um convite ao sujeito poético e à amada para se deixarem levar por esse meio envolvente. Assim, mais doce que tudo o que o poeta apontou é ver o ser amado vencido pelos ais do eu poético, o que justifica os “brandos olhos desmaiados”, sinal de deleite, e que conduzem o poeta à morte de amor, que se revela afinal bem “melhor que a vida”. Esta morte parece corresponder a um momento de êxtase, de extremo prazer entre o poeta e a amada.

Mas além de aprazível, a morte de amor é também motivo de glória, conforme expressa Propércio no célebre dístico:

*Laus in amore mori: laus altera si datur uno
Posse frui: fruar o solus amore meo! (2.1.47-48)*

Na extensa *recusatio* que inicia o livro II, nega-se o poeta a cantar as guerras, à exceção das que travar com a amada no leito. Quanto à glória a que aspira, não é a militar, mas unicamente a de morrer de amor, embora amando uma só mulher.

Além deste dístico, considera o poeta também em 2.26.58 que a morte de amor não é infame: *exitus hic nobis non inhonestus erit*, ainda que, pelo contrário, deseje posteriormente em 3.21.33-34 que a sua morte advenha de uma causa natural e não de uma vergonhosa paixão¹⁰¹⁶.

Intimamente relacionado com o tema da morte está o funeral imaginado pelos poetas, especialmente por Propércio, que roça por vezes o macabro ao indicar de uma forma tão pormenorizada as disposições que quer ver respeitadas. Deste modo, em 2.13¹⁰¹⁷ proclama o poeta ter sido Amor a impor-lhe o tipo de poesia que deveria cultivar e que tem afinal uma finalidade prática: conquistar Cíntia, que ficará deslumbrada com os seus versos. Mais não deseja, assim, que recitar os seus poemas no regaço de uma jovem douta. De acordo com Papanghelis¹⁰¹⁸, a justaposição de *gremio doctae* (v.11) mais não ilustra que a convergência dos ideais amorosos e literários do poeta.

A partir do v.17, procede Propércio a uma antevisão da morte e das suas exéquias, indicando a Cíntia as disposições que quer ver respeitadas no seu funeral, que espera ser simples e sem pompa. Nestes versos há a destacar: o recurso à repetição, que o poeta combina com o poliptoto, ao indicar a Cíntia o que não quer nas exéquias: *nec mea* (v.19)... *nec mei* (v.20), *nec mihi* (v.21), *nec mea* (v.22); a tristeza sugerida pelas nasais do v.19; o recurso a sensações auditivas (*tuba*), olfactivas (*odoriferis*) e visuais, preponderantes nas indicações dadas a Cíntia, bastante evidentes, por exemplo, na referência ao suporte de marfim ou ao leito de ouro. A única coisa que o poeta deseja, pelo contrário, é que o seu cortejo fúnebre seja constituído por três livros para oferecer a Perséfone.

Nos versos seguintes, expressa o desejo de que a amada manifeste dor pela morte daquele que sempre a amou, batendo no peito em sinal de pesar. Do mesmo modo, espera que Cíntia chame incansavelmente pelo nome de Propércio, uma alusão à prática da

¹⁰¹⁶ Além dos exemplos aduzidos, é possível encontrar ainda nas elegias propercianas referências à morte de amor em 1.9.34, 1.15.41 e 1.17.20.

¹⁰¹⁷ No que respeita à análise desta elegia, vide Carlos André (2006) 280 e Papanghelis (1987) 50-79.

¹⁰¹⁸ (1987) 53.

conclamatio, um momento do rito fúnebre em que o morto era chamado pelos parentes mais próximos para se assegurarem de que realmente já não estava vivo. Além disso, o derradeiro beijo, que Cíntia lhe dará nos lábios gélidos (v.29), destinava-se a recolher o suspiro final do moribundo¹⁰¹⁹. Nesta referência, é de salientar o contraste entre *oscula... suprema*, que se supõe ser um beijo de amor, que associamos a algo quente, e os *gelidis... labellis*.

Depois de o seu corpo ser reduzido a cinzas, deverão os seus restos mortais ser depositados numa pequena urna e sobre o seu túmulo deseja que se plante, não um cipreste, mas um loureiro, árvore consagrada a Apolo, que cobrirá de sombra aquele lugar, o que não deixa de remeter para um certo *locus amoenus*. Por último, dita o que pretende ver gravado na sua inscrição funerária, que explicará de forma concisa aquilo que foi a sua vida.

Importa notar, porém, que apesar de o poeta pretender uma cerimónia modesta, nos vv.37-38 expressa o desejo de que o seu túmulo seja tão famoso como o de Aquiles, o que não deixa de ser significativo, pois uma vez mais estabelece um paralelo entre a fama que alcançará ao ter vivido em função de um único amor e por ele ter morrido, e a glória militar alcançada neste caso por Aquiles¹⁰²⁰.

Semelhante a este excerto são os vv.21-30 da elegia 3.16. Propércio recebe uma carta da amada a ordenar-lhe que fosse a Tíbur a meio da noite. O amante pondera por um lado o perigo da viagem e, por outro, a ira da *domina*, caso não comparecesse. Depois de abordar o tópico da imunidade dos amantes protegidos por Vénus (vv.11-20), antecipa a morte. Tal como em 2.13, espera que a amada esteja presente e lhe preste as devidas homenagens, levando-lhe perfumes e adornando o sepulcro com grinaldas. Uma vez mais, a exemplo da elegia anteriormente mencionada, estão presentes as sensações olfactivas (*unguenta*) e visuais (*sertis*). O poeta expressa ainda o desejo de que o seu túmulo fique, não num caminho apinhado por onde passa a multidão, mas numa terra remota, portanto num local isolado, onde possa ser coberto pela folhagem das árvores. Assim, estamos novamente perante uma espécie de *locus amoenus*.

Constatámos até ao momento que Propércio é, de entre os elegíacos, aquele em que o tema da morte é mais recorrente, sendo quase obsessivo. Frequente também é a sua

¹⁰¹⁹ Cf. Maria Cristina Pimentel in Propércio (2004) 324.

¹⁰²⁰ Este contraste entre a modéstia da cerimónia pretendida e os seus reais anseios encontra-se já no v.8, em que tinha desejado que a sua arte o tornasse mais famoso que Lino, um poeta mítico filho de Apolo e irmão ou mestre de Orfeu.

associação ao amor, sendo a morte muitas vezes resultado da crueldade e perfídia da mulher amada. Aliás, em Propércio, Cíntia é designada por *mea uita* (2.5.18; 2.19.27; 2.24.29) ou *mea lux* (2.28.59), cujo emprego demonstra que o poeta reconhece à amada o poder supremo sobre a sua vida.

Igualmente recorrente entre os poetas é a idealização de um epitáfio, geralmente constituído por um dístico, e que representa afinal a imagem que o poeta pretende deixar de si para a posteridade, sendo assim um meio de assegurar, de alguma forma, a imortalidade. Como explica Grimal¹⁰²¹, “a vida só se torna perfeita com a morte. (...) Há uma forma de sobrevivência que eles [Romanos] esperam, a que o pensamento dos vivos lhes pode assegurar, como a lembrança piedosa de um filho ou a admiração de um passante que lê um epitáfio glorioso à beira de uma estrada. De outro modo, o que significariam tantos túmulos apertados, numa densa multidão, ao longo dos caminhos?”.

No epitáfio que Tibulo nos deixou em 1.3.55-56 não é feita qualquer referência ao amor, querendo apenas o poeta que conste daquela inscrição uma menção da morte cruel que o surpreendeu enquanto seguia Messala por terra e por mar.

Quanto a Lígdamo, em 3.2.29-30, ao ver-se abandonado por Neera e imaginando o seu próprio funeral, pretende que fique registado no seu epitáfio que foi justamente o amor que nutria por Neera e o sofrimento que tal sentimento lhe provocou a causa da sua morte: *dolor huic et cura Neerae, [...] causa perite fuit*.

Relativamente a Propércio, deixou-nos em 2.13.35-36 um epitáfio, já por diversas vezes citado. Como nota Grimal¹⁰²², o poeta renuncia a inscrições pomposas que mencionem magistraturas ou triunfos, já que considera que a sua única glória será uma paixão ímpar, esperando alcançar, com a morte, “a fama eterna de um amor excepcional, capaz de inspirar inúmeros amantes, como o valor de Aquiles fizera a inúmeros guerreiros”¹⁰²³. O crítico continua depois dizendo que “o guerreiro quer morrer combatendo para que o seu nome não seja esquecido. Propércio, porque se identifica completamente com o seu amor, quer que o seu seja eterno, que será perpetuado pelo monumento com a sua inscrição (...). A morte livra, ao mesmo tempo, das fraquezas e das incertezas, purifica de tudo o que é imperfeito, das traições e das rejeições. [...] Era natural

¹⁰²¹ (2005) 165.

¹⁰²² Ibidem, p.164.

¹⁰²³ Ibidem.

que Propércio, para se definir, se visse morto e pretendesse para si um nome e uma imagem que fossem símbolos de amor”¹⁰²⁴.

No que respeita a Ovídio, pretende que o seu epitáfio faça também referência à amada a quem o poeta foi grato: *colligor ex ipso dominae placuisse sepulcro* (2.6.61).

Nos sonetos amorosos bocageanos é possível encontrar três exemplos de epitáfios idealizados pelo poeta. Deste modo, em 66.13-14 declara Bocage: “Eu fui, ternos mortais, o terno Elmano; / Morri de ingratidões, matou-me Isbela.”

Esta inscrição destina-se a funcionar como uma espécie de aviso dirigido aos mortais, alertando-os para o fim que aguarda aqueles que vivem de amor. A identidade dos destinatários da advertência encontra-se justamente no adjectivo (“ternos”), que os torna iguais a Elmano. Assim, tal como Lígdamo, declara ter morrido vítima das traições e da ingratidão da mulher amada.

Também nos tercetos do soneto 98 encontramos outro exemplo de um epitáfio imaginado pelo vate:

*Aqui se esconde Elmano: alegre estado
Algun tempo deveu a amiga estrela,
Foi de Armia amador, de Armia amado.*

*Desuniu duro caso o triste e a bela;
Viver sem ela lhe ordenava o Fado:
Quis antes o infeliz morrer por ela.*

De todos os epitáfios aduzidos, é este o mais longo, estabelecendo uma oposição entre a felicidade passada, provocada por um amor correspondido, e o sofrimento que se lhe seguiu, quando uma vez mais o Fado se mostrou adverso e ordenou ao sujeito poético que vivesse sem a amada. No primeiro verso da última estrofe é significativo o emprego do determinante artigo definido, com o intuito de acentuar o carácter único do adjectivo substantivado (“o triste”)¹⁰²⁵, como se o sujeito poético fosse de facto a única pessoa infeliz. Face aos desígnios do Fado, e porque Bocage se revela incapaz de viver sem Armia, prefere “o infeliz morrer por ela”.

Um último exemplo de um epitáfio encontra-se no verso final do soneto 126:

¹⁰²⁴ Idem, p.165.

¹⁰²⁵ Situação similar encontra-se no último verso.

*Mas as cinzas do amante Amor não prive
Dos ais de escravos seus; triste letreiro
Diga: «Elmano morreu, e Inália vive.»*

Neste soneto há uma oposição clara entre o último verso da primeira quadra e o verso final da composição poética. Na estrofe inicial, Inália jurava amor eterno ao poeta, confessando-se incapaz de viver sem ele, o que a levava a declarar: «Inália morrerá, se morre Elmano». No entanto, e como o Tempo tudo transforma, alterou também os sentimentos de Inália, pelo que o sujeito poético pretende dar conta no seu epitáfio da crueldade e insensibilidade da amada que fica praticamente indiferente à morte do amante. O contraste entre a disposição passada da amada e a sua actuação presente manifesta-se também por meio dos tempos e modos verbais utilizados. Assim, o emprego do futuro do indicativo (“morrerá”) demonstra que Inália se mostra certa e segura do que pretende fazer futuramente se se verificar uma determinada condição, ou seja, a morte de Elmano. No entanto, transformando-se esta possibilidade em realidade, expressa por meio do pretérito perfeito do indicativo (“morreu”), a situação verificada apresenta-se bem distinta, pois afinal Inália não foi capaz de cumprir a sua promessa e “vive” sem Elmano, sendo de notar também a antítese entre os verbos morrer e viver.

Constata-se assim que, a exemplo dos elegíacos, também Bocage estabelece nos epitáfios idealizados uma relação próxima entre o amor e a morte, tendo esta como causa a crueldade da amada e a não correspondência no amor.

Não obstante, é curioso notar como, em alguns passos, os poetas acreditam e alimentam a esperança de que o amor que nutrem pela mulher amada seja eterno e se perpetue para além da morte, aspecto já mencionado no subcapítulo dedicado à *fides*.

Catulo, recorde-se, no segundo verso do c.109, deseja que o amor que o une a Lésbia seja *perpetuus*, o que aponta para o seu carácter eterno.

Quanto a Propércio, é de entre os elegíacos latinos aquele que mais insiste na perpetuação do amor para além da morte, tal como já foi possível verificar a partir de alguns excertos citados. Deste modo, afirma em 1.12.19-20 que não lhe é consentido amar outra mulher que não Cíntia: ela foi a primeira e será também o seu fim, da mesma forma que será sempre a sua amada e será sempre também a sua esposa (2.6.42). Em 1.16.47 confessa-se um perpétuo enamorado – *semper amantis* –, pelo que afirma posteriormente em 1.19.5-6 que nem as suas cinzas esquecerão alguma vez o toque de Amor, pois um

grande amor ultrapassa até as fronteiras da morte (1.19.12). É essa a razão pela qual na elegia 4.7 Cíntia, já morta, visita o poeta em sonhos afirmando que ficarão juntos após a morte de Propércio, de tal modo que os ossos de ambos se confundirão (vv.93-94)¹⁰²⁶.

Em Ovídio esta declaração de eternidade está presente em 3.11b.49, quando o poeta afirma que a amada será sempre sua: *quicquid eris, mea semper eris*.

No que respeita a Bocage, manifesta também a crença de que é possível continuar a amar depois da morte. Além do soneto 71, já citado e analisado no subcapítulo dedicado à *fides*, veja-se também o soneto 67:

*Já no calado monumento escuro
Em cinzas se desfaz teu corpo brando;
E pude eu ver, ó Nise, o doce, o puro
Lume dos olhos teus ir-se apagando!*

*Hórridas brenhas, solidões procuro,
Grutas sem luz, frenético demandando,
Onde maldigo o Fado acerbo e duro,
Teu riso, teus afagos suspirando.*

*Darei da minha dor contínua prova,
Em sombras cevarei minha saudade,
Insaciável sempre, e sempre nova;*

*Té que torne a gozar da claridade,
Da luz que me inflamou, que se renova
No seio da brilhante Eternidade.*

A primeira quadra, referente ao passado, centra-se na morte da amada, Nise, revelando-se um momento extremamente doloroso para o poeta, de tal modo que o sepulcro é referido por meio de uma perífrase (v.1) e a hora derradeira através de um eufemismo (vv.3-4).

Na segunda quadra, relativa ao presente, predomina o *locus horrendus* procurado pelo poeta, que deseja frequentar locais inóspitos, isolados e sombrios, até mesmo porque são os que mais se adequam ao seu estado d'alma. Aí maldiz o Fado adverso e suspira pelo riso e pelos afagos da amada, de que jamais poderá desfrutar novamente na vida terrena.

¹⁰²⁶ Sobre o carácter eterno do amor vide também 2.20.17-18 e 3.15.46. Saliente-se, porém, que o poeta manifesta em alguns excertos a descrença na vida depois da morte. A título de exemplo veja-se 2.13.57-58, 2.34.49 ou 3.5.45-46.

Nos tercetos, é para o futuro que o poeta se transporta, manifestando a consciência de que continuará a sofrer e a ser atormentado pela saudade, até ao momento em que voltar a gozar da claridade da luz que o inflamou, o que se supõe ser uma menção do lume dos olhos de Nise que a pouco e pouco se foi extinguindo. Tal luz renova-se, de acordo com o poeta, “no seio da brilhante Eternidade”. Parece estar assim presente a crença na vida depois da morte, onde o sujeito poético se reencontrará com a amada e com quem poderá permanecer para toda a Eternidade. Há também uma oposição clara entre a vida *post-mortem*, caracterizada pela luz (“claridade”, “luz”, “brilhante”), e a escuridão da morte (“monumento escuro”; referência ao lume dos olhos que se vai extinguindo) e dos ambientes almejados pelo eu poético (“grutas sem luz”, “sombras”) que se coadunam com o seu estado de espírito.

Constata-se desta forma que também na poesia bocageana está patente a crença de que no outro mundo o amante espera o reencontro com a amada, já que nem a morte pode pôr fim ao amor.

Verifica-se, pois, que são várias as associações que podemos estabelecer entre o tema do amor e o da morte. Deste modo, em Propércio o desejo de cometer o homicídio da amada é suscitado pela insanidade amorosa que o assola, da mesma forma que pondera o suicídio, tal como Tibulo, que espera com a própria morte pôr fim ao sofrimento infligido pelo amor por Némesis.

Pode ocorrer ainda que a morte advenha da enfermidade amorosa, de que é exemplo Propércio 2.4.

Mais frequente, porém, é a morte do amante surgir como consequência da crueldade ou do abandono da amada. Assim, para as almas dos poetas, cansadas de estarem constantemente desiludidas, a morte vem naturalmente. Trata-se de uma espécie de morte emocional.

Ocorre outras vezes que o eu poético deseja, de facto, morrer pela amada, como prova de amor e de fidelidade, de que é exemplo Propércio 2.24 ou Bocage 60 e 92. Acontece ainda os poetas tornarem essa morte mais deleitosa ao desejar que ocorra durante o acto sexual, como vimos em Ovídio 2.10 e em Bocage 128.

Em relação com o tema da morte está a antevisão do funeral, visível sobretudo em Propércio, bem como a idealização dos epitáfios, comum a todos os poetas à excepção de Catulo.

Por último, é de destacar que os vates alimentam a esperança de que o amor que os une à mulher amada tenha carácter eterno, podendo até perpetuar-se para além da própria morte, crença presente sobretudo em Propércio e Bocage.

Comprova-se assim que, a exemplo de outros *topoi*, também a associação do amor à morte, já presente na elegia amorosa latina, se foi perpetuando durante séculos. Relativamente a tal associação, parece pertinente recordar aqui as palavras de Paulo Osório¹⁰²⁷: “Porque essa misteriosa ligação de duas coisas que, pela origem, pelas manifestações e pela forma, tão fundamentalmente se separam? Porque associar a ideia do fim a um sentimento em que lateja todo o prazer intenso da vida?” A explicação, ainda que aplicada aos Portugueses, pode afinal adaptar-se a outros povos, até mesmo porque tanto o amor como a morte são universais: “Povo de sentimentaes, tristes e enamorados, nem nós queremos sentir, nem nós sabemos ver com os olhos do nosso espírito, com o affecto do nosso coração, outro amor que não seja «forte como a morte», fatal e poderoso como ella e, como ella tambem, ubere fonte das mais nobres e vehementes emoções”.

4.8 A ânsia de imortalidade

Por mais que um poeta declare que anseia pela hora derradeira, muitas vezes porque tem esperança que a morte o liberte de todos os sofrimentos que o atormentam, a verdade é que o medo dessa realidade constitui uma das inquietações do ser humano, não só pelo temor no que toca ao momento fatal ou pela incerteza relativamente à existência ou não de vida *post-mortem*, como também, cremos, pelo receio de ser esquecido. A verdade é que o Homem sente necessidade de saber que continuará a existir na lembrança dos vivos¹⁰²⁸. Desta forma, é frequente por um lado os vates expressarem o desejo de alcançar a imortalidade através dos seus escritos¹⁰²⁹ e, por outro, manifestarem a consciência de que têm o poder de eternizar os temas e os indivíduos que cantam.

¹⁰²⁷ Paulo Osório (1909) 28-29.

¹⁰²⁸ Recorde-se, como já foi referido, que os inúmeros túmulos que se amontoavam à beira dos caminhos e o cuidado na elaboração de gloriosos epitáfios, procurando salientar os aspectos em que o defunto se distinguiu, mais não são que a expressão do desejo de ser recordado pelos vivos, garantindo assim uma certa forma de sobrevivência.

¹⁰²⁹ Veja-se por exemplo Hor.*Carm.*3.30; Virg.*Aen.*9.446-449; Ov.*Met.*15.871-879; *Trist.*3.7.50-52.

Relativamente ao primeiro aspecto, Catulo deseja em 1.10 que o seu *libellus* permaneça por mais de um século, o que revela a vontade, por parte do eu poético, de que a sua obra tenha fama suficiente para se tornar imortal.

Quanto a Tibulo, a partir do v.63 da quarta elegia do primeiro livro, aduz uma série de exemplos que comprovam que a poesia é capaz de livrar da morte e do esquecimento aquilo e aqueles que canta. É justamente por isso que se perpetuou a fama da cabeleira púrpura de Niso¹⁰³⁰ e do ombro de marfim de Pélops¹⁰³¹. Nos vv.65-66, reforça o poeta a mesma ideia, ao afirmar que viverão aqueles que a Musa canta, enquanto a terra tenha roble, o céu estrelas e a torrente água. As Musas inspiram, pois, um canto que confere imortalidade.

Relativamente a Propércio, de entre os autores que constituem a matéria deste trabalho, é talvez aquele que mais vezes expressa o desejo de alcançar fama e imortalidade por meio da poesia, mas deixando bem claro que pretende ver o seu nome associado à poesia amorosa¹⁰³². Sendo assim, em 2.34.85-94, recorda os poetas que antes de si alcançaram fama graças à poesia amorosa, com a qual enaltecera as mulheres que amavam: Varrão a Leucádia, Catulo a Lésbia, Calvo a Quintília, Galo a Licóris. Menciona assim os poetas que considera seus mestres, cuja importância é realçada pela colocação do nome de cada um no final do hexâmetro. Tal como eles o poeta procura alcançar igualmente a imortalidade. Assim, e a exemplo dos seus antecessores, Cíntia será também louvada e conhecida pelos versos de Propércio, se a Fama quiser que o nome do poeta fique entre os mestres da poesia amorosa, desejo que se traduz a nível textual pela colocação do nome do vate no final do último hexâmetro da elegia, na mesma posição em que havia colocado o nome dos antecessores.

Em 3.1, elegia em que Propércio sintetiza o seu programa estético, são várias as referências à imortalidade que o poeta pretende alcançar com a sua obra poética. Para tal, nos vv.8-9, deseja que, graças à fina pedra-pomes, possa o seu verso polido sair perfeito e, devido a ele, ser o seu nome elevado pela Fama. Está portanto presente o princípio do

¹⁰³⁰ Rei de Mégara, possuía uma cabeleira púrpura, dependendo a posse do reino da sua conservação. Foi traído por Cila, sua filha, que lhe cortou por amor a Minos.

¹⁰³¹ Filho de Tântalo, foi sacrificado pelo pai que o matou, cortou em pedaços e ofereceu como refeição aos deuses. De acordo com alguns mitógrafos, o rei agiu daquela forma por estar aterrorizado com a fome que grassava no seu reino, pretendendo assim alcançar a protecção e os favores das divindades. No banquete, porém, reconhecendo a carne, os deuses recusaram-se a comê-la, à excepção de Deméter que, faminta, devorou um ombro. Benevolentes, as divindades reconstituíram o jovem, devolveram-lhe a vida e colocaram-lhe um ombro de marfim.

¹⁰³² Cf. 1.7.9-10: ... *haec mea fama est, / Hinc cupio nomen carminis ire mei.*

labor limae, encontrando-se a preocupação pelo refinamento formal também em conformidade com os preceitos estéticos alexandrinos. Se a poesia properciana alcançar de facto a perenidade, o vate encontrará então seguidores, ideia expressa no v.12.

No entanto, a glória do poeta será ainda maior após a morte¹⁰³³, já que depois desta o passar do tempo torna tudo mais grandioso, enquanto em vida é inúmeras vezes alvo da inveja dos homens¹⁰³⁴. Vaticina assim Propércio que Roma o louvará nas futuras gerações (vv.35-36).

Na elegia seguinte, aborda o autor o *topos* da imortalidade dos temas tratados, bem como do próprio poeta. Para ilustrar o poder da poesia, recorre a três exemplos mitológicos: Orfeu, Anfíon e Polifemo, apresentando deste último uma versão rara do mito, tão ao gosto alexandrino. Assim sendo, considera ser afortunada aquela que for cantada no seu livro, já que tudo parece menos a fama alcançada pela poesia. Para o comprovar, aduz os exemplos de três das sete maravilhas do mundo antigo: as Pirâmides, o templo de Júpiter Eleu¹⁰³⁵ e o Mausoléu, com o intuito de demonstrar que, enquanto estas obras estão sujeitas à destruição provocada pelas chamas ou pela chuva e à degradação imposta pelo passar do tempo, a poesia, ao invés, é imortal, de modo que a fama alcançada pelo talento jamais perecerá.

No que respeita a Ovídio, na elegia 1.3, depois de no v.19 ter pedido à amada que fosse a matéria dos seus versos, a sua musa inspiradora, expressa o desejo de ser cantado em todo o mundo e de ver o seu nome unido para sempre ao da *puella*:

*Nos quoque per totum pariter cantabimur orbem
iunctaque semper erunt nomina nostra tuis. (25-26)*

Na derradeira elegia deste primeiro livro, declara o poeta a superioridade da poesia a que se dedicou: a amorosa. Após recusar e desprezar as ocupações tipicamente romanas, como a milícia, as leis e a política, contrapõe essas tarefas, aquelas a que devia dedicar-se, à glória que, por outro lado, pretende alcançar. Atente-se deste modo nos vv.7-8:

Mortale est, quod quaeris, opus; mihi fama perennis

¹⁰³³ Cf. Hor. *Carm.* 3.30.7-8; Ov. *Trist.* 4.10.121-132.

¹⁰³⁴ Cf. Hor. *Carm.* 2.20.3-5; 4.3.16; Ov. *Am.* 1.15.39; *Trist.* 4.10.123-132.

¹⁰³⁵ O templo consagrado a Júpiter localizava-se em Olímpia, na Élide (o que explica o adjetivo), e albergava a estátua de Zeus, feita pelo escultor Fídias.

Quaeritur, in toto semper ut orbe canar.

São de destacar neste dístico várias oposições: *mortale / perennis*, que visa contrapor o carácter perecível das ocupações a que se dedicam os homens com a perenidade da fama e glória que o poeta deseja alcançar, sendo a oposição que Ovídio realça de forma mais veemente ao colocar os vocábulos em início e final de verso; *opus / fama*, em que o primeiro termo é referente às tarefas supracitadas e o segundo à glória poética; *tu / ego*, dizendo o *tu* (subentendido) respeito à Inveja voraz que acusa o poeta de ociosidade e considera os seus versos obra de um engenho inerte, enquanto o *ego* do vate insiste em alcançar a imortalidade graças à poesia amorosa, porque considera válido o objectivo que norteou a sua vida e a sua produção poética; *quaeris / quaeritur*, contrapondo aquilo que é exigido ao poeta com aquilo que é por ele procurado.

De salientar ainda que os vocábulos utilizados no pentâmetro constituem quase um eco dos vv.25-26 da elegia 1.3, sendo o desejo de ser celebrado sempre no mundo inteiro reiterado de modo similar. Assim, *canar* recupera *cantabimur, in toto... orbe* retoma *per totum... orbem*, enquanto o advérbio de tempo empregue é justamente o mesmo nos dois excertos: *semper*, reforçando no segundo passo citado o adjectivo *perennis*.

Com o intuito de provar a perenidade das obras literárias, apresenta Ovídio nos vv.9-30 um catálogo algo extenso de poetas cujo nome sobreviveu e sobreviverá ao esquecimento: Homero, Hesíodo, Calímaco, Sófocles, Arato, Menandro, Énio, Ácio, Varrão, Lucrecio, Virgílio, Tibulo e Galo. Assim sendo, ainda que os rochedos e o dente do arado pereçam com o tempo, a poesia está livre da morte: *carmina morte carent* (v.32), de tal modo que os seus escritos serão lidos pelo inquieto amante (v.38), porque é o leitor cujo estado de espírito mais se coaduna com o teor dos versos¹⁰³⁶.

Nos vv.39-42, retomando a ideia defendida por Horácio e Propércio de que o poeta é vítima da inveja dos homens, afirma Ovídio que aquela entidade, já que a Inveja surge aqui personificada, se alimenta dos vivos, enquanto depois da hora derradeira cada um alcança a glória que efectivamente merece. Por esse motivo, depois da morte, vaticina o

¹⁰³⁶ Note-se que Bocage em 6.7-8, dirigindo-se aos seus versos, afirma: “Se os ditosos vos lerem sem ternura, / ler-vos-ão com ternura os desgraçados”, retomando de certo modo a mesma ideia expressa por Ovídio, já que são os desgraçados (e são-no muitas vezes devido a desgostos amorosos) aqueles que mais se identificam com os “chorosos versos” compostos por Elmano.

poeta que viverá e uma grande parte de si sobreviverá, ou seja, o seu nome será recordado, bem como a sua produção literária.

Aliás, na derradeira elegia do último livro, ao deixar a poesia de cariz amoroso, manifesta a convicção de que a obra perdurará após a sua morte: *post mea mansurum fata superstes opus* (3.15.20).

A mesma ânsia de imortalidade é partilhada por Bocage. Veja-se assim 6.5-6:

*Vede a luz, não busqueis, desesperados,
No mudo esquecimento a sepultura.*

Neste excerto é aos seus versos que o poeta se dirige exortando-os a ver a luz, isto é, a alcançar a fama e a glória ao invés de procurarem a morte, ou seja, o esquecimento. Note-se que os versos são qualificados como “desesperados”, até mesmo porque são “chorosos” (v.1) e foram “Urdidos pela mão da Desventura, / Pela baça Tristeza envenenados” (vv.3-4): ora, em rigor, quem está choroso e desesperado é o eu poético. Saliente-se, aliás, que no soneto 146 declara o vate que não alcançará a glória militar, não lhe serão erguidas estátuas e não serão dele cantadas façanhas memoráveis; o que o fará alcançar a fama no Universo são as desgraças lamentáveis que pautaram a sua vida.

Não obstante, no soneto 341 afirma que a morte porá termo à sua vida, mas não à sua glória – “Ave da morte (...) Meus dias murcharás, mas não meus louros” (vv.3-4)–, já que o dom com que Febo o brindou lhe garante a imortalidade: “Doou-me Febo aos séculos vindouros” (v.5), assegurando dessa forma “Nome no Tempo, e ser na Eternidade” (v.9)¹⁰³⁷.

Veja-se também o soneto 345:

Ao Senhor José Agostinho de Macedo

*Nomen... erit indelebile nostrum
Ovídio, Metamorfoses, Liv.XV*

*Versos de Elmiro os tempos avassalam
(Versos, que imprime em si a Eternidade)
São novos estes sons na Humanidade;*

¹⁰³⁷ Veja-se ainda 213.12 e 14: “Não tremo de que os séculos me ultrajem (...) Meu nome viverá, e a minha imagem.” Recorde-se, a propósito deste tópico, que era com frequência que, depois de o poeta declamar uma composição feita de improviso, gritava triunfante “Esta é minha. Esta não morre!”

Cantas, ó génio, como os deuses falam.

*Parece que as pirâmides se abalam
A agouros de terrível majestade,
Que a marmórea, estupenda imensidade
Das moles do alto Nilo a terra igualam!*

*Meus dias (de ouro já como os primevos)
Salvas do cru Saturno e Morte crua,
Duma e doutra existência algozes sevos.*

*Rivais a duração do sol e a sua,
Calcando a Parca, atropelando os Evos,
Elmano viverá da glória tua!¹⁰³⁸*

Neste soneto, Elmano espera alcançar a imortalidade, mas graças à poesia de Elmiro. Não deixa de ser notória a menção na segunda quadra das imponentes Pirâmides, tal como na elegia properciana, insistindo Bocage na caducidade das grandezas materiais por oposição à perenidade da glória literária. Por essa razão as Pirâmides, mesmo sendo símbolo de grandiosidade e poder, serão um dia reduzidas a pó, a nada, enquanto o nome de Elmano será salvo de Saturno e da Morte, o que equivale a dizer que sobreviverá ao passar do tempo e ao esquecimento.

No verso inicial do segundo terceto retoma o poeta um verso da Ode de Macedo – “Co’a duração do Sol teus versos vivem” –, que pretendia igualar a duração do Sol e a do nome de Elmano. Assim, enquanto existir Sol e, portanto, vida na Terra, o nome de Bocage será sempre recordado. Por esta razão será permitido ao poeta calcar a Parca, supõe-se que aquela que preside à morte, e sobreviver aos séculos, alcançando a glória ao ser cantado por Macedo.

Na verdade, como foi afirmado no início deste subcapítulo, a poesia permite imortalizar não só o poeta como também aqueles que por ele são cantados. Deste modo, e voltando novamente aos elegíacos latinos, Propércio manifesta a consciência de tal facto, ao afirmar que a beleza de Cíntia se tornará famosíssima graças aos seus livros, do mesmo modo que Quintília e Lésbia alcançaram a imortalidade ao serem cantadas respectivamente

¹⁰³⁸ É de notar que alguns versos deste soneto constituem uma alusão a outros de uma Ode de José Agostinho de Macedo, dirigida elogiosamente a Bocage, com a qual o adversário de Elmano se apresentou na Travessa de André Valente no momento da reconciliação com o vate.

por Licínio Calvo e Catulo¹⁰³⁹. Por outro lado dirige uma advertência a Cíntia na elegia 2.11, de reduzida extensão, na qual alerta a amada para o esquecimento a que será votada se não for cantada pelo poeta, que tem o poder de lhe garantir a imortalidade através dos seus escritos. Apesar de o ter logrado, arrepende-se mais tarde de o ter feito, tal como declara em 3.24.4, quando expressa o arrependimento e a vergonha de ter enaltecido e imortalizado a beleza de Cíntia, que afinal se revelou ser falsa. Na realidade, foi o amor que o poeta sentia pela jovem que o levou a exagerar as suas qualidades.

É de salientar ainda que, tendo a poesia o poder de eternizar as pessoas e os temas cantados, tanto pode ser aproveitada pelo poeta para enaltecer qualidades e virtudes como para pôr em evidência as faltas e os defeitos. Deste modo, em 2.5 Propércio decide aproveitar a fama da poesia para, a título de vingança por todos os dissabores que Cíntia o fez passar, deixar para a posteridade, a par da extrema beleza da jovem, o seu carácter leviano e volúvel.

Quanto a Ovídio (1.10.59-62), é da opinião de que cada um deve dar à mulher amada aquilo que tem para oferecer. Assim sendo, o seu dote será o de celebrar nos seus versos as *puellae* que o merecerem, de forma a tornar famosa aquela que o poeta pretende realmente celebrar. Um pouco na linha de Propércio, considera Ovídio que, enquanto os outros dons oferecidos perecerão (os vestidos, as pedras preciosas e o ouro), a fama que os seus versos conferem será perene. A poesia é assim uma forma de enaltecimento das qualidades da mulher amada e da sua imortalização. Por este motivo, muitas são aquelas que, ao que parece, querem por intermédio do vate, ou melhor, dos seus textos, alcançar fama e renome (2.17.27-28).

De facto, foi o que sucedeu com as amadas de Tibulo. Na elegia dedicada à morte deste (3.9), Ovídio reitera a ideia de que só os versos escapam à pira voraz (v.28). É justamente essa a razão pela qual Némesis e Délia terão nome duradouro, uma porque foi a paixão mais recente de Tibulo, a outra porque foi o primeiro amor, mas ambas porque foram cantadas e imortalizadas nas elegias tibulianas (vv.31-32). Assim, e de modo similar, também Corina é conhecida e será recordada graças à poesia de Ovídio (3.12.7-18).

Nos sonetos bocageanos, curiosamente, está patente a mesma ânsia de imortalidade por parte do poeta, como já foi visto, mas não existe a preocupação em declarar

¹⁰³⁹ Já em 2.7.17-18 Propércio tinha declarado que foi graças a Cíntia e à poesia amorosa que a enaltecia que o seu nome alcançou a glória que chegou até aos confins do império, aqui simbolizados pelos “invernoses Boristénidas”, um povo que habitava as margens do rio Borístenes.

abertamente que pretende immortalizar as mulheres que cantou. Aliás, quem Elmano deseja na verdade libertar “da lei da morte” são os seus amigos e benfeitores. Deste modo, no soneto 292, dirigido ao Desembargador Inácio José de Moraes e Brito, que desempenhou um papel fundamental na libertação de Bocage do Limoeiro, declara o poeta que o amigo nada tem a temer, pois os versos assegurar-lhe-ão a immortalidade: “Que de agravos do Tempo estás seguro: / Meus versos te darão a Eternidade.” (vv.13-14)

Veja-se também o soneto 298, dedicado a outro benfeitor do poeta:

Ao Sr. José Barreto Gomes, director do Correio Geral e Postas do Reino

*Embora torpes gralhas esvoacem
Em torno à glória minha em bando impuro;
De eterna sombra e tácito futuro
Meu nome, os versos meus embora ameacem,*

*Contra os anos, que morrem, que renascem,
Deu-me Febo em seu dom penhor seguro,
Com que do Esquecimento o pego escuro
Meus versos e meu nome afoitos passem.*

*Pleno tesouro de moral riqueza,
Barreto benfeitor, Barreto amigo,
Não temas ser do nada infausta presa.*

*Além dos tempos viverás comigo;
Sou Vate e, sobranceiro à Natureza,
Nos arcanos do Céu leio o que digo.*

Na primeira quadra refere-se o poeta às gralhas que em bando esvoaçam à volta da sua glória literária, ameaçando dessa forma a eternidade do seu nome e dos seus versos. As “torpes gralhas” mais não são pois que os seus múltiplos inimigos literários, depreciativamente referidos, que nada mais parecem ter que fazer a não ser falar sobre o poeta, mas obviamente difamando-o. Não obstante, tudo o que o bando possa dizer não passará de uma ameaça à fama de Elmano, já que este está seguro da immortalidade que a poesia lhe conferirá, como se depreende da leitura da segunda quadra, onde declara com convicção que o dom de Febo constitui uma segurança contra o passar do tempo, livrando o nome do poeta e os seus escritos do abismo do Esquecimento.

Sendo assim, qualquer tema ou pessoa que o poeta cantar livrar-se-á igualmente do olvido, pelo que Barreto jamais será presa do nada, uma vez que o nome do benfeitor viverá “além dos tempos” ao lado do de Bocage que, sendo Vate, é capaz de ler os mistérios do Céu e de alguma forma vaticinar o futuro, pelo que está certo do que afirma. O poeta retoma aqui a etimologia de vate, vocábulo utilizado na Antiguidade para designar um poeta inspirado pelos deuses, pelo que o seu canto tinha quase carácter divino. Foi essa a razão pela qual a palavra evoluiu semanticamente para “adivinho”.

Por último, atente-se no soneto 337, dedicado a José Pedro da Silva, mais conhecido por José Pedro das Luminárias. Foi este benfeitor do poeta quem tomou a iniciativa de publicar os *Improvisos de Bocage na sua mui perigosa enfermidade*, tendo-os vendido de porta em porta para angariar o dinheiro necessário à sobrevivência do poeta¹⁰⁴⁰. A Barreto assegura Elmano:

*Febeia prepotência os tempos doma;
Com teu nome por mim, que cinjo o louro,
Alvo padrão na Eternidade assoma.*

Conclui-se portanto que, relativamente a este tópico, há duas grandes linhas orientadoras. Por um lado, tanto os poetas latinos como Bocage expressam o desejo de obter fama e atingir a imortalidade por meio da poesia que cultivam. No caso concreto de Propércio e Ovídio, é acentuada a ideia de que a glória alcançada é ainda maior após a morte, uma vez que em vida os poetas são frequentemente vítimas da voraz inveja dos homens. Quanto a Bocage, deseja alcançar a glória poética, rejeitando a militar, a exemplo de Ovídio, que recusou também ser recordado por façanhas militares ou triunfos políticos.

Além de os poetas perpetuarem o seu nome, manifestam por outro lado a consciência de que têm o poder de eternizar não só os temas tratados como as pessoas que celebram nos seus textos. Desta forma, os elegíacos garantem a imortalidade do nome das mulheres que amaram: Tibulo o de Délia e Némesis, Propércio o de Cíntia e Ovídio o das *puellae* que cantou, sobretudo o de Corina, considerando a poesia um presente mais valioso que qualquer outro, na medida em que garante a imortalidade. Deste modo, os elegíacos enaltecem as suas musas inspiradoras, se bem que uma ou outra vez, como no caso específico de Propércio relativamente a Cíntia, deixem para a posteridade os traços de

¹⁰⁴⁰ Cf. Daniel Pires in Bocage (2004) 367, n.1.

carácter mais execráveis e que constituíram fonte inesgotável de sofrimento para o eu poético. Quanto a Bocage, ainda que tenha eternizado as mulheres que cantou, nunca declarou ser esse o seu objectivo; celebrizou sim, e disse-o claramente, os seus amigos e benfeitores, até mesmo porque foi essa a única forma que encontrou de retribuir todo o auxílio prestado, já que, como ele próprio reconhece, “Pagava em metro o que devia em ouro” (337.14).

Note-se que esta ânsia de ver o nome e o trabalho perpetuado pelos séculos não é mais que uma tentativa de superar a morte e reflecte afinal o medo de ser esquecido e, obviamente, a necessidade de ser lembrado pelos vivos.

Desta forma, pretendem os poetas alcançar uma fama mais duradoura que qualquer monumento. Nesta linha, referem Propércio e Bocage o exemplo das Pirâmides que, por mais grandiosas e resistentes que sejam, estão sujeitas à incúria dos homens e à injúria do tempo. A glória alcançada pela poesia, por outro lado, é imortal, como foi afirmado tantas vezes e de forma tão distinta pelos vários poetas. No entanto, e ainda que não faça parte do âmbito deste trabalho, não é possível deixar de recordar aquele que expressou talvez de forma mais pungente a certeza da perenidade da obra literária – Horácio -, ao afirmar no verso inicial do *carm.3.30*: *Exegi monumentum aere perennius*.

5. CONCLUSÃO

Analisámos ao longo destas páginas a forma como, com dezoito séculos de intervalo, os poetas viveram e, sobretudo, cantaram o amor, com todas as suas venturas e desventuras, imortalizando as suas relações amorosas e eternizando as suas musas inspiradoras.

Relativamente à figura da mulher amada, são por demais notórios os pontos de contacto entre a produção poética dos elegíacos latinos e a de Bocage. Deste modo, e no que concerne ao plano físico, a mulher apresenta-se como um ser dotado de uma beleza única, de cabelos geralmente louros, pele clara e olhos negros, se bem que em Bocage sejam exaltados também os verdes e os azuis. Na caracterização da amada são ainda recorrentes as menções do brilho e da luz, de forma a traduzir a sua condição superior, quase divina. É, aliás, com frequência que os poetas consideram que, fisicamente, a mulher amada é igual ou até superior às próprias divindades, e ao enaltecê-la nas suas obras, imortalizando o seu nome, deram-lhe assim um destaque público que, na sociedade romana, contrasta com a imagem tradicional da mulher, cuja importância deveria estar confinada à esfera privada.

Não obstante, é de salientar que na obra bocageana o retrato das mulheres que o poeta cantou assenta em caracterizações estereotipadas, pelo que se torna difícil diferenciá-las umas das outras. Importa notar ainda que tal retrato é de facto coincidente com os que a Antiguidade Clássica nos deixou, mas não muito diferente também da Laura de Petrarca e da que encontramos em todos quantos a elegeram como padrão de formosura, pelo que Bocage mais não fez que seguir a tradição literária precedente.

No que concerne ao retrato moral, apresenta-se geralmente como a oposição do físico, isto é, longe de uma mulher idealizada, estamos perante uma amada cruel, infiel, pérfida, volúvel, ingrata e ambiciosa, traços que, à excepção deste último, foram recuperados na sua totalidade por Elmano. No que respeita à infidelidade feminina, é de notar que no caso dos elegíacos constitui também uma inovação relativamente à imagem tradicional da mulher romana, que deveria permanecer casta e fiel ao marido, ao passo que a este era permitido envolver-se com outras mulheres sem sofrer qualquer condenação moral ou jurídica.

No entanto, apesar de todos os seus defeitos morais, é esta mulher que desempenha um papel crucial não só na vida do sujeito poético, que pretende exalar nos seus braços o derradeiro suspiro, como também na sua produção literária, assumindo-se como a inspiradora e a razão de ser dos seus versos.

Tratando-se de um sentimento intenso e avassalador, tivemos oportunidade de constatar a forma como o amor triunfa sobre o eu poético, apesar de todas as tentativas, frustradas que este empreendeu para tentar escapar a esse estado de delírio e loucura. Já resignado, subjugado pelo deus menino, o sujeito poético opta por dedicar a sua vida ao amor, recusando uma carreira política ou militar que lhe poderia trazer honra, fama, e riqueza. Mas fê-lo, porque a sua única e grande glória será a de amar. Em consonância com esta opção de vida, encontra-se a sua escolha poética: a poesia amorosa, em detrimento da dedicação aos grandes temas épicos ou trágicos. Assim se multiplicam os exemplos de *recusatio* nas obras elegíacas, aspecto que não se encontra, porém, nos sonetos amorosos de Bocage, o que facilmente se explica pelo contexto em que a obra foi escrita. Tendo em conta a longa lista de poetas que, antes de Elmano, celebraram o amor, não causaria qualquer estranheza ao leitor da época que um escritor dedicasse a sua obra ao tratamento de tal tema.

Rendidos, pois, ao poder inelutável do amor, a que nada nem ninguém consegue escapar, os poetas latinos entregam-se e procuram realizar-se numa relação que se desenrola à margem da legalidade de um matrimónio, mas na qual são estabelecidos compromissos que encaram com seriedade, demonstrando o seu respeito por valores como a *fides* ou o *foedus*. Ainda que não exista em Bocage a menção concreta de um pacto amoroso, há referências a votos, bem como a alusão a laços ou correntes que o sujeito poético pretendia que o unissem à amada, os quais adquirem nos sonetos em análise um significado similar. Semelhante também é o lamento pela atitude da amada que, inconstante e infiel, desrespeita a *fides* ou a “fé” e se revela quase sempre incapaz de ser leal ao sujeito poético e de honrar o pacto amoroso com ele estabelecido.

Tratando-se de uma relação à margem de um casamento convencional, estamos perante um amor que os poetas não hesitaram em qualificar de furtivo, até mesmo porque muitas vezes a mulher amada era legalmente casada. Como tal, a noite apresenta-se como o momento mais propício aos recreios amorosos, e quando estes têm lugar constituem um dos raros momentos de felicidade para o sujeito poético.

Sendo o amor encarado como uma fraqueza e um motivo de vergonha, já que, de acordo com os latinos, privava aqueles que o experimentavam do uso da razão, os elegíacos sentiram necessidade, muitas vezes, de recorrer a metáforas para procurarem explicar e tornar compreensível ao público da época o sentimento que experimentavam e cantavam. Assim se justifica o predomínio de metáforas amorosas na produção poética elegíaca, algumas provenientes já da literatura helenística, e muitas delas recuperadas pelos autores posteriores, entre os quais Bocage.

Uma das metáforas mais recorrentes é a *militia amoris*, por meio da qual os poetas expressavam a sua rejeição da verdadeira guerra (*militia armorum*) e a preferência pelas batalhas travadas no leito. O amante torna-se, pois, um soldado ao serviço de Vénus, de Cupido ou da própria amada, conseguindo por vezes conquistá-la, triunfo que considera superior a uma vitória militar, já que foi alcançado sem derramamento de sangue.

Verificou-se também que outro *topos* frequente na poesia elegíaca e recuperado por Elmano é o *seruitium amoris*, em que o amante se vê como um escravo do amor ou da amada, que, dominadora, subjuga o eu poético, que se sente como que atado por cadeias ou correntes, suportando o jugo de Cupido.

Esta predisposição do amante em adoptar uma conduta imprópria de um homem livre, estando disposto inclusivamente a submeter-se à escravidão, é a prova de que o amor é um comportamento *sine ratione*, daí que seja frequentemente caracterizado como *insanus* e leve o amante a cometer actos irracionais. Para o auxiliar a adoptar uma atitude mais digna de um homem livre apenas pode contar com o auxílio da razão que frequentemente se digladiava com o amor (oposição *ratio / amor*).

Assim sendo, o sentimento amoroso assume-se como um estado de loucura, como se de uma doença mental se tratasse, que conduz a reacções maníacas e violentas, que incluem a agressão à *puella* (Ovídio), a expressão exacerbada de ciúmes infundados (Bocage), o desejo de vingança (Propércio e Bocage) e até a ponderação do suicídio ou do homicídio da amada (Propércio). Por outro lado, essa mesma doença pode conduzir também a manifestações depressivas como a insónia, a falta de apetite, a debilidade física ou a palidez, ponto em que existem algumas divergências entre os latinos e Bocage, uma vez que Elmano retomou alguns destes sintomas, mas aplicou-os num contexto diferente ou omitiu-os por questões biográficas.

Seja como for, estas reacções levaram a que o amor fosse frequentemente encarado como um estado de cegueira, referindo-o Bocage directamente inúmeras vezes, ao passo que os elegíacos o demonstram pelas atitudes adoptadas.

Outra das metáforas utilizadas, como vimos, é a do fogo, imortalizada de forma sublime por Camões, e que é empregue pelos poetas que se inserem no âmbito deste trabalho para sugerir quer a intensidade da paixão que os domina e o desejo físico, quer o carácter destrutivo do amor que dilacera o sujeito poético, quer, de forma mais banal, o estar apaixonado, tendo-se transformado desta forma num lugar-comum na literatura.

Para além de um fogo, pudemos verificar que o amor se encontra também associado a um veneno que debilita a alma e o corpo do eu poético até o conduzir a um estado próximo da morte, associação apenas presente em Propércio e Bocage.

Por último, no que concerne às metáforas amorosas, destacou-se ainda o *nauigium amoris*, *topos* pelo qual Bocage, talvez por razões de ordem biográfica, parece não sentir grande predilecção, e segundo o qual o amante é identificado com um marinheiro que se encontra a bordo de uma nau que navega em mar tempestuoso, símbolo do amor. A chegada da embarcação ao porto, a terra firme, representa o termo do amor, o momento em que o amante recupera a razão e a estabilidade emocional, situação que nunca se verifica em Bocage.

No que respeita às metáforas amorosas, constatou-se que em alguns casos (*militia amoris*, *seruitium amoris*, *nauigium amoris*), na poesia bocageana, mais não encontramos que reminiscências do tópico, que se traduzem quase exclusivamente no léxico utilizado, empregando Bocage determinados *topoi* apenas por respeito à tradição literária precedente, mas não insiste neles porque tem consciência de que não teriam na segunda metade do século XVIII a mesma força, expressividade e impacte que teve o seu emprego no século I a.C.

Verificámos também que outro ponto de contacto entre os elegíacos latinos e Elmano prende-se com o recurso à magia. Neste tópico verificámos que Bocage não faz referência a práticas espectaculares, como metamorfoses, manobras com astros, alteração dos cursos de água ou domínio das condições atmosféricas, por meio da aglomeração ou dispersão das nuvens, como apareciam nos poetas latinos. No entanto, foca, tal como Tibulo, a necromancia, aludindo ambos os poetas a rituais idênticos para convocar os espíritos infernais.

Ainda neste ponto concreto, comprovou-se que a presença do fogo, o recurso a fórmulas mágicas, a utilização de ervas, rãs e penas de gralha, bem como o acto de cuspir são elementos comuns aos poetas latinos e a Bocage, embora estejam presentes também nos rituais mágicos de outras épocas e culturas.

De entre os objectivos que levam o sujeito poético a recorrer à magia destacámos o esforço de pôr termo a um amor que apenas lhe suscita sofrimento, bem como uma tentativa de alterar a vontade e os sentimentos da amada. Não obstante, e como Ovídio e Tibulo defenderam há cerca de dois milénios ou posteriormente Bocage, há quase três séculos, não há magia alguma que se revele capaz de vencer o poder do amor.

De facto, este revelou-se um sentimento de tal modo intenso e arrebatador, que surge frequentemente associado à morte. Constatámos assim que Tibulo e Propércio chegaram a ponto de ponderar o suicídio, na esperança de, com a própria morte, conseguirem pôr fim ao sofrimento infligido pelo amor de Némesis e Cíntia.

Outras vezes a morte apresenta-se como uma espécie de morte emocional, que surge como consequência da crueldade da amada. Acontece também que o eu poético se mostra disposto a morrer pela mulher que ama, para lhe dar prova do seu amor, dedicação e fidelidade, circunstância de que Propércio e Bocage são exemplo. No caso concreto destes dois poetas, têm ainda em comum a crença de que o amor que os une à mulher amada se estende até ao momento da morte ou inclusivamente depois dela.

Em estreita relação com o tema da morte, encontra-se naturalmente por parte do sujeito poético a antevisão, por vezes até macabra, do seu próprio funeral, bem como a idealização do epitáfio que pretende ver no seu túmulo e que sintetiza, no fundo, a imagem que os poetas pretendem deixar de si para a posteridade, estando a referência ao epitáfio presente em todos os poetas tratados à excepção de Catulo.

No fundo, esta ânsia de perpetuar o nome para a posteridade não é mais que uma tentativa de superar a morte e escapar ao esquecimento, alcançando a fama e a glória literárias, imortalizando desta forma não só os temas tratados, como o seu próprio nome, como ainda o de todos quantos foram cantados nas suas obras, nomeadamente a(s) mulher(es) que amaram e a quem atribuíram um lugar de destaque na sua produção poética, responsabilizando-a(s) pela felicidade, pela desventura e, em suma, pela própria vida.

Pelo exposto ao longo destas páginas, cremos ter conseguido demonstrar que a formação clássica de Bocage vai muito além de vulgares referências a figuras procedentes da mitologia greco-latina ou do emprego de vocabulário latinizante.

Provámos também que a caracterização física e moral da mulher amada, bem como os tópicos do discurso amoroso a que recorre Bocage nos seus sonetos remontam já à Antiguidade Clássica, tendo sido sublimemente desenvolvidos pelos cultores da elegia erótica latina e perpetuados durante séculos, inspirando assim seguidores em várias épocas e culturas.

Relativamente a esses tópicos, julgamos ter conseguido comprovar não só a coincidência de temas como do léxico utilizado (na caracterização da mulher amada, nas referências à fidelidade, na expressão do carácter furtivo da relação amorosa, no emprego das metáforas, no recurso a terminologia jurídica e militar). Acrescente-se ainda que, em muitas situações, o *topos* foi abordado por Bocage exactamente do mesmo modo que os elegíacos latinos o fizeram e com o intuito de alcançar objectivos idênticos.

Cremos ter demonstrado também que outras ocasiões houve em que Bocage recuperou os tópicos, mas soube adaptá-los à sua situação pessoal, a novos contextos, ou ao público a que a sua obra era destinada.

Ressaltámos nas páginas iniciais deste trabalho que não pretendíamos apurar se Bocage sofreu influência directamente dos autores latinos, a partir da leitura das suas obras no original, ou se essa influência foi indirecta e o poeta apenas os conheceu através de traduções, ou se simplesmente se inspirou nos códigos poéticos quinhentistas. Que Bocage sabia latim, é inegável; que leu Ovídio, é incontestável, ou não poderia ter traduzido algumas das suas obras. Mas não sabemos e creio que jamais poderemos vir a saber infalivelmente por quem e de que modo foi o poeta influenciado, até mesmo porque, além dos elegíacos latinos, Bocage foi antecedido de uma longa lista de poetas que celebraram também o amor.

No entanto, e depois da leitura e análise levadas a cabo, parece que de entre os quatro vates latinos, aqueles com quem Bocage mais se identifica, pelo tratamento dos temas e pelo tom do discurso, são Catulo e Propércio.

Com o Veronense partilha Elmano: a incapacidade de renunciar ao amor e assim deixar de amar, mesmo tendo consciência de que é uma fonte de sofrimento; a luta entre sentimentos opostos, que o faz desprezar e amaldiçoar a mulher que ama devido ao seu

comportamento indigno, mas que ao mesmo tempo o leva a desejá-la e amá-la; a sombra constante da morte que, se em Bocage é obsessiva, em Catulo também se encontra presente até nos momentos de maior felicidade¹⁰⁴¹; a celebração de um amor intenso e desenfreado¹⁰⁴².

Com Propércio, partilha Bocage: a intensidade com que o amor é cantado; a veemência dos sentimentos, sejam eles a alegria de um encontro com a amada ou o sofrimento pela traição cometida; o recurso ao sono como lenitivo para a amargura; o comprazimento na dor, que o leva a considerar ser preferível o tormento de amar sem ser amado a simplesmente não amar; a associação do amor a um veneno, metáfora apenas presente nestes dois poetas; a predisposição que ambos manifestam em morrer pela mulher que amam como prova de lealdade; a crença no carácter eterno do amor, podendo inclusivamente perpetuar-se para além da morte.

De qualquer modo, seja no século I a. C. ou no século XVIII, os poetas mais não fazem que cantar sentimentos, vivências e reacções que foram afinal já experimentados um pouco em todas as épocas e lugares por todos quantos foram atingidos pelos dardos do Amor.

Desta forma, ao longo destas páginas, tivemos oportunidade de seguir a relação amorosa dos nossos poetas: o deslumbramento perante a beleza da amada, o sofrimento provocado pelo ciúme ou pela simples suspeita da traição, a intensidade dos triunfos e das desilusões, o desejo de morrer. Agora, que estas histórias se tenham de facto desenrolado pouco importa. O fundamental é que os poetas quiseram deixar aos vindouros a imagem de uma relação que os ligou para sempre a uma ou mais mulheres.

Quanto às obras em análise, muito mais haveria a dizer e muitos outros aspectos poderiam ser explorados, já que inúmeros foram os pormenores e as matérias que descurámos, referindo-os apenas de forma superficial ou inclusivamente omitindo-os, caso contrário correríamos o risco de tornar interminável o presente trabalho. Este poderá servir apenas como ponto de partida para outras reflexões, até mesmo porque é impossível esgotar num estudo a interminável riqueza das obras destes ou de quaisquer outros poetas.

¹⁰⁴¹ Recorde-se que até no c.5 paira sobre os amantes a sombra da morte: *nox est perpetua una dormienda*.

¹⁰⁴² Além destes aspectos, directamente relacionados com a poesia amorosa, os dois poetas têm também em comum, por exemplo, a violência com que tratam os seus inimigos, a delicadeza de sentimentos para com os amigos, a contestação relativamente ao meio em que vivem. De acordo com Herescu, são inúmeros os aspectos que fazem de Catulo um precursor do Romantismo e que se encontram desenvolvidos em HERESCU, N. I., *Catulo, o primeiro Romântico* (Coimbra 1948).

Assim sendo, relativamente a trabalhos futuros, julgamos interessante, na mesma linha deste estudo, analisar a vertente epigramática e satírica da obra bocageana, muitas vezes negligenciada pelos críticos¹⁰⁴³, confrontando-a com autores latinos como Catulo, Marcial ou Juvenal. Por outro lado, seria também pertinente realizar o trabalho inverso e explorar a influência de Bocage em autores posteriores, concretamente em Antero de Quental, já que, de acordo com alguns críticos, como Vitorino Nemésio¹⁰⁴⁴ ou Óscar Lopes¹⁰⁴⁵, é notório o ascendente de Elmano sobre Antero na preferência pela noite e na obsessão pela morte, temas que ambos desenvolvem com a mesma emotividade.

Eis-nos chegados assim ao final deste trabalho: muitos foram os obstáculos com que deparámos. No entanto, ressalvámos já que este humilde estudo, muito mais que uma meta deve ser apenas e só um ponto de partida para outras reflexões e análises, levadas a cabo por todos quantos tiverem a ousadia de partir à descoberta da obra de poetas que, como o comum dos mortais, viveram arrebatadamente as suas paixões e, com dezoito séculos de intervalo, cantaram com intensidade um sentimento intemporal, aquele em que radica a verdadeira felicidade e cuja busca norteia, afinal, toda a Humanidade.

¹⁰⁴³ Relativamente a esta vertente da poesia bocageana, destaque-se o estudo de VITÓRIA, Alberto de Moura, «Bocage, poeta satírico e epigramático» in *Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique* 146 (Lourenço Marques 1965) 115-140.

¹⁰⁴⁴ Cf. BOCAGE, *Poesias várias*. Introdução, selecção e notas de Vitorino Nemésio (Lisboa 1970) 5-34, maxime 20-23.

¹⁰⁴⁵ Cf. LOPES, Óscar, «Bocage – Fronteiras de um individualismo» in *Ler e Depois* (Porto 1970) 154-162, maxime 159-160.

BIBLIOGRAFIA

Obs.: A bibliografia apresentada contempla apenas as edições de textos utilizadas, bem como as obras que considerámos mais relevantes no tratamento dos diversos temas.

Autores antigos:

AESCHYLUS, *Prometheus Bound*. Edited by Mark Griffith (Cambridge 1983).

ALORNA, Marquesa de, *Poesias*. Selecção, prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade (Lisboa 1960).

ANDRADE, Eugénio de, *Poemas e Fragmentos de Safo* (Porto 1995), 5ªed.

Anthologie Palatine, Tome II, Livre V. Texte établi et traduit par WALTZ, Pierre (Paris 1990).

Anthologie Palatine, Tome XI, Livre XII. Texte établi et traduit par AUBRETON, Robert (Paris 1994)

BLUTEAU, Rafael, *Vocabulário portuguez-latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico... autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes e latinos*, tomo III, *sub verbo* (Coimbra 1712-1728).

BOCAGE, M.M.B. du, *Opera Omnia*, vol.I. Prefácio, preparação do texto e notas de Hernâni Cidade (Lisboa 1969).

- *Opera Omnia*, vol.II. Prefácio, preparação do texto e notas de José Gonçalo Herculano de Carvalho (Lisboa 1970).

- *Obra Completa*, Vol.I: Sonetos (S.l. 2004).

- *Poesias várias*. Introdução, selecção e notas de Vitorino Nemésio (Lisboa 1970).

- *Poesias*. Selecção, prefácio e notas pelo Professor Guerreiro Murta (Lisboa 1974).

CABRAL, Paulino António, *Poesias do Abade de Jazente*, num roteiro organizado e anotado por Miguel Tamen (Lisboa 1983).

CALLIMACHUS, *Hymns and epigrams*. With an english translation by A. W. Mair (Cambridge 1989).

CATULLUS, *Poems 61-68*. Edited with introduction, translation and commentary by John Godwin (Warminster 1995).

- *The Shorter Poems*. Edited with introduction, translation and commentary by John Godwin (Warminster 1999).

CATULLUS, translated by Francis Warre Cornish, TIBULLUS, translated by J. P. Postgate, PERVIGILIUM VENERIS, translated by J. W. Mackail (Cambridge 1995).

CATULO, *O Livro de Catulo*. Tradução, introdução e notas de João Ângelo Oliva Neto (S. Paulo 1993).

CICERO, *In Catilinam I-IV, Pro Murena, Pro Sulla, Pro Flacco*, vol.10. With an English translation by C. MacDonald (Cambridge 1997).

- *Tusculan Disputations*. With an English translation by J. E. King (Cambridge 1996).

CICÉRON, *Pour Sestius, Contre Vatinius*, Tome 14. Texte établi et traduit par Jean Cousin (Paris 1995).

CUNHA, José Anastácio da, *Obra literária*, Vol.I – Poesia (com inéditos do autor). Edição de Maria Luísa Malato Borralho e Cristina Alexandra de Marinho (Porto 2001).

ELÍSIO, Filinto, *Obras Completas*, Vol.I. Edição de Fernando Moreira. (Braga 1998).

- *Obras Completas*, Vol.III. Edição de Fernando Moreira (Braga 1999).

ÉSQUILO, *Prometeu Agrilhado*. Introdução, tradução do grego e notas de Ana Paula Quintela Sottomayor (Lisboa 1992).

EURÍPIDES, *As Troianas*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira (Lisboa 1996).

- *Cyclops, Alcestis, Medea*. Edited and translated by David Kovacs (Cambridge 1994).

- *Hipólito*. Tradução do grego, introdução e notas de Frederico Lourenço. (Lisboa 1996).

FREIRE, Francisco José, *Ilustração Critica a huma carta, que hum Filologo de Hespanha escreveo a outro de Lisboa a cerca de certos Elogios Lapidares. Tratase tambem em summa do livro intitulado «Verdadeiro Methodo de Estudar», &c. e largamente sobre o Bom gosto na Eloquencia* (Lisboa 1751).

GARÇÃO, Correia, *Obras Completas*, vol.I – Poesia Lírica e Satírica. Texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva (Lisboa 1957).

- *Obras Completas*, vol.II – Prosas e Teatro. Texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva (Lisboa 1958).

GELLIUS, Aulus, *The Attic Nights*. With an English translation by John C. Rolfe (London 1982).

GONZAGA, Tomás António, *Marília de Dirceu e mais poesias*. Prefácio e notas do Prof. M. Rodrigues Lapa (Lisboa 1982).

HOMER, *The Odyssey*, Books 13-24. With an English translation by A. T. Murray, revised by George E. Dimock (Cambridge 1995).

HORACE, *Odes and Epodes*. With an English translation by C. E. Bennett (London 1995).

- *Satires I*. With an introduction, text, translation and commentary by P. Michael Brown (Warminster 1995).

LUCRÉCIO, *De Rerum Natura: Libri sex*. Edited with prolegomena, critical apparatus, translation, and commentary by Cyril Bailey, vol. I (Oxford 1998).

MACEDO, J. Agostinho de, *Os Burros: Poema heroi-comico, satyrico, em seis cantos* (Porto 1892).

ORIENTE, Fernão Álvares do, *Lusitânia Transformada*. Introdução e actualização de texto de António Cirurgião (Lisboa 1985).

OVID, *Amores I*. Edited with translation and running commentary by John Barsby (London 1998).

- *Ars Amatoria*, Book 3. Edited with introduction and commentary by Roy K. Gibson (Cambridge 2003).

- *Heroides and Amores*. With an English translation by G. P. Goold (Cambridge 1973).

- *Heroides XVI-XXI*. Edited by E. J. Kenney (Cambridge 1996).

- *The poems of exile*. Translated with an introduction, notes, and glossary by Peter Green (Berkeley 2005).

OVIDE, *L'art d'aimer*. Texte établi et traduit par Henry Bornecque (Paris 1994).

- *Les Métamorphoses*, tome I (livres I-V). Texte établi et traduit par Georges Lafaye (Paris 1969).

- *Les Métamorphoses*, tome III (Livres XI-XV). Texte établi et traduit par Georges Lafaye (Paris 1972).

- *Les Remèdes à l'amour*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque (Paris 1961).

- *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André (Paris 1968).

OVÍDIO, *Amores*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André (Lisboa 2006).

OVIDIO, *Obra Amatoria I: Amores*. Texto latino de Antonio Ramírez de Verger y traducción de Francisco Socas (Madrid 1991).

PLATÃO, *Fedro*. Tradução de José Ribeiro Ferreira. (Lisboa 1997).

PLATO, *Phaedrus*. With introduction, translation and commentary by C. J. Rowe (Warminster 2000, 1986).

- *Symposium*. Edited with an introduction, translation and commentary by C. J. Rowe (Warminster 1998).

PLINE, *Histoire Naturelle*, livre 28. Texte établi, traduit et commenté par A. Ernout (Paris 1962).

POLYBE, *Histoires* – Livre VI. Texte établi et traduit par Raymond Weil avec la collaboration de Claude Nicolet (Paris 1977).

PROPÉRCIO, *Elegias*. Tradução de Aires A. Nascimento – Liv.I; Maria Cristina Pimentel – Liv.II; Paulo F. Alberto – Liv.III; J. A. Segurado e Campos – Liv.IV. Texto latino e introdução de Paolo Fedeli (Assis – Lisboa 2002).

RADT, Stefan, *Tragicorum Graecorum Fragmenta: Sophokles*, vol.4 (Göttingen 1999, 1977).

SÓFOCLES, *Antígona*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira (Coimbra 1992).

SUETONIUS, *Diuus Augustus*. Edited with introduction and commentary by John M. Carter (London 1998).

TERENCIO, *Comedias*, vol.I: *La Andriana; El Eunuco*. Texto revisado y traducido por Lisardo Rubio (Madrid 1991).

THÉOCRITE, *Bucoliques grecs*, Tome I: Théocrite. Texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand (Paris 1972).

TIBULO, *Elegias: Tibulo y los autores del Corpus Tibullianum*. Edición, traducción y notas de Hugo Francisco Bauzá (Madrid 1990).

TITI LUCRETI CARI, *De Rerum Natura: libri sex*, vol.I. Edited with prolegomena, critical apparatus, translation, and commentary by Cyril Bailey (Oxford 1998).

TURACEM, Félix da Castanheira, *Serão político, Abuso emendado, dividido em três noites para divertimento dos curiosos*. [1704] Lisboa Occidental, Na Officina de Bernardo da Costa, 1723.

VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables*, Tome II, Livres IV-VI. Texte établi et traduit par Robert Combès (Paris 1997).

VEGA, Garcilaso de la, *Poesías Castellanas Completas*. Edición de Elias L. Rivers (Madrid 1986).

VERNEY, Luís António, *Verdadeiro Método de Estudar*. Edição organizada pelo prof. António Salgado Júnior, vol. II – Estudos Literários (Lisboa 1950).

VIRGIL, *Eclogues, Georgics, Aeneid 1-6*. With an English translation by H. Rushton Fairclough (London 1999).

XENOPHON, *Memorabilia*. Translated by E. C. Marchant (Cambridge 1997).

Bibliografia crítica:

AA.VV., *História da Literatura Portuguesa: da época barroca ao pré-romantismo*, vol.3 (Lisboa 2002).

ALFONSI, Luigi, «L'amore-amicizia negli elegiaci latini», *Aeuum* 19.3-4 (1945) 372-378.

ANDRADE, António Alberto Banha de, *A Reforma Pombalina dos Estudos Secundários (1759-1771)*. 2º vol.: *documentação* (Coimbra 1981).

ANDRÉ, Carlos Ascenso, *Caminhos do Amor em Roma: sexo, amor e paixão, na poesia latina do séc. I a.C.* (Lisboa 2006).

- «Tanto de meu estado me acho incerto: contradições do amor, de Catulo a Ovídio»: *Ágora: Estudos Clássicos em Debate* 7 (2005) 37-63.

BAKER, R. J., «*Laus in amore mori*. Love and death in Propertius», *Latomus* 29.3 (1970) 670-698.

- «The military motif in Propertius», *Latomus* 27, fasc.2 (1968) 322-349.

- *Tibullus the Elegist: a Critical Survey* (Göttingen 1983).

BILAC, Olavo, «Bocage», in AA. VV., *Homenagem Nacional a Bocage no II Centenário do seu Nascimento* (Setúbal 1965) 20-36.

BOUCHER, Jean-Paul, *Études sur Properce: Problèmes d'inspiration et d'art* (Paris 1980).

BOYANCÉ, Pierre, «Les Romains, peuple de la fides», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 23.4 (1964) 419-435.

BRAGA, Teófilo, *Bocage: sua vida e sua época literária* (Porto 1902).

- *História da Literatura Portuguesa*, vol. IV (Os Arcades) (Lisboa 1984 [1ª ed. Porto 1918]).

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, «Literatura helenística – Introducción», in LÓPEZ FÉREZ, J.A.(ed.), *Historia de la Literatura Griega* (Madrid 1988, 2ªed.).

CALAME, Claude, *The Poetics of Eros in Ancient Greece* (Princeton, New Jersey 1999).

CARVALHO, João Soares de, «Características gerais do barroco português», in *História da Literatura Portuguesa: da época barroca ao pré-romantismo*, vol.3 (Lisboa 2002) 23-36.

CARVALHO, Rómulo de, *História do ensino em Portugal – desde a fundação da nacionalidade até o fim do regime de Salazar – Caetano* (Lisboa 1985).

CASTRO, Aníbal Pinto de, «A recepção de Camões no Neoclassicismo português», *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXIII (1986) 99-118.

- «Alguns aspectos da teorização poética no neoclassicismo português», *Bracara Augusta* 28, números 65-66 (77-78) (1974) 5-17.

- «Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução», *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXI (1985) 505-532.

- *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo* (Coimbra 1973).

CENERINI, Francesca, *La donna romana: Modelli e realtà* (Bologna cop. 2002).

CIDADE, Hernâni, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. II (*Da reacção contra o formalismo seiscentista ao advento do Romantismo*), 6ª ed., (Coimbra 1975).

COELHO, Jacinto do Prado, «Bocage: a vocação do obscuro», *A Letra e o Leitor* (Lisboa 1977) 37-55.

- *Dicionário de Literatura*, 2º vol. (Porto 1987).

- «O pecado e a graça na poesia amorosa de Bocage», in *Problemática da História Literária* (Lisboa 1972) 133-137.

- *Poetas Pré-Românticos* (Coimbra 1970).

COLEMAN, R. G. G., «Poetic Diction, Poetic Discourse and the Poetic Register», in ADAMS, J. N. e MAYER, R. G. (eds.), *Aspects of the Language of Latin Poetry* (Oxford 1999) 21-93.

CONTE, Gian Biagio, *Latin Literature – a History* (Baltimore 1999).

COSTA, Elisabete da Silva, *A magia nos Amores de Ovídio: propaganda política ou paródia divertida?* Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro 2006).

CRISTÓVÃO, Fernando, “*Marília de Dirceu*” de Tomás António Gonzaga ou a poesia como imitação e pintura (Lisboa 2002).

CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo* (Lisboa 2000).

CUNHA, Zenobia Collares Moreira, *O pré-romantismo português: subsídios para a sua compreensão*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Lisboa 1992).

DIAS, Paula Cristina Barata, «A mulher romana: uma proposta didáctica», in *Actas do II Colóquio Clássico* (Aveiro 1997) 297-327.

ECO, Umberto, *La struttura assente* (Milano 1968).

ESTEVES, Maria Helena de Almeida, «Poesia da noite no lirismo português – a noite na poesia pré-romântica», *Boletim de Filologia*, 15.1-2 (1954-1955) 125-158.

FASCIANO, Domenico, «La notion de *fides* dans Catulle et les élégiaques latins», *Rivista di Cultura Clássica e Medioevalia* 24 (1982) 15-25.

FEDELI, Paolo, «La poesia d’amore», in CAVALLO, G., FEDELI, P., GIARDINA, A. (dirs.), *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*, vol. I (Roma 1993) 143-176.

FORCELLINI, A., *Lexicon totius Latinitatis* (Bolonha 1965).

FOULON, A., «La mort et l'au-delà chez Properce», *REL* 74 (1996) 155-167.

FREYBURGER, Gérard, «Le *foedus* d'amour» in THILL, A. (ed.), *L'élegie romaine. Enracinement, thèmes, diffusion. Actes du Colloque de Mulhouse* (Paris 1980) 105-116.

- *Fides: Étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne* (Paris 1986).

- «Prière et magie à Rome» in MOREAU, Alan e TURPIN, Jean-Claude (eds.), *La Magie: Actes du Colloque International de Montpellier, vol.3: Du monde latin au monde contemporain* (Montpellier 2000) 5-13.

GAFFIOT, F., *Dictionnaire Latin-Français* (Paris 1983).

GARDNER, Jane F., *Women in Roman Law & Society* (London & Sydney 1986).

GEDEÃO, António, «O sentimento científico em Bocage», *Ocidente* 69 (Lisboa 1965) 177-191.

GIANGRANDE, G., «Los tópicos helenísticos en la elegía latina», *Emerita* 42, fasc.1 (1974) 1-36.

GLARE, P. G. W., *Oxford Latin Dictionary* (Oxford 1985).

GRANAROLO, J., *L'oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques* (Paris 1967).

- «Catulle à l'origine de l'élegie latine?» in THILL, A. (ed.), *L'élegie romaine. Enracinement, thèmes, diffusion. Actes du Colloque de Mulhouse* (Paris 1980) 27-36.

GREENE, Ellen, «Re-figuring the feminine voice: Catullus translating Sappho», *Arethusa* 32.1 (1999) 1-18.

- *The erotics of domination: male desire and the mistress in Latin love poetry* (Baltimore & London 1998).

GRIMAL, *Dicionário da mitologia grega e romana* (Lisboa 1999).

- *O Amor em Roma*. Tradução de Victor Silva (Lisboa 2005).

GUEN, Erich S., «Greek πίστις and Roman *fides*», *Athenaeum* 70.1-2 (1982) 50-68.

HALLETT, Judith P., «The role of women in Roman elegy: counter-cultural feminism», *Arethusa* 6, nº1 (1973) 103-124.

HATHERLY, Ana, «Amor e libertinagem no período barroco: os freiráticos» in Medina (1998) 215-243.

HELLEGOUARC'H, J., *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République* (Paris 1972).

HERESCU, N. I., *Catulo, o primeiro Romântico* (Coimbra 1948).

HUTCHINSON, G.O., *Hellenistic Poetry* (Oxford 1988).

LAGUNA MARISCAL, Gabriel, «El texto de Ovidio, *Amores* II 10,9 y el tópico del *nauigium amoris*», *Emerita* 57.2 (1989) 309-315.

LAIGNEAU, Sylvie, *La femme et l'amour chez Catulle et les élégiaques augustéens*, Collection Latomus, 249 (Bruxelles 1999).

LILJA, S., *The Roman elegists' attitude to women* (Helsinki 1965).

LOPES, Óscar, «Bocage – Fronteiras de um individualismo» in *Ler e Depois* (Porto 1970) 154-162.

LÓPEZ FÉREZ, J.A.(ed.), *Historia de la Literatura Griega* (Madrid 1988).

LUCK, Georg, *La elegía erótica latina*, trad. de Antonio García Herrera (Sevilla 1993).

LYNE, R.O.A.M., «Seruitium amoris»: *The Classical Quarterly* n.s.29, nº1 (1979) 117-130.

- «The life of love» in MILLER, Paul Allen (ed.), *Latin Erotic Elegy: An Anthology and Reader* (London and New York 2002) 348-365.

MACHADO, Álvaro Manuel, *As origens do Romantismo em Portugal* (S/L 1979).

MARTINS, José Cândido, *Para uma leitura da poesia de Bocage* (Lisboa 1999).

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie: précédé d'une introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss par Claude Lévy-Strauss* (Paris 1999).

MEDEIROS, W., «A lua negra do poeta», *Humanitas* 35-36 (Coimbra 1983-1984) 87-103.

MEDINA, João (dir.), *História de Portugal dos tempos pré-históricos aos nossos dias*, vol.VII: Portugal Absolutista (Alfragide 1998).

MICHELS, Agnes K., «Death and two poets», *TAPhA* 86 (1955) 160-179.

MIGUEL MORA, Carlos de, «Amor e velhice na elegia latina: a originalidade de Tibulo», in FERREIRA, A.M. (coord.), *A Luz de Saturno – figuras da velhice* (Aveiro 2005) 229-247.

- «Léxico y estructura en *Amores* 2.7 y 2.8»: *Ágora: Estudos Clássicos em Debate* 7 (2005) 65-80.

- «Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*» in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 6 (2004) 7-26.

MONTANARI, F. (ed.), *La poesia latina. Forme, autori, problemi*. (Roma 1995) 171-189.

MONTEIL, P., *Beau et laid. Contribution à une étude historique du vocabulaire esthétique latin* (Paris 1964).

MONTEIRO, Ofélia Paiva, «Camões no Romantismo», in *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXIII (1986) 119-137.

MORAIS, Carlos, «A Gramática de Grego de João Jacinto de Magalhães no contexto da Reforma Pombalina» in *Ágora – Estudos Clássicos em Debate* 1 (Aveiro 1999) 75-103.

- «As mnemónicas no ensino do grego em Portugal (sécs. XVIII e XIX)», in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 2 (Aveiro 2000) 45-100.

MOURÃO-FERREIRA, David, «O drama de Bocage», in *Hospital das Letras*, 2ªed. (Lisboa 1981) 41-44.

MURGATROYD, P., «*Militia amoris* and the Roman elegists», *Latomus* 34, fasc.1 (1975) 59-79.

- «*Seruitium amoris* and the Roman elegists», *Latomus* 40, fasc.3 (1981) 589-606.

NEMÉSIO, Vitorino, «Vida de Bocage», in *Homenagem nacional a Bocage no II centenário do seu nascimento* (Setúbal 1965) 65-84.

O'HIGGINS, Dolores, «Sappho's splintered tongue: silence in Sappho 31 and Catullus 51», *American Journal of Philology* 111.2 (1990) 156-167.

OLIVEIRA, Emília M. Rocha de, «A Arte Poética de Horácio por Pedro José da Fonseca», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 2 (2000) 155-183.

OSÓRIO, Paulo, *O amor e a morte no drama e no romance* (Porto 1909) 5-29.

PAIVA, José Pedro, *Bruxaria e superstição num país sem "caça às bruxas": Portugal 1600-1774* (Coimbra 1996).

PAPANGHELIS, T. D., «Catullus and Callimachus on large women (A reconsideration of c.86)», *Mnemosyne* 44, fasc. 3-4 (1991) 372-386.

- *Propertius: a hellenistic poet on love and death* (Cambridge 1987) 50-79 e 112-132.

PASOLI, Elio, «Appunti sul ruolo del c.68 di Catullo nell'origine dell'elegia latina» in THILL, A. (ed.), *L'élégie romaine. Enracinement, thèmes, diffusion. Actes du Colloque de Mulhouse* (Paris 1980) 17-26.

PAXECO, Elza F., «Alguns aspectos da poesia de Bocage», in *Revista da Faculdade de Letras*, tomo V, N.^{os} 1 e 2 (Lisboa 1938) 141-155.

PIANEZZOLA, Emilio, «*Militat omnis amans* – La struttura retorica e una scelta testuale», *Paideia* 45 (1990) 337-344.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves, «Poesia lírica do período barroco» in *História da Literatura Portuguesa: da época barroca ao pré-romantismo*, vol.3 (Lisboa 2002) 119-140.

RANKIN, H. D., «Catullus and the ‘Beauty’ of Lesbia (Poems 43, 86 and 51)», *Latomus* 35, fasc.1 (1976) 3-11.

RODRIGUES, Urbano Tavares, *O tema da morte* (Lisboa 1966).

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ªed., corrigida e actualizada (Porto 1996) 553-649.

SARAIVA, António José, *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II, parte II (Lisboa 1996).

SELIGMANN, Kurt, *História da magia* (Lisboa 1976).

SERRÃO, Joel, *Dicionário de História de Portugal*, vol. IV (Lisboa 1981).

SILVA, Inocêncio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brazil, continuados e ampliados por Brito Aranha, Tomo 19 (11º do suplemento) (Lisboa 1973).

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa* (Coimbra 1971).

- *Para uma interpretação do Classicismo* (Coimbra 1962).

- *Teoria da Literatura*, 8ªed. (Coimbra 1993).

SILVEIRA, Francisco Maciel, «A utopia árcade num soneto de Bocage», in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, 86, 1º tomo (1980) 217-222.

SOARES, Cecília Goucha, *O motivo da Lira em Horácio e nos poetas portugueses do séc.XVIII* (Lisboa 1971).

THOMAS, Elizabeth, «Variations on a military theme in Ovid's *Amores*», *Greece and Rome* 11, n°2 (1964) 151-165.

TIEGEM, Paul van, *Le Préromantisme* (Paris 1924).

- *Le romantisme dans la littérature européenne* (Paris 1969).

TOOHEY, Peter, «Love, Lovesickness, and Melancholia», *Illinois Classical Studies*, 17.2 (1992) 265-286.

TUPET, Anne-Marie, *La magie dans la poésie latine, vol.I: Des origines à la fin du règne d'Auguste* (Paris 1976) 330-420.

- «Rites magiques dans l'Antiquité romaine», *ANRW* II 16.3 (1986) 2591-2675.

VERDELHO, Telmo, «Historiografia linguística e reforma do ensino. A propósito de três centenários: Manuel Álvares, Bento Pereira e Marquês de Pombal», in separata de *Brigantia* 2 (1982) 3-39.

VITÓRIA, Alberto de Moura, «Bocage, poeta satírico e epigramático» in *Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique* 146 (Lourenço Marques 1965) 115-140.

WILLIAMS, Gordon, *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford 1985).

WEBGRAFIA

<http://www.espacoacademico.com.br/060/60venturini.htm>

http://www.dip-badajoz.es/publicaciones/reex/rcex_2_2003/estudios_07_rcex_2_2003.pdf

<http://www.gorgas.gob.pa/museoafc/loscriminales/paleopatologia/mal%20de%20amor.html>

<http://www.hcnet.usp.br/ipq/revista/vol29/n4/pdf/204.pdf>

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00363863289947351867857/index.htm>

INDEX / AUCTORUM ET LOCORUM LATINORUM ET GRAECORUM

- ANTHOLOGIA PALATINA**
5: 223, n.699; 226; 267; 340.
12: 223, n.699; 231; 245; 266; 340.
- ARISTÓFANES**
Nubes: 124, n.415.
- ARISTÓTELES**
Poetica: 302, n.872.
- AULO GÉLIO**
Noctes Atticae (N.A.)
10.23: 66, n.210.
19.8: 35, n.106.
- CALÍMACO**
Aetia
 187; 191.
- Hymnus*
2: 245.
- CATULO**
1: 189; 381.
2: 99; 219; 327, n.913.
3: 87; 219.
5: 176-177; 180; 396.
6: 87, n.278; 219.
7: 224; 266.
8: 74; 172-173; 287-288; 311.
- 11:** 122; 216, n.688.
13: 103, n.311.
24: 193, n.633.
16: 4, n.2.
32: 219.
35: 103, n.311; 172, n.557; 366, n.1007.
36: 189.
37: 173; 232.
38: 113, n.388.
43: 74-75; 87-88; 102; 105.
45: 87; 99; 113, n.388; 164; 164, n.529;
 219; 246; 326; 335; 366, n.1007.
48: 87; 193, n.633.
50: 301-302; 308.
51: 70-71; 87; 91; 99; 180; 266, n.806;
 306; 309; 320; 326-327; 335.
55: 104.
58: 123; 173, n.558.
61: 73, n.231; 81; 98; 103, n.315, n.320;
 106-107; 191, n.627.
62: 327, n.913.
63: 103, n.320; 106.
64: 73, n.231; 82, n.264; 94; 177, n.573;
 210, n.676.
66: 82, n.264; 91, n.285.
68: 5, 69, n.217; 73, n.231; 82, n.264;
 91, n.285; 103, n.311; 105, n.331; 111;
 113; 123-124; 163; 246; 327, n.914;
 340; 365-366.

70: 141-142; 202, n.657; 215; 282, n.832.

72: 122-123; 282, n.832.

74: 219.

75: 216, n.688; 266, n.806.

76: 150; 197; 210, n.676; 288.

81: 193, n.633.

82: 87.

83: 327, n.915.

86: 73-74; 103, n.311.

87: 173, n.558; 197; 210, n.676.

91: 172.

95: 189.

99: 87, n.278; 193, n.633.

100: 266; 327; 366, n.1007.

104: 87; 164; 173, n.558; 266, n.806.

107: 115.

109: 164; 209; 210, n.673; 213; 377.

CÍCERO

Pro Murena

64, n.202.

Pro P. Sestio

180.

Tusculanae Disputationes

4: 180; 266.

ÉSQUILO

Prometheus Vincetus

81; 231.

EURÍPIDES

Hippolytus

231; 232, n.727.

Troades

244

HOMERO

Odyssea

19: 226.

23: 226.

HORÁCIO

Ars Poetica (Ars)

22, n.62; 36, n.110; 38; 39, n.117; 302, n.873.

Carmina (Carm.)

1.1: 190, n.619.

1.22: 223, n.699.

2.1: 191, n.627.

2.20: 382, n.1034.

3.1: 190, n.621.

3.4: 190, n.619.

3.25: 190, n.619.

3.26: 232, n.726.

3.30: 380, n.1029; 382, n.1033; 389.

4.1: 193, n.634; 232, n.726.

4.3: 382, n.1034.

4.9: 190, n.621.

4.10: 193, n.634.

4.15: 191, n.623, n.625.

Epodon (Ep.)

15: 128, n.695.

Satirae (Sat.)

1.2: 66, n.209; 145, n.475.

LUCRÉCIO

De Rerum Natura

4: 179-180; 266.

5: 147, n.484.

MARCIAL

Epigrammata

1.39: 345.

OVÍDIO

Amores (Am.)

1.1: 84; 171, n.552; 188; 192-194; 238; 329, n.920.

1.2: 169-171; 231, n.723; 232; 237-238; 247-248; 256, n.788; 269; 302; 316; 329; 329, n.920, n.923-924.

1.3: 69; 112; 161; 163; 184, n.604; 204; 237; 251; 382.

1.4: 103, n.311; 104, n.325; 105, n.331; 107, n.350; 128; 137, n.461; 164; 213, n.680; 235; 255, n.784; 284-285; 326.

1.5: 84; 103, n.311; 113; 157; 232, n.728.

1.6: 76; 137, n.461; 171, n.552; 223; 225; 255, n.784; 259; 298; 308; 330, n.928.

1.7: 76; 84-85; 103, n.311, n.315; 111; 232, n.728; 241-242; 255, n.784; 256, n.788; 269-270; 294; 310.

1.8: 76; 91; 103, n.315; 137, n.461; 148, n.489-490; 157; 188; 220; 353-354.

1.9: 76; 136; 184; 234-236; 255, n.784; 329, n.921.

1.10: 71; 89; 147; 148, n.487, n.488; 170, n.550; 204, n.659; 237; 255, n.784; 270; 386.

1.11: 90; 238; 255, n.784.

1.12: 255, n.784; 270, n.814.

1.13: 104, n.325; 107, n.350; 226-228; 255, n.784.

1.14: 84; 104, n.325; 137, n.464; 330, n.926, n.928.

1.15: 183-184; 194, n.637; 238; 329, n.923; 330, n.928; 382, n.1034; 382-384.

2.1: 106, n.344; 137, n.461; 161, n.525; 194, n.637; 238; 329, n.924; 354.

2.2: 216, n.688; 255, n.784.

2.3: 220; 255, n.784.

2.4: 85; 103, n.311; 108; 136; 204; 329, n.920; 330; 341.

2.5: 76; 85, n.274; 90; 96; 104, n.325; 107, n.350; 128; 216, n.686, n.689; 238; 241, n.757; 255, n.784; 286, n.838; 367.

2.6: 376.

2.7: 103, n.311; 159; 212; 214; 216, n.686; 238; 255, n.784; 307; 371, n.1014.

2.8: 90; 158-159; 255, n.784; 329, n.921.

2.9: 104, n.325; 171, n.552; 223, n.700; 238; 255, n.784; 299, n.865; 308, n.885; 329, n.920, n.925; 341; 343.

2.10: 76; 165, n.534; 302-303; 305, n.880; 371; 379.

2.11: 102; 104, n.232; 165, n.534.

2.12: 171, n.552; 232, n.728; 235, n.744; 236-237.

2.13: 151, n.495.

2.14: 76.

2.15: 76; 99; 107, n.350; 164; 204; 255, n.784.

2.16: 90; 103, n.320; 116; 212; 215; 255, n.784; 329-330.

2.17: 69; 71; 89; 97; 105, n.331; 136; 161; 164; 237, n.746; 251-252; 255, n.784; 329, n.920; 386.

2.18: 103; 171, n.552; 194, n.637; 232, n.729; 255, n.784.

2.19: 90; 129, n.436; 285-286; 305; 329, n.920, n.923.

3.1: 107, n.351; 129, n.436; 137, n.461; 190, n.619, n.622; 191, n.627; 194, n.637; 329, n.920.

3.2: 90, n.283; 103, n.319; 111; 238; 255, n.784; 329, n.920, n.922.

3.3: 76; 85; 90; 94; 97; 102; 103, n.320; 104, n.326; 215; 216, n.690; 330, n.927-928.

3.4: 107, n.351; 128, n.434; 216, n.689; 255, n.784.

3.5: 255, n.784.

3.6: 107, n.350; 255, n.784; 270, n.814; 307.

3.7: 100; 104; 107, n.351; 239; 255, n.784; 352-353.

3.8: 76; 100; 136-137; 148; 164; 255, n.784; 286; 286, n.838.

3.9: 83, n.267; 190, n.621; 238; 329, n.923; 330, n.926-927; 386.

3.11: 90; 169; 171, n.552; 211-212; 215, n.684; 256; 259; 263; 286, n.838; 288-289; 292; 343; 378.

3.12: 69; 129, n.436; 161; 386.

3.14: 85; 91; 105; 128, n.434; 128-129; 156; 216, n.689; 225, n.706; 285; 367.

3.15: 384.

Ars Amatoria (A.A.)

1: 237; 269; 294; 306; 343, n.961.

2: 147, n.485; 151, n.496; 193, n.632; 232; 235; 249; 255, n.782; 260; 260, n.795; 264; 343, n.961; 351; 352, n.984.

3: 191, n.625; 238; 286.

Heroides (Her.)

18: 228, n.713; 343, n.961.

Medicamina faciei femineae (M.F.F.)

102, n.310.

Metamorphoseon (Met.)

3: 295-296.

4: 289-290.

11: 272, n.818.

15: 380, n.1029.

Remedia amoris (Rem. Am.)

173, n.560; 176, n.568; 343, n.961; 351-352.

Tristia (Trist.)

3.2: 184, n.603.

3.7: 380, n.1029.

4.6: 92, n.289.

4.8: 184, n.603.

4.10: 184, n.603; 382, n.1033-1034.

PLATÃO

Ion

302, n.871.

Phaedrus

141; 179; 245; 302, n.871.

Symposium

68; 179; 245.

PLAUTO

Mostellaria

246, n.767.

Persa

232, n.725.

Truculentus (Tru.)

145; 232, n.725.

PLÍNIO-O-VELHO

Naturalis Historia (N.H.)

8: 345, n.965.

11: 354.

28: 151, n.497.

POLÍBIO

Historiae

6: 196.

PROPÉRCIO

1.1: 71; 83, n.270; 88-89; 91; 169; 170, n.550; 174, n.561; 193-194; 210, n.673; 247; 250, n.772; 262; 267; 289; 297, n.857; 298; 298, n.860; 307, n.882; 348.

1.2: 66; 145, n.475; 156; 199, n.651.

1.3: 108, n.353; 112; 134-135; 150, n.493; 152, n.500; 158; 224; 239; 250, n.772; 299, n.864.

- 1.4:** 112; 199, n.651; 250; 250, n.772; 267, n.810; 371.
- 1.5:** 136, n.460; 157; 210, n.673; 251, n.774; 283; 286; 297; 306; 308, n.887; 350, n.979.
- 1.6:** 152, n.500; 182; 225, n.705; 233; 327, n.918; 371.
- 1.7:** 112, n.387; 136, n.460; 192, n.630; 238; 250, n.772; 381, n.1032.
- 1.8:** 102, n.307; 110; 136, n.460; 156; 164; 192; 200; 216, n.690; 284, n.835.
- 1.9:** 238; 262-263; 269, n.811; 307; 328-329; 373, n.1016.
- 1.10:** 112, n.387; 264-265; 297-298; 328; 335.
- 1.11:** 115; 128, n.433; 132; 216, n.692; 283; 327, n.918.
- 1.12:** 173; 199; 210, n.673; 251, n.774; 350, n.979; 377.
- 1.13:** 269, n.811; 328.
- 1.14:** 115; 182, n.599.
- 1.15:** 84; 89; 91; 125-126; 150, n.493; 152, n.500; 199, n.651; 216, n.690, n.692; 373, n.1016.
- 1.16:** 126; 136, n.460; 199, n.651; 213, n.680; 216, n.692; 284, n.835; 308, n.887; 377.
- 1.17:** 76; 83; 89, n.282; 110; 136, n.460; 162; 182, n.597; 250, n.772; 272-273; 373, n.1016.
- 1.18:** 91; 102, n.308; 165, n.536; 264, n.802; 307, n.882.
- 1.19:** 76; 88; 112; 162; 202-203; 377-378.
- 1.21:** 91.
- 2.1:** 69, n.219; 83, n.269; 91; 101; 104, n.324; 135; 160; 169, n.546; 192, n.630; 199, n.651; 210, n.673; 234, n.737; 241, n.754; 243; 297; 348-349; 364; 372-373.
- 2.2:** 83; 101, n.304; 112, n.385, n.387; 255, n.782; 262.
- 2.3:** 76, n.245; 83; 88; 97-98; 103, n.315; 104; 110; 112; 164; 165, n.534; 247; 328; 335.
- 2.4:** 135; 152, n.500; 297; 341-342; 350, n.979; 368; 379.
- 2.5:** 128, n.433; 152, n.500; 164; 216, n.692; 241; 375; 386.
- 2.6:** 126-127; 130; 202; 377.
- 2.7:** 91; 182-183; 201; 239; 327, n.918; 386, n.1039.
- 2.8:** 76; 127; 136, n.460; 137, n.464; 152, n.500; 169, n.546; 263, n.800; 284, n.835; 310-311; 366.
- 2.9:** 103, n.311; 127; 152, n.500; 200; 211, n.678; 215; 216, n.692; 238; 283-284; 308, n.887; 367.
- 2.10:** 192, n.630; 239.
- 2.11:** 110; 386.
- 2.12:** 89; 91; 102; 105; 169, n.546; 238; 267-268; 315; 336; 340.
- 2.13:** 68; 84, n.271; 101, n.305; 163; 192; 238; 247; 373-375; 378, n.1026.

- 2.14:** 105, n.331; 163; 165, n.536; 216, n.688; 219; 225, n.705; 236; 268; 270; 320; 342-343.
- 2.15:** 71; 88; 112, n.387; 178; 182, n.599; 199; 210, n.673; 214; 219-220; 224; 241, n.754; 251; 269, n.811.
- 2.16:** 75, n.245; 100; 103, n.311; 146; 215; 237; 256, n.787; 284, n.835.
- 2.17:** 135-136; 200; 210, n.673; 220, n.697; 366.
- 2.18:** 75-76; 127-128; 216, n.692; 264, n.802.
- 2.19:** 164; 216, n.689; 375.
- 2.20:** 158; 164; 200; 203; 210, n.673; 214; 263-264; 378, n.1026.
- 2.21:** 165, n.536.
- 2.22:** 76, n.246; 103, n.311; 234; 268; 301; 304; 308, n.884.
- 2.23:** 263.
- 2.24:** 75, n.245; 83; 128, n.433; 142; 199, n.651; 210, n.673; 284, n.835; 336-337; 368; 375; 379.
- 2.25:** 75, n.245; 91; 107; 136, n.460; 142; 201-202; 216, n.689; 251, n.773; 264, n.802; 301, n.869; 315-316; 368.
- 2.26:** 75, n.245; 88-89; 103, n.311; 112, n.387; 200; 203; 210, n.673; 255-256; 373.
- 2.27:** 367.
- 2.28:** 75; 103, n.311; 105, n.331; 112, n.387; 142-143; 151, n.495; 163; 215; 350, n.979; 375.
- 2.29:** 76, n.245; 103, n.311; 158; 163; 211; 223, n.700; 238; 256, n.788; 257; 308, n.885.
- 2.30:** 91; 112, n.387; 160-161; 164; 165, n.536; 174, n.562; 177, n.571; 182, n.599; 191, n.627; 192, n.630; 202, n.656; 216, n.689; 263, n.800; 327, n.918.
- 2.32:** 76, n.245; 91; 128, n.433; 165, n.536; 216, n.686, n.689.
- 2.33:** 76, n.245.
- 2.34:** 76; 125; 150; 156-157; 192, n.630; 210, n.673; 220, n.697; 269, n.811; 327-328, 327, n.918; 378, n.1026; 381.
- 3.1:** 106, n.344; 190-191; 381-382.
- 3.2:** 182, n.599; 382.
- 3.3:** 190, n.622; 191-192.
- 3.4:** 182, n.599.
- 3.5:** 182, n.599; 240; 378, n.1026.
- 3.6:** 84; 89, n.282; 91; 100, n.302; 101, n.304; 103, n.320; 327, n.918; 349; 364.
- 3.7:** 182, n.599.
- 3.8:** 76, n.245; 110, n.373; 128, n.435; 233-234; 241; 267, n.809; 304-305; 307; 327, n.918.
- 3.9:** 191, n.626; 199, n.649; 327, n.918.
- 3.10:** 83; 88; 251, n.774.
- 3.11:** 71; 173; 250; 256, n.788; 260.
- 3.12:** 115.
- 3.13:** 146-147; 199, n.649.
- 3.14:** 91.

3.15: 158, n.516; 200, n.652; 264; 301, n.869; 378, n.1026.

3.16: 136, n.460; 216, n.689; 223; 229, n.714; 308; 374.

3.17: 174; 251, n.774; 264, n.803; 297; 299; 327, n.918.

3.19: 225, n.705; 267, n.809.

3.20: 115; 211; 225; 239.

3.21: 89; 91; 173-174; 316; 373.

3.23: 76, n.246.

3.24: 104; 112, n.387; 158; 169, n.546; 182, n.599; 250-251; 268-269; 298; 311; 316; 343; 350, n.979; 386.

4.1: 199, n.649; 234, n.737; 238; 264, n.802.

4.3: 203; 211, n.678.

4.5: 349-350; 364.

4.7: 84; 101, n.304; 152, n.500; 158; 161, n.523; 210, n.673; 211; 216, n.686; 218; 368-370; 378.

4.8: 89; 103, n.311; 128, n.433; 203; 239; 241, n.754; 252, n.776.

4.9: 260, n.796.

4.11: 91.

SAFO

Fragmenta

1: 231.

31: 309; 326.

SÉNECA, O FILÓSOFO

Epistulae Morales ad Lucilium

1.10: 345.

SÓFOCLES

Antigone

231; 244.

Fragmenta

811: 141.

SUETÓNIO

Diuus Augustus

34: 66, n.211.

TEÓCRITO

Bucolici Graeci

2: 295; 348.

7: 326.

TERÊNCIO

Eunuchus

232; 246.

TIBULO

1.1: 68, n.216; 69, n.218; 75; 83, n.265, n.267; 91; 107, n.346. n.347; 115; 137, n.461; 162; 177-178; 181-182; 198; 202; 218; 233-234; 240; 255, n.783; 256; 259; 308, n.887.

1.2: 91; 108, n.353; 128, n.435; 134, n.456; 137, n.461; 173; 210, n.673, n.677; 223; 235, n.742-743; 246; 256,

n.788; 266-267; 294; 300-301; 308, n.886; 345-347; 352, n.983; 359, n.1000; 361; 364.

1.3: 83, n.267; 107, n.346, n.348; 155; 162; 182; 240; 375.

1.4: 107, n.346; 168; 193, n.634; 215, n.683; 267, n.807; 298, n.859; 381.

1.5: 71; 82; 99; 102; 103, n.320; 107, n.347; 112; 124; 151-152; 168, n.540; 171; 181, n.590; 198; 202, n.657; 210; 210, n.673; 218; 259; 262; 264, n.802; 267, n.807; 283; 284, n.834; 286; 308, n.886-887; 327-328; 340; 347.

1.6: 82-83; 89; 107, n.347; 124-125; 128, n.435; 142; 155-156; 198; 202, n.655; 210, n.673; 216, n.689; 224, n.701; 232, n.728; 240; 256, n.788; 259; 262; 267, n.807.

1.7: 107, n.346.

1.8: 91; 107, n.346; 193, n.634; 210, n.677; 216, n.692; 240, n.753; 247; 257, n.790; 306; 327; 347, n.968.

1.9: 75, n.241; 193, n.634; 198; 210; 216, n.689; 262.

1.10: 105, n.329; 107, n.348; 198; 232, n.728; 233; 240, n.751, n.753; 267, n.807.

2.1: 82, n.265; 107, n.348; 223, n.700; 224; 266; 308, n.885.

2.2: 107, n.346.

2.3: 107, n.346; 113; 145; 198; 219; 256, n.788; 259-260; 283, n.833; 286; 297; 308, n.887.

2.4: 133-134; 145-146, n.481; 190; 216, n.689; 240, n.753; 249-250; 255, n.783; 256; 256, n.788; 262, n.799; 283, n.833; 286; 327; 347; 364.

2.5: 160; 296-297; 315.

2.6: 75, n.242; 88, n.280; 107, n.346; 134; 223, n.700; 224; 233, n.733; 266-267; 294; 308, n.885, n.887; 327; 366.

3.1: 75, n.243.

3.2: 366-367; 375.

3.3: 115, n.395; 182, n.596; 213, n.680.

3.4: 75; 91, n.286; 125, n.418; 142; 198; 260, n.795.

3.6: 125, n.418; 168, n.540; 198; 215, n.683; 216, n.692; 232, n.727; 267, n.807.

3.8: 88; 327, n.916.

3.10: 75, n.243.

3.17: 151, n.495.

3.18: 327, n.916.

3.19: 75.

3.20: 216, n.689.

VALÉRIO MÁXIMO

Facta et Dicta Memorabilia

5: 295.

VIRGÍLIO

Aeneis (Aen.)

4: 172, n.557; 326, n.912.

9: 380, n.1029.

Bucolica (Buc.)

2: 326, n.912.

3: 326, n.912.

6: 191, n.628; 363, n.1002.

8: 151, n.498.

10: 104, n.321; 168.

Georgica (Georg.)

1: 191, n.629.

3: 345, n.965.

XENOFONTE

Memorabilia

1.3: 245.

ÍNDICE DE SONETOS BOCAGEANOS

- 1:** 71-72; 108; 179, n.581; 207; 308-309; 325.
- 2:** 108, n.355; 137; 149; 179, n.582; 309; 309, n.888.
- 5:** 305; 325.
- 6:** 383, n.1036; 384.
- 9:** 96; 165, n.533; 332-333; 335.
- 10:** 238; 304, n.879.
- 11:** 152-153; 204-205; 215-216; 311-312; 313, n.893-894.
- 13:** 99; 260-261.
- 14:** 98, n.299; 249; 258; 259, n.793; 292.
- 15:** 79; 91; 98; 100; 101, n.304; 102; 103, n.312; 105, n.330; 108, n.355; 111, n.381; 112, n.386; 120; 282, n.831.
- 16:** 85; 109, n.356; 113; 129; 220; 278, n.827.
- 17:** 79-80; 85; 88; 91; 103, n.314, n.317; 109, n.361; 114, n.391; 157; 330, n.931.
- 18:** 109, n.363; 133, n.450; 216; 216, n.691, n.693; 271, n.816; 320, n.904.
- 19:** 103, n.320; 113; 133, n.450; 153, n.506; 165, n.536; 172, n.555; 238.
- 20:** 79-80; 85; 91; 98; 101, n.304; 104, n.322, n.327; 105, n.330; 112, n.386; 113; 164; 282, n.831.
- 21:** 117-118.
- 22:** 216, n.687; 218-219; 281-283.
- 23:** 110, n.375; 133, n.450.
- 24:** 103, n.314; 133, n.450; 136, n.460; 216, n.691.
- 25:** 323-325.
- 26:** 270; 325, n.910.
- 27:** 304, n.879.
- 29:** 72; 77; 93; 99, n.301; 133, n.450; 153; 216, n.687.
- 30:** 93; 99; 101, n.304; 104, n.322; 112, n.386; 114, n.391.
- 31:** 98.
- 32:** 273-275; 279, n.828; 294; 335, n.944.
- 33:** 118-120.
- 34:** 271, n.816.
- 35:** 207, n.662.
- 36:** 96; 120.
- 37:** 93; 102; 153, n.506; 159; 164, n.530; 212; 214; 216, n.685; 252; 257.
- 38:** 78; 94; 99, n.301; 114; 164, n.530.
- 39:** 116; 163; 184.
- 40:** 78; 93; 99, n.301; 103, n.318; 331; 335.
- 41:** 91; 96; 105, n.330; 108, n.355; 129, n.437; 137.
- 42:** 98, n.299; 100; 103, n.320; 223, n.698; 306-307.
- 43:** 85; 96; 98, n.299; 100, n.302; 101, n.304; 103, n.320; 105; 114.
- 44:** 96; 103, n.320; 108, n.355; 109; 133, n.450.

- 45:** 95; 108, n.355; 164, n.530-531; 205; 317-318.
- 46:** 271, n.816; 274, n.822; 276, n.824; 334-335; 335, n.944.
- 47:** 110, n.372.
- 48:** 138-139; 271, n.816; 303, n.875.
- 49:** 69, n.220; 78; 99, n.301.
- 50:** 153, n.506; 249.
- 51:** 275-276; 294; 335, n.944.
- 52:** 86.
- 53:** 153.
- 54:** 94; 140, n.468; 176, n.567; 214; 278; 283; 330, n.936.
- 55:** 103, n.313; 120, n.403; 164, n.530.
- 56:** 164, n.530; 258, n.792; 264; 271, n.816; 333.
- 57:** 104, n.322; 289-290; 313; 339, n.953.
- 58:** 143-144; 207, n.662; 216; 325, n.910.
- 59:** 174-176; 207, n.662; 249, n.771; 325, n.910; 358-359.
- 60:** 77; 108, n.355; 130-131; 144, n.473; 172, n.555; 292-293; 298, n.863; 370; 379.
- 61:** 78; 109, n.356; 205.
- 62:** 111, n.381; 219; 238.
- 63:** 129-130; 216, n.687; 331.
- 64:** 120, n.403.
- 65:** 78-79; 86; 93; 99, n.301; 105, n.330; 254; 305; 315, n.895; 330, n.930, n.935.
- 66:** 109, n.358; 133, n.450; 153, n.506; 172, n.556; 232, n.730; 376-377.
- 67:** 91; 99, n.301; 330, n.931; 378-379.
- 68:** 360-361.
- 69:** 137; 312-313.
- 70:** 361-362.
- 71:** 109, n.360; 164, n.530; 205-207.
- 72:** 109, n.364; 216, n.687; 228-229.
- 73:** 78; 79, n.258; 111, n.381; 114.
- 74:** 91; 94, n.293; 239; 278.
- 75:** 79; 91; 105, n.330; 153, n.506; 271, n.816; 337-339; 367-368.
- 76:** 86; 96; 101, n.304; 103, n.312; 104; 137-138; 153, n.506; 165, n.533; 239; 255.
- 77:** 78; 223, n.698.
- 78:** 78; 109, n.367; 140, n.468; 248.
- 79:** 249, n.771; 303, n.875; 303-304; 315, n.896; 330, n.937.
- 80:** 85; 98; 103, n.313; 164, n.530; 186, n.605; 212-213.
- 81:** 92-93; 105, n.330; 108; 116; 161, n.525; 186; 186, n.605; 330, n.937.
- 82:** 72-73; 96; 98; 109; 171.
- 83:** 133, n.450; 139-140; 303, n.875.
- 84:** 69, n.220; 80; 96; 186.
- 85:** 99, n.301; 271, n.816.
- 86:** 92-94; 106, n.335; 109, n.357; 140, n.468; 144; 258; 278, n.827.
- 87:** 102; 103, n.318; 111, n.381; 137, n.463; 138; 276, n.825; 278; 330, n.931.

- 88:** 78; 92; 106, n.335; 111; 164, n.530; 263; 298-299.
- 89:** 78; 164, n.530; 232, n.729; 254; 298; 333-334.
- 90:** 131, n.445; 133, n.450; 153, n.506; 290-291; 330, n.934.
- 91:** 94, n.293; 109; 278, n.827; 333; 335; 367-368.
- 92:** 316; 325, n.910; 334; 341; 370; 379.
- 93:** 331-332; 335, n.941.
- 94:** 78; 92; 109, n.362; 172, n.556; 331; 330, n.931.
- 95:** 78; 93; 278, n.827; 330, n.931-932, n.937.
- 96:** 92; 164, n.530; 320-321.
- 97:** 132-133; 172, n.556; 216; 216, n.691; 232, n.730; 249; 256; 280, n.830; 330, n.930, n.937.
- 98:** 78; 376.
- 99:** 77; 98, n.299; 111, n.376; 232, n.730.
- 100:** 92; 98; 104, n.327; 164, n.530; 254, n.779; 305.
- 101:** 72; 78; 108, n.354; 172, n.555; 176, n.567; 252-254; 320, n.903.
- 102:** 130; 153, n.506; 313-314.
- 103:** 276-278; 294; 335, n.944.
- 105:** 108, n.355; 164; 207, n.662.
- 106:** 109, n.366; 133, n.451; 168-169; 219.
- 107:** 130, n.444; 133, n.450; 172, n.556; 291.
- 108:** 278, n.827.
- 109:** 99, n.301; 110, n.374; 120, n.403.
- 110:** 78; 98; 106, n.336; 110, n.375.
- 111:** 78; 94, n.293; 161, n.525; 194; 278; 286; 330, n.938.
- 112:** 154, n.506.
- 113:** 165, n.532.
- 114:** 78; 291-292; 320, n.904.
- 115:** 72; 108, n.355; 178-179; 263; 344.
- 116:** 108, n.355; 154-155; 255; 330, n.934, n.938.
- 117:** 133, n.450; 258-259; 278, n.827; 325.
- 119:** 78; 103, n.318; 110, n.374; 111; 164, n.530; 317, n.899.
- 120:** 77; 78, n.250; 93; 172, n.555.
- 121:** 258, n.791; 317, n.899.
- 122:** 80; 120; 164, n.530; 213-214; 234; 244, n.759.
- 123:** 131; 278-279.
- 125:** 299.
- 126:** 109, n.357; 111, n.376; 249, n.771; 376-377.
- 127:** 69, n.220; 80; 99, n.301; 114, n.391; 161; 164, n.530; 330, n.930, n.935.
- 128:** 120, n.403; 371-372; 379.
- 129:** 98; 104, n.327; 111, n.381; 164, n.530; 330, n.930.
- 130:** 164, n.530.
- 131:** 92; 106; 111, n.376, n.381; 164, n.530; 264; 330, n.931.

- 132:** 69, n.220; 78; 80; 99, n.301; 111, n.376, n.380.
133: 78; 80; 94, n.293; 278, n.827.
134: 78; 111, n.376; 111, n.379-380; 271, n.816; 317, n.899.
135: 133, n.450; 137, n.463; 216, n.693; 238; 271, n.816; 341.
136: 77, n.249; 78, n.250; 108; 114, n.391; 220-222; 225.
137: 101; 104; 242-244; 335, n.943.
138: 85; 98; 103, n.316; 270-271; 291.
139: 172, n.556; 248-249; 257.
140: 94, n.293; 111, n.377; 114, n.391; 171-172; 232, n.730; 238; 249; 252; 258.
141: 116; 184-186.
142: 140, n.468; 238-239.
143: 101; 120, n.403; 271, n.816.
144: 79; 101; 222-223.
145: 77; 98, n.299; 111, n.378.
146: 385.
156: 335.
159: 186-187.
171: 78-79; 111; 271-273; 306, n.881.
172: 103, n.314; 164, n.530.
173: 94, n.293; 111, n.381; 164, n.532.
174: 95; 97; 239.
175: 79; 144, n.473; 213.
176: 94, n.293; 165, n.532; 176, n.567; 271, n.816; 320, n.903.
177: 307.
180: 78; 144; 213; 278; 316, n.897.
182: 133, n.450; 321-323.
183: 131-132; 280.
184: 95, n.297; 157; 207, n.662; 305-306.
186: 86.
198: 78, n.250; 80; 108; 161, n.525.
200: 331, n.931.
212: 186, n.607.
213: 384, n.1037.
232: 109, n.356.
235: 110.
280: 78, n.250; 132, n.449; 137, n.462; 280, n.830.
282: 161, n.525; 178, n.580; 186, n.607; 194; 330, n.933, n.937, n.939.
287: 186, n.607.
288: 78; 79, n.258; 103, n.313; 164, n.530; 316.
289: 96; 99; 101, n.304; 104; 111, n.376.
292: 387.
298: 387-388.
299: 109, n.368.
301: 335, n.942.
303: 335, n.943.
305: 72, n.226; 149.
319: 117.
321: 129, n.437; 234; 271, n.816.
324: 109, n.369.
327: 108, n.355; 111, n.376.
337: 388-389.
340: 78-79; 110, n.374; 111.
341: 384.
345: 384-385.

359: 244, n.759.

360: 309.

365: 164, n.530.

367: 109, n.365.

369: 362-364.

372: 165, n.532.

374: 78, n.250.