



Adriano Milho Cordeiro

ARTE POÉTICA DE ANTÓNIO DE ATAÍDE

Volume I

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

Março 2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ARTE POÉTICA DE ANTÓNIO DE ATAÍDE

Volume I

Adriano Milho Cordeiro

Ficha Técnica:

Título: *Arte Poética de António de Ataíde*

Autor: Adriano Milho Cordeiro

Orientadora: Professora Doutora Maria do Céu Zambujo Fialho

Co-Orientador: Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes

Área Científica: Estudos Clássicos

Especialidade: Poética e Hermenêutica

Ano de Apresentação: 2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

À memória de meu pai

A minha mãe

À minha esposa

A minhas filhas

Aos meus mestres

Aos meus amigos

ÍNDICE	5
ÍNDICE DE IMAGENS	7
EPÍGRAFE	9
<i>IN LIMINE</i>	11
RESUMO	16
ABSTRACT	20
NOTAS PREAMBULARES	24
<i>INITIALIA TESTIMONIA DE POÉTICA – DA POÉTICA E DA IMPORTÂNCIA HERMENÊUTICA</i>	36
1. PRELÚDIOS - O FASCÍNIO DA POÉTICA E A RESSONÂNCIA E LEGITIMAÇÃO DA CRIAÇÃO LITERÁRIA	36
2. Da Poética e da acuidade da exegese	45
PARTE I - ANTÓNIO DE ATAÍDE, UMA BIOGRAFIA E UMA CULTURA	55
1. AS INSÍGNIAS E O PODER NA ÉPOCA DE D. ANTÓNIO DE ATAÍDE	57
2. D. ANTÓNIO DE ATAÍDE: PERCURSOS DE UMA VIDA	84
3. D. ANTÓNIO DE ATAÍDE: A PENA E AS LETRAS	96
PARTE II – A TEORIZAÇÃO POÉTICA NO RENASCIMENTO: INFLUXOS EM D. ANTÓNIO DE ATAÍDE	103
1. Sentido e contexto de uma Poética à luz dos clássicos greco-latinos	104
1.1. O labor dos comentaristas e a legitimação da Poética como disciplina independente	112
1.2. O estatuto do modelo poético e seu significado	115
1.3. A crítica e o comentário – interpretação ou crítica de sentido	119
1.4. Conexões entre a linguagem da Poética e a explanação verosímil da história	124

1.5. O cenário Retórico e a Hermenêutica Poética	129
1.6. A redescoberta da Poética de Aristóteles: a Hermenêutica dos sentidos e dos significados	138
2. Preceptistas poéticas espanholas de 1580 a 1624: propósitos e polémicas	156
3. Contributos portugueses do século XVI para a discussão de um cânone poético	168
PARTE III – UMA REFLEXÃO SOBRE A POÉTICA DE ANTÓNIO DE ATAÍDE	192
1. DA POESIA E DA OBRA ‘LITERÁRIA’ EM GERAL	193
2. DA ORIGEM E NOME DA TRAGÉDIA E SUA DEFINIÇÃO E PARTES	201
3. DA COMÉDIA	223
4. DO FUROR POÉTICO E DA IMITAÇÃO	228
5. DA EPOPEIA E DO ORNAMENTO POÉTICO	247
6. EM LOUVOR DA LÍNGUA PORTUGUESA	263
7. DA IMPORTÂNCIA E VALOR DA METÁFORA E DAS OBRIGAÇÕES DO POETA	270
8. DOS ESTILOS E DA MÉTRICA	286
CONSIDERAÇÕES FINAIS	295
BIBLIOGRAFIA	303
1. Fontes manuscritas	303
2. Fontes Impressas	305
3. Bibliografia em formato electrónico	330

ÍNDICE DE IMAGENS

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

Pág. 56, Figura 2 – 5.º Conde da Castanheira, D. António de Ataíde, (BNL, E. 811).

Pág. 60, Figura 3 – Convento de Santo António da Castanheira, [em linha]: (<http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/75023/>).

Pág. 60, Figura 4 – Igreja Matriz da Castanheira do Ribatejo, [em linha]: (https://www.google.pt/search?q=Igreja+Matriz+da+Castanheira+do+Ribatejo&biw=1360&bih=643&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwic8_bVkuXRAhVJPxQKHazCbGQAUIBigB#imgsrc=bB73shjBTQ7PYM%3A).

Pág. 61, Figura 5 – Convento de Santo António da Castanheira - Fachada principal da igreja: registo superior da fachada, [em linha]: (http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2442).

Pág. 66, Figura 6 – Nave central do Convento de Santo António da Castanheira, ladeada à esquerda pela capela dos Ataíde, [em linha]: (<https://www.google.pt/search?q=Nave+central+%C3%A9+ladeada+%C3%A0+esquerda+pel+a+capela+dos+Ata%C3%ADde&biw=1360&bih=643&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwirq7fXIOXRAhVMvxQKHS9zBEsQAUIBigB#imgsrc=JhGyf4QSZWF0HM%3A>).

Pág. 66, Figura 7 – Capelas laterais onde foi instalado o panteão da família dos descendentes do 1.º conde da Castanheira, [em linha]: (<https://www.google.pt/search?q=capelas+laterais++++Ata%C3%ADde&biw=1360&bih=643&tbm=isch&imgil=9iBhqkXc1UYGEM%253A%253BMFSlfn1x9KNbM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fruinarte.blogspot.com%25252F2013%25252F05%25252Fconvento-de-santo-antonio-da-castanheira.html&source=iu&pf=m&fir=9iBhqkXc1UYGEM%253A%252CMFSlfn1x9KNbM%252C&usq=t-Div0XyZVaJ-5zaA-geZGmBcXI%3D&ved=0ahUKEwj96IK3leXRAhWFPBQKH7eBTcQyjcIKw&ei=YLqMWP24FYX5UP68l7gD>).

Pág. 84, Figura 8 – D. António de Ataíde, Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escreuer), (B. A., fl. 41).

Pág. 92, Figura 9 – Lisboa no tempo da Guerra da Restauração. Cf. [em linha]: <https://guerradarestauracao.wordpress.com/2008/04/06/termos-militares-do-seculo-xvii-1-a-infantaria/>.

Pág. 96, Figura 10 – D. António de Ataíde, Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escreuer, (B. A., [fl. B]).

Pág. 102, Figura 11 – Capela lateral do Convento de Santo António da Castanheira, [em linha]: (https://www.google.pt/search?q=capelas+laterais++Ata%C3%ADde&biw=1360&bih=643&tbm=isch&imgil=0gKWQnNZ8y_FNM%253A%253BMFSInfN1x9KNbM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fruinarte.blogspot.com%25252F2013%25252F05%25252Fconvento-de-santo-antonio-da-castanheira.html&source=iu&pf=m&fir=0gKWQnNZ8y_FNM%253A%252CMFSInfN1x9KNbM%252C_&usg=__Jvcmk8RupiiS4bbE4NKfjQdzwAs%3D&ved=0ahUKEwj96IK3leXRAhWFPBQKHX7eBTcQyicIKw&ei=YLqMWP24FYX5UP68l7gD#imgrc=0gKWQnNZ8y_FNM%3A).

Pág. 102, Figura 12 – D. Jorge de Ataíde, bispo de Viseu, (A.N. / T.T., [em linha]: (<http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4725392>).

Pág. 124, Figura 13 – Figura da autoria de Andrea Alciato, escritor e jurisconsulto italiano, [em linha]: (<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/picturae.php?id=A21a018>).

Pág. 197, Figura 14 Últimos versos do poeta Lope de Vega [em linha]: <http://casamuseolopedevega.org/es/lope-y-su-obra/biografia>.

Pág. 256, Figura 15 – Lisboa no século XVII [em linha]: <http://lisboa-e-o-tejo.blogspot.pt/2016/05/iconografia-de-lisboa-5-parte.html>.

Pág. 267, Figura 16 – Página da **Grammatica da Lingoagem Portuguesa** da autoria de Fernão de Oliveira. Veja-se [em linha]: <http://eportuguese.blogspot.pt/2011/02/lingua-portuguesa.html>.

Pág. 267, Figura 17 – Página da **Grammatica da Lingua Portuguesa** de João de Barros. Vide [em linha]: <http://eportuguese.blogspot.pt/2011/02/lingua-portuguesa.html>.

Pág. 293, Figura 18 – Vista de Lisboa, numa iluminura de inícios de século XVI, na Crónica de D. Afonso Henriques de Duarte Galvão. Museu-Biblioteca Conde Castro Guimarães, Cascais. Cf. documento [em linha]: http://www.ribatejo.com/hp/base/cgi-bin/ficha_imagem.asp?cod_imagem=149.

EPÍGRAFE

NASCEMOS, CRESCEMOS, FAZEMO-NOS ADULTOS e depois velhos. Não habitamos ao longo da vida um único corpo, e sim inúmeros, um diverso a cada instante. A essa corrente de corpos que uns aos outros se sucedem, e aos quais correspondem também diferentes pensamentos, diferentes maneiras de ser e de estar, poderíamos chamar universo – mas insistimos em chamar indivíduo. Grosso erro.

José Eduardo Agualusa (2014),
A Rainha Ginga – E de como os africanos inventaram o mundo. Lisboa, Quetzal, p. 245.

IN LIMINE

Segundo Marco Aurélio

«*Quem viu o presente viu todas as coisas: as que aconteceram no insondável passado e as que irão acontecer no porvir.*»

Marco Aurélio *apud* L. Borges 2012: 90.

Decorria o Outono de 2003 quando, na Biblioteca da Ajuda, com vistas para o Tejo, numa clara manhã, tão habitual na cidade de Lisboa, contactei pela primeira vez com o manuscrito original de D. António de Ataíde intitulado ***Borrador de huma arte poética que se intentava escrever***. Desse primeiro contacto com um documento que jazia por publicar há mais de quatro séculos, ficou-me a ideia de estudá-lo e divulgá-lo um dia.

Entretanto muitas águas passaram nos rios Tejo, Zêzere, Mondego, Nabão, Almonda, Alviela, Sôr e tantos outros; com o suceder dos tempos, esse projecto que fervilhava no pensamento apenas em ideias, abraçaria de bom grado este, que agora apresento. Pela primeira vez, em mais de quatro séculos, o documento com a cota BA. 46-VIII-37, existente na magnificente Biblioteca do Palácio da Ajuda, é estudado na íntegra.

A muitos tenho que agradecer: o saber, o convívio, a paciência, a bondade. De muitos guardarei para sempre uma grata lembrança nas minhas ilhas do pensamento. Todavia, agraciar alguém é sempre um sentimento parco. Agradecer a muitas pessoas torna-se, não raras vezes, lida impossível. Não que seja difícil expressar o reconhecimento merecido. Custa, isso sim, gratular e, ainda assim, ser-se afrontado por uma tremenda percepção de dívida. Porém, igualmente de perene gratidão. Agraciar a todos é difícil.

Aos meus pais — *Patri Matrique Optimis* —, sempre presentes, agradeço a compreensão, o estímulo, o interesse pela investigação que fui levando a cabo, o apoio prestado e os incentivos na prossecução dos objectivos e dos caminhos de provação que escolhi.

À minha esposa Maria Leonor Santos de Carvalho Cordeiro pela serenidade que me oferta e pela lucidez que em mim cria... jamais posso olvidar os seus conselhos argutos e as suas palavras sapienciais! Porque sendo nada, tudo somos e nada...

À Liliana Margarida, à Ana Rita e agora à Helena Leonor e também à Sara, a porvir, minhas filhas, que aceitaram com abnegação, paciência e sacrifício de tantos anos as minhas interrogações!...

À Maria Natália de Jesus Santos Jacob e à Inês de Carvalho Vaz Latas pela compreensão que apresentaram em tantas ocasiões.

Ao Dr. José Barata António e à Dra. Maria de Deus Pinheiro ilustres em generosidade e erudição e que, no início da minha caminhada pelas Belas Letras e pelas Humanidades, me ajudaram a desbravar percursos. Ao Dr. Borges Simão e ao Dr. Manuel Dias, insignes helenistas e latinistas, nobres homens que sempre privilegiaram o altruísmo e me estimularam para o estudo e reflexão sobre a Cultura e a Literatura quer dos grandes pensadores universais, quer dos autores da Antiguidade greco-latina, quer dos criadores lusos. À Dra. Catarina Vital pelo tempo dispendido e pelo saber e precioso auxílio prestado.

A todos os que, não obstante, as velas dos moinhos e as sombras tartáricas de Kera anunciadas por aves fronésicas que tolhiam presuntivas quimeras de arrimo... e a tantos outros que fizeram parte desses areópagos de enevoamentos madraços que vedavam a dinâmica de criação da *res*...

Com grato prazer recorro também os amigos em geral, bem como todos os professores, bibliotecários nacionais e estrangeiros, funcionários, colegas e amigos que, ao longo da minha vida, me deram o seu auxílio e me coadjuvaram a dar realidade a outros trabalhos que também neste confluem.

Destaco ainda o Dr. Serafim Córias, o Dr. Francisco José Correia e o Dr. Pedro Pinto pelos conselhos dados em relação à leitura de certas partes dos manuscritos. Em especial, ao Doutorando Luís Pinheiro, Investigador da Faculdade de Letras de Lisboa, insigne paleógrafo, homem de vasta e erudita Cultura, pela disponibilidade sempre amiga, pelas muitas doudas e sábias achegas no plano da paleografia, pelos úteis conselhos que jamais poderei olvidar.

Ao Sam Abercromby, ao Dr. António Prudêncio e ao arquitecto Acácio Luz, pela permanentemente disponibilidade, singular arte, ajuda e simpatia. Às Dr.as Carolina Crispim e Luísa Cotrim, pelos preciosos auxílios em matérias bibliográficas. Ao Professor Doutor Alexandre Miguel Pereira Figueiredo, pelos perseverantes incentivos, pelo tempo

dispensado como amigo, pelos conselhos atentos e por tudo o que as máximas não expressam, fico-lhe perpetuamente grato. Ao Senhor Professor Doutor Martinho Vicente Rodrigues, pelas palavras sempre sábias, por todos os auxílios, pelo ânimo e pelos alvitres amigos, sempre tão necessários.

Ao Senhor Professor Doutor Delfim Leão por todo o apoio, coragem que sempre me deu. Pela determinação que em mim incutiu, pela sua cauta sugestão de me inscrever no Curso de Doutoramento em *Poética e Hermenêutica*, atitude que finalmente lança agora estes parcos frutos.

Ao Senhor Professor Doutor José Ribeiro Ferreira pela sua ajuda e compreensão em difíceis momentos da minha vida profissional. À Senhora Professora Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva pelo ânimo, pelo contacto generoso que me permitiu usufruir *in loco* respirar as brisas apolíneas e também 'dionisíacas' da Grécia, mátria das Musas e da Arte do Ocidente, Musas também elas inspiradoras deste trabalho. Ao saudoso, imenso e erudíssimo Homem de Letras e Cultura, Senhor Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro, o primeiro de todos a falar-me sobre a obra ***Borrador de huma arte poética que se intentava escrever*** e a rogar-me, em sua casa, na formosa vila de Cernache, que lesse e transcrevesse esse magnífico documento manuscrito de D. António de Ataíde. Jamais o poderei esquecer!

Ao Senhor Professor Doutor Francisco Oliveira agradeço os conselhos, o apoio, a sempre oportuna atenção e as palavras amigas. Agradeço às Senhoras Professoras Ana Paula Arnaut e Maria Luísa Portocarrero, aos Senhores Professores José Luís Brandão e Carlos Ascenso André os comentários sábios, a forma como conduziram os seminários do ano curricular do Doutoramento em *Estudos Clássicos* especialidade *Poética e Hermenêutica* que, com os seus ensinamentos, contribuíram para que esta caminhada fosse possível.

E, porque os últimos são sempre os primeiros, uma palavra de reconhecimento e gratidão à Senhora Professora Doutora Maria do Céu Zambujo Fialho, bem como ao Senhor Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes pelo pronto apadrinhamento, sem reservas ou condições, do projecto de investigação que me propus desenvolver, sempre prontos a resolver intrincadas burocracias, sempre disponíveis quando lhe roguei ajuda. Mas também pelas referências bibliográficas indicadas, pela atenção e sempre disponibilidade para me aconselhar e auxiliar em todos estes anos de caminhada, pelo empenho emprestado à orientação da minha dissertação, pela leitura crítica e atenta do trabalho que

lhes fui apresentando. Por tudo. Não fora a companhia da sua experiência e bem longe eu estaria do, ainda assim, modesto ponto onde ora chego. Jamais os poderia olvidar.

A todos, o meu eterno e grato reconhecimento!

Abrantes, 13 de Novembro de 2017.

Adriano Milho Cordeiro

RESUMO

«uma obra de arte, forma acabada e fechada na sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é igualmente aberta, com possibilidade de ser interpretada de mil modos diferentes sem que a sua irreproduzível singularidade seja por isso alterada. Cada fruição é assim uma interpretação e uma execução, pois que em cada fruição a obra revive numa perspectiva original.»

Umberto Eco 1989: 68.

«Os livros não são feitos para se crer neles, mas para serem submetidos a investigação. Diante de um livro não devemos perguntar-nos que coisa diz, mas que coisa quer dizer.»

Umberto Eco 1984: 229.

O presente estudo aborda pela primeira vez e de uma forma integral a obra manuscrita em vernáculo, intitulada Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever da autoria de D. António de Ataíde, 5.º conde da Castanheira e 1.º conde de Castro D'Aire. Pela primeira vez é lida, revista, se transcreve e se comenta. Trata-se de um documento manuscrito e o seu carácter crítico-literário permite-nos afirmar que foi uma das primeiras obras do género a ser escritas no contexto ibérico. A sua observação é de importância capital para a análise da teoria literária, em geral, e para o estudo e compreensão das obras de alguns autores lusos dos séculos XVI e XVII, em particular.

Apesar do cerne deste trabalho se ocupar particularmente da transcrição e comentário de um Borrador de huma arte poetica, não poderíamos deixar de estar atentos, numa espécie de antecomeço, à importância que as reflexões de índole hermenêutica nos podem trazer para melhor nos situarmos na compreensão dos textos literários e artísticos.

No I Volume da presente Tese de Doutoramento, depois de um conjunto de notas preambulares sobre a importância interpretativa que o Homem com as suas obras deve ocupar na sociedade hodierna, respeitando os tempos e os espaços do passado, no sentido de assim melhor compreendermos os fenómenos actuais, tornou-se óbvio efectivar na I

Parte uma reflexão acerca da vida e da cultura do 1.º conde de Castro D’Aire. Ou seja, para compreendermos melhor a acuidade do Borrador de huma arte poetica de D. António de Ataíde tivemos que situar o autor na sua época. Essa tarefa tornou-se possível a partir da leitura e transcrição de inúmeros documentos, sobretudo manuscritos com carácter biográfico. A sua interpretação permitiu perceber a vida multifacetada de D. António de Ataíde. Aliás, sem a observação desses testemunhos esta obra teria ficado coarctada.

A partir dos finais do século XV e, sobretudo após a redescoberta e a difusão da *Poética* de Aristóteles no primeiro quartel do século XVI, até cerca de meados da centúria de XVII, os trabalhos e investigações sobre teoria literária nunca mais deixaram de se desenvolver e aprofundar, assumindo-se como instância de estímulo e regulação da escrita poética.

Toda a II Parte deste trabalho discorre sobre a teorização poética no Renascimento e seus plausíveis influxos em D. António de Ataíde. Os propósitos insertos no Borrador de D. António de Ataíde não surgiram do nada; eles inserem-se numa profícua tradição que remonta à Antiguidade greco-latina, tendo também em linha de conta as preceptivas literárias e o comentário de textos efectuados pelos grandes escoliastas do século XVI que determinavam o modo a seguir pelos criadores de arte literária.

Na III Parte desta tese apresentamos de forma sucinta – porque as normas estatuídas assim o obrigam – um comentário, onde destacamos as ideias principais de D. António de Ataíde sobre preceitos poéticos. A erudição do 5.º conde da Castanheira, o vasto conjunto de criadores que referencia para fundamentar as suas ideias – como se pode verificar no índice onomástico que figura no final deste trabalho –, as inúmeras citações que apresenta quer de coevos quer de autores antigos, deixam-nos pistas para futuros trabalhos.

Nas considerações finais deste trabalho verificámos que o exame e divulgação da teoria Poética de D. António de Ataíde é de extrema importância, porquanto e apesar de se tratar de um texto manuscrito, cujo jaez se aproxima do ‘comentário’, o seu estudo e publicação são extremamente importantes para a percepção da nossa História Literária da Época Clássica, para além de serem uma súpula notável sobre a teoria Poética do seu tempo

e porquanto trata dos clássicos, antigos e modernos, de todos os tempos. Pena é que um Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escreuer não tivesse passado disso mesmo, ainda que se trate de um texto manuscrito excepcional pelo valor que ele próprio contém, como desde já se pode inferir.

No II volume, apresentamos a leitura e transcrição do manuscrito **Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escreuer /**, a partir Cód. 46-VIII-37, da Biblioteca da Ajuda, acompanhadas de um aparato crítico, seguidas de um conjunto de anotações genéricas e de um índice onomástico.

Palavras-chave: Aristóteles; arte; classicismo; Camões; comédia; epopeia; literatura; *Lusíadas*; maneirismo; Platão; poética; teatro; tragédia.

ABSTRACT

«uma obra de arte, forma acabada e fechada na sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é igualmente aberta, com possibilidade de ser interpretada de mil modos diferentes sem que a sua irreproduzível singularidade seja por isso alterada. Cada fruição é assim uma interpretação e uma execução, pois que em cada fruição a obra revive numa perspectiva original.»

Umberto Eco 1989: 68.

“Os livros não são feitos para se crer neles, mas para serem submetidos a investigação. Diante de um livro não devemos perguntar-nos que coisa diz, mas que coisa quer dizer.»

Umberto Eco 1984: 229.

The present study approaches for the first time and in a complete way the vernacular manuscript entitled Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever by D. António de Ataíde, 5th Count of Castanheira and 1st Count of Castro Daire. For the first time it has been read, revised, transcribed and commented on. It's a manuscript with a critical and literary nature which allows us to claim that it was one of the first works of its kind to be written in the Iberian context. Its observation is of vital importance for the analysis of the literary theory in general and for the study and understanding of the works of some Portuguese authors especially of the 16th and 17th centuries.

Despite the main point of this work in dealing particularly with the transcription and comment on the Borrador de huma arte poética, we can not help but be aware with this kind of opening, of the importance that the hermeneutical considerations can bring to us in order to better understand the literary and artistic texts of the period.

In the First Volume of the present doctoral thesis, after several opening remarks about the explanatory importance that mankind's works should occupy in present day

society, respecting past time and space, in order to better understand the present phenomena. It becomes obvious, in the First Part, the need to reflect upon the life and culture of the 1st Count of Castro Daire. That is, to better understand the accuracy of Borrador de huma arte poetica by D. António de Ataíde we have to situate the author in his time. This is made possible thanks to the reading and transcription of numerous documents, especially manuscripts of a biographical nature. Their interpretation allow us to recognize the multifaceted life of D. António de Ataíde. Indeed, without the observation of these records this work would have been extremely limited.

Since the late 15th century and, especially after the rediscovery and the diffusion of Aristotle's *Poetics* in the first quarter of the 16th century, until the mid-17th century, the work and research on literary theory never ceased to develop and deepen.

The Second Part of this work is about poetic theory in the Renaissance and its plausible influences on D. António de Ataíde. The purposes included in the Borrador by D. António de Ataíde didn't come out of nowhere; they are part of a fruitful tradition that dates back to the Greco-Latin texts, also taking into account the literary precepts and commentaries of the texts made by the great scholars of the 16th century that determined the way to be followed by literary art creators.

In the Third Part of this thesis we briefly present – because the established rules require it - a review, where we highlight the main ideas of D. António de Ataíde on poetic precepts. The erudition of the 5th Count of Castanheira, the wide range of creators that he references to support his ideas – as can be seen in the name index appearing at the end of this work - the many quotes that feature either coeval or ancient authors, give us clues for future works.

In the final considerations of this work we found that the examination and investigation of D. António de Ataíde's poetic theory is of the utmost importance because, although it's a manuscript, very similar to a 'commentary', its study and publication are extremely important to the perception of our Literary History of the classical period, in addition to being a remarkable summary of the Poetics theory of his time and considering that it's about the classics, ancient and modern, unfortunately, the Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever hasn't become anything more than that, even though it's an exceptional manuscript by itself. Its value to us now can easily be inferred.

In the Second Volume, we present the reading and transcription of the **Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever** from the Codice 46-VIII-37, of the Ajuda Library, accompanied by a critical apparatus, followed by a set of generic notes and a name index.

Key-words: Aristotle; art; classicism; Camões; comedy; epic poem; literature; *Lusíadas*; mannerism; Plato; poetics; theatre; tragedy.

NOTAS PREAMBULARES

«Falaremos da Arte Poética em si e das suas espécies, do efeito que cada uma destas tem; de como se devem estruturar os enredos, se se pretender que a composição poética seja bela; ainda da natureza e do número das suas partes. E falaremos igualmente de tudo o mais que diga respeito a este estudo, abordando, naturalmente, em primeiro lugar, os princípios básicos.»

Ana Maria Valente 2004: 37.

A ideia de escrever uma tese que abordasse de certa forma a evolução em Portugal sobre a Poética na centúria de Quinhentos, onde se incluísem também os primeiros anos do século de Seiscentos, conheceu a sua expressão concreta a partir de um conjunto de estudos e de comunicações por nós realizados sobre a comédia clássica na Renascença portuguesa, na primeira década deste novo milénio. A perspectiva comparativista e a realidade hermenêutica fizeram-nos nesses anos atentar que não podíamos de forma alguma contornar ou pôr de lado um texto manuscrito que se nos afigurava de certa forma primígeno e essencial para a compreensão do fenómeno da teorização poética lusa daquela época: Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever de D. António de Ataíde¹.

Os principais motivos da presente investigação desenvolveram-se, então, no sentido de ler, transcrever, publicar na íntegra e pela primeira vez a obra manuscrita supra referida²,

¹ No *Dicionário do Português Atual – A – F* da autoria de Houaiss et al. (2011): 386, define-se BORRADOR da seguinte forma: «[...] o que serve para apontamentos ou rascunho (caderno, bloco etc.) [...] ou o que serve de rascunho do diário (livro, caderno, colecção de fichas etc.); borrão, memorial.»

² Os apontamentos reunidos nesse manuscrito existente na Biblioteca da Ajuda – cód. 46-VIII-37 – devem datar dos últimos anos do século XVI ou primeiros do seguinte, visto que, na fl. 48, há uma nota da mão de qualquer oficial da casa do autor que declara ter feito entregas de dinheiro em 28-X-1601. D. António de Ataíde foi o 1.º conde de Castro D’Aire e 5.º Conde da Castanheira. Nasceu entre 1564 e 1567 e faleceu a 14-XII-1647. Cf. A. Braamcamp Freire 1973: 104-105 e Aníbal Pinto de Castro, 1984 3: 28. B. Machado, 1965: 212-213, afirma a propósito do seu falecimento e túmulo: «com sentimento igual ao commum applauso com que vivera, morreo em Lisboa a 14. de Dezembro de 1647. quando excedia a larga idade de 80 annos. Está sepultado na Capella mór dos Religiosos Franciscanos da Provincia de Portugal, jazigo seu, e de seus Herdeiros, como escreve o Padre Fr. Manoel da Esperança *Hist. Seraf. da Prov. de Portug.* Part. I. liv. 2. cap. 22. N. 3.»

do 1.º conde de Castro D’Aire³, procurando deste modo contribuir para a sua divulgação e estudo e, ao mesmo tempo, relacioná-lo com outros trabalhos coevos, peninsulares e europeus da mesma índole. Foi também possível analisar e comentar os influxos das teorias literárias das Poéticas greco-latinas e renascentistas na obra do 5.º conde da Castanheira e atentar como este autor português estava em linha com os preceitos e o *modus vivendi* em voga na sua época.

A atenção escassa de que o Borrador tem sido objecto prende-se com o facto de se tratar de um livro de apontamentos truncado, de difícil leitura, que, supõe-se, haveria de ser passado a limpo e mais tarde impresso e do qual só existe uma cópia na Biblioteca Nacional da Ajuda, comedidamente aludida ao longo dos tempos pelos estudiosos das matérias relacionadas com a teoria poética. A sua difusão e análise é, assim, de extrema importância e pertinência, pois, até hoje, apenas foram editadas e comentadas pelo estudioso Aníbal Pinto de Castro algumas linhas dos fls. 15, 39v. e 17 do Borrador de huma arte poética⁴.

As repercussões de um estudo deste tipo permitem trilhar novos percursos de índole interpretativa e comparativista sobre a reflexão poética e os estudos literários desenvolvidos em Portugal, durante o século XVI⁵ e os primórdios da centúria Seiscentista.

A presente Tese de Doutoramento deriva, por conseguinte, dessa conjugação de factores e nele conflui o resultado de uma série de estudos por nós desenvolvidos, essencialmente ao longo dos últimos anos. As reflexões que agora se apresentam foram sujeitas, *ab initio*, a um profundo processo de leitura e transcrição de documentos, com o intuito de harmonizar o conjunto e de garantir uma abordagem correcta, integrada e orgânica dos diferentes temas aportados em dois volumes. Desse trabalho resulta, no primeiro volume, um conjunto de três partes articuladas entre si, cujas linhas se resumem de seguida.

³ Foram condes de Castro D’Aire respectivamente: D. António de Ataíde, 1.º conde de Castro D’Aire; herdou depois a casa de Castanheira por morte do sobrinho, 4.º conde de Castanheira, D. João de Ataíde, morto em 14 de setembro de 1637. Veio, portanto, a ser 5.º conde da Castanheira. D. Jerónimo de Ataíde, filho de D. António de Ataíde, casou com D. Helena de Castro e foi o 2.º conde de Castro D’Aire e 6.º conde da Castanheira; morreu em 1669. Por sua morte a representação da Casa da Castanheira recaiu na casa do conde de Cascais. D. Jorge de Ataíde, filho do precedente, foi 3.º conde de Castro D’Aire e último senhor a quem foi concedido este título.

⁴ Sobre este assunto veja-se Aníbal Pinto de Castro, (1984) pp. 28-29. Na página 28 da separata apresentam-se seis linhas do fol. 15; na 29, três linhas do fol. 39v.; na página 31, três linhas do fol. 18. Na *História Crítica da Literatura Portuguesa, Maneirismo e Barroco*, vol. III, dir. de Carlos Reis, Lisboa, Editorial Verbo, 2001, pp. 83-84 é publicado o fol. 17.

⁵ Como afirmou Américo da Costa Ramalho 1999: 157, «[...] o Humanismo português, no Século de Ouro de Portugal, colocou o nosso país a par dos mais cultos e avançados da Europa.»

Assim, já o mencionámos, a primeira e segunda partes visam observar e apresentar o reduto nuclear das questões centrais que nos acompanharam neste labor: não só a biografia e cultura de D. António de Ataíde, mas também as Poéticas Italianas, Espanholas e Portuguesas dos séculos XVI-XVII. Ambas almejam abrir caminho a uma terceira parte que consiste numa reflexão que se pretende profunda sobre um Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever.

Na realidade, qualquer comentário interpretativo está sempre ligado a um acto de leitura e este «deve evidentemente levar em conta todos estes elementos, embora seja improvável que um leitor individual possa dominá-los a todos⁶.» Logo, todo o acto de leitura é uma difícil transação entre a competência do leitor (o conhecimento do mundo do leitor⁷) e a espécie de competência que um dado texto postula a fim de ser lido. Assim sendo, procurámos explanar e reflectir sobre o movimento das Poéticas do *Cinquecento* e os seus principais cultores, para melhor compreendermos a obra em estudo. Só a partir de uma reflexão laboriosa acerca do que foi esse imenso caudal de comentários publicados e relativos a matérias de construção poética, se pode compreender melhor o conteúdo inserto na terceira parte deste trabalho. Esta visão sobre a arte e o passado embebido na sua época e lugar, apesar de distantes, leva-nos a entender melhor a nossa própria experiência estética. Ao ingressarmos noutra universo conceptual nunca somos capazes de nos abstrairmos dos nossos anseios, medos, dúvidas e sonhos historicamente condicionados pelo hodierno e pela erosão dos tempos. Quando nos cruzamos com um texto significativo vindo do passado e que nos impressiona intensamente, sentimo-nos expelidos do mundo em que vivemos, mas também a ele devolvidos com força redobrada. O mesmo deve ter acontecido aos autores e leitores do passado⁸.

Só perceberemos o alcance total das teorias poéticas, quer as contemporâneas de D. António de Ataíde, quer as actuais, se atentarmos no fascínio das poéticas primígenas e a ressonância e legitimação da criação literária que elas instigaram ao longo dos milénios. Escrever é uma contrapartida do acto de ler e, assim sendo, a dialética de evento e significação, «tão essencial à estrutura do discurso, gera uma dialética correlativa na leitura

⁶ Cf. Umberto Eco 1993: 64.

⁷ Atente-se em Edmund Husserl 2016: 51 e ss.

⁸ Veja-se Umberto Eco (1993), *op. cit.*, p. 64.

entre a compreensão e a explicação⁹.» A bibliografia sobre a teoria poética é imensa e não se remete apenas a uma situação¹⁰. Para além de tudo, tivemos a preocupação de observar a cultura como um texto que amplifica de modo copioso a disponibilidade de objectos escritos para serem lidos e interpretados há muito de forma intensa¹¹. O homem difunde através da linguagem os diversos aspectos da sua vida – aquilo que honra, aquilo que ama, as condutas sociais, a reflexão abstracta; mesmo a feição das suas sensibilidades é conforme com a linguagem. Ao analisarmos os documentos com o fim de alcançar a episteme de uma época própria, de certa forma imparciais quanto aos feitos históricos, mas percepcionando as actuações dos diferentes estratos socio-culturais, no fundo desejamos entender melhor a sensibilidade humana nos seus múltiplos semblantes. Tivemos, então, o cuidado de efectuar um conjunto de análises preliminares, pois todo o texto sobre teoria poética pertence a um autor e de certa forma também ao grupo das obras de vários criativos onde se inspirou, ou seja, ao conjunto dos conceitos e da literatura da qual provêm determinados preceitos¹².

Na verdade, se queremos apreender uma obra na sua autenticidade, é necessário vê-la como a manifestação de um acto criador num momento específico e recolocá-la – tanto quanto é possível – na totalidade do contexto espiritual do autor, tendo em conta as estruturas literárias que o antecederam bem como as que o precederam. Ou seja, as Poéticas que regularam o campo literário ao longo dos tempos envolvem uma dimensão cultural, decorrente da importância que têm tido para a formação de uma consciência artística na própria comunidade onde se inserem.

⁹ Vide Paul Ricoeur 2013: 101-102.

¹⁰ Cf. Francisco Javier García Rodríguez (1993).

¹¹ Veja-se Paul Ricoeur (2013), *op. cit.*, pp. 112-115.

¹² Para Maria Naves 2088: 36 «la literatura, como objeto de estudio, presenta algunos rasgos que la investigación debe tener en cuenta: es un producto humano (cultura); es la objectivación de una actividad creativa (*poiesis*); está situado en la historia (evoluciona); es un hecho individual y social (se relaciona con el hombre y con la sociedad); tiene intencionalidad artística (desinteresado) y utiliza como forma de expresión el lenguaje (arte verbal); es doblemente significativo: a) en su materia de expresión, el lenguaje y b) en los signos literarios que le dan unidad en una nueva dimensión. Este es el objeto de estudio y estos son sus caracteres. [...]

La actividad teórica que analiza el objeto literatura pretende un conocimiento sobre él; posteriormente la crítica del conocimiento pretende analizar si ese conocimiento adquirido es intuitivo, técnico, científico, filosófico o de otra naturaleza. Y aquí se produce una convergencia de dos niveles: de una parte, el objeto literatura y de otra parte el método que permite un conocimiento. La aplicación del método científico a la literatura se ha hecho históricamente en las poéticas, sin plantearse la necesidad de justificarlo. La justificación de tal conocimiento es la finalidad de la epistemología literaria.

La epistemología literaria es una actividad crítica cuyo objeto no es directamente la literatura sino la ciencia de la literatura, y cuyo fin es conocer las posibilidades del conocimiento científico sobre el objeto literatura; además de este componente crítico especulativo, la epistemología tiene un componente axiológico en cuanto valora la investigación en sus fines y lo califica como ciencia, técnica, historia, filosofía, etc.»

Em toda a teorização poética manifesta-se também uma dimensão estética que deve ser encarada como fenómeno da linguagem, nomeadamente da linguagem literária¹³. Os estudos literários de hoje resultam de uma longa tradição que se conecta com as Poéticas formuladas ao longo de mais de dois milénios, facto que não pode ser, de forma alguma, escamoteado. Por isso, na primeira parte desta tese damos igualmente conta da relevância da consciência histórica como uma prerrogativa do homem moderno; temos absoluta consciência da historicidade que marcou o Homem do *Cinquecento* e de Seiscentos e que continua a balizar o nosso presente, bem como a contingência de todas as opiniões. Ao longo do trabalho tentamos explicar que trazer à luz uma Arte Poética com mais de quatrocentos anos suscita em nós um enorme fascínio. A hermenêutica de uma obra deste tipo lança-nos para uma tentativa de compreensão da evolução da arte, circunstância que nos reporta para uma intercessão reflexiva e interpretativa entre o presente e o passado. Remete-nos igualmente para um conjunto de materiais escritos e para uma série de perspectivas nas quais o passado se apresenta e se dirige a nós. Na literatura é possível examinar uma dimensão sincrónica, mas também diacrónica, que testemunham o devir da História e do Homem e os incidentes de percurso que balizam esse devir.

Ao estudar a personalidade e obra de D. António de Ataíde, o investigador pode contar essencialmente com dois tipos de material: as notícias que dele fornecem outras autoridades e os salvados da actividade artística e científica do homem político e de letras que foi, bem como do militar empenhado na defesa dos interesses de Portugal e de Espanha. Na verdade, estas fontes de informação acabam por estar intimamente ligadas entre si. Se, por um lado, ficamos a dever a transmissão do que resta da sua obra artística, política e militar ao que escreveu pelo seu próprio punho e ainda aos poucos autores que a ele se referem, por outro, esses manuscritos – alguns fragmentários – revelam-se fundamentais para a correcta reconstituição da realidade luso-espanhola na viragem do séc. XVI para o XVII. Ora esta percepção revela-se tão importante quanto complexa, na medida em que as primeiras referências impressas concretas e relativas ao grande escritor e estadista luso são escassas e ocorrem numa época posterior àquela em que viveu. Acresce a esta limitação, o facto de D. António de Ataíde ter sido votado a um processo de

¹³ Vide Carlos Reis 1995: 23-24.

esquecimento, o que condiciona a leitura objectiva dos juízos facultados pelos *testimonia*¹⁴. Portanto, apesar da abundante informação manuscrita directa sobre a vida do 1.º conde de Castro D’Aire, existente em algumas das mais importantes bibliotecas e arquivos portugueses e espanhóis, informes ainda por publicar, a clara e pouca abundância de textos impressos sobre a sua vida e obra leva a que o estudioso tenha de enfrentar a contingência dos dados não possuírem todos a mesma validade. E se não estiver bem consciente deste factor, poderá, com facilidade, ser induzido em erro e comprometer todo o trabalho de investigação.

Borrador de huma arte poetica apresenta-se perante o leitor como uma reflexão acerca da Poética, como uma espécie de continuador da teoria literária dos finais do Cinquocento, no entanto, já Maneirista em termos de ideário e que os homens de letras deveriam observar. O estudo da obra de D. António de Ataíde permitiu descortinar alusões feitas a toda uma panóplia de autores e trabalhos que antes se haviam pronunciado acerca de preceitos poéticos e artísticos; a partir da análise realizada percebemos, ainda, as linhas de reflexão e as preceptivas poéticas do 5.º conde da Castanheira. Além disso, a investigação que apresentamos permite-nos asseverar que as obras-primas de arte serão sempre relevantes, mas podem de novo ser comparadas ou reinterpretadas a partir do estudo de textos há muito escritos e que, agora redescobertos, permitem aos apreciadores fazer outras exegeses comparativas. Na verdade, o olvidado Borrador apresenta-se-nos como um novo testemunho, como se fosse uma espécie de ‘palimpsesto’, que depois de visível e assimilado, nos obriga a meditar e a correlacionar textos antigos e coevos¹⁵.

A elaboração de uma Poética tem na tradição ocidental mais de dois milénios e meio, remontando ao texto de Aristóteles denominado por *Poética*; já o pronunciámos anteriormente¹⁶. Esse documento iniciador e fundacional está na base de toda a teoria literária europeia, americana e latino-americana; é a partir dele que compreendemos todos os fundamentos e requisitos interpretativos, desenvolvidos ao longo dos tempos. Ao efectuarmos, no começo desta tese, uma reflexão acerca dos *Initialia Testimonia De Poetica*

¹⁴ Cf. George Steiner ²2012: 7 e ss.

¹⁵ Veja-se Jorge Luis Borges 2014: 7-8.

¹⁶ A este respeito Mário de Carvalho 2014: 55 afirma o seguinte: «Aristóteles ficaria decerto atónito se pudesse voltar ao mundo e descobrisse como tem sido apreendido o seu pensamento e quais os aproveitamentos que dele são feitos. Mas talvez se sentisse orgulhoso (ele que não é, propriamente, um modelo histórico de modéstia) se lhe explicássemos que a sua reflexão é de tal forma universal que atravessa as épocas e deita abaixo as barreiras dos géneros literários. A ponto de se ter tornado nuclear no cinema, por exemplo.»

e sobre importância da hermenêutica, percebemos que o texto literário deve ser compreendido como entidade pluriestratificada, uma vez que é constituído por múltiplos níveis de expressão, contendo uma dimensão intertextual, pois é possível relacioná-lo como outros escritos que com ele dialogam e nele se projectam. Plenamente conscientes da historicidade de todo o mundo presente, apesar da nossa fatal finitude, não pudemos subtrair-nos à relatividade de todas as opiniões com que nos depáramos.

Na verdade, somos possuídos por uma consciência histórica – já o declarámos – e esse facto levou-nos a reflectir sobre o sentido de descortinar a ‘verdadeira’ significação oculta num texto, a olhar para lá do sentido imediato que a interpretação dos documentos sugere à partida¹⁷. Na centúria de XV e praticamente durante todo o século XVI, Portugal foi ubérrimo em descobertas, em contactos com outras culturas, em novas vivências do mundo o que permitiu uma mudança de mentalidades e abertura de horizontes que, fatalmente, se repercutiu também nas artes. Porém, a partir de 1578, o país imergiu numa espécie de sombra que o envolveu catalepticamente por algum tempo. D. António de Ataíde teve profunda consciência de tudo isso e, quiçá, pretendesse, com a sua *Arte Poética*, deixar registado que os autores lusos, em termos literários, haviam igualado os escritores e poetas da Antiguidade. *Os Lusíadas* são apresentados como a marca da nossa grande gesta pelo mundo – arquitectada a partir de Lisboa – e um exemplo perfeito de epopeia que permitia a imortalidade da língua. As inúmeras tarefas a que se dedicou, os muitos cargos que ocupou, ter-lhe-ão roubado tempo para a publicação? Não quis ferir susceptibilidades que lhe trariam problemas em tempo de governação filipina? Pensamos que a primeira hipótese é mais plausível, pois, como se pode deprender na I Parte desta tese, o poder do 1.º conde de Castro D’Aire e da sua família eram enormes em Portugal e em Espanha, a ponto de conseguir de Filipe IV autorização para a criação do *Terço da Armada da Coroa de Portugal*.

Reiterando o que anteriormente se declarou, cedo se tornou claro o impedimento de divisar a génese da reflexão poética do autor sem explicitar detalhes da sua biografia e da sua época, pelo que lhe destinámos a primeira parte da tese, uma vez que verificámos desde o começo que é muito importante agir em duas direcções: mergulhar o mais profundamente

¹⁷ Cf. Richard E. Palmer 1966: 252 «A tarefa da interpretação é pois construir uma ponte sobre a distância histórica. Quando interpreta um texto do passado, o intérprete não esvazia a sua mente nem abandona absolutamente o presente; leva-o consigo e utiliza-o para compreender, no encontro dialéctico do seu horizonte com o horizonte da obra literária. [...] A interpretação literária, tal como a teológica e a jurídica, têm que se relacionar com o presente, sob pena de morrer. Uma literatura que não possa relacionar-se connosco, que nos situamos no presente, morreu. A tarefa da interpretação pode por vezes ser a de tomar aquilo que parece morto e de mostrar a relação que tem com o presente, i. é., o actual horizonte de expectativas e o mundo actual de autocompreensão.»

possível nas matrizes criativas de culturas históricas peculiares e, ao mesmo tempo, alcançar a razão por que algumas produções dessas culturas parecem desfrutar de uma certa autonomia. O que em dada altura parece ter sido um simples plano de fundo passa a exigir atenção antes devida apenas às obras de arte destacadas e privilegiadas.

A pertinência das considerações preambulares sobre a importância da exegese textual, no início deste trabalho, justifica-se na medida em que a *Poética* de Aristóteles tem sido reconhecida ao longo dos séculos como a pedra angular dos estudos literários na cultura ocidental¹⁸. Apesar das profundas modificações ocorridas no domínio das ideias estéticas durante o século XVIII – «século de crise e de gestação de novos valores em todos os planos¹⁹» – que envolveram a problemática dos géneros literários²⁰, a *Poética* de Aristóteles e as exegeses Renascentistas que delas se fizeram continuam ainda hoje a ser válidas sob vários pontos de vista. Os intérpretes de Aristóteles bem como os teóricos da literatura e do cinema e até de outras artes performativas continuam a prestar muita atenção a conceitos chave, transpostos da *Poética*, tais como *mimesis*, *mythos*, e *catarsis*²¹.

Abreviando: depois das observações preliminares acerca da *Poética* e da importância hermenêutica, realizámos, na I Parte deste trabalho, um estudo intitulado: ‘António de

¹⁸ Veja-se Lubomír Doležel 1997: 8. A partir da tradução de Francisco López Martín da obra de David Ross, *Aristóteles* 2013: 305, podemos ler o seguinte em relação ARISTOTELOUS PERI POIHTIKHS: «la *Poética* se cuenta entre los libros de Aristóteles que conservan mayor fuerza. Ninguna otra de sus obras há atraído la atención de una comitiva de intérpretes tan brillante ni ha movido a una disputa tan viva sobre su significado. Y si este pequeño fragmento fuera la única obra que nos hubiese llegado de su autor –sobre una materia, además, tan alejada de sus intereses principales–, seguiríamos reconociéndolo como a uno de los mayores filósofos analíticos.

El término poihtikh/ tiene más de un significado para Aristóteles. En su sentido más general, comprende las artes útiles y las bellas artes, en contraposición con el arte de la vida con la ciencia. En la *Poética* tiene un significado más restringido. Pertenence al género de la “imitación”, coextensivo con las bellas artes, pero no lo abarca por entero. Se establece una distinción entre las artes que imitan por medio del color y la forma y las que imitan por medio de la voz.»

¹⁹ Cf. V. M. Aguiar e Silva 1986: 358.

²⁰ Sobre a problemática dos géneros literários veja-se C. Segre (1989), *op. cit.*, p. 70 e ss.

²¹ Vide L. Doležel (1997), *op. cit.*, p. 32. Segundo Doležel estudioso da Escola Linguística de Praga sucede com as actuais teorias literárias o mesmo que ocorreu com outras mudanças de paradigma registados no passado: na tentativa arrebatada de estabelecerem uma firmada oposição à *Poética* do Estagirita – como que por ironia – recorrem precisamente a ela para sustentar os novos propósitos e paradigmas que vão despontando. Só compreendemos a hermenêutica actual se tomarmos em linha de conta a milenar paráfrase feita à volta da *Poética* do filósofo grego.

Nas palavras de Maria Naves (2008), *op. cit.*, pp. 33-34, «Doležel (1990) considera la poética como una actividad teórica diferenciada de la crítica literária, que es de tipo axiológico. En este punto no suele haber discrepancia entre los estudiosos; una actitud teórica, discursiva, genera la poética; una orientación axiológica, valorativa, da lugar a la crítica literaria.

También según Doležel, la historia de la poética se mueve en referencia a dos disciplinas: la historia de las ideas y la historia de la ciencia. La poética puede definirse como la ciencia de la literatura, y como tal tiene un lugar en el conjunto de la historia de la ciencia, es decir, en el conjunto de la teoría del pensamiento científico y filosófico. Para seguir la historia del pensamiento literario es preciso identificar los paradigmas que se han sucedido en el tiempo y además no perder de vista el panorama de la continuidad histórica y la tradición investigadora general. Lo más probable es que los principios generales de la investigación de la época sirvan de marco y estén implícitos en cada una de las poéticas.»

Ataíde, uma biografia e uma cultura'. Para melhor conhecermos a vida do 5.º conde da Castanheira do Ribatejo calcorreámos arquivos por Vila Viçosa, Évora, Lisboa, Santarém, Coimbra, Porto e Braga. Seleccionámos então um importante acervo de documentos que jazem na Biblioteca da Ajuda, na Biblioteca Nacional de Lisboa, nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, na Biblioteca Pública de Évora, no Museu Biblioteca da Casa de Bragança - Paço Ducal de Vila Viçosa, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e no Arquivo Geral de Simancas. Verificámos as poucas fontes impressas que nos falavam sobre D. António de Ataíde. Só assim foi possível traçar o rico percurso histórico e as vivências do 1.º conde de Castro D'Aire. Mas um homem da sua estrutura deixa-nos quase sempre uma formidável obra que se intercepta com tantas outras que lhe serviram de apoio. Antes de partirmos para a interpretação de Borrador de huma arte poetica abordámos um conjunto de autores e teorias que terão influenciado D. António de Ataíde na escrita do seu Borrador, sabendo que é muito possível que, na história intelectual do Ocidente, não existiu outra época, na qual se possa encontrar uma atenção tão continuada, tão abundante e tão diversa no que diz respeito a estudos sobre Poética, como no Renascimento.

De seguida, foi necessário interceptar a vida e obra do 5.º conde da Castanheira com matéria que constitui a II Parte desta tese: 'A Teorização Poética no Renascimento: influxos em D. António de Ataíde'. Consultámos imensos autores e trabalhos que nos permitiram uma melhor compreensão hermenêutica das Poéticas das centúrias de Quinhentos e Seiscentos. Sem a observação e referência a esses pensamentos teria sido impossível a construção da II Parte deste trabalho, pelo menos da forma como é apresentado²². Apercebemo-nos *ab initio* do seguinte: não podemos descurar que a estética literária do *Cinquecento* não se desenvolveu de forma independente. Pelo contrário, foi buscar as suas raízes à Grécia Antiga, a Roma e às nações europeias da Idade Média. No século XVI os críticos literários manifestavam a cada passo duas preocupações: a inquietação pela fidelidade para com a tradição da qual se apropriaram e que pretendiam continuar e o cuidado em relacionar essa tradição com uma nova época e literatura. Todo esse trabalho

²² *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Volume I e II de Bernard Weinberg; *Estudios de Poética Clasicista* de Javier García Rodríguez; *Histoire des Poétiques*, sob a dir. de Jean Bessière; *Historia de la literatura española: El siglo del arte nuevo: 1598-1691*, sob a dir. de José María Pozuelo Yvancos, ou *Historia de la literatura española – Siglo XVI*, sob a dir. de Bienvenido Morros foram obras essenciais para a construção da II Parte desta tese.

envolveu uma exegese apurada e erudita, permitindo, em certo sentido, uma reescrita acerca das preceptivas poéticas do século XVI, em Portugal.

Na III Parte deste trabalho realizámos ‘Uma reflexão sobre a Poética de D. António de Ataíde’. Apesar do distanciamento temporal que nos provoca uma visão historicamente condicionada, ao localizarmos energias e interpretações no Borrador, verificámos que a voz artística e política do 1.º conde de Castro D’Aire pode ser observada como uma invulgar realização de cariz teórico e reivindicar um espaço na história da crítica literária. Havia que integrar a obra na história da poética do século XVI para melhor compreender o texto. Como já referenciámos, a centúria de Quinhentos foi sem dúvida um alforge de comentários e ensaios, um momento de extraordinária importância no que diz respeito ao estudo da Poética. D. António de Ataíde não fugiu à regra. Alguns dos textos preceptivos que chegaram até nós encontram-se, no caso português, em manuscritos. Só depois de efectuada a transcrição do documento, nos lançámos numa interpretação intensa do texto manuscrito do 5.º conde da Castanheira²³, correlacionando-a com as hermenêuticas de Quinhentos sobre os diversos temas versados no seu Borrador. É essa actuação, decerto o acto essencial da III Parte deste trabalho, denominada ‘Uma Reflexão sobre a Poética de António de Ataíde’.

Partindo destas premissas foi imprescindível elaborar então uma reflexão e uma hermenêutica aprofundada da Poética de António de Ataíde à luz do que haviam dito os clássicos greco-latinos²⁴, os medievais e os seus coevos sobre a arte da construção do *logos* poético. Ou seja, a partir do conteúdo do manuscrito tentámos alcançar e conhecer os autores e as escolas que enformaram o gosto de D. António de Ataíde e deram os apoios consistentes à sua doutrina. Visto que toda a acção humana é sempre significativa e expressiva, fomos em busca de comparações, géneses e originalidades. Pudemos então verificar que o 1.º conde de Castro D’Aire se pronunciou sobre as diferentes teorias acerca dos géneros literários, as palavras emprestadas ao discurso, a origem da poesia e a sua nobreza, o estilo, o furor poético, a *imitatio*, a *inspiratio*, a retórica e a Arte, as fronteiras da Poética, os efeitos do discurso, a métrica, apresentando uma erudição e uma capacidade de

²³ Segundo Umberto Eco 2016:30-31, «ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis. *Possíveis*, frisamos bem, porque a “obra vive apenas nas interpretações que dela fazem”; e *infinitas* não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade das personalidades interpretantes, cada uma delas com o seu modo de ver, de pensar, de ser. [...] E cada abordagem é um modo de possuir a obra, de a ver inteira e, no entanto, sempre passível de ser percorrida por novos pontos de vista.»

²⁴ Sobre o conceito de clássico veja-se F. Fortini (1989), *op. cit.*, p. 295 e ss.

síntese notáveis. Ataíde confere exemplos e sugere modelos a seguir, quer coetâneos com destaque para Camões e para a sua epopeia, quer antigos. O 5.º conde da Castanheira parecia imbuído por uma consciência histórica *avant la lettre* e, apesar de ter estado ao serviço de três reis espanhóis, jamais olvidou o seu *ethos* de homem luso e as elevadas letras produzidas pelos portugueses.

Escreveu D. António de Ataíde numa língua de alto letrado semelhante à dos que fizeram a jornada das literaturas e dos textos já consagrados. A sua linguagem é naturalmente cuidadosa até ao mínimo pormenor, provida de graça e de estilo, configurando um verbo comum e aristocrático em simultâneo. A prosa de Ataíde é magnífica, distinta, conveniente a um grande clássico português dos séculos XVI-XVII, consentânea com a sua personalidade, porque é impossível separar o trabalho do homem que o cinzelou. Quer ao discutirmos os primeiros argumentos introdutivos, quer ao procurarmos reconstituir a acção de D. António de Ataíde, avaliamos os problemas segundo uma perspectiva ética, filosófica, literária e também política. Na verdade, é nossa convicção de que este duplo vector resume não só a actividade do estadista e crítico como a apreciação que dele vier a ser feita no futuro.

A função meta-semiótica da III Parte do trabalho levou-nos a cotejos e a certificar que Ataíde, apesar dos inúmeros trilhos e sendeiros que percorre, baseia toda a sua teoria sobre a ‘origem da poesia e a sua nobreza’ em Aristóteles e Horácio. Elaborou, enfim, o 5.º conde da Castanheira uma Poética congruente para o seu tempo, em muitos conspectos ainda vigentes, onde as matrizes clássicas e alguns autores portugueses são distinguidos. Pena é que só agora comece a ser divulgada a obra e a vida do autor.

O segundo volume desta tese apresenta a leitura e ‘Transcrição do Manuscrito Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever. Fragmentado, o Borrador é um texto assaz difícil de ler; só o rigor, a paciência e uma vontade obstinada pelo envolvimento num crescente conhecimento reflexivo permitiu trasladá-lo e de certa maneira apresentá-lo a todos os que por ele se venham a interessar.

INITIALIA TESTIMONIA DE POETICA

—

DA POÉTICA E DA IMPORTÂNCIA HERMENÊUTICA

«As letras e as artes constituíram até agora o denominador comum da cultura, o espaço em que era possível a comunicação entre seres humanos apesar da diferença de línguas, tradições, crenças e épocas, pois aqueles que hoje se emocionam com Shakespeare, se riem com Molière e se deslumbram com Rembrandt e Mozart dialogam com aqueles que no passado os leram, ouviram e admiraram.»

Mário Vargas Llosa 2012: 69.

1. Prelúdios - O fascínio da Poética e a ressonância e legitimação da criação literária

O modelo-síntese poético que resulta da experiência simbiótica das diversas tradições poéticas do mundo greco romano, nomeadamente da aristotélica, da(s) helenísticas e das latinas, constituiu-se ao longo dos séculos como arquétipo a seguir e que de forma insuperável melhor se adequava à classificação, leitura e interpretação dos textos de carácter literário²⁵. Este foi o modelo padrão até ao advento do período romântico, também por ele influenciado, atravessando a história da interpretação e da compreensão poética até aos nossos dias. Apesar das inúmeras e às vezes singulares experiências hermêuticas desenvolvidas sobretudo a partir dos finais do século XIX, experiências que se prolongaram pela centúria de XX, assiste-se hoje e novamente a um certo fascínio e revitalização das formas e das teorias da Poética da Antiguidade Clássica²⁶. Por exemplo, em relação aos textos Quinhentistas e Seiscentistas sobre Poética, alguns dos conceitos neles

²⁵ Cf. C. Segre (1989), *op. cit.* p. 218 e ss. Sobre o conceito clássico e actual de Poética veja-se Antonio García Berrio & Teresa Hernandez Fernandez 1994: 11-14.

²⁶ Vide Orlando Pires 1981: 13 e ss. Não temos dúvidas de que, por exemplo, a obra (em livro e no cinema – *O Nome da Rosa*) do semiótico Umberto Eco e as temáticas nela tratadas terão contribuído para a revitalização do interesse acerca da Poética e do pensamento aristotélico nos últimos dezasseis anos do século XX.

contidos apresentam características próprias do período em que foram compostos; todavia, a maior parte dos pressupostos por eles tratados tem origem na longínqua Antiguidade greco-latina. Aliás, o feixe de relações conceptuais que se estabelece entre os diversos períodos temporais obriga-nos a observar como «se ligam os modos de aproximação e de desenvolvimento dos enunciados e os modos de crítica, de comentário, de interpretação de enunciados já formulados²⁷.» Como afirma Manuel Alexandre Júnior em relação à redescoberta da hermenêutica retórica, matéria que muitas vezes anda a par da Poética,

«só podemos ler responsabilmente um texto quando o tentamos compreender à luz da intenção que o gerou, no ambiente em que foi produzido e em que se situa, e quando damos cuidada atenção a cada uma das partes em função do seu todo, atentando igualmente para o fundo e a forma, para as ideias que encarna e os modelos retóricos que o enformam, então nenhum outro modelo se nos apresenta potencialmente mais produtivo e consequente no que concerne à clarificação da verdade intrínseca do texto²⁸.»

De certa forma o mesmo acontece com a Poética clássica. Só conseguiremos entender verdadeiramente a crítica e a hermenêutica literária moderna se tivermos em conta a relevante contribuição que os preceitos da Poética tradicional podem assumir para a exegese e compreensão do texto literário. Uma hermenêutica filiada nos preceitos angulares da estética e da ética clássicas que, com a sua leitura ampla, aceite e agregue uma tão ampla diversidade de abordagens metodológicas como as que existem no mundo hodierno é também, de acordo com o nosso entender, a que melhor pode concorrer para a dissipação de todo o pendor ideológico consciente ou não, «que resulte em afirmação de poder ou exercício de controlo sobre o texto²⁹.»

É surpreendente a aceitação que os temas da Antiguidade Clássica³⁰ têm entre os leitores modernos, como também entre os espectadores de peças teatrais e outros eventos culturais. No entanto, o conhecimento, pelo menos elementar, das línguas e cultura greco-latinas vai desaparecendo dos planos de estudo do ensino secundário e da universidade, tornando-se numa relíquia de um passado que é considerado válido, mas que

²⁷ Cf. Michel Foucault 2014: 98-99.

²⁸ Veja-se Manuel Alexandre Júnior 2004: 133.

²⁹ Idem, *Ibidem* p. 134.

³⁰ Sobre o termo classicismo observe-se o estudo de Henri Peyre 1983: I e ss.

não necessita de ser conhecido em profundidade³¹. Nada de mais errado porque o Mediterrâneo, fonte de toda a cultura ocidental, gênese da ética, da estética e da Poética ocidental, volta a estar no centro das atenções geo-estratégicas. A globalização permitiu que uma nova retórica³² emergisse da antiga e ganhasse de novo espaço. «A consciência desta realidade explica de algum modo o gigantesco esforço transdisciplinar que hoje se faz para melhor compreender o papel atribuído à retórica na hermenêutica do texto filosófico, teológico, literário e até científico³³.» A emergência dessa nova abordagem da crítica retórica, literária e interpretativa fez com que de novo os autores clássicos e o conhecimento que deles advém, plasmado nos textos que deles chegaram até nós, fossem reconhecidos como mestres a estudar e a seguir. Todavia esta aceitação de temas clássicos não deve ser só consequência da agradável surpresa que a sua divulgação tem nos espíritos curiosos. «Todos os grandes autores são do nosso tempo e connosco partilham o espanto perante o mundo e falam ao que de mais íntimo e permanente existe em cada um de nós³⁴.»

Contrariamente ao que alguns tentaram incutir, nós, cidadãos europeus, podemos basear o nosso apreço pela consciência de que, em grande parte, não somos senão o resultado da cultura que teve origem na Grécia e Roma e da sua transformação histórica. Uma das transformações, provavelmente a mais substancial e por sua vez a mais próxima de nós, aconteceu no Renascimento, graças em especial ao trabalho dos humanistas.

Na Idade Média, o Homem não tinha consciência de que se iria afastar progressivamente da cultura clássica, porque não a viu como algo alheio, mas sim com o sentimento de familiaridade e continuidade. O Renascimento, pela primeira vez, tratou o mundo clássico com uma visão histórica, como um mundo distante, diferente e fascinante e tentou entrar, compreender e sentir essa civilização como um mundo coerente e muito diferente, que eles (os renascentistas) admiravam e consideravam superior ao seu próprio mundo. Os escritores, artistas, professores, homens da ciência e das leis, tomaram toda a Antiguidade como paradigma, dando, porém, às suas obras a marca e um carácter singular de forma que esta foi não só modelo da retórica, poesia, escultura, arquitectura, etc., mas

³¹ Veja-se José António Sánchez Marín & Manuel López Muñoz 1991: 9.

³² Sobre a evolução da retórica e o seu papel ao longo dos séculos veja-se Ju. M. Lotman (1989), *op. cit.*, p 239 e ss.

³³ Vide Manuel Alexandre Júnior 2004: 9.

³⁴ Cf. Mário de Carvalho (2014), *op. cit.* p. 26.

também da arte mais importante: a de viver, quer no domínio privado como no público, quer na concepção do cidadão, da política e do Estado.

A grande mudança histórica que foi o Renascimento³⁵ trouxe um impulso renovado e uma conspexção fresca e límpida começou a preencher os palácios e as universidades europeias, movendo as consciências³⁶. De acordo com Alberto Porlan

O deus terrível dos templos romanos era agora visto com outros olhos, que o aproximavam do homem, a sua criatura. A razão erguia-se, vacilante, sobre as nebulosas superstições medievais, e o espírito humano cedia à necessidade de se elevar, cavalgando “a beleza”, como tinha feito nos tempos da Grécia e de Roma. O mundo mudava de pele sem que alguém pudesse evitá-lo, mas até a menor alteração deparava com os dogmas religiosos que tinham constituído, durante séculos, os pilares de qualquer classe de pensamento. [...] Na realidade, o Renascimento foi semelhante a uma rebelião, que se sustentava na confiança do ser humano em si próprio, não sendo dirigida contra Deus mas ao seu encontro, embora fosse um Deus mais ao alcance do homem, à sua altura, tal como foi pintado por Miguel Ângelo na Capela Sistina. [...] O que animava os que alimentaram essa e tornaram possível essa corrente não era a filosofia nem a política; era, simplesmente, a cultura. Por uma vez, tornou-se o motor da mudança. Esse movimento fundamental da história da Europa ficou conhecido como “humanismo renascentista.”

No âmbito cultural, a arte encarregou-se de desbravar o caminho. Os artistas tomaram a dianteira da mudança. [...] O mundo não só se transformava como, também, se ampliava extraordinariamente³⁷.»

Partindo de Itália expandiu-se progressivamente por toda a Europa, como é por demais sabido, representando um grande impulso para todos os conhecimentos do mundo antigo, tanto filológico-literário como técnico-científico³⁸. Em Espanha e em Portugal, por

³⁵ Sobre o conceito de Renascimento e sua recepção e evolução em Portugal veja-se Sérgio Ruben B. de Almeida 2001: 694-708.

³⁶ Segundo Pedro García Martín 2017: 14 «o Renascimento não se reduziu à mera contemplação do passado. Foi um movimento orientado para o futuro. A ideia de “renascer” não se entende simplesmente como reviver os louros do mundo clássico, mas sim como o nascimento de uma nova era moderna. O reflexo luminoso da Antiguidade Clássica foi projectado para esta época, entendendo-se o avanço como um progresso civilizacional. Pode mesmo dizer-se que um dos traços decisivos do homem do Renascimento foi precisamente a sua concepção de tempo. A lentidão medieval ficou enclausurada no tempo exacto marcado pelo relógio, um artefacto que se generalizou na Europa precisamente a partir do século XV. O homem ocidental mergulhou então na aceleração moderna.»

³⁷ Vide Alberto Porlan (2016), 24.

³⁸ Segundo Júlio Carlos Viana Ferreira (2009), podemos ler o seguinte acerca do Renascimento: «fenómeno eminentemente cultural, incidindo na literatura, artes plásticas, história, educação, ciência, filosofia moral e política, registado entre a segunda metade do séc. XIV e os primórdios do séc. XVII em vários países da Europa ocidental. Iniciado em Itália (Florença) com o Humanismo, irradiou para outros países europeus, adquirindo e combinando-se com características próprias das respectivas culturas nacionais. Embora o vocábulo tenha sido primeiramente utilizado por Balzac no romance *Bal de Sceaux* (1829) e só adquira significado corrente com *Histoire de France* (1833) de Michelet e *A Civilização do Renascimento em Itália* (1860) de J. Burckhardt, não subsiste a mínima dúvida de que os contemporâneos dos sécs. XV e XVI se encontravam convencidos de viver numa época nova, de re-nascença ou *renovatio*, que contrastavam com ‘as trevas’, barbárie e rudeza do período milenar intermédio que os separava da Antiguidade Clássica. Esta perspectiva, divulgada pelos humanistas e que perdurou até aos nossos dias mercê da grande influência do livro de Burckhardt, merece hoje reservas de vária ordem, quer pelo reconhecimento da existência de períodos anteriores caracterizados por grande interesse na cultura da Antiguidade Clássica (renascimento carolíngio e o do séc. XII, famoso pela recuperação de várias obras de Aristóteles), quer pela impossibilidade de considerarmos rudes e selvagens os arquitectos e artesãos responsáveis

razões políticas e religiosas, a implantação do Humanismo, ainda que tivesse surgido em força, foi menor que em Itália, principalmente na sua actividade criativa. D. João II, D. Manuel e D. João III, em Portugal, e o Imperador Carlos V, em Espanha, deram início a um apoio convicto às novas correntes do saber representadas pelo Humanismo³⁹; contudo muito cedo os autores tiveram de enfrentar a realidade política e religiosa do Portugal e da Espanha que herdaram⁴⁰. Ainda assim, o difícil e complexo meio social do Humanismo português e espanhol, que, em muitos aspectos, se distingue do panorama verificado no Norte da Europa, vem atraindo um número crescente de estudiosos.

Os Humanistas irão legitimar dois campos fundamentais de interrogação: o que constitui realmente o *campus* literário a observar e o que nele podia legitimamente ser incluído como texto modelar em termos de matéria e de género. Foi notável o seu contributo com trabalhos de vária índole a fim de mostrar a superioridade dos Antigos através da *imitatio*. D. António de Ataíde fê-lo na sua *Arte Poética*, como veremos mais adiante⁴¹.

pela construção das catedrais góticas, quer ainda por um grau assinalável de continuidade entre a Idade Média e o Renascimento.»

³⁹ Cf. João Paulo Oliveira e Costa (2017), «Dom Manuel I, o Venturoso» in *National Geographic – Figuras do Renascimento*. N.º 10. Lisboa, RBA, Revistas Portugal, Lda, 72-85. Veja-se ainda Sebastião Tavares de Pinho 1999: 99-133 e Américo da Costa Ramalho 1999: 147-160.

⁴⁰ Veja-se Nair Castro Soares 2015: 131-168.

⁴¹ Posteriormente, indagaremos, na III Parte desta tese, que na *Arte Poética* D. António de Ataíde existem ligações entre o cânone literário tradicional de matriz ibérica e os cânones da Antiguidade greco-latina. O 5.º conde da Castanheira estabelece de forma indirecta essa ligação, por exemplo, quando afirma, no fl. 3: «[...] Timaco conta que os choros laconicos erão <em quadrado> E os / Atenienses <em círculo> os quais elles chamauão dionisiacûs. mas / os [siuilos ?] lhe chamauão cambistôs. destes ha muitos na Illiriia, / Greçia, maçedonia E tracia, e antiguamente em Italia em / poucos lugares E agora muito em <frança> e em portugal nas / nosas aldeas uemos as moças <com as mãos dadas estar ou> andar em roda cantando / E folgando. os antiguos coros cubiculares ou redondos / não erão sempre com as mãos tomadas, mas as uezes com / ellas soltas e os que cantauão primeiro se mouião para a parte / esquerda com o qual mouimento de [...] imitauão <do primeiro ceo a que os Astrologos> chamão primeiro [...] imaginauão // [fl. 3v] os antiguos que a parte direita do ceo era <o que chamamos> oriente donde pera / a do occidente que he a esquerda se moue o primeiro ceo com cujo [...] / uão tambem os outros ceos dos planetas inferiores que per seu particular / mouimento andão de occidente a oriente. Daqui parece que ueo o uso dos / que danção começarem a mesura com o pe esquerdo E com o mesmo darem o primeiro / paso quasi profesando <encontrar E> separar parte <da> natureza / sendo así que a natureza primeiro moue a parte direita chamaua se / a este mouimento ou choro que asi se mouia pera a esquerda strophin. E / tendo acabado o dito mouimento tornauão polos mesmos compasos E polas / mesmas pisadas pera a parte direita representando o mouimento dos planetas / parece se com isto o prinçipio da baxa antigua que começaua per <huma continencia> / pera a parte esquerda E outra pera a parte direita, E na pauana ha agora / huma mudança que começa com tres pasos pera a parte esquerda E outros tantos / pera a direita chamauão a isto antistrophos. Acabado este termo pa/rauão representando a estabilidade da terra, na qual quietação / E parada cantando cousas diuersas dos primejros se chamava enpodon / estas leis se achão mudadas em algumas partes; porque muitas uemos nos tra/gicos so a strophim outros ordenarão <asi> per seu parecer estrophin / epodon, antistrophin, epodon, pera que ouuesse 4 membros, outros / começarão do enpodon pera que ouuese sinco, epodon, / strophin, epodon Antistrophin, enpodon. < quando> parauão E falauão com o pouo <se> chamaua / perauasis e culpão a euripides porque nesta parte / [erarimio ?], sofocles não era así. Antiguamente os choros erão de sin/coenta em sincoenta, mas depois que Aeschilo fez a fabula eumenides / se reduzio aquela turba de quinze em quinze. o que começaua o can/to se chamaua choripheos e seguinte perastatis, o terceiro peristotâtis / lemos em laertio que o que começaua o canto leuantaua hum pouco mais / a uos os que seguão <tomauão> o tom hum pouco mais baxo.»

A recepção dos clássicos antigos para português, castelhano, italiano, francês e até para outras línguas vernáculas é de certa forma causa de reconhecimento de uma época literária e de identidade novas a imitar e a superar. É óbvio que a tradição histórico-literária europeia do Renascimento concebeu afinidades interculturais que se prolongaram nas matrizes comuns que enformaram os vários cânones literários europeus, sem que tal tivesse colocado em questão a identidade de cada um deles. Os comentários e a crítica literária muito terão contribuído para a legitimação do novo ideário Renascentista⁴².

Lidimada desde a Antiguidade pela mão do filósofo, a *Poética* ensina-nos que uma função importante da linguagem é de natureza conotativa, logo é possível o ser humano educar-se a partir da leitura de obras que em si mesmo contêm valor vático. Desse modo, a poesia e o teatro, palco da sua expressão, podem ser encarados como peças-chave no convívio e no aperfeiçoamento das virtudes dos cidadãos. Na verdade, os Gregos já haviam compreendido o pressuposto básico da moderna poética: a capacidade de a língua se poder converter em poesia e da existência de uma função poética da linguagem. Para os sofistas grande é o poder da língua que com muito pequeno e insignificante corpo é capaz de levar a cabo obras “divinas”⁴³. Como afirmou George Steiner

«se somos um “animal dotado de linguagem”, somos também, mais precisamente, um primata dotado da capacidade de usar metáforas, de ligar um clarão luminoso, para recorrermos ao símile de Heraclito, aos fragmentos díspares do ser e da percepção passiva.

Estes ecos da origem podem ouvir-se onde a filosofia e a literatura se misturam, onde entram em conflito ao nível da forma ou da matéria. O génio poético do pensamento abstracto acende-se, torna-se audível. O próprio raciocínio analítico tem o seu ritmo percussivo. Torna-se ode⁴⁴.»

A *Poética*, como obra fundamental do pensamento estético, com os seus mais de dois mil anos de existência, admite, desde o Renascimento Italiano, uma série de adaptações, acompanhada pelas disputas próprias de cada momento histórico⁴⁵. Uma delas dá-se quando a pintura⁴⁶ e a escultura passam a ser consideradas como belas artes, o que lhes confere um *status* equivalente ao das artes poéticas. Assim, tudo o que Aristóteles levantava como discussão no que diz respeito à poesia começou a ser generalizado e

⁴² Vide Manuel Ribeiro (2003). Acerca da *Poética* na época do Renascimento observe-se Antonio García Berrio & Teresa Hernandez Fernandez (1994), *op. cit.*, pp. 24-32.

⁴³ Veja-se Inês Ornellas e Castro, & Manuel Barbosa 1993: 7 e ss.

⁴⁴ Cf. George Steiner 2012: 16-17.

⁴⁵ Vide Pedro García Martín (2017), *op. cit.*, pp. 10-21.

⁴⁶ Veja-se Francisco de Holanda 1983: 26-29.

aplicado à reflexão das demais artes, inclusive às artes plásticas, que não estavam no escopo original do filósofo, mas que Horácio consagra com o princípio “ut pictura poesis” (Arte Poética v. 361). Classicismos e neoclassicismos diversos usaram algumas das análises do filósofo grego para determinar leis obrigatórias de composição para a arte do seu tempo, como as unidades de tempo, acção e lugar. Porém, nas últimas décadas do século XVIII, com o advento do romantismo na Europa, a classificação tricotômica dos géneros literários com origem na *Poética* de Aristóteles adquiriu na poética romântica nova fundamentação e novos significados⁴⁷.

A *Poética* passa a ser tratada como um cânone que determinava estilos, seguidos umas vezes, ou combatidos outras pelas correntes estéticas em voga no âmbito de uma concreta experiência histórica⁴⁸. Nesse período literário, surge a estética do génio rebelde a normas, pois a própria voz das emoções e das paixões voa para o sublime e para o patético e a actividade do poeta é refractária a modelos e regras e forçosamente há-de condenar a existência de géneros e de preceitos rígidos. Para os românticos, a arte era um veículo para exteriorizar as emoções, as experiências interiores do artista. É interessante notar que, apesar da enorme chusma de ideias concebidas, já depois daquilo a que tradicionalmente se apelida de período romântico, a noção de arte como expressão de emoções continua a ser partilhada por muitas pessoas, senão mesmo pela maioria.

⁴⁷ A aura que envolvia a divisão triádica – aura a que não foram estranhas, razões de natureza numerológica de origem pitagórica, mas também bíblica – foi singularmente potenciada. Segundo V. M. de Aguiar e Silva (1986), *op. cit.*, p. 361, «a tripartição dos géneros literários estabelecida por Platão na *República* foi retomada por Friedrich Schlegel, mas enquanto no filósofo grego ela se funda nos caracteres técnico-formais do acto enunciativo, no crítico romântico baseia-se na correlação ontológica com o factor *subjectivo* e com o factor *objectivo* manifestada por cada um dos géneros: num fragmento datado de 1797, a lírica é caracterizada como uma forma subjectiva, o drama como uma forma objectiva e o poema épico como uma forma subjectivo-objectiva, ao passo que noutro fragmento, com a data de 1799, a lírica é definida como poesia subjectiva, a épica como poesia objectiva e o drama como poesia subjectivo-objectiva.» D. António de Ataíde, no «[fl. 23v] *Capítulo 6* dos ⁴⁷<nomes> do poema / E seu estilo», dá-nos conta da existência dos três grandes géneros literários, enumerando-os, bem como da ‘devassa’ que neles se verificava, por desrespeito pelas normas instituídas: «Começa Aristoteles a sua poetica polas leis E obri/gacõis da tragedia, Horatio Seguindo o tambem / trata a tragedia E a Comedia E pouco do Heroico / E sendo esta a primejra E a neçsaria parte da / poesia não sej como estes autores hum a pos / em segundo lugar outro dis tão pouco della to/dauia eu não começara por esta parte se⁴⁷ / não tiuera pera isso duas rezõis a primeira que ja oje / se não trata tanto do Tragico, E o Comico anda / tambem tão deuasado que ficão sendo as ultimas / partes da poesia destes tempos, E o heroico a / principal [.]»

Segundo Tzevetan Todorov 1981: 15-16, «desde a Antiguidade até meio do século XVIII, para falar sumariamente, é a mesma definição que vigora implícita ou explicitamente nos escritos dos teóricos da arte ocidental. Olhando-a de perto, essa definição comporta dois elementos separados: genericamente a arte é uma imitação diferente segundo o material que se utiliza; a literatura é imitação pela linguagem, tal como a pintura é imitação pela imagem. Especificamente não é uma imitação qualquer, porque não se imita necessariamente as coisas reais, mas também as coisas que não têm necessidade de existir. A literatura é uma *ficção*: eis a sua primeira definição estrutural.»

⁴⁸ Para V. M. de Aguiar e Silva (1986), *op. cit.*, p. 360, «a teoria romântica dos géneros é multiforme e, não raro, revela-se caracterizada por tensões e contradições que defluem das antinomias mais profundas da filosofia idealista subjacente ao romantismo (sobretudo ao romantismo alemão).» Sobre a *Poética* no período Romântico observe-se Antonio García Berrio & Teresa Hernandez Fernandez (1994), *op. cit.*, pp. 32-53.

Foi também no século XIX que surgiu a concepção naturalista e evolucionista dos géneros literários com o advento das observações darwinistas: o facto de integrarmos uma obra de arte literária num determinado período histórico permite que compreendamos a razão do seu surgimento, desenvolvimento e evolução.

Na passagem da centúria de novecentos para o século XX, Benedetto Croce, por exemplo, irá pôr em causa a normatividade da poética classicista e as suas categorias abstractas e universais de caracteres estilístico-formais, justificados no âmbito de uma concreta experiência histórica. O ataque crociano aos géneros representa um ataque aos preceitos rígidos e arbitrários com os quais se pretende regular a actividade criadora do poeta. O conceito de género literário poderá ainda assim constituir um elemento instrumentalmente fecundo e cómodo na sistematização da história literária. Porém, deverá permanecer sempre como um elemento extrínseco à essência da poesia e à problemática do juízo estético⁴⁹.

Reagindo contra esta tendência anti-normativa, no século XX, ‘os críticos de Chicago’, os chamados ‘neo-aristotélicos’ irão visitar Aristóteles⁵⁰. De acordo com os ‘críticos de Chicago’, os géneros não constituem ‘diferentes essências estéticas’, mas «‘termos descritivos neutros de grande utilidade’ que definem e caracterizam *ex post facto*, por conseguinte, por via indutiva, as espécies identificáveis na multiplicidade dos ‘poemas’ efectivamente existentes⁵¹.»

Muitos investigadores contemporâneos, como é o caso de Herman Northrop Frye, admiram na *Poética* de Aristóteles o modelo epistemológico e metodológico que a teoria da literatura do nosso tempo, orientada por ideais de racionalidade científica, pode e deve utilizar na análise dos factos. H. Northrop Frye concebe a literatura como uma complexa e coerente organização de modos, de categorias e de géneros, contrapondo-se ao mito romântico do génio irrepetivelmente original ou ao relativismo atomizante de uma crítica

⁴⁹ Fernando Lázaro Carreter 1990, no capítulo 3 da sua obra *De Poética y Poéticas* reflecte, sobre esta problemática, declarando: «son distintas la lengua común y la lengua de la poesía porque los elementos de ésta se utilizan de otro modo o ¿porque poseen otra naturaleza? Hay que optar justificadamente por una de esas dos soluciones. La primera es la que ha tenido más partidarios desde la Antigüedad: la lengua literaria resultaría de un tratamiento que recibe el estándar mediante adornos o *figuras*, cuyo inventario y clasificación corresponde a la Retórica, y que, sobrepuestas a un modo normal o más directo de expresarse, lo trocarían en modo artístico. La crisis de esta teoría se produjo cuando por los románticos y, culminándolos, Croce, se arguyó que el poeta no realiza tales maquillajes, y que el verbo lírico nace necesariamente vestido con todos sus ornamentos en el momento mismo de la enunciación.» Sobre a revolução anticlássica na Poética veja-se Antonio García Berrio & Teresa Hernandez Fernandez (1994), *op. cit.*, pp. 54-57.

⁵⁰ Cf. V. M. Aguiar e Silva (1986), *op. cit.*, p. 375.

⁵¹ *Idem*, *Ibidem*.

subjectivista e agradece aos Gregos⁵² e aos Renascentistas toda a panóplia de análises que elaboraram à volta da *Poética* e dos estudos literários⁵³. Depois de mais de dois milénios de pensamento aristotélico, as novas investigações sobre a obra do Estagirita podiam ser acolhidas sem cepticismo. São já passados os fundamentalismos estruturalistas e os estudos recentes acerca das propostas aristotélicas vêem-nas como fonte de inspiração vital da ciência moderna, da filosofia, da lógica e da estética⁵⁴. Fernando Lázaro Carreter, seguindo a ideia de que as obras dos clássicos devem ser compulsados *nocturna uersata manu, uersate diurna*⁵⁵, assevera: «no hay fórmulas para entender la poesía, que no sean la lectura y continuada frecuentación para que nuestro espíritu se mueva por los mismos cauces que los del poeta. En la seguridad de que, si éste es grande, pocas cosas lo pueden renumerar más que aquel recorrido por su reino imaginario⁵⁶.»

Desde os primórdios do século XX, o progresso da crítica em vários países anuncia o advento da Poética como disciplina teórica autónoma. Esta evolução pode observar-se a partir do exemplo do Formalismo na Rússia⁵⁷, da escola morfológica na Alemanha, do *New*

⁵² Relativamente a este assunto afirma V. M. Aguiar e Silva (1986), *op. cit.*, pp. 375-376: «Uma das mais ambiciosas e originais sínteses da problemática teórica dos géneros literários foi elaborada por Northrop Frye, na sua obra *Anatomy of criticism* (1957). Logo na 'Polemical introduction' deste livro brilhante e, às vezes, paradoxal, Northrop Frye enumera entre os problemas mais importantes da poética a delimitação e a caracterização das 'categorias primárias da literatura', sublinhando enfaticamente: 'We discover that the critical theory of genres is stuck precisely where Aristotle left it.' Como outros investigadores contemporâneos, Frye admira na *Poética* de Aristóteles o modelo epistemológico e metodológico que a teoria da literatura do nosso tempo, orientada por ideais de racionalidade científica, pode e deve utilizar na análise dos factos e dos problemas literários surgidos posteriormente a Aristóteles: 'Thanks to the Greeks, we can distinguish tragedy from comedy in drama, and so we still tend to assume that each is the half of drama that is not other half. When we come to deal with such forms as the masque, opera, movie, ballet, puppetplay, mystery-play, morality, commedia dell'arte, and Zauberspiel, we find ourselves in the position of the Renaissance doctors who refused to treat syphilis because Galen said nothing about it.' Contrapõe-se, por um lado, ao mito romântico do génio irrepetivelmente original e dissentindo, por outra parte, do relativismo atomizante de uma crítica subjectiva, Northrop Frye concebe a literatura como uma complexa e coerente organização de modos, de categorias e de géneros.»

⁵³ Digno de registo é a forma como Northrop Frye estabelece uma teoria dos *modos ficcionais*, inspirando-se segundo Aguiar e Silva, (1986), *op. cit.*, p. 376 e ss: «na caracterização aristotélica dos caracteres das ficções poéticas, os quais podem ser melhores, iguais ou piores 'do que nós somos'».

⁵⁴ Veja-se V. M. Aguiar e Silva, *op. cit.*, pp. 351-401, apresenta todo um conjunto de reacções sobre conceitos poéticos que se foram efectivando nas últimas cinco centúrias. Sobre a evolução das diferentes correntes crítico-literárias desenvolvidas ao longo dos tempos, veja-se Orlando Pires (1981), *op. cit.*, onde se expõe a evolução dos conceitos e funções da literatura e estética desde a Antiguidade greco-latina até aos nossos dias.

⁵⁵ Cf. R. M. Rosado Fernandes 2001: 84-85. Veja-se ainda M. H. Rocha Pereira 1976: 101.

⁵⁶ Vide Fernando Lázaro Carreter (1990), *op. cit.*, p. 75.

⁵⁷ De acordo com Lubomír Dolezel, (1997), *op. cit.*, pp. 177-178, «al comienzo del siglo XX, el centro de la teoría poética se traslada de Occidente a Rusia. Este movimiento histórico está conectado con la aparición de un nuevo movimiento del pensamiento literario en rusia, que llegaría a ser conocido como Formalismo ruso. El Formalismo ruso ocupa una posición cardinal en la historia de la poética moderna: es la culminación de la poética morfológica del siglo XIX y de las concepciones románticas del lenguaje poético y, al próprio tiempo, un despliegue de la base teórica del estructuralismo del siglo XX. [...] El programa teórico del Formalismo ruso era un conjunto de brillantes tesis radicales y provocativas que estaban destinadas a remover arraigados prejuicios acerca de la literatura y el arte y a proclamar una poética y una estética fundamentalmente

Criticism nos Estados Unidos e Inglaterra, da ‘análise estrutural’ em França⁵⁸. Como todo o movimento de vanguarda, o formalismo definiu os seus pressupostos e postulados em contraste com a tradição. Ao longo de décadas, a Poética estrutural preservou o seu carácter de dianteira, desafiando as instituições literárias e críticas tradicionais, associando-se intimamente às tendências inovadoras nas artes, no saber e na ciência. Gérard Genette e Tzvetan Todorov procuraram descobrir problemas contemporâneos com base em ocorrências teóricas do passado. Ao reconstruir a interação ideológica, a coexistência e os conflitos do passado, os historiadores e os críticos ajudam-nos a situar as ideias contemporâneas dentro de um marco de referência multidimensional, possibilitando a chamada de atenção para ideias que, de outra maneira, passariam impróvidas⁵⁹. Todavia a poética estrutural como as teorias que se lhe seguiram são herdeiras de uma vasta experiência histórica. Só podemos entender a crítica e os fundamentos que norteiam a ciência literária na actualidade se tivermos em linha de conta um conjunto de reflexões que aparecem já patenteadas antes de Platão⁶⁰ e que Aristóteles sistematizou de tal modo que a teoria do Estagirita se apresenta como um farol até aos tempos hodiernos⁶¹.

2. Da Poética e da acuidade da exegese

nuevas. Su relación con la tradición rusa fue hostil, y sus conexiones con el pensamiento teórico Occidental, prácticamente nulas.»

⁵⁸ Cf. Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov 1982: 108. A poética estrutural do século XX teve a sua origem nas ideias radicais do formalismo russo.

⁵⁹ Veja-se Lubomír Dolezel (1997), *op. cit.*, p. 19. Sobre a teoria Poética do modernismo até aos nossos dias observe-se Antonio García Berrio & Teresa Hernandez Fernandez (1994), *op. cit.*, pp. 67-115.

⁶⁰ No artigo intitulado «A poética da pré-poética: a poética pré-aristotélica» in *Poéticas. Diálogos com Aristóteles*, A. López Eire, 2007: 15 e ss. tece um conjunto de considerações sobre ideias pré-platónicas e platónicas que terão dado origem ao primeiro tratado filosófico-científico sobre a poesia que é a *Poética* de Aristóteles.

⁶¹ Afirma Richard E. Palmer (1986), *op. cit.*, p. 252: «Hoje a compreensão histórica e a consciência histórica devem chegar-nos sob forma de crítica fenomenológica à visão científica. A base desta crítica é a análise da compreensão prévia, que revela a historicidade da nossa compreensão e do nosso mundo. E um resultado dominante será a descoberta da temporalidade. Compreender a literatura ou qualquer obra de arte situa-se na ordem da temporalidade. Isto é, encontramos a obra no presente, mas também com base na recordação (a nossa compreensão histórica formada) e na antecipação (o modo como a nossa compreensão projecta o futuro). A compreensão não é um conhecimento histórico fora do tempo; situa-se num lugar específico no tempo e no espaço – na história. A sua interpretação revetir-se-á de características diferentes à medida que aparece ao leitor, agora, nesta hora e neste lugar.» Acerca do juízo dos acontecimentos e ‘a verdadeira crítica do conhecimento como fenomenologia do conhecimento’ veja-se Edmund Husserl 2016: 35 e ss. Acerca do conceito clássico e actual da

A história da Poética é a história do pensamento literário e como tal situa-se entre duas disciplinas, a história das ideias e a história da ciência⁶². O estudo sobre o desenvolvimento da Poética é fundamental para compreender os problemas essenciais e as relações mútuas de ambas as disciplinas na história intelectual⁶³. Ademais, uma longa tradição investigadora tem sempre uma larga cronografia formada por dois pressupostos gerais, um ontológico, o outro epistemológico:

- a) A literatura é a arte da linguagem produzida na actividade criativa da *poesis*.
- b) A poética é uma actividade dotada de valor intelectual que participa da história do conhecimento⁶⁴.

A história da Poética como a de qualquer outra disciplina científica é, em primeiro lugar, uma história de hipóteses, teorias, métodos de observação e análise, de formação e deformação de conceitos⁶⁵. Não podemos granjear um conhecimento verdadeiro da evolução da Poética se não reconstituirmos a sua história imanente. As centúrias de

⁶² Segundo Lubomír Dolezel (1990), *op. cit.*, pp. 24-25, «a tradição de pesquisa da poética estende-se por milénios, ligando a estética aristotélica à semiótica contemporânea da arte poética. A sua evolução deve-se a intelectuais oriundos de muitos países e culturas diferentes, desde a Grécia Antiga à Suíça do século XVIII e à Alemanha do séc. XIX. Com origem em França, Rússia e Checoslováquia, a poética estrutural do século XX transformou-se num movimento de alcance e cooperação internacional sem precedentes. [...] A dimensão internacional da poética só tem, avidamente, experimentado e adoptado ideias, modelos, métodos e conceitos desenvolvidos na filosofia, em ciências especializadas, bem como nas macro-ciências modernas. Sendo um estudo científico da literatura, a poética desafia todas as formas de provincianismo cultural e académico.

Tanto na estabilidade dos pressupostos gerais como na vitalidade dos modos e *themata*, a poética revela características de uma tradição de pesquisa firmemente estabelecida mas em constante evolução. Em contraste com teorizações especulativas sobre literatura, enredadas numa monótona espiral de argumentos repetitivos e inconcludentes, a poética comprovou, ao longo da sua história, a possibilidade do crescimento controlado do conhecimento sobre literatura. A poética contemporânea – no espírito da sua tradição – continua a servir como medula científica à investigação literária e como fiel protectora da autonomia da arte poética.» Sobre as relações entre Poética, história e ciência veja-se Antonio García Berrio & Teresa Hernandez Fernandez (1994), *op. cit.*, pp. 14 e ss.

⁶³ Cf. Lubomír Dolezel (1997), *op. cit.*, pp. 20-21.

⁶⁴ Segundo Lubomír Dolezel (1997), *op. cit.* p. 20 «se considerarmos a poética como a ciência da literatura [...] procuraremos, naturalmente, um lugar para a sua história dentro do marco da história da ciência.»

⁶⁵ Maria Naves (2008), *op. cit.*, pp. 32-33 declara que «las poéticas ni siguen un esquema preestablecido, pues nadie suele, ni caso puede, proponer planes generales de investigación para ninguna de las ciencias, más allá de su propia actividad o la de un equipo. La historia de las poéticas y de los métodos que han seguido no responde, por tanto, a un proyecto, a un paradigma propuesto, sino que va desarrollándose según circunstancias sociales, culturales y personales; hoy podemos interpretar esas circunstancias para comprender las razones de la orientación seguida, frente a otras posibles, en el marco general de la historia de la investigación.

Esto significa que la teoría de la literatura no se ha realizado como una investigación sistemática atendiendo primero a los hechos más inmediatos, por ejemplo los formales, para pasar luego a las relaciones sintácticas entre las unidades y a sus valores semánticos, o no se ha hecho un plan de atender escalonadamente a las formas y luego a los significados, en escuelas sucesivas, sino que se ha estudiado la obra literaria siguiendo direcciones dominantes en cada época. Cada método parte de unos interrogantes que encuentran respuesta en alguno de los aspectos de la obra, y que coinciden con los planteados por otros métodos. Si partimos de un presupuesto determinista que admite que la obra es un producto relacionado con el modo de ser de su autor, lo más probable es que florezcan los métodos biográficos; si en una época predomina un sentido teocéntrico de la cultura, el teórico de la literatura intentará poner en relación las obras con la inspiración divina, aplicará criterios de autoridad para comprender las conductas y procurará explicar por su fin didáctico los textos; tenderá probablemente a una interpretación simbolista, etc.»

Quinhentos e Seiscentos foram decisivas na recepção e transmissão das teorias poéticas. Desde os finais do século XV e sobretudo a partir do primeiro quartel da centúria de Quinhentos, após a difusão da *Poética* de Aristóteles, até cerca de meados do século XVII, as investigações sobre teoria literária atravessaram uma das suas fases mais brilhantes e fecundas na história da cultura ocidental.

O principal resultado da nossa reconstrução é a descoberta dos *modos de poética*, de sistemas conceptuais e metodológicos que foram desenhados para fazer frente aos problemas da actualidade da tradição investigadora nas distintas fases do seu desenvolvimento. Este processo levou à formação de modos complementares: a Poética universal/particular, teórica/aplicada, exemplificativa/analítica, normativa/descritiva, sincrónica/histórica/comparativa, retórica/linguística/semiótica.

As questões da poética conhecem sucessivos aperfeiçoamentos no que respeita a um número limitado de *themata*⁶⁶. Além disso, a ideia de que a literatura é essencialmente estrutura tem sido um tema fundamental da Poética ocidental, ou seja, a Poética interessou-se desde o seu início pela relação entre a arte Poética e o mundo. O preceito da *mimesis* é uma formulação antiga deste tema, baseada na concepção platónica da *mimesis* como imitação, desenvolvida por Aristóteles que asseverou o papel ativo da *poiesis* como representação⁶⁷. Foi apenas no século XVIII – «século de crise e de gestação de novos valores em todos os planos⁶⁸» – que surgiu a primeira formulação de uma Poética não mimética, uma concepção de reinos imaginários como mundos possíveis. Porém, só nos estudos contemporâneos sobre Poética se desenvolveu uma teoria moderna não mimética da relação entre a literatura e o mundo: a poética do mundo possível da ficcionalidade. No século XX, o tema da criatividade poética formulou-se na teoria semiótica do sujeito; os potenciais criativos da imaginação do poeta encontram-se em tensão dialética com as

⁶⁶ Lubomír Doležel (1990), *op. cit.*, pp. 21-24.

⁶⁷ Em termos genéricos diremos que Platão pensava que toda a arte é imitação e que, por ser imitação, era digna de censura. Acreditava o criador do Liceu que as imitações, ao substituírem o modelo original – a realidade – por meras cópias inevitavelmente imperfeitas, acabavam por nos afastar da verdade e do conhecimento. Aristóteles, todavia, defendia que as pessoas podiam aprender com as imitações, por isso o criador da Academia, em vez de censurar a arte apresenta-a como uma forma de educar e de levar o Homem ao encontro do saber.

⁶⁸ Cf. Aguiar e Silva (1986), *op. cit.*, p. 358. Sobre o conceito clássico e actual de Poética veja-se Antonio García Berrio & Teresa Hernandez Fernandez (1994), *op. cit.*, 11-14.

condições históricas e as convenções culturais. Já a relação entre literatura e linguagem⁶⁹ é um tema-guia da Poética em todas as suas fases. Na verdade a Poética teórica mostrou sempre um vivo interesse pela análise e adopção de ideias, modelos, métodos e conceitos desenvolvidos pela filosofia e pelas ciências especializadas, assim como nas macrociências modernas. De acordo com Dolozel (1990: 24-25) (*vide* nota 62 desta tese), como «estudo científico da literatura», a Poética supõe um repto a todas as formas de provincianismo cultural e académico, quer na estabilidade de supostos gerais quer na vitalidade dos seus modos e temas. A Poética apresenta, segundo o mesmo autor, as características de uma tradição investigadora solidamente estabelecida, porém em estado de permanente evolução. Ademais e como já mencionámos, para o estudioso checo a Poética contemporânea continua a servir como núcleo científico dos estudos literários «e como fiel protectora da autonomia da arte poética.»

«O ser humano orienta-se no mundo através da actividade de interpretação. Esta, por sua vez, recorre a uma estrutura simbólica que é essencialmente composta pela linguagem⁷⁰.» A interpretação dos textos e das respectivas diegeses contribuem para a formação do *ethos* do leitor e colocam-no em convivência com uma extensa rede de pensadores e ideias plasmadas em palavras e sabedorias milenares, em contacto com modelos axiológicos que lhe possibilitam estruturar o mundo e o tempo de forma a alcançar melhor as simbioses e as constantes universais do pensamento humano e o papel quer do intelectual quer do homem comum no mundo de hoje. As ‘histórias’ são respostas do e para o Homem, algo que lhe permite compreender melhor o mundo que o rodeia. À medida que tomamos contacto com diferentes realidades, mais pensadas, mais reflectidas se tornam as análises que fizermos sobre as explanações, as exegeses, as ideias que se possam formar à volta do centão da Poética, da hermenêutica e de universais literários e filosóficos.

Segundo Paul Ricoeur, quando analisamos uma obra, em vez de filtrarmos uma dimensão de significado, por vezes, o contexto parece deixar passar diversos trabalhos. «O texto enquanto todo e enquanto totalidade singular pode comparar-se a um objecto que é possível ver a partir de vários lados, mas nunca de todos os lados ao mesmo tempo⁷¹.»

⁶⁹ Declara Richard E Palmer (1986), *op. cit.*, p. 254: «A linguagem é histórica – é o repositório do modo de ver de toda a nossa cultura. Resumindo, a própria interpretação é histórica, e se tentarmos fazer dela qualquer outra coisa acrescentando-lhe ou tirando-lhe algo, empobrecemos a interpretação e empobrecemo-nos a nós mesmos.»

⁷⁰ *Vide* Paul Ricoeur 2013: 14.

⁷¹ Cf. Paul Ricoeur 2009: 109.

Existem também outros argumentos que consolidam várias obras, que fluem concomitantemente à guisa dos textos sobrepostos de um palimpsesto. Para Ricoeur «o texto é como uma partitura musical e o leitor como o maestro que segue as instruções da notação. Por conseguinte, compreender não é apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, é gerar um novo acontecimento, que começa com o texto em que o evento inicial se objectivou⁷².» Nesta linha, concordamos com David Wood quando este afirma que um texto é um todo, ou mais propriamente uma totalidade⁷³. A relação entre o todo e as partes requer um determinado tipo de julgamento. A reconstrução do texto apresenta um carácter circular e a partir dos detalhes e depois das partes, nós conseguimos interpretar e reconstruir o todo. O juízo de importância é da ordem da conjectura. Ainda assim, podemos desde já declarar que Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever de D. António de Ataíde forma um todo coerente, um aljôfar a ser estudado, facto de que demos conta na introdução deste trabalho.

Ao contactarmos com um manuscrito como o de D. António de Ataíde, vivemos histórias, recontamos vidas, construímos narrativas, produzimos cultura. Na sua praxis todo «o homem é, [...] o único ser que se espanta, sabe que morre, quer saber, é capaz de desmesura e deseja simultaneamente ser feliz⁷⁴.» Jamais podemos partilhar de opiniões deterministas que teimam em declarar que certas coisas, num dado período, estavam além da articulação ou da concepção de certas ideias e comportamentos; em certa medida, em sintonia com o 'novo historicismo'⁷⁵, pretendemos invocar a grandeza e vastidão do arquivo textual e, a partir delas, elaborar uma abordagem crítica e estético-literária da instância individual.

⁷² Idem, *Ibidem*, p. 106.

⁷³ Veja-se David Wood 1991: 20-33.

⁷⁴ Vide Maria Luísa Portocarrero F. Silva (1995).

⁷⁵ Mais informação em Stephen Greenblatt (1991). A expressão "novo historicismo" serve para descrever um método crítico que se opõe ao formalismo descontextualizado do "new criticism" dominante. Preocupado com a inserção de objectos culturais (textos literários e outros artefactos) na história, o novo historicismo distingue-se do historicismo tradicional por assumir que a intervenção individual no processo histórico é inevitável e que a crítica não pode suspender juízos de valor, nem deve abordar o passado com um espírito de veneração. Os objectos culturais têm uma ressonância, isto é, um poder de evocar as forças culturais de onde elas emergiram. Têm também o poder de encantar, de transmitir um sentimento arrebatador de singularidade. É a interacção de "ressonância" e "encantamento" que o novo historicismo busca iluminar. O termo "novo historicismo" emprega-se também para a vertente do pensamento literário que interpreta os poemas, as peças de teatro como a expressão de superestruturas da sociedade. Stephen Greenblatt é o nome mais proeminente desse pensamento.

A descoberta de obras antigas olvidadas no pó dos séculos⁷⁶ e a sua leitura, a busca do inédito, apresentam-se para nós como algo de fascinante, pois constituem-se como pequenos elementos que numa cadeia mais vasta nos irão fazer compreender melhor uma determinada época cultural e as suas ressonâncias. Reside o nosso fascínio em trazer à luz uma Arte Poética com mais de quatrocentos anos e na possibilidade de tratar quase todos os traços escritos e visuais de determinada cultura como uma rede de signos reciprocamente inteligíveis⁷⁷.

Examinámos o Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escreuer de D. António de Ataíde, como um processo de escrita, leitura e discurso, como um momento integrado e não particularizado pela circunstância de Portugal ser administrado por reis espanhóis e do seu autor ter estado ao serviço desses governantes, pois o que interessa é a obra produzida. O movimento hermenêutico que trabalha com a obra opera como mediação, coincidindo com a práxis, uma categoria da dialéctica, portanto, da crítica. Por isso, António Inácio Andrioli é de opinião de que o entendimento do discurso da obra é proveito de uma contínua «reconstrução, reelaboração da própria obra e é nisso que consiste a hermenêutica quando não transformada em ontologia⁷⁸.» Para Paul Ricoeur, «a hermenêutica deve superar a dicotomia danosa, herdada de Dilthey, entre ‘explicar’ e ‘compreender’⁷⁹.» Aliás, o homem é um ‘animal hermenêutico’⁸⁰, uma vez que se orienta no mundo através da actividade fundamental da interpretação. Com Ricoeur, recusamos uma abordagem determinista da acção humana. «A sua defesa da liberdade pressupõe uma antropologia filosófica que coloca a ênfase nas *capacidades* do ser humano, naquilo que o ser humano é capaz de fazer, ou deveria ser capaz de fazer se não existissem por vezes impedimentos estruturais que podem tender a amputar essas possibilidades⁸¹.» Por isso estamos cientes do sequente desígnio: com este trabalho evitamos o obívio em que Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escreuer de D. António de Ataíde mergulhou há séculos e contribuimos no panorama histórico-literário luso para a

⁷⁶ Veja-se George Steiner ²2012: 7 e ss. Sobre a Poética e historicismo literário veja-se Antonio García Berrio & Teresa Hernandez Fernandez (1994), *op. cit.*, pp. 57-64.

⁷⁷ Cf. Umberto Eco 2017: 27 e ss.

⁷⁸ Vide António Inácio Andrioli (2006).

⁷⁹ Idem, *Ibidem*.

⁸⁰ Idem, *Ibidem*.

⁸¹ Veja-se Paul Ricoeur ¹2013: 13.

preservação e comento de um extenso e essencial testemunho do ponto de vista patrimonial. Neste caso, uma pressuposta dissipação do documento não resultaria devido a uma falta de inventariação das entidades competentes, mas porque o decorrer dos séculos não contribuiu, até ao momento, para a existência de um plano de protecção ou de salvaguarda do ponto de vista de uma investigação intensa sobre o assunto.

Toda a observação preliminar sobre literatura e a sua entidade arrosta, *ab initio*, o quesito de saber se é provável (ou até que ponto é exequível) determinar as extremas que demarcam o fenómeno literário. Assinala-se, desde já, o seguinte: sempre que falamos em fronteiras da literatura, empregamos expressões metafóricas decerto sugestivas. No entanto, igualmente algo indefinidas; de certa feição, é isso mesmo que determina o recurso a metáforas e também, espontaneamente, na metalinguagem dos estudos literários⁸². Mas para chegarmos a estes termos foi essencial um longo percurso. Na verdade, a cultura ocidental e as suas grandes obras artísticas nos mais variegados géneros, tipos, padrões e hermenêuticas – de hoje e de todos os tempos – devem os seus preceitos e o que objectivamente são a três milénios ininterruptos de literatura, poesia e exegeses. De Homero a Platão e a Aristóteles, destes a Santo Agostinho e à Idade Média donde há-de sobrevir o Renascimento e mais tarde o Romantismo que abrirá os itinerários da Modernidade e da presente e fragmentária Pós-Modernidade⁸³. Como afirmava Karl Kohut, o presente histórico constitui o ponto de referência para a memória⁸⁴ e só através dela compreendemos o fenómeno literário e a nossa presença como construtores de obras de

⁸² Hoje, por outro lado, pensa-se que o envolvimento de determinados textos dentro desse campo literário e a omissão de outros, não revoga a eventualidade de existirem situações ambíguas que dissipam a fixidade com que eventualmente poderia postular-se a presença de um campo literário com margens rigidamente demarcadas. Cf. Carlos Reis 1995: 19.

⁸³ Diz-nos Richard E. Palmer (1986), *op. cit.*, p. 253 que «hoje a tarefa da interpretação, é libertar-se da objectividade científica e da maneira como o cientista vê as coisas, é recuperar o sentido da historicidade da existência. Estamos tão obcecados com a perspectiva do pensamento tecnológico que só de um modo disperso temos consciência da nossa historicidade.

Aproximarmo-nos do carácter histórico da interpretação quando reconhecemos que nenhuma interpretação é “para todo o sempre” a “interpretação certa”; todas as épocas reinterpretem Platão, Dante, Shakespeare, Milton e todos os grandes espíritos da nossa herança.»

⁸⁴ Em Karl Kohut (2004), podemos ler: «[...] En el campo de la literatura, asociamos la memoria con formas literarias que evocan el pasado: la novela, el teatro y la poesía históricas, al igual que la biografía y la autobiografía. En todos estos géneros o subgéneros, la literatura linda con su hermana gemela, es decir, la historiografía.

La noción de la memoria está intrínsecamente ligada a la del tiempo. “Memoria y recuerdo están, en primer lugar, arraigados en la dimensión del tiempo”, escribe el psicólogo alemán Hans-Joachim Markowitsch. Ya San Agustín sabía que no se puede hablar de memoria sin hablar de tiempo. En sus memorias, retoma y repiensa concepciones anteriores de la filosofía antigua de una manera tan original que su pensamiento constituye un punto de referencia insustituible y, hasta hoy en día, los filósofos vuelven obligadamente a las Confesiones cuando reflexionan sobre tiempo y memoria. Es imprescindible, pues, hablar del tiempo antes de pasar a la memoria.»

arte⁸⁵. «Por lo tanto las relaciones entre literatura y memoria cambian de enfoque según la perspectiva de los autores o del público. [...] La memoria es el recinto donde convergen experiencia e imaginación, y la imaginación no es más que la “memoria fermentada”»⁸⁶.

Fragmentados e presos pelas conjunturas presentes⁸⁷, impõe-se então que caminhemos para os textos originais e para os comentários de D. António de Ataíde e reconstruamos a sua *Poética*, uma espécie de Borrador, assim qualificado pelo 5.º conde da

⁸⁵ Por isso afirma Mário de Carvalho (2014), *op. cit.*, 45-46: «se é preciso lembrarmo-nos de que o texto tem sempre um destinatário – o **outro** –, andará pouco avisado quem procure capturar um leitor determinado para o fixar no tempo, ater a uma moda, ou lisonjear o que parecem ser os seus gostos de momento. Por um lado, está a diminuir o leitor – o tal leitor ideal –, quando presume a sua passividade, e passa a degradá-lo, transformando-o em “público”. Por outro lado, está a despromover-se e a desprestigiar-se enquanto escritor, ao tombar na temporalidade imediata, atolando-a na mexerufada do fugaz e do circunstancial. Quem escreve à medida do leitor que pretende lisonjear fica dentro dessa medida. Se procura um “consumidor”, é porque lhe apresenta um “produto”. Quem aposta num tempo transitório e contingente, torna-se ele próprio transitório e contingente. Visar uma actualidade que, pela variável natureza das coisas, está a ser permanentemente transformada, é situar-se no passado. Numa palavra, ficar datado. Como se tivesse atirado a um alvo movente que já não está no mesmo sítio.

O autor deve criar o leitor que o mereça. Um leitor criativo é muito mais gratificante do que um consumidor passivo e estéril. E há que respeitá-lo. Ele não é o nosso confidente.

No sentido de marca pessoal que qualquer texto ficcional acaba por comportar, todos os livros são, afinal, autobiográficos.»

⁸⁶ Para mais informação, veja-se Castañeda Hernandez & María del Carmen (2011): 149.

⁸⁷ Sobre as circunstâncias e as transformações operadas pelo *modus vivendi* hodierno, no qual a concepção de cultura se alterou profundamente e se converteu numa cultura-mundo, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy 2016: 242-43 observam o seguinte: «Como viver no hiper mundo da desorientação? É preciso notar que para o enfrentar os seres humanos não dispõem das mesmas armas. Neste contexto, alguns sabem maximizar as suas oportunidades e desenvolver as suas potencialidades. Por exemplo, as elites assumem riscos, empreendem, criam, sentem-se à vontade em todo este universo transnacional. Os outros vivem com muito mais ansiedade o fim dos modelos e a instabilidade da hipermodernidade. Sofrem mais a sua influência do que acompanham a sua evolução, com o consumo a tornar-se o único horizonte de vida e o meio principal para ocultar as suas dúvidas e o seu mal-estar. É aqui que reside o grande desafio que a cultura de amanhã tem de superar. Tal cultura é, com efeito, o único verdadeiro contrapeso que permite travar o império do consumismo e dar outros objectivos à existência.

No mundo desorientado do hiper capitalismo, a cultura deve ser vista como o instrumento privilegiado que torna possível o aperfeiçoamento e a superação de si, a abertura aos outros, o acesso a uma vida menos unilateral do que a de comprador. Durante muito tempo, o objectivo da cultura foi identificado com a *profundidade* da alma, com a vida em obediência à razão. Esta vocação superior nunca foi tão obsoleta como agora, pois vivemos num mundo dominado pela superficialidade do imediato e do consumível. Para além desta, há, todavia, outra missão que lhe incumbe para o futuro: a de abrir a existência a dimensões diferenciadas, fornecer objectivos, distribuir as cartas para que se possam encetar novos caminhos e estimular potenciais diversificados dos indivíduos que não se reduzam apenas à compreensão inteligente do mundo. Com isto, regressamos, dalgum modo, à função eterna, antropológica, da cultura: educar e socializar os seres humanos, fornecendo-lhes objectivos – e, hoje, ao favorecer uma multiplicidade de projectos, de experiências e de horizontes de sentido, dar-lhes a possibilidade de “mudar a vida”. A cultura não é contra a paixão. Pelo contrário, ela é o que deve alimentar as paixões ricas e boas dos indivíduos. A cultura não deve apenas exaltar o que é profundo, mas também fazer algo que é mais importante para a maioria: limitar a desorientação e permitir a estima de si com actividades que mobilizem a paixão dos seres humanos para se superarem, para serem agentes da sua própria vida.» Assim sendo, a conjuntura actual, plena de aceleração e mudanças sociais e culturais, possibilita-nos novas experiências e transcendências, evitando o imobilismo e a tentação de fechamento em si mesmo, promovendo a mobilização de forças criativas e evoluções reflexivas que levarão ao redespertar de sabedorias e à formulação de hermenêuticas sobre os fenómenos que envolvem o sujeito. Vide Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2016), *op. cit.*, pp. 240-241. Por isso, na introdução à obra *O que é a Crítica? seguido de A Cultura de Si*, onde se transcrevem duas conferências de Michel Foucault (2017): 26-27 se declara: «que é preciso conceber a “ontologia crítica de nós próprios” como uma atitude, um *ethos*, uma vida filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são impostos e prova da sua superação possível”. Se Foucault se interessa pela cultura greco-romana de si enquanto estética da existência, com efeito, não é para propor um regresso à ética antiga da existência, como “alternativa” aos modelos morais contemporâneos, mas porque acredita que essa cultura de si pode mostrar-nos a possibilidade de construir uma “nova ética”, que, graças ao trabalho da análise histórica ligada à “imaginação ética”, elimina as três grandes referências, agora enfraquecidas, à religião, à lei e à ciência.» Sobre o papel da cultura-mundo no mundo actual veja-se ainda Gilles Lipovetsky & Hervé Juvin 2017: 18 e ss.

Castanheira, porque é nosso dever desenvolver o sentido de interpretação de um manuscrito assaz rico, de molde a ajudar a gizar percursos hermenêuticos, interpretações de textos e de vidas que ainda hoje nos fascinam e que nos podem ajudar a ancorar na volatilidade hodierna. Desde já desafiamos os leitores para o deslumbramento a descobrir nos labirintos deste manuscrito, afigurando-se à partida parcamente congruente, segundo alguns poucos, e cuja translineação integral se apresenta pela primeira vez, no II volume desta tese⁸⁸. Antes disso, urge observar a vida do 5.º conde da Castanheira.

D. António de Ataíde é uma relevante personalidade que, no quadro das letras lusas de Quinhentos e Seiscentos, foi arrojada para um desmerecido e escuso oblívio. As contingências do período histórico em que viveu e as suas profundas ligações ao poder filipino talvez expliquem o facto de ter sido tão olvidado pela generalidade dos estudiosos da literatura portuguesa; porém, afigura-se-nos um preceptista de peculiar relevância para a compreensão da recepção da Poética, do desenvolvimento da crítica literária nacional e das ideias estéticas basilares que caracterizavam os códigos poéticos da sua época. São escassos os registos editados sobre a sua vida e o que por nós foi desvendado encontra-se, em boa parte, em documentos manuscritos, existentes na Torre do Tombo, na Biblioteca Nacional, na Biblioteca da Ajuda e na Biblioteca Pública de Évora. Da sua biografia nos daremos conta, de seguida, na Parte I deste trabalho.

⁸⁸ Veja-se documento inserto, na página 12 e ss., do II volume desta tese.

PARTE I

ANTÓNIO DE ATAÍDE, UMA BIOGRAFIA E UMA CULTURA

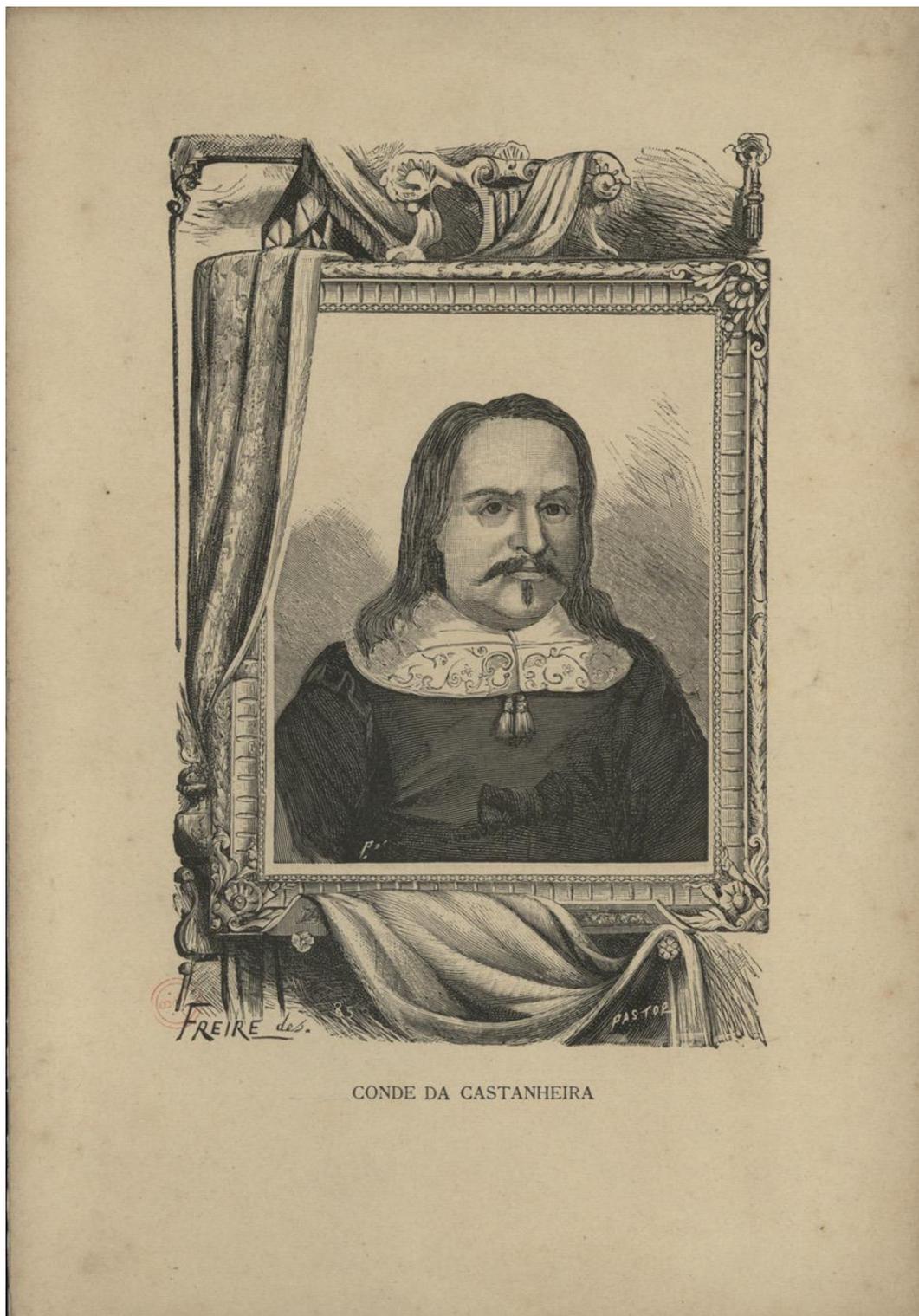


Figura 2⁸⁹

⁸⁹ Biblioteca Nacional de Portugal, documento com a cota E. 811 P. Relativamente a esta imagem, no documento [em linha]:

<http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=145XE8H210328.112123&profile=porbase&source=~!bnp&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!2075996~!6&ri=7&aspect=subtab11&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=conde+da+castanheira&index=.GW&uindex=&aspect=subtab11&menu=search&ri=7>, podemos ler o seguinte: «Freire terá desenhado apenas a cercadura, dado que tudo indica tratar-se de uma composição de duas matrizes, como a dupla assinatura de Pastor, abreviada "P.or" no quadro com o retrato, e os vincos no papel impresso acusam.

É possível que o autor do desenho tenha sido Luciano Freire (1864-1934), mas trata-se de uma hipótese ainda não comprovada. Publicada na obra *Cartas do Padre António Vieira...*, Emp. Literaria Fluminense, vol. 1. Data post-mortem do

1. AS INSÍGNIAS E O PODER NA ÉPOCA DE D. ANTÓNIO DE ATAÍDE

«Desde a orla do mar
Onde tudo começou intacto no primeiro dia [...] [...] Caminhei para Delphos
Porque acreditei que o mundo era sagrado
E tinha um centro.»

Sophia de Mello Breyner Andresen 2010: 542.

«[...] Todo o poeta, todo o artista é artesão de uma linguagem.»

Sophia de Mello Breyner Andresen 2010: 839.

António de Ataíde, 5.º conde da Castanheira e 1.º conde de Castro D'Aire, nasceu por volta de 1567 ou um pouco antes e morreu a 14 de Dezembro de 1647⁹⁰, tendo sido sepultado na capela-mor da igreja de S. Francisco de Lisboa⁹¹. Foi o terceiro filho do segundo casamento do segundo conde da Castanheira, também chamado D. António de Ataíde, falecido em 1603. Filho de D. Bárbara de Lara era neto, por via materna, de D. Pedro de Meneses, 3.º Marquês de Vila Real⁹² e bisneto de D. Álvaro de Ataíde, 5.º senhor da Castanheira, Povos e Cheleiros. Este último era irmão de D. Martinho de Ataíde, 2º conde de Atouguia, ambos filhos do 1.º conde D. Álvaro Gonçalves de Ataíde e D. Guiomar de Castro⁹³.

retratado, António de Ataíde (ca. 1567-1647), 1.o conde de Castro d'Aire (1625) e 5.o conde da Castanheira (1637), segundo inferência dos dígitos "85" gravados na margem inferior esq.a, em conjugação com o período de actividade do gravador.»

⁹⁰ Data de 9 de Março de 1647 o que julgamos ser o derradeiro manuscrito, onde se faz referência a actos da vida pública do 1.º conde de Castro D'Aire. Trata-se de uma carta relativa à alcaidaria-mor de Colares. Veja-se documento inserto, na página 247, da obra *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D'Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*, em publicação na *Revista artciencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação* n.º 22-23.

⁹¹ Acerca da casa de Castanheira veja-se E. Pereira & Guilherme Rodrigues 1904: 869. Sobre este assunto observe-se ainda D. António Caetano de Sousa 1736: 531-551. D. António de Ataíde não foi sepultado no panteão dos Ataíde no Convento da Castanheira. Cf. nota 1 do Volume I, desta dissertação.

⁹² D. Pedro de Meneses era descendente directo de D. Henrique II de Castela e também de D. Fernando I de Portugal.

⁹³ D. Guiomar de Castro era neta de D. Álvaro Pires de Castro, conde de Viana, da Foz do Lima, hoje conhecida por Viana do Castelo, por carta de D. Fernando I datada de 1 de Junho de 1371. D. Álvaro Pires de Castro, irmão de D. Inês de Castro, bisnetos por via ilegítima de D. Sancho IV de Castela e trinetos de Afonso X, o Sábio. D. Álvaro Pires de Castro foi também 1º

Do primeiro casamento de D. Álvaro de Ataíde, senhor de Castanheira, Povos e Cheleiros com D. Leonor de Melo (filha do 1.º conde de Atalaia) resultaram dois filhos: D. Pedro de Ataíde⁹⁴ e D. Álvaro de Ataíde⁹⁵. Casou posteriormente com D. Violante de Távora e dessa união nasceu D. António de Ataíde, 1.º conde da Castanheira, homem de notável subtileza política⁹⁶, decisivo no processo da primeira colonização do Brasil⁹⁷, diplomata notável e um

Conde de Arraiolos e 1.º Condestável de Portugal. Por conseguinte a família dos Ataíde tem na sua origem sangue real de Castela e Leão, Navarra, Aragão e Portugal. Para mais informação vd. [em linha]: <http://geneall.net/pt/>.

⁹⁴ Cf. Garcia de Resende 1902: vol. I, pp. 128-132, onde se lê: «CAPITULO LIV / *Da mercê que El-Rei fez ao senhor D. Manuel irmão do duque, do mestrado de Christus e ducado de Beja* / «E D. Pedro d'Ataide sendo fugido de Setuvel, e indo caminho de Santarem, foi nom caminho preso, e trazido a Setuvel, onde contra elle foi acerca de suas culpas processado, pelas quaes pela justiça foi publicamente degoldado e feito em quartos. [...]»

⁹⁵ Na página 49, da obra *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D'Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*, em publicação na *Revista artciencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação* n.º 22-23, encontra-se um traslado, onde se faz referência a D. Álvaro de Ataíde, pai do 1.º conde da Castanheira. Veja-se ainda documento [em linha]: <https://geneall.net/pt/nome/19680/d-alvaro-de-ataide-senhor-de-castanheira-povos-e-cheleiros/>.

⁹⁶ Vide Garcia de Resende (1902), *op. cit.*, vol. I, pp. 128-132, onde se lê: «CAPITULO LIV / *Da mercê que El-Rei fez ao senhor D. Manuel irmão do duque, do mestrado de Christus e ducado de Beja* / [...] D. Alvaro de Ataíde era em Santarém, onde pelos da conjuração foi acordado que estivesse com muita gente, que com dissimulações recolhia, para que tanto que da morte d'El-Rei, ou d'algum alevantamento contra elle fosse certificado, logo recolhesse ao castello a Excelente Senhora D. Joana, que então estava no mosteiro de Santa Clara da dita villa, porque para uma cousa e para a outra se o caso sobreviera, tinha já as cousas aviadas e postas em ordem astuciosamente. Porque sobre o recolhimento d'esta senhora tinham esperança d'ajuda e favor dos Reis de Castella, a quem segundo fama tudo isto era revelado.

E por D. Alvaro ser homem muito sabedor e de muito credito e autoridade, estava em Santarem com esta empresa, mas como da morte do duque foi avisado, como sesudo que era, se poz logo em salvo e se foi para Castella, onde sempre andou em vida d'El-Rei, e depois por El-Rei D. Manoel, que santa gloria haja, foi a estes reinos tornado com sua honra, e restituído ao seu. Porque na verdade muito menos culpa e caso era estar D. Alvaro em Santarem, posto que estivesse por parte do duque e em ajuda sua, que a dos outros que com suas próprias mãos queriam matar seu Rei e senhor, de quem muitas e grandes mercês tinham recebidas, que D. Alvaro ainda que consentisse em o fazerem, não no quis elle fazer nem vêr fazer, e por isso estando El-Rei em Setuvel, estava elle em Santarem.

E depois de assi ser nestes reinos casou com D. Violante de Tavora, mulher de mui nobre geração; e houve d'ella um filho que se chama D. antonio d'Ataide, que ora é conde da Castanheira, senhor de Povos e Chileiros, alcaide mór de Alegrete e de Colares, e veador da fazenda d'El-Rei nosso senhor, homem de muito grande estima e muito aceito a El-Rei, de muita valia e tão bom saber, que sendo mancebo alcançou todas estas cousas, e muita renda per si, segundo seu contino serviço, e o grande amor que lhe El Rei tem e a muita confiança que tem nelle, se espera alcançar outros maiores.

E Pero d'Albuquerque fugindo, foi logo preso em Lisboa e trazido á casa da suplicação, onde foi contra elle processado e ouvido perante El-Rei, a que fez grande fala mui eloquentemente, que falava muito bem, na qual alegou muitos serviços e grandes feitos em armas, que era valente cavaleiro. E nada lhe aproveitou, porque emfim por o caso foi julgado a morte e publicamente degolado em Montemór-o-Novo.

E o conde de Penamacôr se acolheu e lançou logo na dita sua villa. E quando El-Rei ia ao Sabugal, como ao adiante se dirá, tornando-se El-Rei de Castello Branco para Santarem, o dito conde com seguro real lhe veiu falar no logar das Cortiçadas, que se ora chama Proença a Nova, e porque se não quis pôr a direito como El-Rei queria, se despediu d'elle e de seus reinos, e com sua mulher e filhos se foi para Castella, e depois em Roma, e fóra de Hespanha andou em muitos reinos cometendo contra El-Rei muitas cousas, até que tornou outra vez a Castella, onde acabou como adiante se dirá.»

⁹⁷ Em Manuel Amaral (2000-2015), podemos ler: «Segundo Frei Luís de Sousa, que publicou esta carta nos seus Anais de D. João III, o “grande” conde da Castanheira tinha afirmado que o abandono das praças de Marrocos se devia ter realizado anos antes quando Safim tinha sido cercada. O abandono da cidade têxtil de Safim e do porto de cereais que era Azamor, depois de se ter perdido, no ano anterior, o cabo de Guer, e antes da saída de Alcácer-Ceguer e de Arzila, em 1549-1550, deveu-se à crise comercial de nível mundial e muito profunda de meados do século XVI, que como afirmou Vitorino Magalhães Godinho foi “para o império português [uma] autêntica viragem de estrutura.” Com estes abandonos ficou comprometido o controlo do estreito de Gibraltar, e as cidades de Larache, Salé e Tetuão tornam-se covis de piratas, perdendo-se também o comércio de cereais, de açúcar, de escravos e de metais. Com o fim do domínio português do litoral marroquino, o reino de Fez tornou-se uma potência internacional, com relações com a Inglaterra e a França, pondo em causa por muito tempo, de facto até meados do século XIX, a segurança do Algarve e do estreito de Gibraltar. Foi a partir deste momento que se começou a olhar mais intensamente para o desenvolvimento de Angola e do Brasil. O abandono do domínio das costas do Norte de África nunca foi, por tudo isto, consensual no Portugal da segunda metade do século XVI.»

mecenas das artes do seu tempo. Foi casado com D. Ana de Távora, filha de D. Álvaro Pires de Castro, senhor do Mogadouro e de Mirandela, e de sua mulher, D. Isabel da Silva, filha dos condes de Penela⁹⁸. Tinha o 1.º conde da Castanheira uma natural propensão para o mecenato como se pode verificar pelo documento que se segue:

«Fundada em 1534, a igreja de São Bartolomeu foi mandada erigir por D. António de Ataíde, Conde da Castanheira, amigo pessoal de D. João III, humanista e mecenas, que terá transformado o espaço do seu senhorio "numa fábrica de lavar à maneira de Itália" (RIBEIRO, José Alberto, 1998, p. 13). Ao longo da sua vida, o conde mandou edificar diversas obras na zona de Povos e Castanheira, nomeadamente o forte e o hospital da Misericórdia da Castanheira, já desaparecidos, o pelourinho de Povos, e uma capela privada da família Ataíde no Convento de Santo António da Castanheira, onde foi posteriormente sepultado.

A igreja mantém quase intacta a sua estrutura original, de tipologia renascentista, tendo apenas desaparecido a abóbada de nervuras que cobria a nave, destruída com o terramoto de 1755⁹⁹.»

D. João III, amigo pessoal, criará para D. António de Ataíde¹⁰⁰, e seus descendentes o título de Conde da Castanheira em 1 de Maio de 1532¹⁰¹. Senhores de terras férteis e de cargos proeminentes, não admira que os Ataíde mandassem erigir diversos edifícios de estrutura rica do ponto de vista arquitectónico.

⁹⁸ Cf. João Romano Torres (ed.) (2000-2012). D. Ana de Távora era descendente, por via paterna, de Rozendo Hermingues, 1.º senhor de Távora e, por via materna, de D. João, infante de Portugal, duque de Valencia de Campos, filho de D. Pedro e D. Inês de Castro.

⁹⁹ Vide Direção-Geral do Património Cultural, (s.d.), Igreja Matriz de Castanheira do Ribatejo.

¹⁰⁰ Veja-se o documento inserto, na página 53, da obra *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D'Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*, em publicação na *Revista artciencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação* n.º 22-23, onde se trespassa uma carta de sentença de privilégios de D. João III, determinando que o Conde da Castanheira não pague em serviços, pedidos, empréstimos, fintas, talhas, adros nem outros quaisquer encargos ordenados pelos concelhos onde tiver bens.

Na obra *Annaes de Elrei Dom João Terceiro por Fr. Luiz de Sousa*, publicados por A. Herculano em 1844 podemos ler nas páginas 377, 378, 382, 383, 396, 399, 402, 403, 404, 419, 421, 442, várias referências ao 1.º conde da Castanheira.

¹⁰¹ Foram condes da Castanheira respectivamente: António de Ataíde, 1.º conde da Castanheira, morto em 1563. D. António de Ataíde, 2.º conde, filho do 1.º conde e morto em 1603. D. Manuel de Ataíde, 3.º conde da Castanheira e filho do anterior. D. João de Ataíde, 4.º conde da Castanheira, morto em 1637, filho do 3.º conde. D. António de Ataíde, 5.º conde da Castanheira e 1.º conde de Castro D'Aire, morto em 1647, com mais de 80 anos, foi 3.º filho do 2.º casamento do 2.º conde da Castanheira (supra referido), igualmente chamado D. António de Ataíde, morto em 1603. D. Jerónimo de Ataíde, 6.º conde da Castanheira, também 2.º conde de Castro D'Aire, morto em 1669. D. Ana de Lima e Ataíde, 7.ª condessa da Castanheira; casou esta senhora com o Simão Correia da Silva, 7.º conde da Castanheira, título que obteve por casamento. Simão Correia da Silva era filho de Martim Correia da Silva, alcaide-mor de Tavira e irmão de Henrique Correia da Silva, heróis na Restauração da Independência. O marido de D. Ana de Lima trocou correspondência com o padre António Vieira, acérrimo defensor da causa e do império português. No trabalho intitulado *Cartas do padre António Vieira* de J. Lúcio de AZEVEDO S. J. publicadas em Coimbra pela Imprensa da Universidade, entre 1925-1928, podemos ler, no vol. 3, (1928), algumas dessas epístolas; vide pp. 481-483; 519-520; 527-529; 544-545; 573-574; 589-590. Na carta incerta nas páginas 573-574 o Padre António Vieira dá-nos conta do nascimento e morte do Príncipe D. João de Bragança, príncipe do Brasil e duque de Bragança, (Lisboa, 30 de Agosto de 1688 – 16 de Setembro de 1688, sepultado em São Vicente de Fora). De acordo com J. Lúcio de Azevedo (1928), *op. cit.*, vol. 3, p. 481, Simão Correia da Silva «militou nas guerras da independência, e foi Vedor da Fazenda e das Casas de ambas as Rainhas, mulheres de D. Pedro, Conselheiro de Estado, e pessoa muito da confiança do Regente, então e depois quando este foi Rei.» Sobre o papel do 7.º conde da Castanheira nas guerras da Restauração veja-se Henrique Correia da Silva *et al.* 1940: 28 e ss.



Figura 3 ¹⁰²



Figura 4 ¹⁰³

Contribuíram com avultadas somas para a manutenção da quinta e convento ligados à ordem dos franciscanos na Castanheira do Ribatejo¹⁰⁴, por exemplo a Igreja Matriz desta localidade – jóia da Renascença portuguesa –, da invocação de S. Bartolomeu, foi mandada construir por D. António de Ataíde, vedor da Fazenda de El-Rei. D. Álvaro de Ataíde¹⁰⁵, o

¹⁰² Cf. Direção-Geral do Património Cultural, (s.d.), *Quinta de Santo António, incluindo o convento, igreja, pequena capela, tanque e muros azulejados*. O convento, local de reclusão, foi «fundado cerca de 1402 por uma comunidade de frades franciscanos oriundos do Convento de São Francisco de Alenquer[. Denominado por] Convento de Santo António da Castanheira foi edificado em terrenos cedidos por Domingos Simões. As obras de edificação do convento prolongaram-se por todo o século XV, e em 1493 a rainha D. Leonor patrocinava a construção das celas e das capelas do templo. No início do século XVI D. Manuel tornava-se o mecenas das obras do convento; mandou fazer obras de melhoramento na igreja e nas oficinas e a plantação de uma horta. Em 1510 iniciava-se a construção do claustro, e até 1525 ficava concluída a edificação do convento e a ampliação da cerca. Depois de 1521 D. António de Ataíde, 1º conde de Castanheira, tornou-se o padroeiro do convento, mandando edificar as capelas laterais cerca de 1530. Alguns anos mais tarde, em 1550, instituiu o mausoléu dos Ataíde numa das capelas do templo. Na segunda metade do século XVI D. Jorge de Ataíde patrocinou outras obras no convento, mandando reedificar a capela-mor, o retrocoro, a cobertura da sacristia e as quatro galerias do claustro, construindo uma casa de fresco junto ao claustro. Na segunda metade do século XVII os Condes de Castanheira mandaram edificar outra casa de fresco, no local da antiga ermida de Santo António de Vila Franca, e um novo coro-alto no templo do convento.»

¹⁰³ A Igreja Matriz da Castanheira do Ribatejo, da invocação de S. Bartolomeu, foi mandada construir por D. António de Ataíde, que recebeu o título de 1º Conde de Castanheira em 1 de Maio de 1532, cujo brasão se encontra sobre o portal. Na fachada podemos encontrar o portal renascentista com colunas de fustes estriados, um arco de volta perfeito e medalhões com cabeças em relevo. Quanto à sua estrutura, esta igreja possui uma única nave e apresenta azulejos setecentistas. É considerado pela lei portuguesa Imóvel de Interesse Público.

¹⁰⁴ Sobre a extrema importância do lugar do Convento da Castanheira na história de Portugal dos séculos XV a XVII veja-se Carlos Fontes (s.d.).

¹⁰⁵ D. António de Ataíde nasceu em 1500 e era filho de D. Álvaro de Ataíde, senhor da Castanheira e das vilas de Povos e Cheleiros e de sua mulher D. Violante de Távora, filha do Senhor de Prado. O avô paterno era o conde de Atouguia e o materno, o conde do Prado. Seu pai foi D. Álvaro de Ataíde, senhor da Castanheira e das vilas de Povos e Cheleiros, e sua mãe, D. Violante de Távora (morta em 1555), viúva de Rui de Sousa Cide e filha do conde do Prado, Pedro de Sousa de Seabra, fidalgo minhoto, Senhor de Prado, e de Maria Pinheira Cogominho. Violante era irmã de Lopo de Sousa, fidalgo, senhor de Prado, tutor de D. Jaime de Bragança. D. Lopo casou com D. Brites de Albuquerque de Sá (seriam pais de Martim Afonso de Sousa), irmã ainda de Gonçalo de Sousa, Grande Capitão da armada na Guiné, casado com Leonor Ribeiro Vasconcelos, e irmã de João de Sousa, último prior ou abade de Rates, o qual, de uma certa Mécia Rodrigues de Faria, de Barcelos, teve como bastardo Tomé de Sousa (ca. 1503-1573, mais provavelmente em 1579), governador-geral do Brasil, portanto também primo-irmão de D. António de Ataíde, 1º conde de Castanheira, e também de Martim Afonso de Sousa, como se disse, estreitamente ligados a D. João III de Portugal – facto que certamente muito pesou na sua trajectória. Herdou os senhorios do pai, com a morte dos seus meio-irmãos, filhos de D. Leonor de Melo, filha do conde de Atalaia.

bisavô do 1º conde de Castro D’Aire esteve envolvido na conspiração de 1484 contra D. João II. Conseguiu fugir para Castela, onde viveu exilado, mas o seu filho, D. Pedro de Ataíde, foi degolado em Setúbal¹⁰⁶.

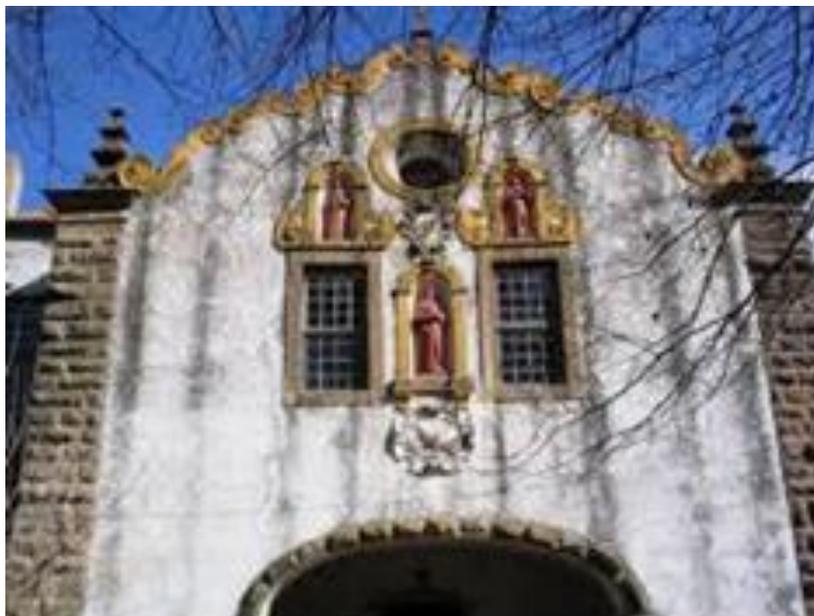


Figura 5¹⁰⁷

O Convento de Santo António da Castanheira foi assumido, a partir de 1493, como um símbolo dos conspiradores de 1484, forçando alguns dos Ataíde a partir para o exílio. A família Ataíde teve entre os seus membros e ao longo de dois séculos partidários que

Tornou-se depois senhor do morgado da Foz. Foi conselheiro de Estado, vedor da Casa Real, alcaide-mor de Colares, foi senhor das vilas de Povos e Cheleiros, comendador de Langroina na ordem de Cristo.

Recebeu a primeira educação no Paço Real da Ribeira, sendo D. João ainda príncipe, com quem então muito convivera; devotava ao Príncipe D. João (futuro D. João III) grande amizade. Tinham quase a mesma idade e a convivência lhes granjeara mutuamente verdadeira afeição. Quando D. João subiu ao trono, em Dezembro de 1521, por morte de seu pai, D. Manuel, o Venturoso, concedeu-lhe o título de conde da Castanheira e nomeou-o embaixador em Paris para tratar de negócios da maior importância. Apesar de contar apenas 20 anos, D. António desempenhou superiormente esse espinhoso cargo. Também representou D. João III em Castela e na Alemanha e, em paga destes serviços, o rei D. João nomeou-o, por carta de 13 de Maio de 1532, conselheiro de Estado e Vedor da fazenda, lugar que exerceu até 1557, ano em que faleceu o monarca. Como já referenciámos, foi sua a iniciativa de colonizar o Brasil, e organizou a primeira expedição chefiada por Martim Afonso de Sousa, seu primo. Em 1534 resolveu criar o sistema de Capitanias-hereditárias. Pelo apoio na governação não é de estranhar as rendas que obteve para si de vários territórios do império português, e que os seus descendentes haveriam de herdar. Saindo da corte, retirou-se para o convento da Castanheira, onde faleceu a 7 de Outubro de 1563. Escreveu: Cópia de um papel, em que D. Antonio de Ataíde, primeiro conde da Castanheira, deu razão de si a seus filhos e descendentes, escrito em Lisboa a 10 de Janeiro de 1557. Foi publicado em Madrid em 1558.

¹⁰⁶ Este episódio prende-se com a existência de duas fações que disputaram a herança do poder em Portugal no tempo do ‘Príncipe Pefeito’, D. João II que tentou legitimar D. Jorge de Lencastre como herdeiro. Dona Leonor defende os direitos de seu irmão, D. Manuel. Cf. ainda nota 100 desta Tese.

¹⁰⁷ Convento de Santo António da Castanheira - Fachada principal da igreja: registo superior da fachada. Sobre a história do Convento vide (s.a.) (2011), *Convento de Santo António da Castanheira / Quinta de Santo António*.

manifestaram posições antagónicas¹⁰⁸. Refira-se, no entanto, que este ramo da família dos Ataíde¹⁰⁹ também teve grandes e leais colaboradores dos reis de Portugal; basta recordar o importante papel de D. António de Ataíde, 1º conde de Castanheira (1500 ou 1502 — 1563), como embaixador em Paris, representante de D. João III, em Castela e na Alemanha, conselheiro de Estado e Vedor da fazenda e pioneiro nos planos de colonização do Brasil com a criação do sistema de capitánias-hereditárias¹¹⁰.

No Convento de Santo António da Castanheira ter-se-iam passado importantíssimos factos relativos à história de Portugal e de Espanha e nem tudo aí congeminado, de forma alguma, foram traições como se pode comprovar nos parágrafos seguidamente escritos. Colombo, no regresso da sua primeira viagem à América, dirigiu-se para a Ilha de Santa Maria, nos Açores¹¹¹. Daqui partiu para Lisboa¹¹². Foi depois ao encontro de D. João II, em

¹⁰⁸ Em Carlos Fontes (s.d.), *op. cit.*, podemos ler: «O exílio dos Ataídes em Espanha acabou por tornar muitos membros desta linhagem apoiantes da causa castelhana. Três exemplos de descendentes de Álvaro de Ataíde:

- Jorge de Ataíde (23/4/1535-17/1/1611), bispo de Viseu (entre 1568 e 1578) e capelão-mor de D. Henrique, Filipe II e III de Espanha, foi um dos mais destacados apoiantes da candidatura de Filipe II de Espanha ao trono de Portugal. Este rei fez questão, a 13/6/1581, quando se dirigia para as Cortes de Tomar, de visitar o Convento de Santo António da Castanheira onde ouviu missa (cfr. Cartas de Filipe II a sus hijas. Madrid. Akal. 1998. pp.42-43). Foi nomeado Inquisidor-mor pelo papa Clemente VII.

Jorge de Ataíde, depois de uma longa ausência na corte espanhola, após a morte de Filipe II (1598), regressou a Portugal. Está sepultado no Convento. Era filho de António de Ataíde.

- António de Ataíde, 5º. Conde da Castanheira. Foi governador de Portugal, em 1631, durante a ocupação filipina. Esteve envolvido na conspiração contra D. João IV, tendo recebido ordem de prisão a 28/6/1641.

- Jerónimo de Ataíde (?- 12/12/1669), 6º. Conde da Castanheira. Não aceitou a restauração da Independência de Portugal, em 1640.»

Como se poderá verificar ao longo deste trabalho não concordamos totalmente com certas nuances e posições tomadas no documento em linha em relação à forma como a família Ataíde é julgada e tratada por alguns historiadores.

¹⁰⁹ Ao outro ramo dos Ataíde pertencem os condes de Atouguia. Ambas as casas nobiliárquicas (Atouguia e Castanheira) descendem do casamento de D. Martim Gonçalves de Ataíde, alcaide-mor de Chaves, e D. Mécia Vasques Coutinho da qual nasceu o 1.º conde de Atouguia, avô do 1.º conde da Castanheira. Cf. GENEALL (s.d.). Disponível em <http://geneall.net/pt/nome/12829/d-alvaro-goncalves-de-ataide-1-conde-de-atouguia/>. Veja-se ainda Felgueiras Gayo 1938: 65 e ss.

¹¹⁰ Perto do final da sua vida, saiu da corte e retirou-se para o convento da Castanheira, onde faleceu a 7 de Outubro de 1563.

¹¹¹ Garcia de Resende (1902), *op. cit.*, vol. III, pp. 20-22, onde se lê: «CAPITULO CLXV / De como se descobriram por Colombo as Antilhas de Castella / No anno seguinte de mil e quatrocentos e noventa e três, estando El-Rei no logar de Val de Paraizo, que é acima do mosteiro das Virtudes, por causa das grandes pestes que nos logares principaes d'aquella comarca havia, a seis dias de Março veio ter a Restello, em Lisboa, Christovão Colombo, italiano, que vinha do descobrimento das ilhas de Cipango e Antilhas, que por mandado d'El-Rei e da Rainha de Castella tinha descuberto. Das quaes trazia consigo as mostras das gentes e ouro, e outras cousas que nellas havia, e foi d'ellas feito Almirante. E sendo El-Rei d'isso avisado o mandou chamar e mostrou por isso receber nojo e sentimento, assi por crêr que o dito descobrimento era feito dentro dos mares e termos de seus senhorios de Guiné, como porque o dito Colombo por ser de sua condição alevantado, no modo de contar as cousas fazia isto em ouro e prata e riquezas muito maior do que era, e acusava El-Rei por se escusar d'este descobrimento, e não no querer mandar a isso, pois primeiro se lhe viera offerecer que aos Reis de Castella, e que fôra por lhe não dar credito. E El-Rei foi cometido que houvesse por bem de lho matarem ahi, porque com a sua morte o descobrimento não iria mais avante de Castella. E que dando Sua Alteza a isso consentimento, se poderia fazer sem suspeita, porque por elle ser descortez e alvoraçado podiam com elle travar de maneira que cada um d'estes seus defeitos parecesse a causa de sua morte. Mas El-Rei como era mui temente a Deos, não somente o defendeo, mas ainda lhe fez honra e mercê, e com ella o despedio.

Vale do Paraíso, onde se encontrou com o rei entre 9 e 11 de Março¹¹³. No dia 11 de Março de 1493, a pedido da Rainha Dona Leonor de Lencastre, teve um segundo encontro, agora com a rainha, no Convento de Santo António da Castanheira, situado no alto da serra, junto a Vila Franca de Xira¹¹⁴. Fez-se acompanhar por índios que trouxe da América e de um piloto. O encontro contou também com a presença de D. Manuel, Duque de Beja, Mestre da Ordem de Cristo e futuro rei¹¹⁵, que era irmão da rainha D. Leonor e de D. Diogo¹¹⁶. Compareceu também no encontro D. Pedro de Menezes (1425 - 1499), Marquês, 7º Conde de Ourém, 1º Marquês de Vila Real, Senhor de Aveiras, etc¹¹⁷. Esteve igualmente presente na reunião D.

E cuidando El-Rei bem o negocio e peso d'este caso, se foi logo a Torres Vedras, onde logo sobre isso teve conselhos, em que foi determinado que armasse contra aquellas partes uma grande armada que logo mandou fazer com grande diligencia, e fez capitão-mór d'ella D. Francisco D'Almeida, que depois foi o primeiro Viso-rei da India, homem de muita confiança e muito bom cavaleiro, e sendo já a armada prestes chegou a El-Rei um mensageiro d'El-Rei e da Rainha de Castyella, os quaes por serem certificados que a dita armada ia contra outra sua que logo lá havia de tornar, mandaram requerer a El-Rei que a não mandasse até se vêr por direito em cujos mares e conquistas o dito descobrimento cabia, para o qual mandasse a eles seus embaixadores e procuradores com todas as cousas que fizessem por seu título, e segundo razão e justiça eles se justificariam e concertariam como fosse direito. Pelo qual El-Rei deixou de mandar a dita armada, e sobre isso mandou logo aos ditos Reis o doutor Pero Diaz e Ruy de Pina, que da verdade bem enformados foram a eles, que estavam em Barcelona ao tempo que por El-Rei Carlos de França se fez a segunda concordia e entrega de Perpinhão e do condado de Roselhão em Catalunha. E os ditos procuradores não tomaram com os ditos Reis conclusão alguma, e a causa foi por lhe sucerderem assi prosperamente suas cousas com França, e principalmente porque antes de tomarem concerto sobre a dita conquista, ilhas e terras, quizeram outra vez ser certificados de toda a verdade d'ellas, e de tudo o que nellas havia, para que já tinham enviado seus navios, que ainda não eram tornados, porque segundo fosse a estima das ditas terras assi se concertariam, e para dilatarem este negocio, que não parecesse que o faziam por esperar a dita armada e passar este tempo sem se tomar conclusão, ordenaram de enviar a resposta a El-Rei por seus embaixadores, e assi lh'o mandaram dizer.»

¹¹² Os acontecimentos narrados na nota anterior levarão, posteriormente à assinatura do Tratado de Tordesilhas, firmado na povoação castelhana de Tordesilhas (que lhe deu o nome), em 7 de Junho de 1494, foi um acordo celebrado entre o Reino de Portugal e o recém-formado Reino da Espanha – então formado pelas Coroas de Castela e Aragão – para dividir as terras "descobertas e por descobrir" por ambas as Coroas fora da Europa, assentimento que viria a moldar a Terra do ponto de vista político, tal como a conhecemos em grande parte ainda hoje. Este tratado surgiu na sequência da contestação portuguesa às pretensões da Coroa espanhola resultantes da viagem de Cristóvão Colombo, que um ano e meio antes chegara ao chamado Novo Mundo, reclamando-o oficialmente para Isabel, a Católica.

O tratado definia como linha de demarcação o meridiano 370 léguas, a oeste da ilha de Santo Antão, no arquipélago de Cabo Verde. Esta linha estava situada a meio-caminho entre estas ilhas (então portuguesas) e as ilhas das Caraíbas descobertas por Colombo, no tratado referidas como "Cipango" – (Japão) e Antília – (Cuba e Ilha de São Domingos.) Os territórios a leste deste meridiano pertenceriam a Portugal e os territórios a oeste, à Espanha. O tratado foi ratificado pela Espanha a 2 de Julho e por Portugal a 5 de Setembro de 1494.

¹¹³ Vide Biblioteca Virtual Antorcha (s.d.), *Índice del Primer viaje de Cristobal Colón versión de Fray Bartolomé de las Casas. Décima segunda parte*. Veja-se ainda José Mattos e Silva & António Mattos e Silva (s.d.), *Aspectos relevantes e curiosos da chegada à Ibéria da primeira expedição marítima de Cristóvão Colon*.

¹¹⁴ D. Lopo de Albuquerque, Conde de Penamacor, encontra-se sepultado no Convento da Castanheira. Cf. nota 129 desta tese.

¹¹⁵ Veja-se Carlos Fontes (s.d.), *op. cit.*

¹¹⁶ D. Diogo de Viseu, Infante de Portugal (Alcáçovas 1451 – 1484 Setúbal) foi 4º Duque de Viseu, 4º Senhor da Covilhã, 3º Duque de Beja e 3º Senhor de Moura, filho do Infante Fernando (irmão de Afonso V) e da Infanta Beatriz. D. Diogo foi agraciado por D. Afonso V com os cargos de Condestável do reino e governador da Ordem de Cristo. Gozava de especial privilégio pelo poder e ainda por ser irmão de Leonor esposa do príncipe herdeiro João. Foi morto por D. João II, em 1484, em virtude de ter preparado uma conjura para o assassinar, bem como ao príncipe herdeiro.

¹¹⁷ Era casado com Beatriz de Bragança, irmã do Duque de Bragança executado em 1483.

Martinho de Noronha, senhor do Cadaval, parente de Colombo, e um homem da total confiança de D. João II até à hora da morte. Era vedor da Fazenda e membro do Conselho régio. Foi ele que levou Colombo a Vale do Paraíso e o trouxe de regresso a Lisboa. No percurso entre Vale do Paraíso e o Convento, juntou-se ao grupo uma pequena multidão que quis honrar o navegador e obter dados das terras descobertas. Se Cristóvão Colombo deu muita importância ao encontro com a Rainha Dona Leonor, D. Manuel e o Marquês de Vila Real, D. Fernando de Menezes¹¹⁸, os cronistas portugueses omitiram-no. Rui de Pina e Garcia Resende¹¹⁹ tinham plena consciência de que, se o referissem, o mesmo poderia ser interpretado como uma traição ou cumplicidade com Colombo. Se dúvidas existissem, basta recordar que o Marquês de Vila Real – Pedro de Meneses – era casado com Beatriz de Bragança¹²⁰, irmã do Duque de Bragança, decapitado em 1483¹²¹. Ao longo dos sete anos que viveu em Castela (1485-1492), possivelmente, Colombo reuniu-se com os familiares da alta nobreza portuguesa exilados em Sevilha, que o devem ter apoiado desde a primeira hora. As cumplicidades eram por demais evidentes e só elas podiam justificar semelhante encontro. D. João II deve ter ficado inquieto com o que aconteceu em Santo António da Castanheira. Ter-se-á tratado de uma verdadeira reunião de conspiradores, patrocinada por D. Leonor, ou apenas o concertar de posições relativamente a Espanha, pois estavam em causa os direitos sobre a posse de terras há pouco achadas e de outras ainda não

¹¹⁸ No documento [em linha]: <http://pt.cyclopaedia.net/wiki/Marquês-de-Vila-Real>, pode ler-se «o título de Marquês de Vila Real foi instituído por carta do Rei D. João II de Portugal de 1 de Março de 1489, em benefício de D. Pedro de Meneses. O título sucedeu ao de Conde de Vila Real, que havia sido criado em 1424, por D. João I, a favor de D. Pedro de Meneses, avô do anterior. Os Marqueses de Vila Real foram também titulares dos Condados de Ourém, de Alcoutim e de Valença. O 5.º Marquês recebeu o título de Duque de Vila Real. Já os 6º e 8º marqueses receberam o título de Duque de Caminha de Filipe IV de Espanha (Filipe III de Portugal). O 7.º marquês de Vila Real – D. Miguel Luís de Meneses, 2.º Duque de Caminha – entrou numa conjura contra D. João IV, supostamente por obediência filial. Todavia, descoberta a rebelião foram presos todos os fidalgos que nela tomaram parte, tendo à frente o arcebispo-primaz D. Sebastião de Matos Noronha. De nada serviram as súplicas para que fosse perdoado D. Miguel Luís de Meneses. Morreu, como os outros conjurados, no dia 29 de Agosto de 1641, degolado num cadafalso erguido no Rossio de Lisboa, depois de ter estado preso em São Vicente de Belém.»

¹¹⁹ Sobre o reinado de D. João II veja-se Garcia de Resende (1902), *op. cit.*, p. 15 e ss.

¹²⁰ Cf. Rafael Salinas Calado 1948: 1 e ss.

¹²¹ Depois deste acontecimento os Bragança passaram a viver exilados em Castela. Quando o Rei João II de Portugal sucedeu no trono de Portugal dando início ao seu combate contra a alta aristocracia (nomeadamente a Casa de Bragança), D. Álvaro tentou uma aproximação com o rei, embora sem sucesso: o seu irmão mais velho, D. Fernando II, 3º Duque de Bragança foi executado, os bens da família confiscados e a restante família (incluindo D. Álvaro) foi banida do Reino, tendo-se exilado em Castela. A rainha Isabel I de Castela outorgou a D. Álvaro importantes bens na região de Gelves, sendo nomeado Alcaide de Sevilha e Andújar, participando também na conquista do Reino de Granada chefiada pelos Reis Católicos. Quando o Rei João II morreu, D. Álvaro de Bragança regressou a Portugal, onde o novo rei, D. Manuel I, o nomeou como embaixador especial ao Reino de Castela para negociar o casamento do Rei com a princesa D. Isabel de Aragão. Mais tarde, negociou também o segundo casamento do rei. D. Álvaro de Bragança morreu em Toledo e o seu féretro veio a ser trasladado para o Convento de S. João Evangelista, em Évora. Veja-se Garcia de Resende (1902), *op. cit.*, vol I., pp. 99-105.

descobertas? No dia 16 ou 17 de Março, o *Príncipe Perfeito* abandonou Vale de Paraíso e dirigiu-se para Torres Vedras. A rainha, com D. Manuel e o Marquês de Vila Real, foram ao seu encontro. O encontro em Santo António da Castanheira teria reacendido a conspiração contra o rei?¹²² A estada de Dona Leonor neste convento, em Março de 1493, levantou vários problemas¹²³. Estávamos claramente na presença das duas facções que disputavam a herança do poder em Portugal – D. João II tentava legitimar D. Jorge (de Lencastre) como herdeiro e Dona Leonor (com D^a Beatriz¹²⁴) defendia os direitos de seu irmão, D. Manuel¹²⁵. Porém, entre 20 e 23 de Março, D. João II reuniu-se com Dona Leonor e com D. Manuel, em Aldeia Gavinha, para examinar as questões levantadas por Colombo relativas aos territórios descobertos, uma vez que se situavam a sul do cabo Bojador, ou seja, do Paralelo 27, estabelecido no Tratado das Alcáçovas. Talvez superiores razões de Estado, mas também

¹²² Em Agosto de 1493, D. João II esteve à beira da morte (Resende, *Chronica*, cap. CLXXI), suspeitando-se de um possível envenenamento. O rei fez então uma surpreendente promessa: no caso de se salvar iria a pé até ao local do ‘crime’ – o Convento de Santo António da Castanheira. No dia 23 de Setembro, quando já se sentia com forças, partiu a pé de Torres Vedras para o mosteiro da Castanheira, onde chegou dois dias depois. Veja-se Carlos Fontes (s.d.), *op. cit.*

¹²³ Em Carlos Fontes (s.d.), *op. cit.*, podemos ler como Colombo descreveu esse encontro no seu Diário de Bordo: «"Lunes, 11 de Março. / "Oy se despidió del Rey, e le dixo algunas cosas que dixese de su parte a los Reyes, mostrándole siempre mucho amor. Partiósse después de comer, y enbió con él a Don Martín de Noroña, y todos aquellos cavalleros le vinieron a acompañar y hazer honra buen rato. Después vino a un monasterio de Sant Antonio, qu'es sobre un lugar que se llama Villafranca, donde estava la Reina, y fuele a hazer reverencia y besarle las manos, porque le avía enbiado a dezir que no se fuese hasta que le viesse, con la cual estava el Duque y el Marqués, donde rescibió el Almirante mucha honra. Partiósse d'ella el Almirante de noche y fue a dormir a Allandra". / Hernando Colón, que consultou o original do Diário de Bordo, confirma a insistência da rainha neste encontro, e a sua enorme alegria: "Al presentarse conte ella se alegró mucho, rindiéndole los honores y cortesías próprias de un grand señor": [veja-se Hernando Colon, *História del Amirante*, cap. XL.] / Bartolomé de Las Casas é mais contido na descrição, referindo apenas que Colombo "besóle la manos", foi recebido com "grande humanidad, haciéndolo mucha honra y favor". Deu também "alguna relacion de su viaje y de las tierras y gentes de debaba descubiertas": [Las Casas, Bartolomé - *História de las Indias*, cap. LXXIV.] / Ambos não referem a presença de D. Manuel e o do Marquês de Vila Real. / Colombo, depois da visita à rainha, desceu já de noite a serra em direcção a Vila Franca de Xira (14), dirigindo-se depois para Alhandra onde dormiu. / No dia seguinte, pouco antes de partir de caravela para Lisboa, chegou um "gentilhombre", mandado por D. João II para lhe dizer se queria ir por terra para Castela. O rei dava-lhe animais para se fazer transportar, alojamento em todas as terras que passasse, assim como seriam pagas as despesas que fizesse. Como prova desta disponibilidade real, mandou entregar uma importante quantia em dinheiro ao piloto que o acompanhava. Uma atitude que contrasta com a descrita pelos cronistas portugueses, quando referem o encontro de D. João II com Colombo.»

¹²⁴ D. Beatriz, infanta de Portugal (13 de junho de 1430 — 1506) era filha do Infante João (quarto filho do rei João I e de Filipa de Lencastre) e da sua esposa Isabel de Bragança, (também conhecida como Isabel de Barcelos) filha de Afonso, Duque de Bragança, descendente de São Nuno de Santa Maria. Casou com o seu primo, o Infante Fernando, Duque de Beja e de Viseu, irmão de Afonso V, de quem teve vários filhos, nomeadamente o rei Manuel I e a rainha Leonor. D. Beatriz era ainda bisneta de D. Pedro I, rei de Portugal, de Nuno Álvares Pereira e de João de Gante, Duque de Lancaster. Através da sua irmã Isabel de Portugal, esposa de D. João II de Castela, era tia de Isabel, a Católica. Teve um papel activo na política dos reinados de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel I. Ajudou a concretizar as pazes com Castela encontrando-se pessoalmente com Isabel, a Católica, acontecimento que conduziu à assinatura do Tratado de Alcáçovas e Terçarias de Moura. A *Paz das Alcáçovas*, celebrou-se na vila homónima em 04-09-1479, entre D. Afonso V de Portugal e os Reis Católicos de Espanha. Este tratado pôs termo à questão da Beltraneja e reconheceu a Portugal a posse da Madeira, Açores, Cabo Verde, Guiné e reino de Fez, e à Espanha o senhorio sobre as Canárias e o reino de Granada. Desta sorte Castela recebia em definitivo as ilhas Canárias (exploradas por Diego Garcia de Herrera em 1476), renunciando a navegar ao Sul do cabo Bojador, ou seja, do Paralelo 27 no qual se encontravam as próprias ilhas.

¹²⁵ Afonso de Portugal, o único filho e herdeiro legítimo de D. João II e de D. Leonor, reis de Portugal, havia morrido prematuramente em Santarém, a 13 de Julho de 1491. O rei tanto adorava este seu filho que, em sua homenagem, baptizou de ‘Príncipe’ a ilha mais pequena do arquipélago de São Tomé e Príncipe.

granjeios pessoais próprios tenham obrigado D. Leonor e D. João II a concertar posições¹²⁶. D. João II partiu para Torres Vedras e dali mandou preparar uma armada chefiada por D. Francisco de Almeida, até que se iniciassem as conversações entre os reinos de Portugal e de Castela¹²⁷. Cristóvão Colombo esteve com ambas as facções e não forneceu aos Reis Católicos informações correctas sobre a localização das Índias enquanto decorreram as negociações do Tratado de Tordesilhas¹²⁸. Colombo e a família real portuguesa, com D. João II e seus conselheiros à cabeça, atrasaram deliberadamente a passagem de informações a Espanha e aos reis Católicos (D. Isabel I de Castela e D. Fernando II de Aragão) a fim de o acordo ser favorável às pretensões lusas.



Figura 6¹²⁹



Figura 7¹³⁰

¹²⁶ A D. Leonor interessaria que a navegação portuguesa chegasse à Índia, pois a sua fortuna cresceria exponencialmente. D. Fernando de Portugal, Duque de Viseu, seu pai foi filho adoptivo e herdeiro universal do Infante D. Henrique, o *Navegador*. D. Leonor recebeu ainda grandes mercês dos reis D. João II, seu marido, e de D. Manuel I, seu irmão.

¹²⁷ Cf. nota 111 desta Tese.

¹²⁸ Sobre o Tratado de Tordesilhas assinado a 7 de Junho de 1494, veja-se sobre o assunto Adriano Moreira (1994). Veja-se ainda (s.a.) (s.d.), «Colombo viveu na Madeira» in GENEALL. O Convento de Jesus de Setúbal foi palco da ratificação do Tratado de Tordesilhas, em 5 de Setembro de 1494, pelo rei D. João II.

¹²⁹ Nave central é ladeada à esquerda pela capela dos Ataíde, o espaço mais sumptuoso deste templo. A parede ostenta ainda orgulhosa uma fantástica pedra de armas, no chão as lápides tumulares lembram e guardam religiosamente os ilustres desta casa, os tectos abobadados e nervurados mantêm-se firmes como o próprio firmamento.

¹³⁰ Deve-se a D. António de Ataíde, 1º Conde da Castanheira, entre 1540 e 1550, a construção das capelas laterais onde instala o seu panteão de família.

Quanto ao Convento da Castanheira, sabemos que estava ligado à família dos Ataídes, onde tinha o seu panteão¹³¹. Acontece que, segundo alguns estudiosos, os Ataídes estiveram envolvidos na conspiração de 1484 contra D. João II. O filho de D. Álvaro de Ataíde foi sentenciado de morte e executado em Setúbal, como já fizemos referência. Outros exilaram-se em Sevilha e recebiam magníficas rendas dos Reis Católicos. Além disso, como o comprova a documentação da época, tiveram ligações à família de Colombo e a Fernão de Magalhães.

Dona Leonor está ligada igualmente a dois 'rebeldes' com percursos similares:

- Cristovão Colombo que, depois de andar 14 anos a tentar convencer D. João II a apoiar o seu projecto, fixou-se em Sevilha. Após 7 anos de negociações conseguiu "vender" o seu projecto a Castela.

- Fernão de Magalhães saiu ainda jovem da Casa da Rainha Dona Leonor, andou pela Ásia ao serviço de Portugal, tendo-se fixado depois em Sevilha. Após longas negociações, conseguiu também vender o seu projecto a Carlos V, imperador de Espanha.

Ambos contaram em Sevilha, e na corte espanhola, com o apoio da comunidade portuguesa¹³².

¹³¹ Segundo Carlos Fontes (s.d.), *op. cit.*, «o Convento de Santo António da Castanheira possui uma notável quantidade de túmulos, a maioria dos quais se encontram profanados, como o de Tomé de Sousa (1503-1579), primeiro governador-geral do Brasil, ou até o de Joaquim Pedro de Quintela, o célebre Conde de Farrobo. A Igreja do convento funcionou, como dissemos, de panteão dos Ataídes, envolvidos nas conspirações de 1483-84 contra D. João II. A magnífica capela funerária dos Ataídes é um dos melhores exemplares do primeiro renascimento em Portugal. Neste convento encontram-se sepultados, entre outros, Álvaro de Ataíde e a sua esposa Violante de Távora, o filho de ambos, o poderoso António de Ataíde (1500-1563), 1º. Conde da Castanheira, valido de D. João III. O influente Jorge de Ataíde, bispo de Viseu, capelão-mor e Inquisidor-mor ou Jerónimo de Ataíde, o 6º. Conde da Castanheira. Um dos túmulos mais intrigantes é todavia o de Lopo de Albuquerque, Conde de Penamacor, segundo alguns parente de Colombo, que também fugiu para Castela em 1484. Lopo de Albuquerque teve conhecimento ou participou na conjura contra D. João II (1484), na sequência da qual foi supostamente "executado" em Montemor-o-Novo o seu irmão Pedro de Albuquerque (Almirante). Refugiou-se em Castela, andando depois pela Flandres e Inglaterra, onde acabou por ser preso na Torre de Londres, justamente no seguimento de um pedido de D. João II ao rei inglês. O *Príncipe Perfeito* solicitou que o mesmo fosse trazido para Portugal, o que lhe foi negado. Devido a pressões dos reis católicos, Lopo de Albuquerque acabou por ser solto, fugindo para Barcelona, quando aí se encontravam os reis católicos, ao tempo da entrega de Perpignano, seguindo depois para Sevilha onde tinha a sua mulher e filhos.

A data que consta na sua pedra tumular é falsa. Está nela escrito que o conde faleceu a 8 de Maio de 1493, isto é, menos de três meses depois do encontro entre a Rainha e Colombo, mas na realidade ele continuava vivo em Castela, onde só terá falecido em 1496. O que terá motivado a decisão de ocultar a ida de Lopo de Albuquerque de Inglaterra para Espanha, dando-o como morto? É importante recordar que o seu filho adoptivo - Diogo Mendes de Segura - foi o secretário particular de Colombo, e será também secretário do seu filho Diogo (Diego Colon).» Acerca do conde de Penamacor veja-se Garcia de Resende (1902), *op. cit.*, vol. I, p. 132 e vol. II, pp. 6-8.

¹³² Refira-se que o Convento de Santo António, hoje propriedade particular, na posse de descendentes do navegador Vasco da Gama, conserva ainda recantos pitorescos, mas foi notável, sobretudo pela igreja quinhentista, panteão dos Ataídes como já anteriormente referenciámos, na qual existe também uma belíssima capela de estilo renascentista erigida pela mesma família; a capela do Senhor da Boa-Morte é um templo modesto, mas com alguns motivos de interesse, nomeadamente os seus azulejos seiscentistas, em que se destacam alguns com figuras humanas.

Quanto a D. António de Ataíde, 1.º conde da Castanheira, como já referimos, recebeu a primeira educação no paço real, sendo D. João ainda príncipe, com quem então muito convivera. Tinham ambos quase a mesma idade, e esta convivência granjeara-lhes mutuamente uma verdadeira afeição. Por isso o rei D. João III lhe concede, em 1521, o título de 1.º conde da Castanheira, nomeando-o nessa altura seu embaixador em França¹³³. Do seu casamento com D. Ana de Távora teve, além do sucessor no título, o bispo de Viseu e capelão-mor D. Jorge de Ataíde. Saindo então da corte, retirou-se D. António de Ataíde para o convento de Santo António da Castanheira, e ali faleceu a 20 de Janeiro de 1603, jazendo na capela-mor.

Mas, o século XVI, que trouxe a Portugal tantas glórias, há-de arrastá-lo também para as maiores desventuras. Filipe II de Espanha, «um dia depois de receber as notícias de Alcácer-Quibir¹³⁴, [...] foi para Madrid e deu ordens ao Marquês de Santa Cruz para levar as galés andaluzas para a costa africana, a fim de proteger os fortes portugueses¹³⁵», uma vez que a batalha pelo Norte de África estava perdida. O rei espanhol concentrou toda a sua atenção na península e pediu a Cristóvão de Moura, um dos assessores de maior confiança de Filipe II, que sondasse a situação¹³⁶. Durante a crise de 1580, Cristóvão de Moura

¹³³ O 1.º conde da Castanheira parece ter compreendido que o estabelecimento da Inquisição em Portugal não seria de forma alguma benéfica para o país. Em 26 de janeiro de 1531, Portugal foi sacudido por um violento terramoto. Houve logo interesses e opiniões, nomeadamente de frades mais extremados que interpretaram a ocorrência do sismo como castigo divino pela benevolência da Coroa face aos pecados cometidos pelos cristãos-novos. Os fortes clamores do dramaturgo Gil Vicente contra estes juízos não tiveram sucesso, bem como o favor que importantes cortesãos dirigiam aos cristãos-novos, entre eles, os vedores da Fazenda, Francisco de Portugal, conde Vimioso, e António de Ataíde, futuro conde da Castanheira, e o secretário de Estado, António Carneiro, todos do Conselho do Rei. Cf. Giuseppe Marcocci & J. Pedro Paiva 2013: 29. Em 1533, «D. João III concedeu ao conde da Castanheira a faculdade de autorizar o embarque deles para a Índia, numa plausível tentativa de o isolar dos cortesãos contrários à Inquisição.» Vide Giuseppe Marcocci & J. Pedro Paiva (2013), *op. cit.*, 32. Em 1536, o conde da Castanheira avesso às crueldades desmesuradas praticadas pelo Santo Ofício em Espanha, intercedeu com o Duque de Bragança junto de D. João III e de Dona Catarina a favor do pedido do poderoso mercador Pero Álvares, o «judeu grande» de Évora: a Inquisição portuguesa não devia repetir as crueldades praticadas no país vizinho. Veja-se Giuseppe Marcocci & J. Pedro Paiva (2013), *op. cit.*, 52.

¹³⁴ Fernando García de Cortázar e José Manuel González Vesga 2017: 257.

¹³⁵ Vide Henry Kamen 2008: 240.

¹³⁶ Filho de D. Luís de Moura, alcaide de Castelo Rodrigo, Cristóvão de Moura Corte Real foi muito jovem para Espanha, na comitiva da princesa D. Joana, mãe de D. Sebastião. Quase toda a sua vida de adulto foi vivida como fidalgo na corte de Filipe II de Espanha, de quem era amigo e conselheiro pessoal. Só em 1598, ano em que faleceu o monarca ibérico, tornou a residir em Portugal. Foi depois Vice-Rei de Portugal, habitando em Lisboa e em Queluz, entre 1600 e 1603 e entre 1608 e 1612. D. Cristóvão de Moura ficou reconhecido pela habilidade, sagacidade e extrema competência. É, além disso, rememorado como um instrumento do poder espanhol e da Casa de Áustria, a que, diga-se, era mais apegado do que a qualquer noção de pátria. A sua lealdade não era para com Portugal ou Espanha mas para com os Áustrias. D. Cristóvão de Moura havia-se estabelecido em Espanha, em 1554, e é considerado por muitos como o responsável pela diplomacia de Filipe II de Espanha junto à nobreza portuguesa, sustentando as emulações políticas entre o Prior do Crato e o Duque de Bragança, e agregando personagens-chave da sociedade portuguesa e do governo para a causa do soberano espanhol. A sua inteligência e perspicácia são reconhecidas por bastantes estudiosos do assunto em questão. Como gratificação pelas obrigações outorgadas por este gentil-homem português à causa espanhola durante a crise de sucessão de 1580 foi feito

conseguiu que alguma da alta nobreza portuguesa se unisse à causa de Filipe II. Diz-nos Martinho Vicente Rodrigues¹³⁷ que «a importância do papel desempenhado por Cristóvão de Moura, como agente de Filipe II, na sua subida ao trono português, é uma realidade reconhecida pelos próprios historiadores espanhóis¹³⁸.» Subornou ainda alcaides e governadores de fortalezas com ouro espanhol. Os seus inimigos chamavam-lhe "*o demónio do meio-dia*", observado como um fidalgo renegado e pérfido à pátria¹³⁹.

Depois do desastre de Alcácer-Quibir e do desaparecimento do 'desejado' que não havia deixado descendência, o mais directo herdeiro varão era o tio-avô de D. Sebastião, o cardeal Henrique, com 67 anos de idade, que foi proclamado Rei em fins de Agosto¹⁴⁰. O estado de saúde de D. Henrique era muito débil. Cristóvão de Moura relatou que o cardeal, ao ser nomeado rei, quase morreu de susto¹⁴¹. D. Henrique ainda pediu autorização à Santa Sé para se casar, mas esta foi-lhe negada. Saliente-se que o facto das relações entre Filipe II e o Papa Gregório XIII serem privilegiadas, intercedeu a favor das intenções do rei espanhol que jamais pretenderia ver o seu tio Cardeal e rei de Portugal casado e com descendência.

conde de Castelo Rodrigo por D. Filipe I em 1594. O título foi extinto pela elevação do conde D. Cristóvão de Moura a 1.º marquês de Castelo Rodrigo, título criado por carta de 29 de Janeiro de 1600 de D. Filipe II.

¹³⁷ Sobre a crise sucessória de 1578-1580 vide M. V. Rodrigues 2001: 53-71.

¹³⁸ Cf. M. V. Rodrigues (2001), *op. cit.*, p. 54. Este mesmo autor (2001), *op. cit.*, p. 54 *apud* J. M. Rubio 1939: 181 afirma textualmente «"Felipe II, para realizar la incorporación de Portugal tuvo un auxiliar importantísimo en don Cristobal de Moura, razón por la que parte de la gloria de aquel hecho se le debe con justicia atribuir."»

¹³⁹ Em 1640 com a Restauração, a turba demoliu o seu palácio em Castelo Rodrigo, tal era a repulsa que a sua figura ainda suscitava, embora já tivesse falecido há quase trinta anos. Os seus descendentes fixaram-se para sempre em terras espanholas e os bens da família foram confiscados.

¹⁴⁰ Em termos da política expansionista portuguesa, D. Sebastião manteve um rumo cruzadista e retomou a intervenção militar em Marrocos, firmada na percepção da ameaça do expansionismo do Império Otomano no Norte de África. O rei português deve ter-se apercebido da poderosa e contínua ascensão territorial Otomana que compreendia no seu auge, nos finais dos séculos XVI princípios da centúria de XVII, uma área de 5 000 000 km² e se estendia do estreito de Gibraltar, a oeste, ao mar Cáspio e ao golfo Pérsico, a leste, e desde a fronteira com as actuais Áustria e Eslovénia, no norte, aos actuais Sudão e Iémen, no sul. Em 1560, seis anos antes da morte de Solimão, o Império 'Turco', somado com países islâmicos que aceitavam o Califado e a protecção Otomana, cobria quase a metade da superfície da Terra, indo de Dakar até Manila e do Zimbábue Antigo até Kazan. É muito provável que os 'Turcos' preparassem desde há muito uma espécie de tenaz sobre a Europa com uma das pontas nas cercanias de Viena de Áustria e a outra a ser – em certo sentido – organizada no Norte de África, base de ataques constantes às costas e armadas lusas. As acções contra os interesses portugueses eram também notórias no Oriente. Não nos podemos esquecer da expedição Otomana a Achém, em 1565, na sequência de um pedido diplomático enviado pelo sultão Alaiddin Riayat Syah al-Kahhar, solicitando a ajuda de Solimão, o Magnífico, contra o domínio português em Malaca. Uma tentativa de refrear esse enorme poder 'Turco' levou o rei de Portugal a bater-se em Alcácer-Quibir. Em 1578, houve decerto – segundo a opinião de alguns – um desejo de glória e de fervor religioso, mas também um legítimo desígnio na defesa dos interesses nacionais, pois o Califado havia atingido uma extensão que se estendia do oceano Atlântico até o Índico o que colidia com as conveniências lusas. Os combatentes foram os portugueses liderados pelo rei D. Sebastião aliados ao exército do sultão Mulay Mohammed (Abu Abdallah Mohammed Saadi II, da dinastia Saadiana) contra um grande exército marroquino liderado pelo Sultão de Marrocos Mulei Moluco (Abd Al-Malik, seu tio) com apoio otomano.

¹⁴¹ Vide Henry Kamen (2008), *op. cit.*, p. 240, partilha esta opinião, reforçando a sua ideia com as seguintes palavras: «Henrique era surdo, meio cego, desdentado, senil e afligido pela tuberculose.»

Vários pretendentes porfiavam pela posse do reino quando o rei morreu em 1580, mas só cinco firmavam as suas pretensões em fundamentos plausíveis:

- D. Catarina, Duquesa de Bragança, era neta por varonia de D. Manuel I, por ser filha do infante D. Duarte e da infanta D. Isabel de Bragança;

- Filipe II que era filho de Carlos V e da infanta D. Isabel, filha primogénita do rei Manuel I de Portugal;

- O Duque de Sabóia, D. Manuel Felisberto que era filho da infanta D. Beatriz, segunda filha de D. Manuel I e do duque de Sabóia;

- Dom António, Prior do Crato, filho de uma plebeia Violante Gomes e do infante D. Luís, sendo este filho do mesmo rei D. Manuel I. Apesar da sua condição de bastardo D. António foi ainda em vida de D. João III reconhecido por este monarca como filho legítimo do infante D. Luís, tendo-lhe sido autorizado a utilização do 'seu brasão e escudo limpo'¹⁴²;

- O Duque ou Príncipe de Parma, D. Alberto Rainúncio, neto por parte de mãe do Infante D. Duarte, filho do mesmo rei D. Manuel;

- A rainha-mãe de França, D. Catarina de Médicis, que aparece como candidata por fazer remontar a sua ascendência a D. Matilde de Bolonha, que fora casada com D. Afonso III e que apresentava uma ligação já longínqua no que diz respeito às pretensões de ascensão ao trono de Portugal.

Destes vários que apresentavam títulos valiosos, só três disputavam seriamente a coroa: Filipe II, o prior do Crato e a duquesa de Bragança¹⁴³.

Depois de D. Henrique, era D. Filipe quem tinha mais direitos legais ao trono, por via materna. O rei de Espanha estava decidido a fazer valer a sua posição perante os pretendentes portugueses, D. António de Portugal, mais conhecido pelo cognome de Prior do Crato, e uma sobrinha Dona Catarina, casada com o Duque de Bragança¹⁴⁴. Filha do infante D. Duarte, duque de Guimarães, e da infanta D. Isabel, nascida em 1540 e falecida

¹⁴² Cf. Margarida M. Ramalho 2014: 121. Diz-nos a agora supracitada autora na página 125 que «o facto de ser reconhecido como filho legítimo do infante D. Luís era, para ele, um enorme trunfo. [...] No entanto [...] o Cardeal-Rei, que “sempre lhe teve asco por dizerem que era mundano”, não só contestou a sentença como, por carta régia de 23 de novembro de 1579, lhe retirou “todas as jurisdições, honras, prerrogativas, rendas, assentamentos, tenças, privilégios, liberdades, e todas as mercês de que beneficiava D. António; decretou ainda a sua desnaturalização, colocando-o na situação bizarra de estrangeiro no próprio país, expulsando-o da capital, declarando-o rebelde e sem quaisquer direitos ao trono.”»

¹⁴³ É certo que quer D. António, prior do Crato, quer D. Catarina de Bragança poderiam ter chegado ao supremo poder régio. Provavelmente momentos houve que quase o tangeram, todavia as conjunturas levaram a que D. Filipe II de Espanha se tornasse rei de Portugal. Presumivelmente e foi por um triz, se as conjunções se tivessem alterado, os Ataíde teriam mudado as suas posições, contrariados ou não. Tudo se mitigaria e sempre assim foi na lusa mátria.

¹⁴⁴ Veja-se Henry Kamen (2008), *op. cit.*, p. 240.

em 1614, D. Catarina casou, em 1563, com o duque D. João, tornando-se assim a 6.ª duquesa de Bragança¹⁴⁵. Depois da anexação de Portugal por Filipe II de Espanha os duques recolheram-se em Vila Viçosa. Após a morte de D. João, D. Catarina declinou propostas de casamento do rei de Castela, refirmando o direito do seu filho, o duque D. Teodósio, à Coroa portuguesa¹⁴⁶.

Quanto a D. António de Portugal, Prior do Crato, filho do Infante D. Luís e neto de D. Manuel I, tendo sido um dos candidatos ao trono português durante a crise sucessória de 1580, foi aclamado rei de Portugal pelo povo, no castelo de Santarém¹⁴⁷. Pedira ao povo que o aclamasse apenas regedor e defensor do reino, mas já o povo rejubilava e o queria como rei. «O acto de aclamação foi, sim, ditado por uma consciência popular de sentimento nacional, perante o dramatismo da hora que o país vivia, sobretudo devido à notícia prematura da invasão do solo pátrio pelo duque de Alba¹⁴⁸.»

Segundo M. V. Rodrigues «não foi, como querem fazer crer historiadores afectos à causa de Filipe II, um acto de rebeldia popular, um motim com o intuito de impor, pela força, o candidato que o estigma de bastardo real colocava fora do direito sucessório.¹⁴⁹» D. António de Portugal é aclamado também em Lisboa, Setúbal e em numerosos outros lugares. D. António a dada altura recupera alguma força e obriga os apoiantes de Filipe II,

¹⁴⁵ Cf. GENEALL (s.d.). D. Catarina era muito instruída nas ciências de Astronomia e Matemática e nas línguas latina e grega, e mandou edificar o convento dos religiosos carmelitas descalças em Alter do Chão. Teve um papel relevante na crise da independência, depois do desaparecimento de D. Sebastião, ao pelear para que lhe fossem reconhecidos os seus direitos ao trono, mandando embaixadores à Inglaterra, à França, e à Santa Sé.

¹⁴⁶ Ainda em relação a D. Catarina de Portugal, destaca-se que D. Teodósio II, seu filho, esteve presente na batalha de Alcácer-Quibir com apenas 10 anos de idade. Por morte de seu pai, tornou-se Duque de Bragança, em 1583. O jovem Teodósio parecia ser o aspirante ao trono português com mais hipóteses de o herdar, em 1580, por morte do Cardeal-Rei Henrique de Portugal. Possivelmente e por isso mesmo, Filipe II só autorizou a vinda de Teodósio para Portugal, depois de ver certificada a sua posição como rei. Esteve detido amigavelmente em casa do duque de Medina-Sidónia. Retornou depois a Vila Viçosa, em 1580, quando Filipe II de Espanha subiu ao trono de Portugal como rei. Depois de viúva, D. Catarina assumiu a liderança da Casa de Bragança, pois o filho era então de tenra idade. Filipe II de Espanha tinha entretanto proposto casamento a D. Catarina, todavia a duquesa não anuiu. O fundamento essencial para esta recusa foi talvez o de conservar o direito que D. Teodósio tinha à coroa portuguesa, porquanto se este casamento se efectivasse era testemunho de que a Casa de Bragança anuiu o facto de Filipe II de Espanha ter sido aclamado rei de Portugal. O rei espanhol nomeou o filho de D. Catarina como o 13.º Condestável de Portugal para que este zelasse pela segurança do reino e defendesse Lisboa dos ataques de outros postulantes ao trono luso, incluindo António I, Prior do Crato, que tinha o auxílio do corsário inglês Francis Drake.

¹⁴⁷ Sobre o assunto veja-se M. V. Rodrigues (2001), *op. cit.*, 51-71. Veja-se também Joaquim Veríssimo Serrão 1979: 89.

¹⁴⁸ Cf. M. V. Rodrigues (2001), *op. cit.*, p. 56.

¹⁴⁹ Veja-se M. V. Rodrigues (2001), *op. cit.*, p. 56.

entre os quais se encontra D. Jorge de Ataíde, a fugirem para Setúbal¹⁵⁰. Todavia, na opinião de M. V. Rodrigues

«não dispunha, D. António, de forças organizadas, com armamento capaz, nem de recursos financeiros para o obter. Encontrava-se rodeado de traidores que comprometiam o sucesso da causa. Não tinha condições para resistir à marcha do inimigo que se desdobrava em duas frentes: o exército comandado pelo duque de Alba dominava todo o Sul do país, até Setúbal. A frota castelhana, sob o comando de D. Álvaro de Bazan, marquês de Santa Cruz, sitiava a barra do Tejo, acabando por tomar as fortalezas de Cascais, São Julião da Barra, Caparica e Belém, apertando cada vez mais o cerco a Lisboa¹⁵¹.»

D. Henrique, o Cardeal-Rei, era pressionado pelos três lados. Não acarinhava D. António, pela circunstância de ser filho bastardo. Pendendo para D. Catarina, temia, porém, a possança de Filipe II. Sentindo-se cada vez mais enfermo, em Outubro de 1579, acomodou-se nos Paços de Almeirim, com o propósito de naquele local reunir novas Cortes¹⁵². As reuniões dos procuradores dos concelhos verificaram-se, todavia, no convento de S. Francisco, em Santarém¹⁵³. A 13 de Janeiro de 1580, quarta-feira, realizou-se a primeira reunião dos procuradores às cortes de Almeirim, presididas por Febo Moniz, que na sua alocução realçou o pesar e o pejo por haver no reino quem anuisse à governação de Portugal por rei estrangeiro. Não foram eleitos definidores nessa assembleia, pois reinava a unanimidade de que todos necessitariam de participar de forma directa no crítico dilema da sucessão. A 14 de Janeiro, os procuradores escolheram uma comissão, constituída pelos procuradores de Santarém, de Coimbra e do Porto¹⁵⁴, a fim de declararem ao Cardeal-Rei o desiderato de que todo o reino usufruísse o direito de advogar na eleição do monarca, na

¹⁵⁰ Segundo José Pedro Paiva (2006), «Meanwhile, D. António, Prior of Crato, had mustered considerable support, especially among ordinary people. [...] On 19 June 1580, stimulated by the bishop of Guarda, João de Portugal, a group of his supporters at Santarém publicly acclaimed him as the new king of Portugal. Four days later, he and his forces entered Lisbon, where he was also received as king and began acting as Portugal's new monarch (Veloso 1953: 151-153 and Serrão 1956).

At this moment, the governors and the various supporters of Philip II around them (including the bishop of Leiria, António Pinheiro, and the former bishop of Viseu, Jorge de Ataíde) escaped to Setúbal, fifty kilometers south of Lisbon. A few days later, on 17 July, the three governors who had clearly supported Philip II from the beginning, and now, pursued by the forces of D. António, had fled from Setúbal, decided to declare Philip II King of Portugal.»

¹⁵¹ Cf. M. V. Rodrigues (2001), *op. cit.*, p.65.

¹⁵² Segundo M. V. Rodrigues (2001), *op. cit.*, p. 55 «a abertura das cortes em Almeirim teve lugar a 11 de janeiro de 1580, no Paço Real e na sala denominada da Rainha. Magro, macilento e desfigurado pela febre, o Cardeal-Rei tomou assento em cadeirão de braços, ostentando o ceptro na mão.» Sobre este assunto veja-se Q. Velloso 1946: 374-375 *apud* M. V. Rodrigues (1997), *op. cit.*, p. 55.

¹⁵³ Sabe-se que os nobres e prelados ficaram aposentados em Almeirim, enquanto os procuradores dos concelhos tiveram de ir para Santarém por falta de alojamento.

¹⁵⁴ Manuel da Costa Borges e António Machado participaram por Santarém. Contudo, por ter assento no primeiro banco, a então vila de Santarém é referida por Cristóvão de Moura entre as 'cidades' presentes, o que assevera a sua relevância social e política. Cf. M. V. Rodrigues (2001), *op. cit.*, p. 55.

ausência de herdeiro legítimo. Como o D. Henrique estava convicto de que esta posição do terceiro estado fora animada pelo Prior do Crato, ordenou pregação por todo o reino, para observância da decisão de desnaturalização de D. António, Prior do Crato, e do emprego de duras penas a quem lhe desse guarida. No dia 15 de Janeiro, o bispo de Leiria, D. António Pinheiro¹⁵⁵, difundiu junto dos procuradores a resposta da recusa de D. Henrique às pretensões de eleição do futuro monarca na falta de sucessor legítimo.

As forças políticas portuguesas estavam, então, profundamente divididas e a sensibilidade nacionalista, sobretudo o movimento encabeçado por Prior do Crato, não se conformava com a capitulação de Portugal ao poder de Filipe II. Importância decisiva em todo o processo de análise relativamente à situação vivida teve o bispo D. Jerónimo Osório, último bispo de Silves¹⁵⁶. D. Jerónimo Osório era uma personagem ilustre e que muitos ou quase todos escutavam com muita atenção. As suas palavras eram sempre tidas em conta¹⁵⁷. Na opinião deste grande humanista português dever-se-ia agir com o máximo de cuidado, como era evidente, até porque a situação do reino era desesperada. Chegado às

¹⁵⁵ Mesmo ainda muito antes das Cortes se realizarem em Almeirim e Santarém em 1580, num domingo, dia 6 de dezembro de 1579, um frade ao pregar em Santarém, à revelia da hierarquia religiosa, comovendo os que o atentavam nas palavras desfavoráveis para com Castela, atraiu sobre si os reparos dos agentes castelhanos. O bispo de Leiria, D. António Pinheiro, que aderira à causa espanhola, asseverou ao agente castelhano uma punição modelar. Vide M. V. Rodrigues (2001), *op. cit.*, p. 54, *apud* J. F. Marques 1986: 44.

¹⁵⁶ D. Jerónimo Osório da Fonseca, Bispo do Algarve (Lisboa, 1506 — Tavira, 20 de Agosto de 1580) foi um humanista e teólogo português. Publicou várias obras, das quais se destacam *De Nobilitate Civile Et Christiana* (1542), *De Gloria* (1549), *De Justitia Coelesti* (1564) e *De Vera Sapientia* (1578). Era filho de João Osório da Fonseca e de Francisca Gil de Gouveia de cujo casamento, promovido pela rainha D. Leonor (esposa de D. João II) e por D. Beatriz (mãe da precedente e esposa do tio do rei, D. Fernando, Duque de Viseu), nasceu outro filho, Bernardo da Fonseca. Impedidos de acompanhar seu pai, que fora colocado como ouvidor-geral na Índia Portuguesa, por serem ainda crianças, D. Jerónimo e seu irmão ficaram em Lisboa onde foram educados pela mãe. Na verdade, detentora de um grande 'engenho', D. Francisca Gil Gouveia enviou o seu filho Jerónimo Osório, aos 13 anos, para Salamanca, grande centro de cultura e ciências, onde aprendeu latim e grego. Aqui, e já com 16 anos, iniciou o estudo de direito civil por indicação de seu pai, então regressado da Índia, embora não fosse esse o seu projecto de vida. Recorrendo a uma forte disciplina metodológica, conseguiu conciliar o estudo do direito com o dos autores gregos e romanos. Depois de D. Jerónimo Osório a sede mudaria para Faro, mais fácil de defender dos ataques da pirataria que então infestava as costas do 'reino' dos Algarves.

¹⁵⁷ Não admira, pois com 19 anos, foi para Paris para se dedicar ao estudo da Dialéctica de Aristóteles e da Filosofia Natural. Aqui atingiu um grande prestígio, sendo conhecido como o filósofo de Paris. Amigo de Inácio de Loyola, influenciou, mais tarde, D. João III de Portugal a chamar a Companhia de Jesus para Portugal. Fez estudos em Teologia cristã e os conhecimentos da língua hebraica permitiram-lhe ler as obras dos Santos Padres. Em 1537, D. João III nomeou-o professor de Sagrada Escritura na Universidade de Coimbra. Mais tarde foi para Bolonha e aí se manteve alguns anos, vivendo sempre de forma muito recatada. Nesta cidade, começou os *Tratados da Nobreza civil e cristã*, que dedicou ao príncipe D. Luís, de cujo filho, D. António, Prior do Crato, foi educador. Aquando da morte de D. Luís, Jerónimo Osório tomou a decisão de se retirar para uma aldeia sertaneja, tendo sido muito criticado pelos amigos. Pertenceu à Mesa da Consciência e assinou muitos documentos em nome de D. Henrique. Homem pouco ambicioso, por considerar que cada pastor devia apenas deter uma igreja, pediu que a igreja de Tavares, que lhe foi feita mercê pelo príncipe D. Luís, fosse entregue a outra pessoa. Nomeado bispo de Silves, manteve sempre uma grande ligação com os mais pobres facultando aos interessados a possibilidade de estudar as línguas clássicas e distribuindo esmolas e comida aos mais necessitados. Foi encarregado pelo cardeal D. Henrique de secundar D. Sebastião I de Portugal na governação do reino. Esteve em Sevilha, Bolonha e Roma onde foi recebido pelo Sumo Pontífice Gregório I. Foi também um político e um contra-reformista, como se vê pelas suas obras de cariz histórico, pedagógico, e de exegese bíblica.

Cortes de Almeirim com alguma antecedência, resolveu passar a texto escrito o que tencionava dizer a D. Henrique de viva voz. Daí resultou a famosa carta que D. Jerónimo Osório entregou ao cardeal-rei com data de 4 de janeiro de 1580, dias antes da reabertura das Cortes¹⁵⁸. Segundo o bispo de Silves era possível a união política de Portugal com Espanha (“Sujeitos não, unidos sim”), pois, na sua opinião, Portugal podia ficar com o seu primor inteiro e Castela com o seu. Quando lemos o Borrador de D. António de Ataíde sentimos isso precisamente, uma contínua defesa da língua portuguesa, de Lisboa e dos grandes autores portugueses. No fundo, D. Jerónimo Osório defendia a solução da monarquia dualista, tendo sido um humanista que soube associar a mundividência cristã ao seu interesse pelos problemas sociopolíticos do tempo. Nunca se deixou de sentir menos português¹⁵⁹ pelas posições que tomou e a sua postura deve ter influenciado e em muito outros dos seus compatriotas perante a crise tão grave que ameaçava Portugal de variadas cobiças estrangeiras, quer na nossa orla marítima, quer nas nossas possessões ultramarinas «que, na eventualidade de uma guerra nossa com Espanha, ficariam presa fácil de Turcos, Mouros e mesmo de cristãos; e, enfim, os grandes benefícios que resultarão de uma união geral de toda a Hispânia¹⁶⁰.»

Para o último bispo de Silves o facto de Filipe II ter nascido em Espanha, em Valladolid, a 21 de Maio de 1527, não era objecção. A este propósito escreve Sebastião Tavares de Pinho: «Quanto a ele ser estrangeiro, o humanista observa: “Que faremos quando nos faltar o natural?” E acrescenta mesmo: “El-rei Dom Felipe bem se pode chamar natural português por parte de sua mãe”¹⁶¹.»

Foi um período difícil para Portugal com múltiplas divisões, querelas e vinganças. Perante a patente impossibilidade de manter um conflito bélico contra a suma potência europeia da época, que era nesses dias Espanha, e tendo em conta, por outro lado, o compromisso jurado por Filipe II de Espanha de honrar os direitos sócio-políticos dos portugueses dentro de uma união ibérica, Jerónimo Osório questiona se não seria preferível resolver «por nossa espontânea e livre vontade aquilo que tão facilmente pode ser resolvido

¹⁵⁸ Cf. Sebastião Tavares de Pinho 1993: 313.

¹⁵⁹ Veja-se Sebastião Tavares de Pinho (1993), *op. cit.*, p. 331.

¹⁶⁰ *Idem*, *Ibidem*, p. 325.

¹⁶¹ *Idem*, *Ibidem*, pp. 317-318.

pela força¹⁶²» e entende que melhor é ficarmos unidos a bem, que sujeitos a mal. Jerónimo Osório adiciona ainda outras razões como sejam a preservação e mesmo o acréscimo dos privilégios do povo português em geral, das prerrogativas da nobreza, conforme se entende do juramento de Filipe II, e, segundo o bispo de Silves, se revela pelo exemplo certificado com outros Estados já unidos a Castela¹⁶³.

Nem D. Catarina de Portugal, duquesa de Bragança, nem D. António conseguiram os seus intentos. Na crise dinástica de 1578 – 1581 os bispos portugueses, de início, permaneceram profundamente divididos sobre esta questão vital¹⁶⁴. De realçar o papel de D. Jorge de Ataíde¹⁶⁵, bispo de Viseu, que começou por manter uma orientação relativamente secreta em relação à sua posição. Afirma José Pedro Paiva, «so, the only bishop at the Lisbon *Cortes* supporting Philip II was Miguel de Castro; so did the former bishop of Viseu and head court chaplain (*capelão mor*), Jorge de Ataíde, though at this time Ataíde kept his decision relatively secret (Velloso 1946: 145, 206)¹⁶⁶.»

D. Jorge de Ataíde foi apoiante da causa de Filipe II de Espanha nas suas pretensões ao trono de Portugal, ficando do lado de Cristóvão de Moura e de Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, duque de Alba¹⁶⁷. No entanto, ressalta-se que o Bispo de Viseu, D. Jorge de Ataíde, cuidadoso e temeroso de que se percebesse que estava determinado a apoiar a candidatura de Filipe II, escreveu a Cristóvão de Moura, mostrando o seu receio de ser catalogado de ‘castelhano’, avançando: «a mor infâmia que pode ter fidalgo português¹⁶⁸.» Segundo Barbosa Machado¹⁶⁹, a natureza concedeu a D. Jorge de Ataíde talento igual à

¹⁶² Idem, *Ibidem*, p. 325.

¹⁶³ Idem, *Ibidem*.

¹⁶⁴ Segundo Sebastião Tavares de Pinho (1993) *op. cit.* 330-331 «o que falhou nesta conjuntura foi o direito fundamental do reino, que, segundo o historiador desta matéria Almeida Langhans, “era omissivo num ponto básico para a segurança do mesmo reino: que a herança da coroa só podia ser defirida legitimamente a um português ou portuguesa e que uma descendente de rei português, casada com príncipe estrangeiro [que, no caso, seria D. Isabel de Portugal, mãe de Filipe de Espanha], com a nacionalidade, perdia o direito à coroa de Portugal.”»

¹⁶⁵ Nasceu em Lisboa, filho de D. António de Ataíde (1500 ou 1502 — 1563), 1.º conde da Castanheira e de Dona Ana de Távora.

¹⁶⁶ Cf. José Pedro Paiva (s.d.).

¹⁶⁷ Segundo M. V. Rodrigues (2001), *op. cit.*, p. 60, «D. Fernando de Toledo, duque de Alba, “um hábil general e um sanguinário repressor”, frustrado na Flandres, teve, de Filipe II, a oportunidade de vir a Portugal procurar a reabilitação do desagrado que causara, na corte espanhola. Satisfazia a Filipe II um dos meios necessários para tomar Portugal – a espada, enquanto, por outros, usava o dinheiro.»

¹⁶⁸ Idem, *Ibidem*.

¹⁶⁹ Diogo Barbosa Machado nasceu em Lisboa a 31 de Março de 1682 e faleceu em Lisboa a 9 de Agosto de 1772. Foi um além de presbítero secular católico, escritor e bibliógrafo português, autor da *Bibliotheca Lusitana*, obra de carácter bibliográfico e dada à estampa entre 1741 e 1758. É considerada pela maior parte dos especialistas como a primeira grande

«nobreza do sangue compreendendo na idade juvenil aquellas artes com que se acreditaõ os anos mais provecos. Ordenado de Presbitero antes do tempo preciso para o Sacerdocio acompanhou aos insignes Prelados, e famosos Theologos que a Magestade delRey D. Sebastião mandou no anno de 1562. ao Concilio Tridentino. [...] Concluido o Concilio passou a Roma com a incumbência de reformar o Missal, e Breviario Romano que lhe cometera Pio IV. donde por morte de seu Pay partio para Portugal, e sendo eleito Bispo de Viseu no anno de 1568¹⁷⁰.»

Foi sagrado na igreja do Convento de Nossa Senhora da Graça com assistência de D. Sebastião, a rainha Dona Catarina, a Infanta Dona Maria e toda a nobreza e Corte. Praticou todos os decretos emanados do concílio de Trento, atitude que o levou a renunciar à Mitra, em 1578. Nomeado capelão-mor pelo cardeal D. Henrique, D. Filipe elegeu-o esmoler-mor, presidente da Mesa da Consciência e Inquisidor geral, cargo a cuja dignidade renunciou para D. Alexandre, filho dos duques de Bragança. D. Jorge de Ataíde foi conselheiro de Estado de Portugal em Madrid.

«[...] Sempre se ostentou igualmente amante da justiça, e inimigo do interesse como se vio com grande gloria do seu nome na repulsa de cem mil cruzados oferecidos pelos Christãos novos para votar indiferentemente na supplica do seu perdão. Foy abbade Comendatario de Alcobaça de cuja dignidade teve por successor ao Infante D. Fernando filho de Filipe III. de Castela. Lembrando de q o celebre escritor Ioaõ de Barros fora seu Padrinho de bautismo o mandou transferir da sepultura em que jazia no termo da Cidade de Leiria para a Parochial Igreja de Alcobaça onde se a morte o não impidira determinava fabricar-lhe hum sumptuoso Mausoleo. Este generoso intento efeituou com as cinzas de seus ilustríssimos Pays mandando levantar à sua custa duas magnificas sepulturas em o Convento de Santo Antonio da Castanheira, que eles tinhaõ fundado, onde esperaõ a resurreição universal, e nellas lhe gravou elegantes Epitafios dictados pela sua penna. Teve a gloria de sagrar Bispo de Viseu a 21 de Março de 1610 a seu sobrinho D. João Manoel o quinto successor desta Mitra depois que a renunciou. Nos ultimos anos padeceo o achaque de gotta até que enfermou gravemente, e recebendo com alegre semblante a noticia de ser chegado o termo da sua peregrinação assistido do seu Confessor o Padre Bartholameo Guerreiro da Companhia de Jesus se preparou com as armas dos Sacramentos para taõ formidável conflicto conservando o juízo até espirar às 10 horas, e três quartos da noute de 17 de Janeiro de 1611. quando contava 76 annos de idade. Passados dous dias foy transferido o seu Cadaver para huma sepultura raza, que mandou fazer junto dos Mausoleos em que descansaõ as cinzas de seus illustres Pays em o Convento de Castanheira¹⁷¹.»

O ouro de Filipe II ia saciando o 'ofício de depravação'. O ensejo era de determinações céleres, num contexto onde o mais forte era o venerado. «Governadores do reino, eclesiásticos, fidalgos, capitães de fortalezas, procuradores de cortes, vereadores de

obra de referência bibliográfica com notas bastante amplas publicada em Portugal. De realçar que o trabalho de Barboasa Machado teve grande impacto na difusão da literatura portuguesa e foi matéria de variadas actualizações e prossecuções, a mais célebre das quais é o *Dicionário Bibliográfico Português* de Inocêncio Francisco da Silva.

¹⁷⁰ Vide Barbosa Machado, 1966: 792-793.

¹⁷¹ Idem, *Ibidem*, pp. 792-793.

idades, tornavam-se, na maioria ao peso do ouro, cabouqueiros do domínio filipino¹⁷².» Diz-nos José Pedro Paiva que a D. Jorge de Ataíde foram oferecidos mil cruzados anuais como recompensa por apoiar o rei da linhagem dos Habsburgo:

«In Portugal, Cristóvão de Moura kept trying to convince some notable Portuguese figures to declare for Philip II and rewarded others by offering them privileges and even bribes. D. Jorge de Ataíde, the former bishop of Viseu, for example, was offered an amount of one thousand cruzados yearly, according to a letter dated 25 January 1580 that he kept among his papers¹⁷³.»

D. Jorge de Ataíde, irmão do 2.º conde da Castanheira, depois de uma longa ausência na corte espanhola, após a morte de Filipe II, regressou a Portugal em 1598. Está sepultado no Convento da vila de Castanheira do Ribatejo, no concelho de Vila Franca de Xira. D. Jorge de Ataíde deve ter tido um papel determinante na rápida ascensão em cargos e honrarias concedidas pelos Filipes quer em relação ao seu irmão quer em relação ao seu sobrinho, D. António, autor do Borrador em estudo¹⁷⁴. Foi abade do mosteiro de Alcobaça em 1594.¹⁷⁵ Governou a diocese de Viseu entre 1568 e 1578, período durante o qual mandou construir, no Paço Episcopal do Fontelo¹⁷⁶, corredores e celas do dormitório. Em 23 de Janeiro de 1569, D. Jorge de Ataíde, bispo Viseu, sagrou a capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Purificação, matriz de Bucelas¹⁷⁷.

Extremamente poderoso junto de reis e no seio da própria igreja, D. Jorge de Ataíde chegou a desafiar as ordens directas provindas da Santa Sé: «a 26 de Janeiro de 1564, o Papa Pio IV procedeu à confirmação dos decretos emanados do concílio tridentino, através da bula *Benedictus Deus* e, em Junho do mesmo ano, remeteu ao rei D. Sebastião um exemplar autenticado dos referidos decretos, solicitando-lhe que providenciasse a respetiva execução

¹⁷² Veja-se M. V. Rodrigues (2001), *op. cit.*, p. 57.

¹⁷³ Vide José Pedro Paiva (s.d.), *op. cit.*

¹⁷⁴ Veja-se República Portuguesa - Património Cultural (s.d.), *Abades*.

¹⁷⁵ Relativamente a este assunto, em Manuel Cândido Pimentel (2004), pp. 7-8, pode ler-se o seguinte: foi em Coimbra que Amador Arraiz no «recolhimento do Colégio de Nossa Senhora do Carmo dos carmelitas de Coimbra [se] dedicou ao que seria a edição definitiva dos Diálogos, postumamente publicados, em 1604, cerca de quatro anos após o seu passamento, com dedicatória ao bispo D. Jorge de Ataíde («Comendatário perpétuo do mosteiro d'Alcobaça, capelão-mor, e esmolero de sua Majestade, e do seu Conselho deEstado»), datada de 20 de Maio de 1600, impressos na oficina de Diogo Gomez Loureiro, genro de António Mariz, que a este sucedera na dignidade de mestreimpressor da Universidade.»

¹⁷⁶ A título de curiosidade saliente-se que este edifício é hoje Solar do Vinho do Dão.

¹⁷⁷ Vide Direção-Geral do Património Cultural, (s.d.), *Igreja matriz de Bucelas*.

com brevidade¹⁷⁸.» Por alvará datado de 12 de Setembro do mesmo ano, o monarca «mandava dar todo o favor e ajuda para a execução dos decretos do concílio¹⁷⁹.»

Contudo, não foi fácil nem pacífica a criação desta nova instituição de ensino nas várias dioceses por implicar uma diminuição das receitas do bispado, uma vez que as rendas necessárias deveriam ser retiradas de «todos os fructos da meza episcopal e do cabido¹⁸⁰.» Esta resistência atrasou a fundação do Seminário da diocese viseense, justificando que, em 1569, o Papa Pio V, através do Breve *Cum Venerabiles*, pressionasse o bispo D. Jorge de Ataíde para que procedesse à respectiva instituição «o mais breve possível, atendendo mais à utilidade da sua Igreja do que aos seus interesses particulares; porque os bens eclesiásticos lhe eram confiados, não como domínio próprio para os despender como quisesse, mas como as razões do seu cargo o pedissem¹⁸¹.»

Não obstante esta advertência papal, apenas seis anos depois, em 11 de Junho de 1575, D. Jorge de Ataíde reuniu o cabido para diligenciar a fundação do Seminário. Porém, as resistências dos capitulares continuavam, pelo que decorreram mais doze anos para que na realidade se efectivasse o cumprimento do decreto tridentino. No dia 1 de Novembro de 1587, o bispo D. Nuno de Noronha instituiu o Seminário da diocese de Viseu, que «consagrou a Maria Sanctíssima debaixo da invocação e título de Nossa Senhora da Esperança¹⁸².» José Pedro Paiva descreve-nos que «desde o início, uma ambição sem limites da Inquisição, [...] pretendeu estender ao máximo a sua área de intervenção, o que teria gerado conflitos e sobreposição de poderes com os tribunais episcopais já existentes¹⁸³.»

A casa condal da Castanheira esteve profundamente afectada ao poderio dos Filipes¹⁸⁴. O 2.º conde da Castanheira, D. António de Ataíde¹⁸⁵ deve, em certa medida, a sua ascensão

¹⁷⁸ Cf. (s.a.) (2004), *Vir a Ser Padre na Diocese de Viseu*.

¹⁷⁹ Idem, *Ibidem*.

¹⁸⁰ Idem, *Ibidem*.

¹⁸¹ Idem, *Ibidem*.

¹⁸² Idem, *Ibidem*.

¹⁸³ Cf. José Pedro Paiva (2002). Este estudioso refere que D. Jorge de Ataíde esteve também envolvido na construção do Seminário de Nossa Senhora da Esperança (Maior) em Viseu, como bispo daquela Diocese. Veja-se ainda (s.a.) (2004), *Vir a Ser Padre na Diocese de Viseu*. Sobre conflitos e traumas no Renascimento em Portugal veja-se Nair Castro Soares (2015), *op. cit.*, 131-168.

¹⁸⁴ Vide documento inserto, na página 87, da obra *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D'Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*, em publicação na *Revista artciencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação* n.º 22-23, no qual se transcreve um alvará de D. Filipe I, onde se afirma que lhe apraz por tempo de dois anos, que o 2.º conde da Castanheira possa usar e use dos privilégios que tiver por suas doações estando em posse deles.

aos serviços que prestou a Filipe II de Espanha¹⁸⁶ e à influência de seu irmão, D. Jorge de Ataíde, defensor da causa espanhola, que aceitou, em 1600, o cargo de inquisidor geral¹⁸⁷. O mesmo sucedeu com o 1.º conde de Castro D’Aire. Aliás, o bispo português deve ter percebido desde cedo que a Inquisição Portuguesa dependia, na sua época, muito mais do poder régio do que da Santa Sé, o que de certo modo não lhe agradaria inteiramente. Porém, defender determinadas causas, como as dos cristãos-novos ou não estar de acordo com certos pontos de vista políticos arvorados pelos Filipes e seus esbirros, ter-lhe-á custado presumivelmente muitas prerrogativas. Assim, a ideia de ficar de fora e deixar a governação do país na mão de outros ou de, pelo contrário, serem os portugueses a fazê-lo, deve ter pesado quer no espírito de D. Jorge de Ataíde¹⁸⁸, quer no do seu irmão e também do seu sobrinho¹⁸⁹. Havia que dissimular, aproveitar privilégios pessoais e familiares, governar o reino e tomar conta do império, ainda que o rei fosse natural. Não foi por acaso que as acções directas de D. António de Ataíde, 1.º conde de Castro D’Aire, levaram à criação de um

¹⁸⁵ Veja-se o documento inserto, na página 73, da obra *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D’Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*, em publicação na *Revista Artciencia* n.º 22-23, onde se trelada um alvará de confirmação de contrato de casamento de D. Sebastião e D. Henrique sobre o 2.º conde da Castanheira, concertado para casar com D. Maria de Vilhena filha de D. Luís Fernandes de Vasconcelos e de D. Branca de Vilhena.

¹⁸⁶ Cf. documento inserto, na página 103, da obra *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D’Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*, em publicação na *Revista artciencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação* n.º 22-23, onde se trelada uma carta em que Sua Majestade D. Filipe I fez D. António de Ataíde do seu Conselho.

¹⁸⁷ Vide Pedro Cardim et al. (2013). López-Salazar Codes & Ana Isabel (2009) declaram o seguinte em relação ao Santo Ofício no tempo dos Filipes: «em 1599, o papa Clemente VIII, a pedido de D. Filipe III, revogou todas as licenças concedidas aos bispos para poderem residir fora das suas dioceses» como se pode verificar na obra *Bullarium Romannum*, Roma, Typ. Mainardi, 1735, tomo X, p. 478-481. Como consequência, D. António Matos de Noronha, inquisidor geral, e D. Pedro de Castilho, presidente do Desembargo do Paço, tiveram de renunciar aos seus cargos para conservarem os seus bispados, respectivamente de Elvas e de Leiria. As razões destas mudanças foram tanto políticas como religiosas. Relacionavam-se com as transformações motivadas pelo início da priverança do duque de Lerma e da sua política de feitura e com o contexto político português, isto é, com as pressões dos cristãos-novos para conseguirem um perdão geral das culpas de judaísmo. Mas, em nosso entender, o motivo principal e primeiro era de cariz religioso. D. Filipe III, como o resto dos monarcas da casa de Áustria, considerava que os prelados deviam residir nas suas igrejas. Nesse momento, abriu-se um período de crise no cargo de inquisidor geral que não se resolveu até à chegada a Lisboa de D. Pedro de Castilho, em finais de 1604. A partir de D. Pedro de Castilho, todos os inquisidores gerais tiveram que renunciar aos seus bispados para poderem exercer o cargo no Tribunal da Fé.» Ainda segundo Ana Isabel López-Salazar Codes «no dia 12 de Fevereiro de 1600, Clemente VIII destituiu D. António Matos de Noronha do cargo de inquisidor geral. Poucos dias antes, tinha nomeado D. Jorge de Ataíde para o substituir. Archivio Segreto Vaticano (ASV) - Segreteria dei Brevi (SB), vol. 292, fl. 62r-65r: Breve *Cum nos nuper* (7-II-1600). ASV - SB, vol. 359, fl. 98r-98v: Breve *Ecclesiarum praesulatus* (12-II-1600).»

¹⁸⁸ Veja-se o documento inserto, na página 99, da obra *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D’Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*, em publicação na *Revista Artciencia* n.º 22-23, onde se apresenta o traslado de uma carta que Sua Majestade D. Filipe II escreveu ao seu embaixador sobre D. Jorge de Ataíde capelão-mor e onde se expressa a ‘admiração’ que o rei nutria pelo tio do 2.º conde da Castanheira.

¹⁸⁹ Os principais representantes da nobreza de Portugal serão convidados a empossar altos cargos.

corpo de tropas (hoje fuzileiros) constituídas só por portugueses e por eles comandada¹⁹⁰. As decisões, sabêmo-lo, tomam-se de acordo com as situações em curso. Mais se acrescenta que D. Jorge deve ter permitido a D. Antonio, devido ao cargo e importância que tinha, acesso à importante biblioteca de Alcobaça, no sentido de permitir ao 5.º conde da Castanheira a redação da sua *Arte Poética*, onde defende acerrimamente a língua e os autores portugueses bem como a excelência da cidade de Lisboa.

A convergência dos destinos conduziu que a política de matrimónios entre o reino de Portugal e Espanha sempre abonasse a favor de uma união dinástica a fim de facilitar a sucessão do trono. A quase todas as classes sociais interessava, por questões económicas, uma monarquia dual, que surgiria em 1580, quando Filipe II de Espanha se tornou também rei de Portugal.

A excepção foram as camadas populares que ficaram sozinhas contra este movimento de fusão. A susceptibilidade destes perante tudo o que recordasse a infiltração castelhana tinha-se manifestado com clareza em várias ocasiões durante o reinado de D. João III e a menoridade de D. Sebastião. As camadas populares iam pouco a pouco acumulando um ódio que, em qualquer instante, podia estalar em motins e revoltas. Por isso as classes dominantes, receosas da ira popular, evitaram dar-lhe armas, mesmo que fosse para defender a pátria comum.

O clero e a nobreza estavam, nessa altura, enfraquecidos moral e economicamente depois do desastre de Alcácer-Quibir e por isso mesmo tinham todo o interesse nesta união. A burguesia, como os dois países estavam orientados para a expansão marítima, tinha agora

¹⁹⁰ Em Francisco Contente Domingues & Inácio Guerreiro (1988), podemos ler o seguinte: «Para prover às necessidades da sua marinha D. Manuel I agrupou-os num corpo especial, os bombardeiros da nómina (29.1.1515), mas a sua inserção no aparelho militar só se viria a regularizar com a criação do troço de artilheiros em 1675. / Quanto aos soldados que seguiam a bordo tendo a Índia por destino, participavam naturalmente nas acções militares, porquanto só no século XVII e por iniciativa de D. António de Ataíde se veio a criar um corpo militar vocacionado para prestar serviço nos navios desta e de outras Carreiras.» A asseverar esta circunstância, da autoria do cónego e chantre da Sé de Évora (1608-1609), encontramos, na Biblioteca Pública de Évora, no *Códice CIII*, 2-19, fls. 153-154, um capítulo intitulado «cousas sucedidas em Portugal, e nas mais Províncias do Occidente de Março de 1621 até Fevereiro de 1622.» Aí se faz um relato de acontecimentos relativos a Março e Abril de 1621 e se fala da subida ao trono de Filipe IV de Espanha. Veja-se o documento inserto, na página 119 da obra *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D'Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*, em publicação na *Revista artciencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação* n.º 22-23, onde se apresenta o traslado acerca da criação do Terço da Armada da Coroa de Portugal.

Como se pode ler no documento [em linha]: <http://www.caestamosnos.org/efemerides/056.htm>, os fuzileiros eram «os soldados do mar, os marinheiros do fuzil, os combatentes de infantaria que constituíram a base de todas as batalhas travadas no Índico, na costa africana e agora na América do sul. / Aos actuais fuzileiros cabe-lhes a honra e a responsabilidade inerente à herança que lhes vem directamente destes combatentes das naus do século XVI e XVII. [...] Mas os fuzileiros podem ainda reclamar como seu um outro legado importante: o facto de que o Terço da Armada da Coroa de Portugal foi a primeira unidade organizada com carácter permanente em Portugal.» Refira-se que o corpo de Fuzileiros da Marinha Portuguesa comemora todos os anos a efeméride.

a oportunidade de explorar novos mercados e comprar novos produtos como a prata espanhola do México e do Perú.

Para ambos os países, uma união significava também uma forma de melhor se poderem defender contra os verdadeiros inimigos que eram os holandeses, os ingleses e os franceses.

De ambas as partes se entende que esta aproximação não é genuína, pois os portugueses não pretendem perder a sua independência. No entanto, os interesses económicos camuflaram esse sentido patriótico¹⁹¹.

A monarquia dual ficaria selada para todo o sempre entre as duas nações ibéricas, assim se conjecturou em 1580. A união de Espanha e Portugal sob a coroa espanhola ficou selada na carta patente dada por Filipe II, em Lisboa, a 12 de Novembro de 1582. Teoricamente as negociações foram excelentes para Portugal, pois poucas vezes a soberania de um povo que se une a outro mais poderoso terá ficado melhor protegida do que a soberania portuguesa na carta acima citada.

Todavia, rapidamente, Portugal se apercebeu de que as promessas de Filipe II ficariam apenas nas palavras. A ausência quase permanente da família real em terras lusas, presídios e fortalezas portuguesas em mãos espanholas, a presença permanente de tropas espanholas, empréstimos forçados e tributações sempre aumentadas, foram alguns dos incumprimentos vivenciados ao longo dos sessenta anos da monarquia dual. Afinal, durante esse vasto período, muito do que ficou gizado, jurado e selado no papel e formalmente em actos de grande aparato político haveria de ser posto em causa e Espanha nunca se inibiu de pôr em causa os superiores interesses dos portugueses em proveito próprio. Não será por acaso que D. António de Ataíde defenderá no seu Borrador – já o afirmámos – Lisboa, a língua portuguesa, os seus grandes autores e cultistas.

Com a retirada dos centros de decisão, foram-se os focos culturais e, conseqüentemente, também os ‘cérebros’ lusos, que deixam de ter campo de actuação em Portugal e rumaram a Espanha para poderem realizar obra. Isto originou uma importante quebra na cultura para os portugueses. A fuga de ‘cérebros’ para a corte espanhola era mais do que evidente. A força centrípeta de Madrid assim o ‘sentenciava’. Ou se ia para junto do rei de Espanha ou se perdia o vento que levava de feição os aristocratas ou a pequena

¹⁹¹ Veja-se sobre o assunto Pilar Vázquez Cuesta, *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1988. Para mais informação vide Ana Isabel Buescu (s.d.).

nobreza até aos altos cargos administrativos. Lisboa parou sem a agitação das festas na corte e tornou-se provinciana. Os nobres retiraram-se para as suas propriedades na província. Geraram-se sentimentos de inferioridade pelo contacto necessário com o luxo desenfreado da corte castelhana. A vitalidade de letras e artes do século de ouro espanhol e as virtudes do requinte no modo de vida e no trato social que encantavam os portugueses, eram todavia entendidas como um nível de civilização mais avançado.

No entanto, Espanha, em 1640, estava falida e corroída por insurreições internas graves como as da Catalunha ou da Andaluzia. As revoltas por toda a Espanha não surgiam por acaso e o seu declínio era evidente em relação a outras potências que se iam afirmando no contexto da lenta globalização mundial à época¹⁹².

Possivelmente os rendimentos de D. António de Ataíde provindos do Brasil, bem como os da Casa de Bragança e de tantos outros membros da alta nobreza portuguesa, eram mais abundantes em relação aos da nobreza espanhola, e, por isso, eram cada vez mais postos em causa pelo governo espanhol. O povo português, cansado de vitupérios, estava farto de pagar impostos e de morrer pelos domínios e bandeiras que não lhe pertenciam. O Brasil, bem como outras regiões do império português de então, estavam saturados de tantos ataques franceses, holandeses e de impostos. Como já anteriormente referimos, não foi por acaso que D. António de Ataíde conseguiu a criação permanente de um pequeno corpo de marinha de guerra constituído e comandado todo o ano só por Portugueses, apesar dos protestos dos altos políticos de Castela. No Vice Reino do Perú, os Portugueses eram afastados dos altos negócios sob o pretexto de serem cristãos novos ou de judaizarem. A inveja dos poderosos espanhóis falava mais alto. Todas estas circunstâncias e destinos políticos haveriam de conduzir à revolta e ao desejo da Restauração, que se consumou a 1 de Dezembro de 1640¹⁹³.

Embora D. António de Ataíde se encontrasse profundamente ligado à gestão dos Habsburgos¹⁹⁴ de Espanha, e talvez por isso, em 1641, não se tenha livrado da prisão¹⁹⁵ por

¹⁹² Cf. Fernando García de Cortázar e José Manuel González Vesga (2017), *op. cit.*, pp. 287-310.

¹⁹³ Carlota Miranda Urbano 2009: 192-193. "Utopias na Literatura novilatina da Companhia de Jesus", Colóquio *Utopias e Distopias* X Semana Cultural da Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 6 e 7 de Março de 2008. Veja-se também Julio Valdeón et al. 2015: 302 e ss.

¹⁹⁴ A Casa de Habsburgo também conhecida por Casa da Áustria é uma família nobre europeia das mais importantes e influentes da história da Europa do século XIII ao século XX. A dinastia filipina que governou Portugal pertencia à Casa de Habsburgo, uma vez que Filipe I era filho do Imperador do Sacro Império Romano-Germânico e rei das Espanhas Carlos V de Habsburgo.

suspeita infundada¹⁹⁶, de participação numa conjura pró-espanhola, já, no início do século XVII, sentimos no âmago dos seus manuscritos (como por exemplo no Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever) um louvar contínuo da língua e literatura portuguesas, sinal da sua afeição pela cultura lusa. Aliás, os autores vernáculos que o 5.º conde apresenta como modelo para os diversos géneros literários são portugueses e não espanhóis.

Para a desconfiança política que, com certeza, D. António de Ataíde suscitava junto da nova dinastia portuguesa, deve também ter concorrido o facto de o seu filho mais velho, D. Jerónimo de Ataíde, ter ficado por Madrid depois do 1º de Dezembro de 1640¹⁹⁷. A presidência da Mesa da Consciência e Ordens foi-lhe retirada¹⁹⁸, mas D. António continuou conselheiro de D. João IV, passando os últimos anos de vida em quietude, ainda que com problemas de dinheiro. O 5.º conde da Castanheira teve talvez de, por um lado, comprar a liberdade e as atitudes insuspeitas do seu filho e herdeiro que ficou por terras de Espanha; por outro lado, terá contribuído presumivelmente no esforço da guerra da Restauração.

¹⁹⁵ Em Francisco Contente Domingues (2002), afirma-se o seguinte relativamente a este assunto: «a Restauração encontrou-o pois profundamente ligado à gestão dos Habsburgos, e talvez por isso não se livrou da prisão em 1641, por suspeita (infundada) de participação numa conjura pró-espanhola. Para a desconfiança política que com certeza suscitava junto da nova dinastia, deve também ter concorrido o facto de o seu filho mais velho, D. Jerónimo de Ataíde, ter ficado por Madrid depois do 1º de Dezembro de 1640; a presidência da Mesa da Consciência e Ordens foi-lhe retirada, mas D. António passou os últimos anos de vida em quietude, morrendo a 14 de Dezembro de 1647.» A publicação, em 1641, da obra da autoria de José Pellicer de Ossau Salas y Tovar *La fama austriaca, o Historia Panegirica de la vida y hechos del Enperador, Ferdinando Segundo*, onde se enaltece D. António de Ataíde, que aparece ligado de forma profunda aos Habsburgos, terá contribuído para o desenvolvimento de suspeitas relativamente à fidelidade do 1.º conde de Castro D’Aire em relação a D. João IV?

¹⁹⁶ Cf. nota anterior.

¹⁹⁷ O futuro 2.º conde de Castro D’Aire não aceitou a restauração da Independência de Portugal, em 1640, como já demos conta atrás. Foi nomeado mordomo-mor de Isabel, mulher de Filipe IV de Espanha. Este o fez marquês de Colares, título que já não teve validade em Portugal, e lhe deu a promessa do ducado de Benavente quando recuperasse Portugal. Exerceu o elevado cargo de aio do príncipe espanhol Baltazar Carlos. Regressou a Portugal, em 1668. Está sepultado no Convento da Castanheira, panteão da família. Que correspondência terá existido entre D. António de Ataíde e seu filho? Que ideias políticas terão sido trocadas entre ambos? Na Guerra da Restauração, só o 2.º conde de Castro D’Aire ficará em Espanha; embora instigado por Filipe IV, nunca pegou em armas contra Portugal. Qual teria sido realmente a vontade interior de D. Jerónimo de Ataíde? Tzvetan Todorov 2017: 29 afirma o seguinte acerca da ‘vontade e perfeição’ dos actos humanos: «não sendo senhor de si, ignorante da natureza das forças que o dirigem, o ser humano não pode confiar na sua vontade ou exigir desta a sua salvação. A liberdade não é uma ilusão, mas nunca somos totalmente livres; quando muito, podemos estar em vias de ser livres, mais livres hoje do que dantes. O homem nunca se aproximará da liberdade divina.»

¹⁹⁸ Vide Francisco Contente Domingues (2002), *op. cit.* Cf. ainda D. António Caetano de Sousa 1740: 112.

2. D. ANTÓNIO DE ATAÍDE: PERCURSOS DE UMA VIDA

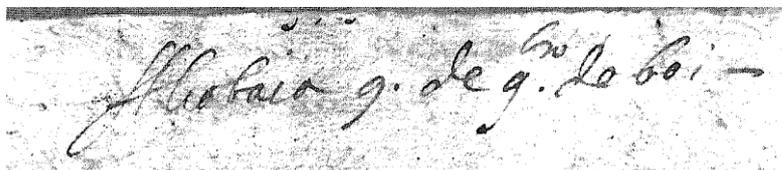


Figura 8

(«Alcobaca 9 de Novembro de 601)

D. António de Ataíde, Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever, fl. 41.

O 5.º conde da Castanheira¹⁹⁹ e 1.º conde de Castro D’Aire²⁰⁰, o autor de um Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever, morto o Cardeal-Rei, na crise da Independência, tomou o partido do rei espanhol, fazendo parte da campanha do marquês de Santa Cruz contra a Ilha Terceira²⁰¹. Serviu sob as ordens de D. Martinho de Ribera, general das galés de Espanha, tendo prestado tamanhos serviços que foi nomeado sucessivamente capitão de cavalos, fronteiro-mor dos coutos de Alcobaca, general de uma armada da costa, coronel de Infantaria, capitão-mor das naus da Índia²⁰², general das

¹⁹⁹ Veja-se o documento inserto, na página 133, da obra *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D’Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*, em publicação na *Revista Artciencia* n.º 22-23, onde se apresenta o traslado de uma carta de D. Filipe III que atribui a D. António de Ataíde o título conde de Castanheira.

²⁰⁰ Casou o 1.º conde de Castro D’Aire com D. Maria de Lima, filha e herdeira de D. António de Lima, senhor de Castro D’Aire, e de Dona Maria de Melo filha de Christovão de Melo herdeiro da Ilha de S. Tomé de quem teve seis filhos, e duas filhas. Cf. Barbosa Machado, 1965: 212.

²⁰¹ Cf. A.A.V.V. (1960), *Nobreza de Portugal*, vol. II, p. 521. Henry Kamen 2008: 249, afirma: «os domínios ultramarinos portugueses acompanharam o rumo dos acontecimentos em Portugal, e aceitaram Filipe. Só houve resistência nas ilhas atlânticas dos Açores, onde o prior António se aguentou, com a ajuda de uma força francesa. Em Julho de 1582, foi enviada uma frota sob o comando de Santa Cruz, que infligiu uma sangrenta derrota aos navios franceses. No Verão de 1583, travou-se outra batalha ao largo da ilha Terceira, que confirmou o controlo do arquipélago pelos espanhóis.» A vitória na Terceira foi para Filipe II de Espanha das mais importantes em toda a sua vida como rei. No entanto, pouco depois da conquista de Portugal, já em 1585, as armadas e os exércitos de Filipe II se mostravam enfraquecidos e o país não dispunha dos materiais necessários para rearmar o seu aparelho militar e naval. Sobre este assunto veja-se Henry Kamen (1988) *op. cit.*, p. 366 e ss.

²⁰² Vide o documento inserto, na página 107, da obra *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D’Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*, em publicação na *Revista artciencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação* n.º 22-23, onde se apresenta o traslado do alvará em que se afirma que sua Majestade D. Filipe II por carta lhe ‘praz fazer a D. António de Ataíde capitão-mor de uma armada da Carreira da Índia por uma viagem de ida e vinda.’

Sobre uma concessão na Índia a favor do 1.º conde de Castro D’Aire, veja-se documento inserto na página 125, da obra *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D’Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*, em publicação na *Revista artciencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação* n.º 22-23. Aí se traslada um

armadas de Portugal. Para além de ter ocupado cargos políticos de alto-relevo, D. António foi uma das mais importantes figuras da História Naval e Marítima portuguesa dos finais do século XVI e inícios do século XVII²⁰³. Diogo Barbosa Machado declara a respeito da grande figura de armas que foi o 1.º conde de Castro D’Aire:

«D. Antonio de Attayde primeiro Conde de Castro Dayro, e filho 2. do Conde de Castanheira de quem proximamente fallamos, e de sua 2. mulher D. Barbara de Lara, illustrou com as suas açções politicas, e militares naõ só a sua preclarissima ascendencia, mas a todo o Reyno de Portugal. Aspirando o seu grande espirito a empezas dignas do seu nascimento se ensayou para as conseguir na militar escola do Marquez de Santa Cruz na occasiaõ que navegou com huma poderosa Armada no anno de 1582. contra a Ilha Terceira: e na de D. Martinho de Ribera das Galès Espanholas obrando o seu valor taes façanhas, que em breve tempo subio aos postos de Capitaõ de Cavallos, Fronteiro mor dos Coutos de Alcobaca, General de huma Armada da Costa, Coronel de Infantaria, Capitaõ mór das náos da Índia, e General das Armadas de Portugal²⁰⁴.»

O 5.º Conde da Castanheira teve problemas com a Coroa a partir de 1621, pois, no cargo de capitão da armada, foi acusado pelo governo filipino de não executar os encargos defensivos que lhe eram devidos. Nesse ano, a nau Nossa Senhora da Conceição regressava da Índia com valioso carregamento. Ao chegar à ilha Terceira, o capitão da nau Nossa Senhora da Conceição recebeu instruções para navegar em direcção à costa portuguesa pelos 39,5º de latitude, o que de facto fez, mas, ao invés da armada da costa que o deveria esperar, deparou com dezassete vasos argelinos ao largo de Peniche. Seguiu-se o combate

alvará de mercê da Capitania da Fortaleza do Chaúl (Índia) concedido por D. Filipe III a D. António de Ataíde conde de Castro D’Aire.

²⁰³ Sobre o assunto veja-se Humberto Leitão, (1958), *Viagens do Reino para a Índia e da Índia para o Reino – Diários de Navegação coligidos por D. António de Ataíde no século XVII*. Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 3 vols. Contém documentos autógrafos de D. António de Ataíde que nos permitem efectuar uma comparação com a letra e a caligrafia do manuscrito intitulado Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever e que provam por comparação de caligrafias ser verdade a opinião J. B. de Castro inserto no início do documento: «[fl. B] Este manuscrito he de D. Antonio de Ataide / Conde de Castro daire, e he da sua propria letra. /»

Entre as pp. 95 e 177 da obra de H. Leitão é-nos apresentado o «Diário da viagem da nau NOSSA SENHORA DE GUADALUPE, do Reino para Goa, no ano de 1611, escrito por Simão Castanho», onde ficamos a saber da mestria na arte de navegar de D. António de Ataíde como capitão. Nas pp. 179-273 podemos ler o «Diário da viagem da nau NOSSA SENHORA DE GUADALUPE, de Goa para o Reino, no ano de 1612. ESCRITO por D. ANTÓNIO DE ATAÍDE.» Por vezes surgiam conflitos nas naus da Carreira da Índia. Francisco Contente Domingues & Inácio Guerreiro (1988), *op. cit.*, declaram o seguinte sobre este assunto: «um outro tipo de conflito muito frequente ocorria entre capitães de naus, ou entre estes e o capitão-mor. Do facto se queixou D. António de Ataíde em relação à armada que capitaneou, atribuindo em parte a responsabilidade deste tipo de situações à não punição dos culpados, apesar do que os regimentos estipulavam em contrário.

Não é em vão que nos podemos interrogar, em certas circunstâncias, sobre o exercício efectivo da autoridade a bordo; em mais de uma situação a hierarquia era ou podia ser ultrapassada, e os homens do mar constituíam a bordo um poderoso grupo de pressão que frequentemente actuava coesa e ordenadamente em função dos seus interesses próprios.»

Homem de carácter singular e personalidade forte, soube D. António de Ataíde resolver os problemas que lhe surgiram a bordo de navios na carreira da Índia.

Cf. também Ralph Boxer (1984). «The naval and colonial papers of Dom António de Ataíde» in *From Lisbon to Goa, 1500-1750, Studies in Portuguese maritime enterprise*. Londres, Variorum Reprints.

²⁰⁴ Cf. Diogo Barbosa Machado (1965), *op. cit.*, pp. 211-213.

que durou dois dias e a nau foi perdida depois da explosão que se seguiu a um incêndio, eventualmente posto pela própria tripulação, já sem hipóteses de continuar a defesa do navio²⁰⁵. João Carvalho Mascarenhas, que seguia a bordo e foi levado para o cativo em Argel, escreveu, em 1627, um relato pormenorizado do que se passou²⁰⁶.

Sobre estas matérias afirma com alguma ironia Manuel Faria e Sousa:

«Armada de cinco galeons. Capitan mayor de cinco galeones Ruy Freyre de Andrada, y los otros el Almirante D. Juan de Almeyda, Francisco de Melo, Pedro de Mesquita Pimentel, Baltasar de Chaves; ivan para andar en el Estrecho de Ormuz.

La nao, Concepcion que partiò este año [1619] de la India adonde se hizo, peleando com 16 navios de Turcos junto a la Ericeyra fue quemada por ellos en Outubro de 160. andando la armada de Portugal por alli, de que era General D. António de Ataíde. Por esto fue acusado, y resultado de la acusacion hazerle Conde de Castrodayro, y otras Mercedes, que nunca alcançara a no averse perdido aquela não²⁰⁷.»

D. António de Ataíde foi por isso acusado e julgado, mas absolvido, uma vez que se reconheceu que cumprira seu dever, conquanto mal sucedido²⁰⁸. Cristóvão Alão de Morais afirma que devido a esse facto se cantava em Lisboa a cantiga: «D. António de Ataíde, /Cabeça de Birimbau, /quer comer galinha gorda /e deixar queimar a nau²⁰⁹.»

²⁰⁵ Sobre o aconteceu veja-se as circunstanciadas descrições efectuadas por José António Rodrigues Pereira 12013: 168-172. Análogo tratamento de dados e com mapas detalhados acerca dos acontecimentos ocorridos *vide* do mesmo autor 22013: 187-193.

²⁰⁶ *Vide* Diogo Barbosa Machado (1965), *op. cit.*, p. 211, relata assim o acontecimento: «em taõ diversos lugares, a que o sublimara o seu merecimento, não deixou de experimentar armada contra si a maliciosa enveja dos seus emulos accusando-o de que pelo seu descuido fora abrazada pelos Turcos a Náo Conceição, que voltava da India preciosamente carregada no ano de 1621. quando como General da Armada a estava esperando para a conduzir ao porto de Lisboa. Partio a Madrid não prezo, como erradamente escreveo Fr. Marcos de Guadalaxara na *Hist. Pontif.* Tom. 5. liv. 17. cap. 3. mas se purificar da culpa de que injustamente fora arguido, sendo della absoluto pela rectidaõ dos Juizes a 6.de Setembro de 1624. como affirma D. Gonçalo de Cespedes *Hist. De Filippe IV.* liv. 2. cap. 26.»

²⁰⁷ Veja-se Manuel de Faria y Sousa 1666: 206, vol. III.

²⁰⁸ Em Pablo Antonio Iglesias Magalhães (2010), nota 22, p. 127, pode ler-se relativamente ao caso da nau Nossa Senhora da Conceição o seguinte: «British Museum. Ergeton Library. Códice no 1136, Tomo VI. Fls. 474-525v. Consultas, pareceres, cartas, memoriaes, e outros papeis, tocantes ao caso da nau queimada em 11 de outubro de 1621 em frente da Ericeira pelos Turcos, sendo D. Antonio de Attaide, Capitão General, e D. Francisco de Almeida, Almirante da armada, o que deu logar a que estes dous Officies fossem processados, etc. Entre estes papeis há um (fol. 481 a 497) com o seguinte titulo: Relação de como procedio D. Antonio de atayde Capitan General de la armada dede portugal el año de 1621 en que se quemó una nao de la yndia en frente de la Ericera estando la armada en el cavo despichel 12 legoas della, con calmeria y sin berla ni tener recado alguno de que alli estubiere, ni que peleava. Datados de 1622.» Veja-se também o testemunho [em linha]: <http://purl.pt/22306/4/>, intitulado «Cargos que resultaraõ da devassa que os governadores de Portugal mandaraõ tirar de Dom Antonio de Attayde, capitaõ geral da armada de Portugal, acerca da perda da nao da India Nossa Senhora da Conceissaõ, que os inimigos queimaraõ o anno de 1621. e resposta de Dom Antonio aos cargos. - [S.l.] : [s.n.], [post. a 1622.06.23]. - [1], 31 f. ; 2º (27 cm). Cota do exemplar digitalizado: hg-6114-1-a.»

²⁰⁹ Cf. Cristóvão Alão de Morais em *op. cit.* p. 285. Diogo Barbosa Machado (1965), *op. cit.*, p. 212 revela outra opinião sobre este acontecimento: «Foy o I. Conde de Castro Dairo por Alvará de Felipe IV. passado em Aranjues em 30. De Abril de 1625. no qual para que se eternize na posteridade a innocencia de D. Antonio accusada injustamente pela malevolência, o honrou com estas palavras. *En consideracion delo que padecio en el negocio dela partida dela nave dela India, que los enemigos quemaron, enque se verifico que no tuvo culpa, y que cumplio com sus obligaciones, y queriendo portodo hazerle merced conforme a su qualidad se lahago del titulo de Conde de su Villa de Castro Dairo.* Por succeder na Casa da

A cidade da Baía foi conquistada pelos holandeses em 1624²¹⁰. Tal acontecimento «impeliu a nobreza ibérica a recorrer às armas, mas, preso, D. Antonio de Ataíde foi excluído desta comoção política. Foi neste contexto que D. Jerónimo escreveu os *Capítulos da Relação*²¹¹, que teria por fim auxiliar a defesa de seu pai em Madrid²¹².» Filipe IV de Espanha mostrou o real apreço que tinha por ele, nomeando-o gentil-homem de sua Câmara, mordomo-mor da Rainha D. Isabel, conselheiro de Estado do Conselho de Portugal, presidente do Conselho de Aragão. Foi por essa época enviado à Alemanha, ao imperador Fernando II, como embaixador extraordinário.

O título de conde de Castro D’Aire foi-lhe concedido por alvará de 30 de abril de 1625, assinado, em Aranjuez, por Filipe IV de Espanha²¹³. Sucedeu D. António de Ataíde ao sobrinho D. João de Ataíde²¹⁴. Sobre os importantes títulos nobiliárquicos concedidos a D. António de Ataíde afirma D. Barbosa Machado:

«Tal foy o conceito, que este Principe formou da sua fidelidade, que para dignamente a premiar o nomeou seu Gentil homem de boca, Mordomo mór da Rainha D. Izabel de Borbon, Conselheiro de Estado do Conselho de Portugal, e Presidente das Cortes do Reyno de Aragaõ. Naõ satisfeito aquelle Principe com as merces de lugares taõ honorificos o mandou por seu Embaxador extraordinario ao Emperador Fernando II. e a outros Principes do Imperio, em cujas expediçoens se mostrou taõ liberal, como politico para concluir os negocios mais difficultosos como o testemunhaõ as historias daquelle tempo, e elegantemente o deixou escrito o insigne Jurisconsulto Agostinho Barbosa Jur. Eccles. lib. I. cap. 30 n. 15. *Ea adhuc redditur spectabilior, quod oilim ad Caesarèam Majestatem Regis Catholici Orator missus officium tanto splendore administravit, ut tam facundam uiri eloquentiam, eloquentem facundiam; singularem in rebus tractandis, et spirantem prudentiam non potuerit non Caesar ipse praeconiis exornare, non observare, non admirari.* Ornado com taõ illustres occupaçoens o recebeo Portugal com inexplicáveis significaçoens de jubilo por seu Governador no anno de 1631. escrevendo o mesmo Barbosa, *cum vix possit ennarrari quã morum integritate, quã legum, jurisque prudentia, quo religionis studio, quã muneris vigilantia gubernauerit.* Deste governo passou a Presidente da Meza da Conciencia onde practicou a rectidão, que sempre exercitara servindo-lhe de degrãos para subir a tantos lugares as suas virtudes²¹⁵.»

Castanheira a seu Sobrinho o Conde D. Joaõ foy o 5. Conde desta Casa, e Alcayde mór de Colares, Commendador de Langroiva, S. Salvador de Valorco, e de Santa Maria de Sataõ na Ordem de Christo, e pelo Condado de Castro Dayro Alcayde mór de Guimaraens, e Senhor dos Lugares de Payva, Baltar, e Cabril.»

²¹⁰ Sobre a frota para libertar a cidade brasileira do jugo holandês veja-se Lucy Maffei Hutter 2005: 21.

²¹¹ Vide Pablo Antonio Iglesias Magalhães (2010), *op. cit.*

²¹² Idem, *Ibidem*, pp. 122-123.

²¹³ Veja-se o documento inserto, na página 111 da obra *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D’Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*, em publicação na *Revista artciencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação* n.º 22-23, onde se apresenta o traslado de uma carta de D. Filipe III que atribui a D. António de Ataíde o título conde de Castro D’Aire.

²¹⁴ Sobre este assunto veja-se A.A.V.V. (1998), vol. VI, pp. 255-256.

²¹⁵ Vide D. Barbosa Machado (1965), *op. cit.*, pp. 221-212. No documento (s. a.) (s.d.), CHAM - *Genealogias - Linhagem de D. Bárbara de Lara, prima co-irmã por via paterna de D. Antão de Meneses*, são referidos todos os cargos de D. António de Ataíde: «- 5º Conde da Castanheira; - 1º Conde de Castro Daire; - Alcaide-mor de Guimarães; - Alcaide-mor de Colares; - Comendador de Valdreu (Ordem de Cristo); - Comendador de Santa Maria de Sátão (Ordem de Cristo); - Presidente da

E continua D. Diogo Barbosa Machado os seus elogios às qualidades como político, homem das letras e da cultura ao mais alto nível, socialmente correcto, como soi dizer-se hoje, porque «como eloquentemente escreveo Rodrigo Mendes Sylva no *Catalog. Real de Espanha* fol. mihi 112. v.º *Varon señalado por su gran talento, y partes naturales, y adquiridas, y por los supremos lugares, que occupo en la Monarchia, ascendiendo a ellos graduadamente más a fuerça de méritos, que de fortuna* ²¹⁶.»

Em 1631 foi nomeado governador de Portugal com o conde de Vale dos Reis, Nuno Mendonça, porém, em virtude do falecimento deste, ocupou sozinho o cargo de Março de 1632 a Abril de 1633²¹⁷. Afirma Barbosa Machado que D. António foi depois presidente da Mesa da Consciência²¹⁸ e Ordens «onde praticou a rectidão, que sempre exercitara servindo-lhe de degrãos para subir a tantos lugares as suas virtudes²¹⁹.»

Assevera Pablo António Iglésias Magalhães que quando «em dezembro de 1640 teve início a Restauração Portuguesa²²⁰, D. Antonio de Ataíde permaneceu alinhado aos

Mesa da Consciência; - Governador do reino; - Mordomo-mor de D. Isabel de Bourbon; - Capitão-mor da Carreira da Índia (1611); - General da Armada de Portugal.»

²¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 212.

²¹⁷ Sobre a nomeação de governadores para Portugal durante os reinados de Filipe III e Filipe IV de Espanha veja-se J. G. Pereira (2011).

²¹⁸ Cf. página 129, da obra *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D’Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*, em publicação na *Revista Artciencia* n.º 22-23, onde se traslada uma carta da atribuição do cargo de Presidente da Mesa da Consciência e Ordens a D. António de Ataíde, conde de Castro D’Aire.

²¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 212. É hoje possível reconstruir muito do que foi a vida dos condes de Castanheira e de Castro D’Aire. A título de exemplo destacamos o amplo fundo documental guardado na Biblioteca da Ajuda e também em parte nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo sobre a casa da Castanheira. Acerca da biografia do 1.º conde de Castro D’Aire *vide* ainda King's College London Archives (2017).

²²⁰ Segundo D. António Caetano de Sousa (1740), *op. cit.* p. 111 a notícia da aclamação do Duque de Bragança como rei de Portugal só chegou a Madrid a «7 de Dezembro [...] aviso, que havia mandado o Corregedor de Badajoz.» Segundo ainda Caetano de Sousa (1740), *op. cit.* pp.121-134 «convocou ElRey Cortes para o dia 28 de Janeiro do referido anno de 1641 na Cidade de Lisboa, e concorrerão todos os Póvos por seus Procuradores das Cidades, e Villas do Reyno, que tem voto nellas. Jurarão os Tres Estados do Reyno a ElRey por legitimo Senhor destes Reynos, e por Principe, successor seu, ao Principe D. Theodosio. Dom Manoel da Cunha, Bispo de Elvas, em huma eloquente Oração representou a ElRey o amor dos Póvos, e a estes a magnanimidade, e resolução delRey em os querer defender, e amparar. Seguio-se o juramento, em que se observarão todos os estylos antigos. No dia seguinte, em que foy a primeira proposição das Cortes, orou segunda vez o Bispo D. Manoel da Cunha, o qual referio, que ElRey havia por levantados todos os tributos impostos por ElRey de Castella.» [...] Era a diversão da guerra de Catalunha huma das mais importantes seguranças do Reyno; pelo que mandou ElRey àquella nova Republica ao Padre Ignacio Mascarenhas da Companhia de Jefu, irmão do Conde de Santa Cruz, Religioso, em quem concorrião virtudes, e letras, acompanhado do Padre Paulo da Costa. Aceitaraõ os Deputados a Embaixada, e voluntariamente aceitaraõ a confederação com Portugal. [...] No mesmo dia, que sahirão do porto de Lisboa os Embaixadores para França, e Inglaterra, deu à véla para Hollanda o Embaixador Tristaõ de Mendoça. [...] Para a Embaixada de Dinamarca, e Suecia destinou ElRey a Francisco de Sousa Coutinho, fiel, e antigo servidor seu, em quem concorrião partes, e talento, que o habilitavaõ para os mayores negocios. Partio de Lisboa a 18 de Março em hum navio de Dinamarca, levando por Secretario.»

Habsburgos²²¹.» No entanto, outros autores afirmam precisamente o contrário. Segundo Roque Ferreira Lobo²²², na revolução de 1640, pôs-se ao lado do duque de Bragança, mencionando-o como conselheiro de Estado nomeado por D. João IV²²³:

«Recolhido Sua Magestade ao Paço, não dilatou, como era necessário, nomear ministros de Estado. Declarou para o Despacho diario o Marquez de Ferreira, o Visconde D. Lourenço de Lima, o Arcebispo de Lisboa, e passados alguns dias ao Marquez de Gouveia. Além destes nomeou Conselheiros de Estado, ao Arcebispo de Braga, ao Inquisidor Geral, ao Marquez de Villa Real, ao Conde de Vimioso, ao Bispo de Lamego D. Miguel de Portugal, ao Marquez de Ferreira, a D. Miguel de Almeida, **D. António de Ataíde**, D. Jorge Mascarenhas, e Henrique Correia da Silva. As Presidencias dos Tribunaes, e os mais Empregos da Corte distribuio ElRei pelas pessoas mais beneméritas²²⁴.»

Ainda assim D. António de Ataíde deve ter sofrido de ressentimentos e invejas, pois, segundo Roque Ferreira Lobo²²⁵, foi descoberta a tempo uma premeditada conspiração²²⁶ contra D. João IV, onde António de Ataíde se viu envolvido:

«para a mesma hora tinham as justiças, e alguns Fidalgos ordem para as outras prizões que se fizerão. Para a Torre de Belém forão também prezos Nuno de Mendonça, Conde de Val Reis, e Lourenço Pires de Carvalho. Para o Castelo de S. Filippe em Setubal foi conduzido D. Antonio de Ataíde Conde da Castanheira, e para a Torre de Outão Gonçalo Pires de Carvalho²²⁷.»

da Embaixada a Antonio Moniz de Carvalho, Desembargador da Relação do Porto, e chegaraõ a 15 de Abril a Coppenhague, aonde foraõ recebidos, e tratados magnificamente pelo Governador daquela Cidade, à despeza delRey por espaço de hum mez. [...] Para Roma foy nomeado o Bispo de Lamego D. Miguel de Portugal.»

²²¹ Cf. Pablo António Iglésias Magalhães (2010), *op. cit.*, p.123.

²²² Veja-se Roque Ferreira Lobo 1803: 213-214. Relativamente a este assunto declara D. António Caetano de Sousa (1740), *op. cit.* p. 116: «Naõ dilatou El Rey em nomear Ministros para o governo, e para o despacho de todos os dias, ao Arcebispo de Lisboa, o Visconde D. Lourenço de Lima, e o Marquez de Ferreira, e depois o Marquez de Gouvea. Nomeou para o Conselho de Estado, além dos referidos, ao Arcebispo de Braga D. Sebastião de Mattos, o Inquisidor Geral Dom Francisco de Castro, o Marquez de Villa-Real D. Luiz de Noronha, que já na dominação de Castella tinhaõ este exercicio; o Conde de Vimioso, e a D. Miguel de Portugal seu irmaõ, D. Antonio de Ataide, Conde da Castanheira, e Castro-Dairo D. Jorge Mascarenhas, Marquez de Montalvaõ, D. Miguel de Almeida, e Henrique Correa da Sylva.»

²²³ Em 1640, D. António de Ataíde estará do lado do Duque de Bragança; como veremos de seguida, invejas mesquinhas tê-lo-ão acusado de traição que nunca se veio a comprovar. Foi próximo de D. João IV e seu conselheiro. Não deve ter sido fácil para o 5.º conde da Castanheira passar por determinadas provações e o seu génio político terá certamente contribuído para a Restauração não só da pátria lusa como também das artes, das letras e da Língua Portuguesa que tanto estimava. Assevera D. António Caetano de Sousa (1740), *op. cit.*, p. 112 que «quando ElRey D. Joaõ entrou a reynar» presidia à «Mesa da Consciencia, e Ordens, D. Antonio de Ataide», tendo sido retirado do cargo. Declara ainda D. António Caetano de Sousa (1740), *op. cit.*, p. 116, que D. João IV nomeou o «Conde da Castanheira, e Castro-Dairo» seu conselheiro de Estado.

²²⁴ Cf. Roque Ferreira Lobo (1803), *op. cit.*, pp. 213-214.

²²⁵ Idem, *Ibidem*, p. 240 e ss.

²²⁶ Sobre a conjura perpretada veja-se Mafalda de Noronha Wagner 2007: 1 e ss. Cf. ainda Ronaldo Vainfas 2009: 89.

²²⁷ Vide Roque Ferreira Lobo (1803), *op. cit.*, p. 242. Veja-se ainda D. António Caetano de Sousa (1740), *op. cit.*, pp. 156-159, onde se declara: «[...] No dia 28 de Julho determinou de ver fazer exercido aos quatro Terços das Ordenanças, para o que mandou se formassem nas principaes praças da Cidade. Fezse aviso à Corte, que naquella tarde, que era Domingo, fosse ao Paço para acompanhar a ElRey, e juntamente aos Conselheiros de Estado, para que às tres horas da tarde se achassem no Conselho. O Marquez de Villa-Real, a quem a propria consciencia accusava, se penetrou com as prizoens referidas, e ainda mais da admoestação de seu filho; e tal vez arrependido, sahindo ElRey aquella mesma manhã da Tribuna de ouvir Missa, lhe disse, que o zelo, que tinha do seu serviço, naõ soffria dilatarlhe materias muy importantes, que lhe queria praticar. ElRey revestido de Magestade, com admiravel prudencia, sem a menor sombra de perturbação, lhe respondeo, que às tres

No dia seguinte ao das prisões saiu o Arcebispo de Lisboa com uma Procissão da Sé, em acção de graças, por se ter descoberto a conspiração

«que ameaçava ruína tão lamentável ao Reino, e o cruel atentado contra a vida do novo Soberano. Mandou ElRei publicar hum Decreto, pelo qual satisfazia os seus leaes vassallos, intimando o sentimento com que mandára proceder, contra os que cégamente intentavão perturbar o socego público, antepoando a este o sujeitarem-se outra vez ao Dominio, e ao cativo de Hespanha. Que elle protestava ajustar-se com as obrigações da justiça, perdoando a qualquer pessoa, que perante os Ministros descobrissem a noticia que tivessem tido da conspiração. Muitos dos comprehendidos escapárão com este indulto do castigo, e accrescentárão a prova aos que depois forão condemnados²²⁸.»

Todavia e apesar do sucedido mandaram-se «examinar as culpas dos mais que tinham sido presos, e não se achando fundamento para serem condemnados, forão soltos immediatamente, o Conde de Val de Reis, o Conde da Castanheira, (são soltos os que se prendêrão por se lhe não provar culpa) Gonçalo Pires de Carvalho, e o Commissario Geral da Bulla, que depois foi Arcebispo: igualmente se soltarão todos os mais que se julgarão innocentes²²⁹.»

horas viesse ao Conselho de Estado. Assim o fez o Marquez, sobindo a escada do Paço achou ao Porteiro môr, que o encaminhou ao apofento, onde estava Thomé de Soufa, o qual tanto, que o Marquez entrou, lhe disse, que ElRey ordenara, que o prendesse. Peturbado, sem replica, entregou a espada. Dom Rodrigo de Menezes, irmão do Conde de Cantanhede, e naquelle tempo Desembargador do Paço, prendeo na mefma forma ao Arcebispo de Braga; D. Pedro de Menezes, depois Bispo eleito do Porto, prendeo ao Bispo Inquisidor Geral, tambem pela mesma maneira; a prizaõ do Duque de Caminha se encarregou a Pedro de Mendoça, e a Antonio de Saldanha, que o esperavaõ antes, que chegasse às escadas do Paço; e sem lhe darem lugar, a que se apeasse, se meteraõ no mesmo coche, em que vinha, e o levaraõ à Torre de Belem, que governava Antonio de Saldanha.

No mesmo dia, e hora foraõ presos em suas casas, e logo levados a diferentes Torres, Nuno de Mendoça, Conde de Val de Reis, e Lourenço Pires de Carvalho na Torre de Belém; na de S. Filippe de Setuval **D. Antonio de Ataide, Conde da Castanheira**; na de Outaõ Gonçalo Pires de Carvalho, Provedor das Obras do Paço; na Fortaleza de Cascaes Antonio de Mendoça, Commissario Geral da Bulla da Cruzada; no Castello de Lisboa Ruy de Mattos de Noronha, Conde de Armamar; no Mosteiro de Belem, e depois passado para a Torre, Fr. Luiz de Mello, Religioso dos Eremitas de Santo Agostinho, Bispo eleito de Malaca, parente do Arcebispo de Braga; nas cadeas do Limoeiro prenderaõ a Paulo de Carvalho, Vereador da Camera, e seu irmão Sebastiaõ de Carvalho, ambos Desembargadores da Casa da Supplicação; Luiz de Abreu de Freitas, Escrivaõ da Camera delRey, Jorge Fernandes de Elvas, que havia poucos dias antes passado de Castella a este Reyno; Diogo Rodrigues Lisboa, Jorge Gomes de Alemo seu filho, e Simaõ de Sousa Serraõ, todos tres homens de negocio de grandes cabedaes; Christovaõ Cogominho, Guarda môr da Torre do Tombo, Manoel Valente, Escrivaõ da Camera de Setuval, e Antonio Correa, Escrivaõ mayor da Secretaria de Estado. No dia seguinte prenderaõ no Limoeiro a D. Agostinho Manoel, e do caminho de Coimbra para Braga trouxeraõ prezo à Torre de Belem ao Bispo de Martyria Dom Francisco de Faria, que fora Provisor do Arcebispo em Elvas, e era seu Coadjutor em Braga. Nesta tormenta padeceo tambem Mathias de Albuquerque por muy leves indicios, e por mal entendidas, e peyor executadas as ordens delRey, o levou Manoel Lobo da Sylva a Setuval para o Castello de Outaõ, aonde as vozes do povo desordenadamente o perseguiaõ, o que sabendo El Rey, o mandou mudar para Belem. Nos mesmos dias prenderaõ pelos mesmos indicios, na Torre de S. Giaõ, ao Padre Joaõ da Refurreição, Geral da Congregação, de S. J. oaõ Euangelista, a que chamaõ vulgarmente dos Loyos.» (Negrito nosso).

²²⁸ Idem, *Ibidem*, pp. 244-245.

²²⁹ Idem, *Ibidem*, p. 250. Acerca da posterior libertação da prisão do 5.º conde da Castanheira, D. António Caetano de Sousa (1740), *op. cit.*, p. 164, afirma o seguinte: «ElRey, que com moderação mostrou castigar o delicto, e naõ a queixa, lhe pareceo, se devia logo deferir aos mais criminosos, examinando-se as culpas dos que se achavaõ presos, e naõ se achando

Teria D. António de Ataíde sido vítima de injustiças por parte das camadas populares uma vez que o seu filho D. Jerónimo de Ataíde²³⁰ tinha ficado em Espanha? Teriam corrido boatos invejosos sobre a sua conduta e fidelidade para com a causa de D. João IV? Teria sido achada alguma correspondência entre pai e filho? Nos arquivos não se conseguiram descobrir, até ao momento, documentos que validem tais hipóteses agora expostas. No entanto, e como já foi mencionado, o 5.º conde da Castanheira fará parte da Corte e do Conselho de D. João IV²³¹. No final da sua vida o 5.º conde da Castanheira – já anteriormente o inferimos – parece ter passado por alguns apertos de ordem financeira supridos pela ajuda do genro de seu filho. Terá D. António de Ataíde contribuído com elevadas somas nas guerras da Restauração? Nenhum documento até ao momento atesta tal hipótese, todavia é possível que assim tenha acontecido.

fundamento, foraõ todos foltos, ainda que em diversos tempos. Sahiraõ da prizaõ os Condes da Castanheira, e Val de Reys, e Gonçalo Pires de Carvalho; e seu filho Lourenço Pires tivera o mesmo successo senaõ morrera na prizaõ; Antonio de Mendoça foy mandado passar da Torre de S. Giaõ para o Mosteiro da Trindade de Santarem, sendo restituído aos feus cargos; Mathias de Albuquerque foy folto, e admittido logo à preferença delRey, a quem queixofo disse: *Tem V. Magestade aos seus pés o mais leal Vassallo, que póde desejar*; a que El-Rey benigno respondeo, que estava inteirado da fua innocencia, e com vontade de lhe fazer muita merce, o que brevemente se veyo a verificar.»

²³⁰ D. António de Ataíde e D. Ana de Lima foram pais de D. Jerónimo de Ataíde que sucedeu ao pai como segundo conde de Castro D’Aire e sexto conde da Castanheira. Foi como o seu antecessor um erudito homem de letras. O nome de D. Jerónimo de Ataíde figura na *Biblioteca Lusitana* do Abade Barbosa Machado (1966), *op. cit.*, pp. 481-482. Sobre a família Lima à qual pertencia a esposa do 5.º conde da Castanheira, veja-se a copiosa informação existente no Paço Ducal de Vila Viçosa da qual dá nota João Ruas 2006: 155-158. Anselmo Braamcamp Freire (1973), *op. cit.*, p. 10, vol. III, afirma o seguinte a propósito dessa herdeira de D. António de Lima: «tinha D. António de Lima [6.º *senhor de Castro D’Aire*] a alcunha do Riscado, e deixou duas filhas, com uma das quais, D. Ana, a segunda, casou clandestinamente D. António de Ataíde, levando o pároco enganado à grade do Salvador, onde estava recolhida.»

²³¹ Acrescente-se que, numa carta da Chancelaria de D. Afonso VI, este monarca nomeia Bartolomeu de Barros Caminha capitão da companhia de cavalos arcabuzeiros que no exército do Alentejo vagou por falecimento de D. António de Ataíde. Não se precisa se se tratava do 1.º conde de Castro D’Aire. Sabe-se que o 5.º Conde da Castanheira morreu no reinado de D. João IV, em 1647. O cargo implicava o pagamento de um soldo por mês de trinta e dois mil réis. Esteve o cargo vago tanto tempo? Não se explicita na carta quem era «Dom António de Ataíde.» Todavia, no tempo dos Filipes, o autor da Arte Poética em estudo havia exercido a função de capitão de cavalos. Na documentação existente na Torre do Tombo encontramos coevos, homónimos de D. António de Ataíde.



Figura 9²³²

De D. António de Ataíde, 1.^o conde de Castro D’Aire e 5.^o da Castanheira, e de D. Ana de Lima²³³ nasceu em Lisboa, por volta de 1597, D. Jerónimo de Ataíde, 2.^o conde de Castro D’Aire e 6.^o conde da Castanheira²³⁴. É homónimo do 6.^o conde de Atouguia²³⁵ – ainda seu

²³² Lisboa no tempo da Guerra da Restauração. Cf. [em linha]:

<https://guerradarestauracao.wordpress.com/2008/04/06/termos-militares-do-seculo-xvii-1-a-infantaria/>.

²³³ Diz-nos Anselmo Braamcamp Freire 1973: 104-105, vol. III, a propósito da esposa de D. António de Ataíde: «D. Ana de Lima Pereira foi 7.^a senhora de Castro Daire por carta de confirmação de 7 de Outubro de 1593, senhora da alcaidaria mor de Guimarães confirmada ao marido por carta de 6 de Fevereiro do mesmo ano, e ultimamente condessa de Castro Daire, 1.^o conde de Castro Daire por carta de 20 de Junho de 1625, e 5.^o conde da Castanheira, que foi governador do reino com o conde de Val de Reis de 14 de Agosto de 1631 a 1 de Abril do ano seguinte, e sozinho desde então até Maio de 1633 em que tomou posse de presidente da mesa da consciência. Morreu a 14 de Dezembro de 1647, e foi sepultado na capela-mor da igreja de S. Francisco de Lisboa com este epitáfio: D. António de Athaide D. Antonii II. Comitiss de Castanheira ac D. Barbarae de Lara Filiae D. Petri de Meneses III Marchionis de Vila Real Nepoti, Conjugi D. Annae de Lima D. Antonii de Lima ac. Mariae de Vilhena Filiae haeredi, posterisque eorum ob administrationis successionem jus sepeliendi in Capella maiori Capitulum Provinciale definiuit, Summus Pontifex roborauit. CIC.ICC.IX. Estava escrito nos azulejos da parede da capela-mor do lado do evangelho, em frente do túmulo de D. Manuel de Lima, e no plano da capela viam-se mais estes dois letreiros: Sepultura de D. Antoniuo de Lima (havia de ser Ataíde que lá estava) e D. Anna de Lima sua mulher; e o outro: D. Antonio de Ataíde e D. Anna de Lima sua mulher, como administradores [...] desta Capella mandarão fazer esta sepultura, em a qual se poderão enterrar os mais Administradores que eles descenderem, e suas mulheres e filhos-familias..»

²³⁴ Em A.A.V.V. s.d: 255-256, (vol. VI) pode ler-se: «foi 2.^o conde D. Jerónimo de Ataíde, filho primogénito do 1.^o conde. Nasceu em Lisboa e na mesma cidade faleceu em 12-XII-1669. Ficou em Espanha quando da revolução de 1640, sendo mordomo-mor da rainha D. Isabel, mulher de Filipe III (IV de Espanha). Êste soberano o fêz já depois da restauração

familiar – primogénito dos 5.ºs condes, D. Luís de Ataíde (que recusou por patriotismo a nomeação de Vice-Rei da Índia) e D. Filipa de Vilhena²³⁶. O 2.º conde de Castro D’Aire

marquês de Colares, de juro, título que já não teve validade em Portugal, e a promessa do ducado de Benavente quando o soberano espanhol recuperasse a coroa de Portugal. Deve dizer-se que embora partidário de D. Filipe, o 2.º conde de Castro Daire nunca pegou em armas contra o seu país. Ainda em Espanha, exerceu o elevado cargo de aio do príncipe D. Baltasar Carlos. Concluída a paz entre as duas nações peninsulares em 1668, regressou D. Jerónimo a Portugal e breve faleceu. Foi casado com D. Helena de Castro, filha de D. João de Castro, senhor de Reriz e Benviver, Sul, Penela e Resende e de sua mulher, D. Juliana de Távora.

Escreveu e publicou em Madrid: *Información sobre haver de preceder en el Consejo de Portugal, supplicando de la nueva forma de precedencias, y respondiendo a las erradas Informes que se dieron a S. Magestad*. Deixou ainda outro memorial sobre o mesmo assunto e em manuscrito: *Obras Genealógicas*, in-folio que em 1741 pertencia à livraria do conde de Redondo; *Adições às “Linhagens dos fidalgos de Portugal”*, ms. In-folio que pertenceu à mesma livraria, e *Nobiliário de D. António de Lima, adicionado*. Imprimiu ainda: *Memorial sobre a preferência e prerrogativas dos Marqueses de Portugal*.»

D. António Caetano de Sousa (1740), *op. cit.*, p. 113-115: afirma o seguinte a respeito de D. Jerónimo de Ataíde, aquando da revolução de 1 de Dezembro de 1640: «a este mesmo tempo se achavaõ em Castella, e fóra do Reyno, muy grandes Senhores, e Fidalgos principaes, a faber: Dom Affonfo de Lencastre, Marquez de Porto-Seguro, Commendador môr de Santiago, D. Joaõ Coutinho, Arcebispo de Evora, D. Lourenço Pires de Castro, Conde de Basto, Diogo Lopes de Sousa, Conde de Miranda, D. Francisco de Vasconcellos, Conde de Figueiró, D. Jeronymo de Ataide, Conde de Castro-Dairo, D. Gregorio de Castello Branco, Conde de Villa-Nova, D. Luiz Henriques, Conde de Villa-Flor Villa-Flor, Luiz Carneiro, Conde da Ilha, Dom Miguel de Noronha, Conde de Linhares, D. Francisco de Catello Branco, Conde de Sabugal, e Meirinho môr, Francisco Pereira Pinto, eleito Bifpo do Porto, D. Bernardo de Ataide, eleito Bifpo de Portalegre, D. Luiz de Lencastre filho do Duque de Aveiro, os quaes todos se achavaõ em Madrid. D. Manoel de Moura, Marquez de Castello-Rodrigo, Embaixador em Roma, Dom Francisco de Mello, Embaixador em Alemanha, D. Joaõ Pereira, Conde da Feira, servindo em Flandes, Felix Machado da Sylva, Senhor de Entre Homem, e Cavado, Marquez de Monte-Bello, Antonio de Magalhaens, Senhor da Ponte da Barca, D. Francisco Manoel, D. Filippe da Sylva irmão do Marquez de Gouvea, em Flandes; D. Manoel de Castro, D. Francisco de Azevedo e Ataide, D. Lopo de Menezes, e seu irmão D. Bernardo de Menezes, Martim Affonso de Ataide, D. Francisco de Sá, D. Francisco Mascarenhas, e D. Joaõ Mascarenhas seu filho, Francisco Furtado de Noronha, Luiz de Miranda Henriques, Francisco de Vafconcellos, e seu filho Bartholomeu de Vasconcellos, D. Fradique da Camera irmão do Conde de Villa-Franca, D. Fernando de Noronha, e D. Jeronymo de Noronha filhos do Conde de Linhares, Francisco Moniz, Senhor de Angeja, D. Alvaro Coutinho, Senhor de Almourol, D. Francisco Luiz de Lencastre, Commendador môr de Aviz, Dom Simaõ Mascarenhas filho do Marquez de Montalvaõ, em Catalunha; D. Alvaro de Mello, Henrique de Sousa, e seu irmão Luiz de Soufa filhos do Conde de Miranda, D. Theotonio Manoel, D. Joaõ Sottomayor, D. Antonio da Sylveira, D. Diogo Lobo, Prior môr de Palmella, Affonso Furtado de Mendoça, Deaõ da Sé de Lisboa, Diogo de Sousa, Chantre de Lamego, D. Joaõ de Soufa, Antonio de Sousa, D. Joaõ de Caftello Branco filho do Conde de Sabugal, D. Jorge Manoel, Affonso de Lucena filho do Secretario de Estado Francisco de Lucena, Gil de Goes da Sylveira, Dom Luiz de Sousa, Conde do Prado, D. Alvaro de Ataide filho do Conde da Caíl:anheira D. Antonio de Ataide, Duarte de Albuquerque Coelho, Senhor de Pernambuco, D. Sancho de Faro, Jorge Furtado filho de Lopo Furtado, Pedro Jaques de Magalhaens, Dom Jorge Henriques, Estevaõ de Brito, Damiaõ de Soufa de Menezes com dous filhos, hum filho do Estribeiro, D. Diogo Lobo filho do General, D. Thomás seu irmão, Diogo de Freitas Marcarenhas, Almirante, D. Rodrigo, Joaõ Rodrigues de Vasconcellos, Conde de Castello-Melhor, D. Luiz de Abranches filho de D. Antaõ de Almada, Antonio de Mello filho de Martim Affonso de Mello, Dom Rodrigo Lobo, dos quaes muitos se achavaõ em Indias; D. Joaõ Tello de Menezes, Dom Francisco Mascarenhas, e outros muitos em Flandes, e Catalunha, que pasavaõ de quatro mil as pessoas de distincãõ, que se achavaõ fóra do Reyno. Sobre a liberdade de todos foy mandado a Madrid D. Pedro da Motta, Mordomo da Duqueza de Mantua, que naõ voltou. Quasi todos estes Grandes Senhores, e Fidalgos, se restituiraõ com o tempo ao Reyno, conforme o permittio a occasiaõ, e alguns com grandes trabalhos, vencidos com leal constancia.»

²³⁵ Sobre o importante papel do 6.º conde da Atouguia na empresa da Restauração veja-se Roque Ferreira Lobo 1803: 168-169 e 378, onde se declara «o Conde [da Touguia] D. Jeronymo de Ataide, Filho de D. Luiz de Ataide, quinto Conde de Atouguia. Foi Conselheiro d’Estado e Guerra, Governador de Tras-os-montes, e Alem-Tejo, Capitão General da Armada Real, e Presidente da Junta de Commercio.» Sobre a linhagem dos Ataídes vide António Machado de Faria: 1956, 137-143. Veja-se ainda, Manuel José da Costa Felgueiras Gayo 1992: 503-510, vol. I.

²³⁶ Em Afonso Eduardo Martins Zúquete (1960), *op. cit.*, p. 334, vol. III, afirma-se a respeito do patriotismo de D. Filipa de Vilhena, mãe de D. Jerónimo de Ataíde: «já era viúva em 1640 e tinha dois filhos. Resoluta e briosa, conhecedora de todos os preparativos para a revolução, aconselhou os seus filhos a que aderissem e partilhassem dos mesmos perigos a que se expunham os conjurados, seus irmãos em fidalguia e em patriotismo. Na madrugada de 1 de Dezembro, revelando um sentimento superior ao seu amor de mãe, chamou os filhos e cingiu-lhes ela própria as armas, mandando-os combater pela independência de Portugal, recomendando-lhes que não regressassem senão honrados com os louros da vitória. O primogénito, D. Jerónimo de Ataíde, era um dos quarenta conspiradores e actuou em companhia de seu irmão no ataque ao Paço da Ribeira. Não foi só D. Filipa de Vilhena quem assim procedeu nessa madrugada. O mesmo o fez D. Mariana de Lencastre, ignorando-se as razões que mais fizeram gravar no espírito popular o nome e o gesto de D. Filipa.»

aprendeu com o pai o exercício da política e o gosto pelas letras, chegando a ter fama de genealogista e escritor²³⁷. Embora ao serviço de Filipe III de Espanha, D. Jerónimo de Ataíde como autor da *Capítulos Relação*²³⁸ da Jornada dos Vassalos²³⁹ questiona as implicações da soberania castelhana e o alto preço que Portugal bem como as suas possessões²⁴⁰ pagavam e sofriam por tal facto, nomeadamente o Brasil²⁴¹. Ao contrário dos espanhóis, os autores de origem portuguesa não atribuíram aos cristãos-novos e cripto-judeus a culpa pela tomada de Salvador pelos holandeses em Maio de 1624. Todavia é recorrente entre os autores

²³⁷ De D. Jerónimo de Ataíde é o precioso manuscrito *Borrador da história, que da vida da Rainha D. Branca intentava escrever o conde de Castro, D. Jerónimo de Ataíde*. Trata-se de um manuscrito original com sessenta e oito folhas em capa de pergaminho. Está quase todo lavrado em língua castelhana e a merecer um profundo estudo, pois o 2.º Conde de Castro parecia querer ir além da composição histórica e factual. A sua leitura e apesar de se tratar de um ‘rascunho’ oferece ao leitor momentos que tocam a ficção romanceada, facto que à partida não deixa ser curioso em termos de história literária e fixação de géneros. Outros textos da autoria de D. Jerónimo de Ataíde podem ser encontrados na Biblioteca Nacional da Espanha. Além disso o filho do 5.º Conde da Castanheira deve ter tido em sua posse papéis muito preciosos e ainda uma boa biblioteca. Assim e segundo Pablo António Iglésias Magalhães (2010), *op. cit.*, pp. 117 e ss., o 6.º «Conde da Castanheira emprestou, inclusive, documentos particulares para Fr. Luís de Sousa escrever suas obras. Nas Memórias e Documentos citados por este historiador, aparece a indicação “Seis Livros do Conde de Castanheyra, mandados por Dom Jeronimo de Atayde, filho do Conde de Castro”. Estes seis códices compõem atualmente a coleção São Lourenço no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.»

²³⁸ Segundo Pablo António Iglésias Magalhães (2010), *op. cit.*, p. 113, «os Capítulos da Relação é uma obra anônima, visto que o autor não se identifica nem no título nem ao longo do texto; pelo menos não de maneira direta. Uma afirmação no índice da Relação permite, não obstante, identificar quem redigiu o texto. O quinto tópico, “Oficiaes de guerra, causa de meu Pai, e de D. Francisco de Almeida”, permite conhecer a real identidade do autor: o filho de D. António de Ataíde. D. Antonio de Ataíde seria o Almirante da armada de 1625, mas por questões políticas acabou impedido. Seu filho, autor do texto, chamava-se D. Jerônimo de Ataíde.» Para Pablo A. Iglésias Magalhães, *op. cit.*, p. 119, «o único autor português que concebe a invasão da Bahia como um episódio do que seria conhecido posteriormente como Guerra dos Oitenta Anos foi D. Jerónimo de Ataíde. E acrescenta Pablo Iglésias: «por isso, o primeiro capítulo da Relação é um Discurso sobre a Holanda, no qual trata dos direitos de sucessão e vassalagem da nobreza neerlandeza, do processo de independência das Províncias Unidas iniciado em 1572 e seus desdobramentos no século XVII. Esta visão é recorrente em outras crônicas de origem espanhola, como na obra de D. Tomás de Tamayo Vargas, mas inédita, contudo, aos autores portugueses que entenderam a perda da Bahia apenas como um episódio particular de agressão dos neerlandeses a um território ultramarino de Portugal.»

²³⁹ Jornada dos Vassalos é a denominação dada à expedição de uma poderosa armada luso-espanhola, enviada em 1625 pela Corte de Espanha para reconquistar Salvador da Bahia, então capital do Estado do Brasil, no contexto da primeira das invasões holandesas do Brasil.

²⁴⁰ No documento citado na penúltima nota podemos ainda ler na p. 121: «a invasão da Bahia ameaçava também uma propriedade dos Condes da Castanheira: a ilha de Itaparica. O primeiro governador geral do Brasil, Tomé de Souza, doou a ilha em sesmaria ao primeiro Conde de Castanheira, avô de D. Jerônimo de Ataíde, em 1552. D. Jerônimo revela no verso da folha 155 um plano de invasão dos neerlandeses que consistia não em atacar Salvador, mas tomar e fortificar a ilha de Itaparica. O objetivo dos militares neerlandeses, com esta manobra, seria utilizar os 35 quilômetros da ilha para fechar estrategicamente a entrada da baía aos navios de mercadorias. Com isto, obrigaria os moradores a estabelecer comércio com a Companhia das Índias ou sofrer com crises de carestia. Esta manobra só seria utilizada, de fato, em 1647 por Sigmund von Schkoppe.»

²⁴¹ Em relação a este assunto Pablo António Iglésias Magalhães (2010), *op. cit.*, afirma o seguinte: «a interpretação dos fatos por este viés político obviamente cumpria uma função prática. Colocando-se na condição de ofendidos, os portugueses puderam legitimar sua reação militar. Dentre os autores portugueses que escreveram sobre a Jornada de 1625, Ataíde foi uma exceção por apresentar no seu texto a tentativa de hegemonia da monarquia espanhola na política europeia, ainda que coadunando-se a esta ideia, afinal escrevia para o próprio rei. O autor chega a utilizar, à folha 154, a expressão “nuestra España”. No verso desta mesma folha, contudo, o autor questiona as implicações da soberania castelhana utilizando, habilmente, a metáfora do aqueduto: “No se les niega a los Portugueses rason en lo que sienten la falta de sus Reyes, no porque hoy les falte en Su Magestad el arrimo que antes tenian, pero es la diferencia que va de beber el agua en la fuente, o por acudutos que talvez nos truxo salitre si no gusanos.»

espanhóis incriminar os judaizantes de traição política e colaboracionismo com os inimigos-invasores, declarando que isto sobreveio por receio ou rancor destes ao Santo Ofício. E por isso afirma Pablo Antonio Iglesias Magalhães: «neste aspecto, a Relação de Ataíde se alinha às dos seus compatriotas, visto que em nenhum momento os judaizantes são apontados como traidores responsáveis pela entrada dos neerlandeses em Salvador²⁴².»

Segundo Pablo António Iglésias Magalhães «o autor estava preparado para embarcar para o Brasil, mas na ocasião, como afirma no verso da folha 167, foi obrigado a seguir para Madrid acudir ao seu pai que estava preso. Segundo ele próprio, deveria embarcar na nau almiranta ao lado de D. Francisco de Almeida²⁴³.»

D. Jerónimo de Ataíde morreu a 16 de Agosto de 1665. Os condes de Castro D’Aire e da Castanheira, provenientes de D. António de Ataíde e D. Ana de Lima, extinguiram-se na varonia²⁴⁴, passando a casa para os marqueses de Cascais²⁴⁵, e destes para os de Niza.

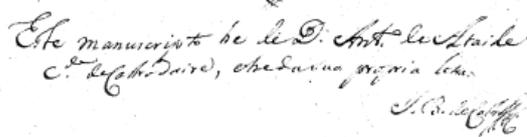
²⁴² Idem, *Ibidem*.

²⁴³ Cf. Pablo Antonio Iglesias Magalhães (2010), *op. cit.*, p. 120.

²⁴⁴ Em Miguel Gorjão Henriques da Cunha (s.d.), a respeito a propósito do último conde da Castanheira pode ler-se o seguinte: «Simão Correia da Silva, que foi Conde da Castanheira, e morreu em Lisboa, na freguesia de S. José, a 23 de Novembro de 1710, onde aliás havia casado (a 18 de Junho de 1659) com D. Ana de Castro de Ataíde, esta representada pelo procurador Martim Correia da Silva (ADL, Registos Paroquiais de Lisboa, S. José, Liv. C-2, fl. 12?), filho de D. Jerónimo de Ataíde e de D. Helana de Castro (que casaram em Lisboa, em Santa Engrácia do Paraíso, a 25 de Julho de 1627).»

²⁴⁵ Em (s.a.) (2008), *Marqueses de Cascais*, podemos perceber a importância das Casas de Cascais-Monsanto e de Castanheira-Castro Daire e as suas ligações à governação do Estado português: «o título de Marquês de Cascais foi concedido por D. João IV, em 1643-11-19, a D. Álvaro Pires de Castro (c. 1590-1674), 6.º Conde de Monsanto, na sequência da sua embaixada em França, por ocasião da morte de Luís XIII. Não obstante, a concessão do título de Conde de Monsanto a D. Álvaro de Castro (c. 1420-1471) remonta a 1460-05-21, data em que D. Afonso V lhe doou simultaneamente a vila de Cascais, aquando do casamento com D. Isabel da Cunha, filha do senhor de Cascais, D. Afonso - filho de D. Branca da Cunha, neta do Dr. João das Regras - e do Infante D. Luís - neto de D. Pedro I e de D. Inês de Castro. A ligação desta Casa com a da Castanheira parece remontar ao matrimónio de D. Luís de Castro - filho do 3.º Conde de Monsanto, que lhe sucedeu na Casa, d. 1529, sem renovação do título - com D. Violante de Ataíde, filha dos 1.ºs Condes de Castanheira, título criado em 1532-05-01, a favor de D. António de Ataíde, vedor da fazenda de D. João III. A sua irmã, D. Ana de Ataíde, casaria, por sua vez, com D. Vasco Luís da Gama (c. 1530-1578), 3.º Conde da Vidigueira, título que fora atribuído a D. Vasco da Gama, por D. Manuel I, em 1519-12-29. Em 1646-10-18, D. Vasco Luís da Gama (1612-1676), 5.º Conde da Vidigueira, seria, por mercê de D. João IV, agraciado com o título de 1.º Marquês de Nisa. Por falecimento, em 1704, sem herdeiros, de D. Ana de Ataíde e Castro, 7.ª Condessa da Castanheira, sucessora de seu irmão, D. Jorge de Ataíde, 3.º Conde de Castro Daire, a Casa Castanheira-Castro Daire passou a seu primo D. Luís Álvares de Castro Ataíde Noronha e Sousa, 2.º Marquês de Cascais e 7.º Conde de Monsanto. A ligação entre as casas de Monsanto e Nisa parece remontar ao tempo de D. Fernando de Noronha (1667-1722), 9.º Conde de Monsanto, filho dos 2.ºs Marqueses de Cascais, ainda que morresse antes do casamento que ajustara com a sua sobrinha, D. Maria José da Gama, filha herdeira dos 3.ºs Marqueses de Nisa. Esta senhora viria a casar por duas vezes: a primeira com Nunes Teles da Silva, filho dos 3.ºs Marqueses de Alegrete e a segunda com o 5.º Conde de Unhão - título criado, por D. Filipe III em 1636-06-07 - razão pela qual as Casas da Vidigueira (Marqueses de Nisa) e de Unhão se juntariam. Morrendo solteira, em 1762, a 5.ª Marquesa de Cascais, D. Ana José de Castro e Noronha (herdeira de seu tio D. Luís de Castro Noronha Ataíde e Sousa, 4.º Marquês de Cascais e 11.º Conde de Monsanto), entrou na posse das Casas de Cascais e da Castanheira seu primo D. Rodrigo Xavier Teles de Castro da Gama, 6.º Marquês de Nisa e 10.º Conde da Vidigueira (títulos que lhe vinham por via de sua mãe, aliás filha de uma senhora da Casa de Cascais) e 6.º Conde de Unhão em sucessão a seu pai, o 5.º Conde deste título. Estas quatro Casas mantiveram-se unidas até à extinção dos vínculos, em 1861-1863, sendo então administrador delas D. Domingos Xavier Teles da Gama Castro Ataíde Noronha e Sousa, 9.º Marquês de Nisa, 14.º Conde da Vidigueira e 9.º Conde de Unhão. A este último sucedeu seu filho primogénito, D. Tomás Teles da Gama, 15.º Conde da Vidigueira e 10.º Conde de Unhão e representante das Casas de Cascais-Monsanto e de Castanheira-Castro Daire.

3. D. ANTÓNIO DE ATAÍDE: A PENA E AS LETRAS



Este manuscrito he de D. Ant. de Ataide
C. de Castro daire, e he da sua propria letra.
J. B. de Aguiar

Figura 10

(Este manuscrito he de D. Antonio de Ataide / Conde de Castro daire, e he da sua propria letra. /)
D. António de Ataíde, Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever. [fl. B²⁴⁶]

*Olhai que há tanto tempo que, cantando
O vosso Tejo e os vossos Lusitanos,
A fortuna mo traz peregrinando,
Novos trabalhos vendo, e novos danos:
Agora o mar, agora experimentando
Os perigos Mavórcios inumanos,
Qual Canace, que à morte se condena,
Numa mão sempre a espada, e noutra a pena.*

Luís de Camões, *Lusíadas*, Canto VII, Estância 79.

D. António de Ataíde foi homem muito culto, amante das letras e das humanidades, um escritor clássico em sentido amplo. A estrutura básica do seu eu foi, entre outros factores, determinada pela cultura em que nasceu²⁴⁷. O saber enciclopédico e a erudita

Da junção das Casas de Cascais-Monsanto e de Castanheira-Castro Daire resultou um arquivo considerável, que chegou intacto até ao 9.º Marquês de Nisa. Ainda que este titular já devesse ter alienado várias peças de valor do arquivo, seria ao seu filho, D. Tomás, penúltimo Conde da Vidigueira, que se deveria a dispersão de uma parte importante do acervo, vendida à Biblioteca Nacional de Portugal e à Sociedade de Geografia de Lisboa. A Coleção Vidigueira, que a Sociedade de Geografia de Lisboa adquiriu em 1892, compreende 181 espécies originais e 4 códices, que abrangem o período de 1332 a 1800, já estudados, em 1956, pela Dra. Rosalina Silva Cunha, que publicaria, em 1960, o seu inventário no "Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira" (vol. I, p. 65-99). Mais documentos não vendeu o Conde da Vidigueira, porque sua irmã, a Marquesa de Unhão, lhe comprou aqueles que restavam, que ficaram, depois, na posse dos descendentes do outro irmão, D. Manuel Teles da Gama, Conde de Cascais. Em 1981, o Engenheiro D. Miguel de Almeida Corrêa de Sá, neto materno do Conde de Cascais, venderia à Câmara Municipal de Cascais os documentos, que, na altura, se supunha corresponderem à totalidade do núcleo. Porém, já depois de efetuada a transação, entrou na posse de um outro lote, que igualmente seria comprado pelo município, reconstituindo-se, desta forma, a totalidade da documentação que a Marquesa de Unhão adquirira a seu irmão primogénito.

Para além da documentação diretamente relacionada com os Marqueses de Cascais e Condes de Monsanto, existem subnúcleos relativos a outras casas, de algum modo ligados a esta, como as dos Marqueses de Nisa, Condes da Castanheira, Condes de Unhão e ainda a da Família Sousa e Melo. O fundo é relativamente homogéneo ao nível das tipologias, de entre as quais se evidenciam os títulos de propriedade (cartas de arrendamento, aforamento, emprazamento, escrituras de compra e venda e autos de medição e demarcação), relações de rendimentos, tombos, procurações, cartas de privilégio e correspondência diversa. No acervo pertencente aos Condes da Castanheira encontram-se, ainda, documentos de nomeação de juizes e oficiais. Com exceção da documentação dos Condes de Unhão, os restantes subnúcleos revelam-se de particular interesse para a história do Brasil. O fundo encontra-se em tratamento, não dispondo de quadro de classificação definitivo.»

²⁴⁶ O fólio Av encontra-se em branco.

²⁴⁷ Na opinião de Carlo Strenger 2012: 124, «no mundo moderno, temos acesso a outros paradigmas culturais, até ao ponto de escolhermos a cultura que irá ser central nas nossas vidas.» Já o mesmo não aconteceu com D. António de Ataíde. As circunstâncias fortes do tempo em que viveu não lhe teriam permitido outras escolhas.

cultura clássica²⁴⁸ de D. António encontram-se bem espelhados não só na sua obra intitulada Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever como também em outros trabalhos²⁴⁹.

Muito possivelmente D. António de Ataíde terá reunido, ao longo da vida, a que foi sem dúvida uma das melhores bibliotecas privadas do seu tempo no tocante a matéria naval, dada a riqueza e quantidade dos livros e manuscritos que potencialmente a integraram²⁵⁰. Conhecemos hoje alguns códices importantes que foram sua pertença, e de

²⁴⁸ Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva 1962: 3, «*classicus* significava em latim o cidadão que, por possuir determinava riqueza, se integrava na primeira das cinco classes em que a população romana estava distribuída, segundo a reforma censitária atribuída a Sêrvio Túlio, enquanto aquela que auferia réditos menores, era abrangido pela designação *infra classem*. Este sentido, de caráter sócio-político, possibilitou ao vocábulo um significado translato, como na expressão *classici testes*.» A primeira vez onde *classicus* é empregue referido a matérias literárias é num texto de Aulo Gêlio. «A expressão *classicus scriptor* traduz uma ideia de excelência: tal como o cidadão pertencente à primeira classe censitária gozava de proeminência social, assim o autor *classicus* se exalçava ao primeiro lugar entre a multidão dos autores e possuía um alto mérito reconhecido pelo público, ao contrário do *proletarius scriptor*, autor de parca ou nula importância.»

De acordo com F. Fortini 1989: 296 «da história do termo [*clássico*] captamos, por símbolos, a estreita ligação da literatura e das artes com a riqueza e o ensino, ou seja, com a condição e transmissão do poder. A moderna aceção mercantil («de primeira qualidade») não é sem legitimidade que evoca a do século II d. C. quando Aulo Gêlio (*Noctes Atticae*) contrapôs – atribuindo a Cornélio Frontão a distinção – o *scriptor classicus*, destinado a ser lido pela classe dos maiores contribuintes fiscais (a classe por antonomásia), ao *scriptor proletarius*, dirigido à mais baixa categoria dos consumidores. E se já para Magno Félix Enódio, na época de Justiniano, *classicus* é não só o estudante mas também a obra que é lida e comentada na escola como modelo, só nos finais da idade humanística surge a dupla aceção de “autores ou obras da herança greco-latina” (os “antigos”, dignos de favor e imitação) e de “autores e obras reconhecidas como excelentes”. No vintênio de 1560-80, enquanto Robortello, Castelvetro, Piccolomini, o Escalígero (e outros tratadistas, entre os quais Agnolo Segni que escreve significativamente, em 1581, de autores “clássicos ou toscanos”), propõem a rigorosa imitação formal dos modelos greco-romanos, aqueles que colocam lado a lado ou em contraposição os “modernos” – como tinha feito Leon Battista Alberti um século antes – já estão há algumas décadas prontos a entender o termo para além do cânone dos autores antigos. A segunda aceção permanecerá, todavia, quase três séculos, do XVI ao XIX, subordinada e metafórica, enquanto a primeira dará origem a múltiplos e recorrentes classicismos, numa variedade de relações e de contradições complicada, acima de tudo, pelas controversas e imprecisas noções de maneirismo, barroco, neoclassicismo e afins. A historiografia literária insiste em falar de períodos “clássicos” (por exemplo, a segunda metade do século XVIII para a literatura francesa; a época entre Milton e Pope, para a inglesa). Mas, na verdade, no decurso das cinco décadas de 1780-1830, ou seja, da grande polémica europeia entre “clássicos” e “românticos”, a relação entre as duas aceções inverte-se: ‘clássico’ denotará não apenas grandeza qualitativa mas direito de ocupar um lugar no cânone de uma língua, de uma cultura e sociedade quaisquer; enquanto filologia, linguística e historiografia vão dissolver qualquer modelo áureo do mundo antigo com o estudo das culturas greco-arcaicas e da cultura do baixo império.» Acerca do Maneirismo, veja-se também a obra *Dicionário de Luís de Camões*, (coord.) de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, 2011.

²⁴⁹ Sobre o valor literário do 1.º conde de Castro D’Aire e da sua longa vida, D. Barbosa Machado (1965), *op. cit.*, pp. 212-213, declara: «Publicou. [/] *Cargos, que resultaraõ da devaça, que os Governadores, de Portugal mandaraõ tirar de D. Antonio de Attaide Capitaõ General da Armada de Portugal acerca da perda da Náo da India N. Senhora da Conceiçaõ, que os inimigos queimaraõ o anno de 1621. e resposta de D. Antonio aos Cargos*. Lisboa 1622. fol. [/] Desta obra, e do Author faz mençaõ a *Bibliot. Oriental* novamente acrescentada Tom. I. Tit. 13. Col 440. [/] *Diario da Jornada, que fez a Alemanha no fim de Dezembro de 1628*. M. S. Traduzio na língua materna. [/] *Tratado de Seneca*. [/] Destas obras, como do Author dellas faz illustre memoria o P. D. Antonio Caetano de Sousa na *Hist. Geneal. da Casa Real Portug.* Tom. 2. pag. 8 § 3. Pag. 533. 534. e 535. e a tinha feito Joaõ Franco Barreto na *Bib. Portug. M. S.* [/] *Varios Versos M. S.* [/] D. Francisco Manoel na *Carta dos Autores Port.* que he a l. da 4. Cent. das suas Cartas escritas ao Doutor Manoel da Fonseca Themudo numera a D. Antonio de Attayde, que imagino ser este de quem se affirma ser taõ insigne em versificar que compuzera. / *Arte Poetica*. [...] [/] *Carta Latina* muito elegante em reposta da Dedicatoria, que ao seu nome consagrou Francisco de Fontes *in libello apologetico pro Justo Lypsio, et Erycio Puteano*.» Da autoria de D. António de Ataíde é também a obra *A Derradeira Aventura de Paulo de Lima*, impressa pela primeira vez em 1947.

²⁵⁰ Vide «Collecção de varios documentos e papeis régios e administrativos respectivos as armadas e expedições marítimas [Manuscrito / [compilados por D. António de Ataíde].» Trata-se de uma fotocópia do microfilme do ms. da Bibl. de Harvard do Códice de D. Antonio de Ataíde existente na Biblioteca Central da Marinha com a cota J22-14/16. Veja-se ainda

parte dos quais damos nota breve de seguida: os *Códices de Harvard, Relação das Nãos e Armadas da Índia, Compilações de Diários de Bordo, Livro de marinharia de Gaspar Moreira, Códices da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Codex Ataíde* (antigo *Codex Lynch*), livros ligados à marinha e à arte de navegar²⁵¹. Homem plurifacetado, à inteligência, ousadia e conhecimentos de D. António de Ataíde se deve em certa medida – já o referenciámos – a criação d’ *O Terço da Armada da Coroa de Portugal*, corpo que está na génese dos fuzileiros portugueses.

A respeito da *Arte Poética*²⁵², D. Barbosa Machado declara que dela «se lembra Manoel de Faria, e Sousa na Cathal. Dos AA. Portuguezes que tinha prompto para a impressã, o qual examinamos, e era Original escrito da sua propria maõ²⁵³.» Trata-se de um texto de grande valor e a sua publicação é, como declarámos, de extrema importância, pois, apesar de se tratar de um manuscrito em género de ‘comentário’, é uma obra preciosa para melhor apreender a História Literária lusa da época clássica. Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever é trabalho de uma importância capital para melhor entender a sua correlação com outras Poéticas congéneres escritas no velho continente e para a compreensão dos Clássicos Antigos e Modernos. D. António de Ataíde, na sua *Arte Poética*, patenteia de modo notável uma vasta erudição literária, o domínio do latim, do grego, de várias línguas vernáculas e respectivas culturas. Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever é, já o aludimos, um documento manuscrito crítico-literário excepcional e uma das primeiras obras deste género a serem escritas de forma tão completa no contexto ibérico. Depois das reflexões literárias italianas dos finais do século XV e de todo o século XVI acerca da Poética, esta obra de Ataíde é um ‘tesouro’ que, de certa forma, antecede de forma tão completa comentários espanhóis e franceses da mesma índole.

Foi notável a versatilidade do 5.º Conde da Castanheira: político, militar, e extraordinário homem de letras, senhor de uma vastíssima e enciclopédica cultura à boa maneira Renascentista. Do ponto de vista das artes D. António de Ataíde é o reflexo do seu tempo. A sua principal obra literária de teorização poética que chegou até nós, Borrador de

«Regimento dado pelo general Dom António de Ataíde aos capitães da armada [Manuscrito]» em depósito na Biblioteca Central da Marinha com a cota RDf4-12-03.

²⁵¹ Veja-se Francisco Contento Domingues (2002), *op. cit.*

²⁵² Em A.A.V.V., *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, 1998, vol. VI, p. 255. Diz-se erradamente que a *Arte Poética* se encontra na Biblioteca Nacional. Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever encontra-se, de facto, na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa.

²⁵³ Cf. Barbosa Machado (1965), *op. cit.*, p. 212.

huma arte poetica que se intenta/ua escrever contém um teor poético, hermenêutico e retórico notável. O 1.º conde Castro D’Aire segue os princípios, as metodologias e os fundamentos dos grandes tratadistas poéticos italianos da sua época, embora ‘inovador’ em certos campos. A publicação da sua Poética teria contribuído para a divulgação da teoria literária então vingente.

D. António de Ataíde viveu os contrastes da existência com feição apaixonada, nos limites como homem de letras excepcional, notável capitão-general do ponto de vista da estratégia militar, almirante entendido, político polifacetado nas suas experiências, observando sempre e antecipando-se a impedimentos que certamente muitas das vezes teve de contornar. Os distintos mundos a que teve de sobreviver obrigaram-no a agir do ponto de vista comunicacional e das decisões como um homem hodierno a experimentar uma autocompreensão das situações de uma forma extremamente experta. Experimentou uma vida plenificada por múltiplas ocorrências que irão marcar a História e a Língua Portuguesa para sempre. Assistiu à primeira colonização do Brasil, sentiu o vexame desastroso de Alcácer-Quibir, a perda da independência; optou pelo partido dos Filipes, – sem nunca olvidar a sua génese lusa –, administrou e governou regiões desmedidas, cuidou dos seus, andou pela Índia, percorreu oceanos e sentiu na pele as agruras dramáticas do trágico e do épico; intuitivo esteve na génese dos fuzileiros da marinha portuguesa. Não foi por acaso que elevou até ao Olimpo, Luís de Camões.

A sua sageza e a profunda autocompreensão de que o seu espírito era dotado levaram-no à procura permanente da descentralização (filosoficamente utópica) num período em que fazê-lo era perigoso do ponto de vista político. Estava muito à frente em relação a outros seus coevos²⁵⁴.

D. António de Ataíde viveu uma época peculiar da nossa história, e «o momento psicológico realiza a ligação de todas as condições (essencial, preparatória, proposicional)²⁵⁵.» Na trama dos factos fica-nos, no entanto, a sensação que uma parte restrita, mas, ainda assim relevante, da família Ataíde, senhores e condes de Castanheira, conspirou contra Portugal ao longo dos séculos XV, XVI e XVII. As identidades familiares

²⁵⁴ Como afirma Jurgen Habermas, 2006: 140-141: «a partir das experiências do dia-a-dia, sabemos que as ideias servem muitas vezes bastante bem para mascarar com pretextos legitimadores os motivos reais das nossas acções. O que a este nível se chama racionalização chamamos-lhe, no plano da acção colectiva, ideologia. Em ambos os casos, o conteúdo manifesto de enunciados é falseado pela irreflectida vinculação a interesses por parte de uma consciência só na aparência autónoma.»

²⁵⁵ Cf. Paul Ricoeur (1993), *op. cit.*, p. 116.

também observam altos e baixos no fluxo das suas exegeses a que a existência nos incumbe a efectivar, fluxos subordinados a conveniências da mais variada índole. Já observámos anteriormente o caso do exilado D. Álvaro de Ataíde. O contínuo desterro de alguns dos Ataídes em Espanha levou a que muitos membros desta linhagem se tornassem em diversas ocasiões apoiantes da causa castelhana. Dois exemplos de descendentes de D. Álvaro de Ataíde que advogaram a favor de Espanha foram D. Jorge de Ataíde²⁵⁶, tio de D. António de Ataíde e o seu filho D. Jerónimo de Ataíde (?- 12/12/1669), 6.º Conde da Castanheira. Não podemos achar respostas ou julgar a família Ataíde e as suas divagantes tomadas de posição política no decurso dos tempos à luz de preconceitos; aliás, o que se exige efectivamente aos nossos esforços de compreensão é termos a obrigação, hoje, de pensar a realidade histórica em termos de alteridade e afastar preconceitos parciais e particulares. É a própria tarefa hermenêutica que nos exige tal tomada de orientação²⁵⁷, procurar a verdade e o porquê das posições de D. Jorge de Ataíde ou de seu sobrinho, D. António, 1.º conde Castro D’Aire. O objecto histórico é sempre constituído por duas realidades: «a realidade histórica, por um lado; a realidade da compreensão histórica, por outro²⁵⁸.» As circunstâncias políticas, sociais e económicas em que Portugal se encontrava por motivos e desvarios vários conduziram o país para o que pareceu aos nacionais de antanho ser mais correcto. A certeza de que o 5.º conde da Castanheira defendeu superiormente os interesses de Portugal, antes, durante e mesmo depois do domínio filipino é também um facto. Lisboa, o chão português espalhado pelos cinco cantos do globo, a língua portuguesa e os seus cultores, foram sempre objecto de respeito por parte de D. António de Ataíde²⁵⁹. A integridade de todo o território –

²⁵⁶ Sobre D. Jorge de Ataíde, observem-se as notas 108 e 150 desta tese.

²⁵⁷ E acresceita Hans-George Gadamer, (1998), *op. cit.* P. 85: «Só graças ao fenómeno da “distância temporal” e à clarificação do seu conceito podemos cumprir a tarefa propriamente crítica da hermenêutica, quer dizer, distinguir os preconceitos verdadeiros. É necessário arrancar à compreensão os preconceitos que a dirigem e permitir assim, por outro lado, às “perspectivas outras” da tradição, que se desprendam – o que implica assegurar a possibilidade de que qualquer coisa seja compreendida *como outro*. [...] O que efectivamente exige os nossos esforços de compreensão é o que se manifesta, antecipadamente e por si mesmo, na sua alteridade. O que nos reconduz a uma constatação que tínhamos já feito, a saber, que toda a compreensão começa pelo facto de que qualquer coisa nos *interpela*.»

²⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p. 89.

²⁵⁹ Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2016), *op. cit.*, p. 142 afirmam que a ‘cultura-mundo’ que marca a nossa contemporaneidade, «longe de ser a sepultura da diversidade das línguas, é, muito pelo contrário, o instrumento da sua consolidação como elemento de afirmação identitária dos grupos e dos indivíduos desejosos de valorizar a sua diferença.» Embora, num tempo tão diferente do nosso, é provável que D. António de Ataíde e os seus coevos tenham sido susceptíveis às diferenças identitárias e linguístico-culturais entre os Portugueses e os seus vizinhos ibéricos. Tais circunstâncias, a adir aos sucessivos aumentos de impostos, alistamento de homens para defender causas e territórios que directamente não nos diziam respeito, tratamento desigual relativos a negócios argentários, perseguições religiosas, repressão de ideias, bem como a forma como certas partes do Império Luso estavam a ser descuradas pela monarquia espanhola, a acrescentar ainda o facto de Ingleses, Franceses e Holandeses, inimigos de Espanha, se terem tornado também inimigos de Portugal e

inclusive o imperial – e do mar português estiveram sempre na linha da frente para o 1.º conde de Castro D’Aire e de certo modo também para o seu filho que quis morrer e ser sepultado em Portugal. A interpretação que fazemos das obras e das suas ações de D. António de Ataíde leva-nos a executar uma intercessão entre o presente e o passado, na medida em que este «se apresenta e se dirige a nós. Neste sentido radical e universal, a tomada de consciência histórica não é o abandono da tarefa eterna da filosofia, mas a via que nos foi dada para aceder à verdade sempre procurada²⁶⁰.»

Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever é apenas um fragmento, de certo modo pequeno, de uma vida muito vasta, variada e rica. Por trás dela houve todo um mundo de vivências, de amizades verdadeiras, mas também de conluios políticos e influxos que não são de todo observáveis num texto que é fundamentalmente um testemunho de bom gosto literário. Todavia, como diz Arnaldo Espírito Santo a propósito da *Arte Poética* de Marco Girolamo Vida, na penumbra desse sistema de preceitos sobre Poética é plausível divisar muitas outras coisas²⁶¹. Por exemplo, D. António de Ataíde não deixa de ser um dos primeiros comentadores da obra de vários autores portugueses, nomeadamente Camões, apontando-o como um exemplo a seguir para o género épico. Além disso, o 5.º conde da Castanheira é um acérrimo defensor da língua e dos autores lusos. Destas matérias daremos conta mais adiante, na III Parte desta tese. Antes disso, examinemos, na II Parte deste trabalho, os impressionantes desenvolvimentos culturais e de reflexão a que D. António de Ataíde assistiu e como esses factos terão contribuído para a escrita de sua teoria Poética, assente na influência nos clássicos greco-latinos, apanágio da sua época.

atacarem territórios que *de facto* e *de jure* eram nossos e a conseqüente perda de algumas possessões lusas para essas potências, a inoperância da política espanhola relativamente a esses acontecimentos, tais razões terão contribuído para um mal-estar geral e levado ao desencadeamento da Restauração da Independência de Portugal a 1 de Dezembro de 1640.

²⁶⁰ Vide Hans-George Gadamer (1998), *op. cit.*, p. 89.

²⁶¹ Veja-se Arnaldo Espírito Santo 1990: 26.



Figura 11 ²⁶²



Figura 12 ²⁶³

²⁶² Deve-se a D. António de Ataíde, 1º Conde da Castanheira, entre 1540 e 1550 a construção das capelas laterais onde instala o seu panteão de família. Foi o seu filho, D. Jorge de Ataíde, Bispo de Viseu, o responsável pela casa do fresco. Possivelmente D. Jorge terá sido quem mais contribuiu para este conjunto religioso, tal como o conhecemos. Todo o convento foi remodelado por obras suas.

²⁶³ No documento [em linha]: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4725392> pode-se observar um retrato (de autor desconhecido) de meio corpo de D. Jorge de Ataíde e ler a seguinte inscrição: «D. Jorge de Ataíde, capelão-mor, bispo inquisidor geral, insigne benfeitor desta casa, filho dos condes padroeiros da mesma. Hic Jacet. Ob. An. 1610.»

PARTE II

A TEORIZAÇÃO POÉTICA NO RENASCIMENTO: INFLUXOS EM ANTÓNIO DE ATAÍDE

1. Sentido e contexto de uma Poética à luz dos clássicos greco- latinos²⁶⁴

«[...] *Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso.*»

Sophia de Mello Breyner Andresen 2010: 841.

«*A nossa [...] existência é um ato de leitura contínua do mundo, um exercício em decifração, em interpretação no interior de uma câmara de eco, cujo volume de mensagens, de entradas semióticas, é incomensurável.*»

Georges Steiner 2016: 12.

O período humanístico-renascentista, entre o final da centúria de Trezentos e os anos derradeiros de Quinhentos, reveste-se de uma grande densidade cultural e moral. A filologia²⁶⁵ oferece, a partir de então e paulatinamente, a possibilidade de recuperar alguns filósofos que haviam caído no esquecimento ao longo da Idade Média²⁶⁶: Epicuro e Platão são recuperados e a polémica com o aristotelismo medieval imperante até aí instala-se.

O primeiro humanismo filosófico-literário desenvolve-se em Florença, que é o centro, na primeira metade da centúria de Quatrocentos, de uma viva polémica sobre o valor científico e filosófico dos ensinamentos de Platão e Aristóteles. Gemistio Pletón, um douto

²⁶⁴ Para a realização da II PARTE desta tese, tivemos a oportunidade de consultar na BNL as seguintes edições: de Francisco Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* de 1555. De António Minturno, *L'Arte poetica: Con la dottrina de' soneti, canzoni ed ogni sorte di rime toscane* de 1725. De Ludovico Castelvetro as edições de 1570 e de 1576 da *Poetica Volgarizzata et sposta*. De Vincentii Madii, *Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, publicado em 1550.

Na BGUC pudemos examinar de António Minturno a edição de 1725 da obra *L'arte poetica*. Da autoria de Lodovico Castelvetro, a edição de 1576 da *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*; deste mesmo autor, tivemos a oportunidade de estudar também de 1582 *Le Rime del Petrarca*.

Na BPE observámos de Ioan Baptistae Pignae *Poetica Horaciana* de 1561. De Francisco Robortello *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* de 1548. Da autoria de Petri Victorii, *Commentarii, in primum librum Aristotelis De arte poetarum*, as edições de 1560 e de 1573. Do português Aquiles Estaço, *Q. Horatii Flacci Poëticam commentarii* de 1553.

Em relação a Escalígero seguimos os trabalhos de B. Weinberg de 1942, 1961 e 1970-74 e de Javier García Rodríguez de 2003 que se encontram referenciados na bibliografia desta tese. No que diz respeito às citações da obra *De poeta* de António Minturno seguimos os trabalhos de B. Weinberg (1963) e Javier García Rodríguez (2003), cujo estudo se baseia nos trabalhos de B. Weinberg.

Para a obra intitulada *In librum de arte poetica Q. Horatii Flacci explanationes* de Tomé Correia, seguimos B. Weinberg (1963), pp. 185-187, 215-221, 229-231, 247, 319-322, 345. No que diz respeito a este preceptista luso tivemos também em de conta o trabalho de Maria Amélia Machado Santos. Para Aquiles Estaço os comentários de Aníbal Pinto de Castro (1976).

²⁶⁵ Sobre o conceito de filologia veja-se C. Carena (1989), *op. cit.*, p. 200 e ss.

²⁶⁶ Acerca da história e crítica literária da *Poética* aristotélica, ao longo dos tempos, veja-se Eudoro de Sousa 1986: 13 e ss. Sobre o assunto *vide* igualmente Valentín García Yebra ³1999: 7-23.

Sobre a transmissão do texto e a questão do Livro II, observe-se também Ana Maria Valente: 2004: 5-8.

bizantino, inicia o debate que se vai revitalizando pouco a pouco com a tradução de muitos diálogos; Leonardo Bruni propõe nas suas obras a redescoberta dos Antigos. Na verdade, Bruni é o primeiro historiador a usar a visão dos três períodos da história: Antiguidade, Idade Média e Idade Moderna. As datas que Bruni utiliza para definir os períodos não são exactamente aquelas que os historiadores utilizam actualmente. No entanto, estabelece as bases conceptuais para uma tríplice divisão da história bem como a sua secularização. Considerado como o criador da forma renascentista da tradução, junta à sua paixão filológica o seu interesse por problemas éticos e civis, opondo-se à tradição ascética. Tal linha de conduta leva-o a declarar-se seguidor de Aristóteles, pois, no trilho do filósofo, o homem só se realiza completamente na vida civil e em convivência com os seus semelhantes. Pelo contrário, o ser humano isolado aniquila-se e desumaniza-se²⁶⁷.

Um dos interesses primordiais dos humanistas prendia-se com a transmissão do saber dos antigos: as suas obras haviam sobrevivido ao passar dos tempos uma vez que estavam, fundamentalmente, de acordo com a beleza da natureza, fonte de toda a verdade. Os humanistas criticavam o carácter abstracto e estéril do saber das escolas suas coevas e reivindicavam uma cultura mais livre e aberta aos problemas reais da vida política, civil e social do homem. No Renascimento estabelecer-se-á definitivamente a periodização entre a época antiga e a moderna e a obra do artista, do filólogo, do filósofo, do homem de ciência deverá ser uma emulação do homem antigo. O resíduo é medieval e fazia parte das *tenebrae*, segundo Petrarca.

A revitalização renascentista dos textos clássicos obriga o homem a repensar a literatura e a Poética²⁶⁸ enquanto ressignificação semântica de determinadas ambiências,

²⁶⁷ Cf. J. A. Sánchez Marín & M. López Muñoz (1991), *op. cit.*, p. 107 e ss.

²⁶⁸ Arnaldo M. Espírito Santo (1990), *op. cit.* pp. 32-35, apresenta-nos, em síntese, uma mole de obras que contribuíram para a sistematização da Poética durante todo o *Cinquecento* e que provam que o processo foi gradual e dessincronizado. Afirma o estudioso português: «no que diz respeito à Itália, Bernard Weinberg publicou em 1970 sessenta tratados de teoria literária de quarenta e cinco autores. Mas esta coletânea, que engloba textos em latim e em vulgar sobre os mais variados temas, é apenas uma parcela dos duzentos e noventa e cinco textos inventariados pelo mesmo autor. E não é tudo; pois que a este acervo de comentários, apologias da língua vulgar, polémicas levantadas em torno de uma ideia ou de uma obra, tratados de retórica e poética, há que acrescentar a edição príncipe da *Poética* e da *Retórica* de Aristóteles em 1508, a do *De elocutione* de Demétrio de Faleros na mesma data, a da paráfrase de Averróis à *Poética* de Aristóteles em 1522, a publicação do *Ciceronianus* de Erasmo em 1528, a tradução do *De vulgari eloquentia* de Dante em 1529, a tradução da *arte Poética* de Horácio em 1535, a segunda tradução latina da *Poética* de Aristóteles em 1536 – a primeira fora feita por Giorgio Valla em 1498 – bem como outras edições de Horácio, em 1554 (tradução italiana), em 1566 (outra versão italiana), e em 1587, e de Aristóteles em 1594 e em 1572 (duas versões italianas diferentes), e finalmente do *De sublime* em 1554. Muitas das questões afloradas em todo este conjunto de reflexões literárias agrupam-se, no entanto, em redor de um número limitado de problemas: imitação, “el problema central en las doctrinas poéticas humanistas”; defesa da dignidade e da capacidade literária da língua vulgar; defesa da excelência da poesia e da função do poeta na sociedade; conciliação entre conteúdos dos modelos clássicos e exigência de uma prática cristã renovada; adaptação da teoria retórica à análise

regularmente ligadas à palavra, dentro de um horizonte político, uma vez que «o homem vive e age em comunidade, nela conhece os seus limites e potenciais, nela e com os outros homens vive o seu tempo e dele recebe as marcas²⁶⁹. A *mimesis* alegada por Aristóteles é a da acção/tempo humanos condensados no *mythos*.»²⁷⁰ Todo esse processo está profundamente ligado ao imaginário, onde a atribuição de significados é uma constante. O homem faz repercutir as suas acções nas obras literárias que devem ser regidas por normas poéticas, éticas e noéticas.

Por isso, quando nos finais do *Quattrocento*, veio à luz a *Poética* de Aristóteles, num ambiente dominado pelos textos da tradição medieval, logo se estabeleceram semelhanças e se realizaram convergências interpretativas, de tal maneira que foi possível determinar que o texto horaciano é, na verdade, uma tradução retoricizada da *Poética*²⁷¹. No seu comentário *De arte poetica* de 1498, J. Badio Ascencio²⁷² reduz a obra do Venusino²⁷³ a um número exacto de *regulae* que poderiam, de igual modo, reconhecer-se na obra de Aristóteles. Além desta, várias edições, comentários e traduções das obras de Horácio e Aristóteles surgem nos finais do século XV e durante todo o século XVI. A primeira edição da tradução latina de Averróis, paráfrase da *Poética* de Aristóteles, surge em 1481²⁷⁴. Em 1482,

do discurso poético; discussões sobre a essência e as leis de cada género; procura da essência e sistematização das características do discurso poético; questões de estilo; excelência de Virgílio, mesmo acima de Homero; finalidade da poesia; etc.»

Segundo Paula Santos 2009: 74, «a mais antiga defesa do vernáculo perante a supremacia do Latim deve-se a Dante Alighieri, pelas afirmações produzidas no *De Vulgari Eloquentia*. Todavia, dado que o conceito de “língua vulgar” aí formulado é pouco claro, desenvolveu-se uma polémica em torno do mesmo, a chamada “Questione della lingua”. Esta discussão prolongou-se desde o final do século XIV até ao século XIX, encontrando um momento especialmente aceso entre os teorizadores quinhentistas. Assim, entre os escritores mais influentes do “Cinquecento” encontram-se Machiavel, Castelvetro e Varchi, como defensores do Florentino, e Castiglione, Calmeta e Trissino, que preconizavam a fixação de uma língua “italiana” literária, independentemente de qualquer uso local.»

A respeito do movimento de defesa da língua vulgar Maria João de Moura Santos, em «Nota sobre o movimento quinhentista de ‘Defesa e Ilustração’ das línguas vulgares», *Biblos*, Coimbra, vol. LI, 1975, p. 517, declara o seguinte: «Podemos afirmar que a generalidade do movimento abrangeu toda a Europa, desde as línguas nórdicas às eslavas e às germânicas, e ainda desde os idiomas nacionais aos que viviam em zonas sem independência política mas com uma tradição cultural e linguística própria (de que são exemplo o irlandês, o galês, o bretão, o provençal, o catalão.» Sobre a *Poética* na época do Renascimento veja-se Antonio García Berrio & Teresa Hernandez Fernandez (1994), *op. cit.*, pp. 24-32.

²⁶⁹ Vide Soares, Nair de Nazaré Castro Soares (2017): 17-42.

²⁷⁰ Veja-se Maria do Céu Zambujo Fialho 2007: 12-13.

²⁷¹ Cf. Nair de Nazaré Castro Soares 1996: 128.

²⁷² Sobre o esforço de os autores do Renascimento ligarem o pensamento de Horácio com o filósofo grego, veja-se Bernard Weinberg 1961: 71 e ss.

Veja-se ainda José Agostinho Macedo 1806: XXXII-XXXV.

²⁷³ Quinto Horácio Flaco (latim: *Quintus Horatius Flaccus*) nasceu em Venúcia a 8 de Dezembro de 65 a.C. o que lhe vale o reconhecimento como Venusino, tendo morrido em Roma a 27 de Novembro de 8 a.C. Foi um poeta lírico e satírico romano, além de filósofo. É conhecido por ser um dos maiores poetas da Roma antiga.

²⁷⁴ Marie-Luce Demonet 2002: 146, *apud* Michel Magnin, afirma que «(introduction accompagnant la traduction de la *Poétique* d’ Aristote, Paris, Le Livre de Poche classique, 1990), le commentaire d’ Averroès (XII^e s.) est resté ignoré, tout

é publicado o comentário de Cristoforo Landino, *De arte poetica* de Horácio; em 1498 surge a tradução latina da *Poética* de Aristóteles feita por Giorgio Valla e o comentário *De arte poetica* de Horácio por I. Badio Ascencio. Só no século XVI vem a lume a edição *princeps* da *Poética* e da *Retórica* de Aristóteles e da obra *De elocutione* de Demétrio Falereu²⁷⁵.

Poucas obras terão tido uma transmissão tão acidentada como a *Poética* do Estagirita. Possivelmente conhecida e preservada em Bizâncio, o primeiro texto de que há notícia é, contudo, uma versão siríaca, feita talvez no final do século IX, versão da qual se conhece apenas o capítulo seis. Terá sido traduzida para árabe por Abu Bisr, na primeira metade do século X, desenvolvendo-se assim o denominado ‘Aristotelismo islâmico’, que viria a ser uma via fundamental de difusão do saber grego no Ocidente europeu. Dentro deste contexto, a *Poética* de Aristóteles foi conhecida no ‘velho continente’ durante largo período por meio da paráfrase comentada do filósofo árabe Averróis (1126 – 1198)²⁷⁶, estudo esse que viria a ser traduzido para latim por Hermannus Alemannus²⁷⁷, em 1256. Segundo Hélio J. S. Alves, as «traduções directas do grego para o latim por Guilherme de Moerbeke (1278) e pelos renascentistas Giorgio Valla (1498) e Alessandro de’ Pazzi (1536), as versões latinas do original árabe, quer a mais antiga de Hermannus Alemanus, quer as duas quinhentistas que se fizeram sobre uma tradução hebraica do texto de Averróis²⁷⁸» exerceram uma grande influência nos teorizadores do século XVI. Registe-se que a versão latina de Guilherme de Moerbeke²⁷⁹, do ano de 1278, só em 1930 veio a ser redescoberta.

comme la traduction latine de Guillame de Moerbeke; ce traité arrive trop tard, à la fin du Xve siècle, après Horace et Platon et il ne figure même pas dans la première édition des oeuvres en grec (Venise, 1495), ni dans la traduction latine de 1483; Giorgio Valla l’imprime pour la première fois en 1498, mais il a été incapable de cerner le sens d’ *eikos* (Introd., p. 54). La nouvelle traduction latine d’ Alessandro Pazzi (1527) devint la base des grands commentaires ultérieurs: Robortello; 1548, Castelvetro, 1570; Piccolomini, 1572, etc. On en retrouve des traces dans les nouveaux commentaires de l’ *Art Poétique* d’ Horace.»

²⁷⁵ Sobre este assunto veja-se Nair de Nazaré Castro Soares, (1996) *op. cit.*, p. 128.

²⁷⁶ Veja-se Hélio J. S. Alves 2001: 81.

²⁷⁷ Hélio J. S. Alves (2001), *op. cit.*, p. 81, diz-nos, na nota 1 do capítulo 5, intitulado “A repercussão da *Poética* de Aristóteles e o domínio da teoria retórico-horaciana”, o seguinte: «Entre Weinberg 1961: 352 e Hardison 1962: 35 podemos enumerar umas sete publicações, que incluíam versões latinas do comentário de Averróis, em 1515, 1522, 1525, 1550, 1560, 1562 e 1574. A versão de Hermannus Alemanus terá sido a mais influente no Renascimento italiano, mas há a considerar ainda outras duas versões latinas, ambas baseadas numa tradução trecentista para o hebraico: a de Abraão de Balmes, datada de 1522 e reimpressa em 1560, e a de Jacob Mantino publicada em 1550 e 1562. A data tardia destas traduções e a sua reimpressão relativamente frequente devem ser tidas em conta na avaliação do género de leitura que a *Poética* de Aristóteles podia ter na época.»

²⁷⁸ Cf. Hélio J. S. Alves (2001), *op. cit.*, p. 81.

²⁷⁹ Guilherme de Moerbeke foi um frade dominicano dos Países Baixos que viveu no século XIII. Foi integrado na província da Grécia e aplicou-se no conhecimento do latim, grego e árabe. Fr. Tomás de Aquino pediu-lhe uma nova tradução em latim de Aristóteles, o mais fiel e exacta possível, tarefa cumprida por Guilherme de Moerbeke com notável êxito. Em 1274

O texto de Hermannus, em 1482, foi a primeira versão da *Poética* aristotélica a ser editada. Esta e as duas outras versões foram regularmente impressas e reeditadas no século XVI, inclusivamente como forma de comentário a traduções directas do texto grego. O imenso labor filológico acerca do texto aristotélico ocorria já pelos anos 40 do século XVI, quer sobre as traduções directas do grego, quer sobre o texto original. Todavia, «o comentário de Averróis não só corria paralelamente a esse esforço, como correspondia, em larga medida, às expectativas teórico-literárias dos homens que primeiro procuraram explicar um texto fiável da *Poética*²⁸⁰.»

O facto de a versão de Averróis em tradução latina, se ter tornado no quase absoluto breviário do mais marcante tratado de *Poética* da Antiguidade durante uma boa parte da centúria de Quinhentos, é aos nossos olhos, algo de mordaz e irónico, uma vez que os teorizadores do Renascimento se encaravam a si próprios como ‘aristotélicos’²⁸¹.

Ao mesmo tempo que Averróis desconhecia a essência da literatura grega, o seu desejo de aplicação dos preceitos aristotélicos à realidade árabe levaram a que o original sofresse alguns constrangimentos de ordem interpretativa. A paráfrase observou uma orientação pedagógica o que fez com que os géneros aristotélicos²⁸² fossem substituídos por aqueles com os quais o filósofo cordovês e os seus conterrâneos se encontravam familiarizados: o encómio e a sátira²⁸³. Porém, outras vias se tinham encetado tendo em vista a preservação do inserto original da *Poética*. «É que, entre o séc. X e XI, fora copiado um manuscrito grego, o cod. *Parisinus* 1741, vindo de Bizâncio, que acabaria por ser reconhecido o de maior valor para a reconstituição do texto no séc. XIX (T. Vahlen, 1784 e

participou no Concílio de Lyon. À data da sua morte era arcebispo de Corinto. Traduziu de grego para latim, além de Aristóteles, outros autores como Simplício, Proclo, Galeno, Hipócrates e ainda o *Tractatus de arte et scientia Geometricae*.

²⁸⁰ Veja-se Hélio J. S. Alves 2001: 81.

²⁸¹ Na opinião de Hélio Alves (2001), *op. cit.*, pp. 82-83, «o primeiro elemento do comentário de Averróis que se destaca claramente do espírito e da letra do original é o da própria definição e carácter essenciais da poesia. Se, tanto no texto quanto na paráfrase, a poesia é imitação ou representação, Averróis acrescenta à definição de Aristóteles uma finalidade pedagógica, se não mesmo política, de estimular a virtude e desencorajar o vício. De facto, para o filósofo árabe (na tradução de Hermannus), “omne itaque poema & omnis oratio poetica aut vituperatio aut laudatio”. Esta concepção epidíctica, essencialmente alheia à *Poética* do Estagirita, vai determinar toda a abordagem do texto grego por Averróis. Assim, vertentes conhecidas da *Poética* como o valor de cada género literário, os objectos da imitação, o prazer, a fábula, a verosimilhança e a mimese ela mesma, inflectem de sentido pelo pressuposto de que toda a poesia é, ou deve ser, demonstrativa.»

²⁸² Segundo Marie-Luce Demonet (2002), *op. cit.*, p. 146, «la redécouverte de la *Poétique* et les relecteurs qui se propagent surtout dans la deuxième moitié du XVI^e siècle ont fait revenir sur la différence entre les genres lyriques, l’histoire vraie et le récit fictif. Toutefois, certains éléments de la *Poétique* n’étaient pas inconnus, comme on sait, et les commentaires d’Averroès étaient répandus avant même qu’ on soit revenu au texte original.»

²⁸³ *Idem*, *Ibidem*.

1885)²⁸⁴.» É dele que dependem os numerosos códices do séc. XV e XVI, e é nele que se baseia a melhor edição crítica moderna, a de R. Kassel, *Aristotelis de Arte Liber*, Oxford, 1965.

Sobre a *Poética* de Aristóteles têm-se escrito e continuam a redigir-se, de modo regular, livros inteiros, artigos, comentários, sem que tenha sido possível atingir uma exegese, aceitável de muitos dos trechos desta obra fundamental, a que toda a teoria literária, afinal, ascende. Podemos, certamente, considerar como um acontecimento simbólico a redescoberta do texto original da *Poética* de Aristóteles. Como se depreende pelo acima firmado, a Idade Média não conhece a *Poética*, a não ser por intermédio de um comentário de Averróis, traduzido em latim no séc. XIII, versão que reduz a poética da tragédia e da comédia à retórica demonstrativa do louvor e da reprovação, e compreende a imitação como uma ‘figuração’, uma aplicação de figuras, tropos e ‘cores’, no propósito da ‘doce persuasão’. Ainda assim, produzir-se-á um salto conceptual logo que Giorgio Valla publica, em 1498, a sua tradução latina da *Poética*, dez anos antes da edição do seu texto grego *Alde* (1508). Porém, a tradução de Averróis dominou intensamente até ao ano de 1530, quando aparece a edição traduzida de A. de Pazi (1536). Na década de quarenta do século XVI e na senda de um grande esforço filológico sobre o texto aristotélico, quer sobre traduções directas do grego, quer sobre o texto original, não há dúvida de que o comentário de Averróis continuava a ser lido e correspondia, em larga medida, às expectativas teórico-literárias dos homens que primeiro procuraram explicar um texto fiável da *Poética*.

Desde os anos 40 da centúria de Quinhentos que a obra de Aristóteles entrava pouco a pouco na teoria literária (pelo menos na Itália), juntando-se à *Arte Poética* de Horácio na função do texto canónico²⁸⁵. Segundo François Cornilliat & Ulrich Langer é mister que se

²⁸⁴ Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 6

²⁸⁵ Sobre a *Arte Poética* de Horácio, veja-se Manuel Mañas Núñez 2006: 39 e ss. A propósito desta obra do Venusino declara Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, p. 29 que «na AP há um pouco de tudo, sem, no entanto, admitirmos que seja um tratado. A verdade é que o poeta dá preceitos, mas não os dá todos, fazendo, pelo contrário, uma seleção daqueles que melhor conhece e de que mais gosta e, não se submetendo, deste modo, à ordem dos manuais escolares de retórica, que serviriam de introdução à arte da poesia.» Segundo Paula Santos (2009), *op. cit.*, pp. 19-22, «não foi, no entanto, esta a recepção que os teóricos do século XVI fizeram da *Ars Poetica*, uma vez que, influenciados pela tradição do elo entre Poética e Retórica, procuraram encontrar nela uma estrutura tripartida tipicamente retórica, constituída por *inventio*, *dispositivo* e *elocutio*.

Outro “engano” dos teóricos de Quinhentos foi terem partido do pressuposto de que a *Ars Poetica* se destinava a estabelecer preceitos literários para a criação poética ao mais alto nível. Se, em primeira instância, a revivificar o valor da poesia dramática, integrada num movimento dirigido pelo imperador Augusto, como defende J. Perret, num segundo plano, enquanto texto literário, funciona como um “vade mecum” preceptivo, destinado, não a um círculo de sublimes literatos, mas aberto a amplos sectores da sociedade romana; em última instância, trata-se de uma oferta a uma verdadeira legião de poetas amadores oriundos das classes cultas, tendo em conta que a poesia era considerada também uma espécie

evoque três acontecimentos que são a publicação do primeiro comentário sistemático da *Poética* em latim «(F. Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, 1548)²⁸⁶, celle de la première traduction en langue vulgaire (B. Segni, 1549), enfim celle du premier commentaire systématique en vulgaire (L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570)²⁸⁷. Merece também uma referência especial a tradução italiana da *Arte Poética* de Horácio por Lodovico Dolce ocorrida em 1535.

Como se depreende facilmente do que fica dito, os comentários maiores da *Poética* aristotélica só aparecem impressos pela primeira vez a partir de meados do século XVI²⁸⁸. A

de arte diletante na Roma imperial, partilhada pelos altos funcionários, pelos oradores e até pelos imperadores (recorde-se o caso de Nero, a título de exemplo).

Ora os teóricos renascentistas, negligenciando o específico contexto histórico-social da produção da *Epistula ad Pisones*, tornaram-na como doutrina séria e incontornável para a criação literária, ao mais alto nível. No Renascimento, afirma García Berrio, “se leyó al pie de la letra la *Epistula ad Pisones*, y, prescindiendo de su contexto, se identificó habitualmente con el concepto horaciano de la gran poesía, sin más distingos.” Esta atitude perante a epístola horaciana conduziu também à *aristotelização* da mesma, na tentativa de colmatar as alegadas lacunas que nela encontraram os literatos da época. Assim, os humanistas do Renascimento submeteram a *Ars Poetica* ao modelo aristotélico, com grande arbitrariedade, baseados no argumento simplista da sucessão histórica – Horácio viveu depois de Aristóteles; seria lógico, portanto, que a epístola do Venusino tivesse como modelo a *Poética* do Estagirita, o que parece não corresponder à verdade.

A *Epistula ad Pisones* não deve, na realidade, ser valorizada pelo mérito original, já que sintetiza e divulga opiniões e doutrinas habituais nas gramáticas, retóricas e preceptivas da cultura helenística alexandrina, sobretudo no que se refere a Neoptólemo de Páris. Como refere García Berrio, del valor del *Ars* de Horácio es sobre todo histórico, en primer lugar porque resulta ser el único documento completo de *Poética* superviviente del período romano; y sobre todo por su capacidad sobresaliente para formular con un acierto expresivo singular esos tópicos de conocimiento divulgado. Gracias a esa capacidad de expresión versificada, las ideas acuñadas por Horacio se convirtieron en el bloque doctrinal más importante hasta la difusión europea renacentista de la *Poética* de Aristóteles.

No século XVI, a influência de Horácio não resulta apenas do conhecimento da *Epistula ad Pisones*, mas também da leitura das *Odes*. Com efeito, a primeira ode novilatina horaciana que se conhece em Portugal, de acordo com Américo da Costa Ramalho, encontra-se no *Epigrammaton libellus* de Lourenço de Cáceres, publicado por volta de 1515/16. Segundo o mesmo autor, “mais tarde, nos anos trinta e seguintes do século XVI, a ode em ritmos horacianos aparece entre as produções dos melhores poetas latinos: André de Resende, Inácio de Moraes, Diogo de Teive, Aquiles Estaço, Diogo Pires, José de Anchieta.

Também influenciados pela obra do Venusino, escreveram, em vernáculo, Luís de Camões, Sá de Miranda, António Ferreira, Diogo Bernardes, Pedro de Andrade Caminha e, menos conhecido do que os anteriores, André Falcão de Resende, que foi o principal tradutor quinhentista de Horácio.»

Sobre a importância de Horácio na teorização poética do Renascimento, veja-se também Antonio García Berrio (1971), «El patrón renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español» in *Edición digital a partir de Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Salamanca. Universidad de Salamanca, pp. 573-588.

²⁸⁶ Francesco Robortello, latinizado como Franciscus Robortellus (Udine, 1516 - Pádua, 1567), foi um humanista do Renascimento italiano, apelidado *Canis grammaticus* devido ao seu caráter lutador e exigente.

²⁸⁷ Cf. François Cornilliat & Ulrich Langer 1997: 119-120.

²⁸⁸ A este respeito Maria Naves 2009: 11-12 afirma que «en la historia de la teoría literaria del Renacimiento italiano, la *Poética* de Aristóteles marca una trayectoria nueva con su presencia, sus ideas y sus interpretaciones. Tuvo varias traducciones, fue objeto de comentarios en lengua latina y vulgar, unas veces referidos a toda la obra (*Comentarios mayores*), otras limitados a temas concretos (*Comentarios menores*), inspiró nuevas poéticas y sus temas fueron objeto de continuas discusiones formales y temáticas en las Academias. En todos estos aspectos, la situación religiosa (Reforma y Contrarreforma) propició y orientó lecturas diversas, tanto de los textos teóricos como de las obras literarias e impulsó unas perspectivas determinadas.

De los comentarios en latín, destacan los cuatro Comentarios mayores: de F. Robortellus (1548, publicado en Florencia en 1583); de V. Maggi y B. Lombardus (1550); de P. Victorius (1560) y de A. Riccobonus (1582).

Robortellus ya deja claro que la máxima autoridad en teoría de la literatura es Aristóteles; traduce la *Poética* al latín y comenta ampliamente sus temas destacando las leyes generales que podían inducirse del análisis textual. Además escribe un comentario menor, *De Comoedia*.

reconhecida influência da *Poética* no mundo ocidental recomeçou a partir das versões latinas feitas em Itália no século XV e XVI, a primeira das quais foi a de Giorgio Valla em 1498, já o referimos, e a que mais se difundiu foi a edição greco-latina da *Poética* de Aristóteles feita por Alessandro de' Pazzi, publicada na edição aldina de 1536. Saliente-se que é de Francesco Robortello a primeira publicação onde se constrói a explicação integral e pormenorizada da *Poética*, em 1548. De realçar são também os comentários de Vicenzo Maggi ou Madius e de Bartolomeo Lombardi de 1550, Pier Vettori ou Petrus Victorius de 1560, Ludovico Castelvetro de 1570²⁸⁹, Alessandro Piccolomini de 1575, Riccobini em 1579 e 1587 e António Riccolini de 1582. Só depois de Robortello foram compostos e proliferaram grandes comentários sobre a *Poética*²⁹⁰. Quando estes comentaristas tinham que tecer qualquer observação acerca da *Poética* de Aristóteles faziam-no sempre em estreita relação com as afirmações de Robortello, tanto para as aceitar como para as contestar, citando-o sempre que imprescindível.

A tradução italiana de Castelvetro de 1570 deve ser referenciada, não só pela divulgação que conheceu, como por ter sido esta a que se tornou responsável pela chamada "Lei das três unidades" (de acção, de tempo e de lugar), ao proclamá-las – erradamente – preceito fundamental a observar na composição de uma tragédia. Volvida em lei inviolável durante o Renascimento e o Neoclassicismo, será Lessing um dos primeiros a considerar que só o texto relativo à unidade de acção era determinante. A unidade de acção é efectivamente preceituada no cap. 8, especialmente em 1451a 16-19. A de tempo foi deduzida do trecho do cap. 5, em que se compara a ausência de limitações dessa ordem na

El Comentario que escriben en colaboración V. Maggi y B. Lombardi (*In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*), evoluciona ya hacia una interpretación decididamente moralista de los conceptos literarios, entre ellos la catarsis, por lo que fue considerada la poética de la Contrarreforma (Pueo, 2001).

Inmediatamente después de la traducción al latín y del Comentario de Robortellus, B. Segni tradujo al vulgar la *Poética* (1549), que publica sin comentarios porque consideraba que los de Robortellus son perfectos y definitivos. La traducción al toscano da lugar a nuevos comentarios, ya en vulgar, como el de L. Castelvetro (1570) o el de A. S. Piccolomini (1575) y suscita una gran actividad editora y comentadora sobre el texto aristotélico. Cooper (1972: 102-103) hace la historia de las obras escritas, y afirma qque fueron muchas: cita unos veinticinco comentarios editados y afirma que son más los inéditos. Este ambiente tan dinámico, de paráfrasis y de juicios (comentarios mayores, comentarios menores, traducciones, tratados monográficos, discusiones y lecciones en las Academias), propicia la aparición de nuevas poéticas, que en la seunda mitad del siglo XVI prefieren centrarse en la de Aristóteles para seguirla, matizarla o discutirla, y se orientan progresivamente hacia interpretaciones moralistas del arte literario.»

²⁸⁹ Cf. *Poetica Volgarizzata et sposta* per Ludovico Castelvetro, 1570.

²⁹⁰ Sobre este assunto *vide* Javier García Rodríguez 2003: 63. Ainda no que à *Poética* diz respeito não podemos olvidar os importantes comentários de Aquiles Estação, Tomé Correia, Lope Pinciano ou Lope de Vega.

epopeia com as da tragédia (1449b 12-14). A única possível alusão à unidade de lugar estaria no cap. 24 (1459b 24-26)²⁹¹.

1.1. O labor dos comentaristas e a legitimação da Poética como disciplina independente

É hoje indiscutível que a teorização literária se consolidou como uma disciplina independente das outras disciplinas humanísticas, graças à institucionalização académica dos seus conteúdos e à sua presença cada vez mais constante nos planos de estudos. Como já assinalámos, contribuíram, para esta consolidação, em grande medida, a existência de uma riquíssima tradição textual efectuada a partir dos textos fundacionais de Aristóteles e Horácio, facto que permitiu o desenvolvimento de uma história que valida *per se* a existência do seu objecto de estudo.

O problema da crítica literária do século XVI circulou sobretudo à volta da estética. Diz-nos B. Weinberg²⁹² que esse se podia apôr à crítica realizada em qualquer lugar ou período. Porém, foi mais profundo na Itália do século XVI. Provavelmente, em nenhuma outra época e em nenhum outro lugar se reflectiu do ponto de vista teórico sobre Poética como no *Cinquecento* italiano. O maior compromisso dos críticos consistiu, sem dúvida, no desenvolvimento de uma teoria acerca da arte literária com a preocupação primeira de saber como é que a teoria poderia ser utilizada na valorização de obras concretas. Os comentadores desse período estiveram sempre conscientes das questões teóricas, das dificuldades especulativas e dos modos teóricos na hora de abordar as obras literárias. Comprovadamente, não existe na história literária do Ocidente um outro lugar no qual se possa encontrar uma meditação tão ininterrupta, tão copiosa e tão variada em relação aos problemas suscitados pela teoria literária. Ademais a estética literária do *Cinquecento* não se desenvolveu de forma independente como se se tratasse de um florescimento livre e autónomo. Pelo contrário: ela foi transplantada a partir da Grécia Antiga, de Roma e do que foi escrito na Europa durante toda a Idade Média como se depreende pelo que acima foi

²⁹¹ São numerosos os estudos sobre a transmissão do texto e sobre comentários da *Poética*. O essencial encontra-se na introdução à edição comentada por Lucas, 1968: XXII-XXIV. Sobre a recepção da obra, veja-se em especial o livro de St. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London, 1986: cap X.

²⁹² Professor norte-americano que efectuou no século passado importantes estudos primordiais sobre a crítica literária na Renascença italiana em particular e europeia em geral. Cf. [em linha]: <http://rll.uchicago.edu/about/history>.

afirmado. Os teóricos procuraram a cada passo manifestar duas preocupações: a da fidelidade em relação a uma longa tradição de que se apropriavam e que aspirava em continuar e a preocupação pela utilidade desta tradição para uma nova época e uma nova literatura.

O labor dos teóricos foi extremamente complexo. Em primeiro lugar, havia que se descobrir de forma correcta o significado de obras antigas, havia que propor interpretações, e isto numa altura em que o conteúdo dos textos estava estabelecido de forma muito imperfeita. Além disso, os textos eram de difícil compreensão e suscitavam copiosas interrogações, levando a uma desmesurada diversidade de exegeses. De resto, tinham de decidir se a reflexão acerca da *Arte Poética* de Horácio ou da *Poética* de Aristóteles era suficiente para sustentar os argumentos teóricos, ou se, pelo contrário, era indispensável atender a referências existentes em alguns outros textos antigos disponíveis. À medida que o século XVI avançava, colocava-se ao teorizador o problema de saber se devia escolher uma entre várias possibilidades alternativas e fundamentais, se apenas um único criador antigo, ou conciliar posições variegadas de diversos autores. Por fim, deveria observar se a sua teoria não só se ajustava ao texto base que facultou a criação de um novo comentário, mas também se permitia aos seus compatriotas e contemporâneos entender e julgar obras coevas. Não se julgue que esses problemas eram planteados e solucionados por todos os teóricos do Renascimento de um modo consciente e deliberado.

Para o escritor o procedimento era um pouco menos complicado. Na verdade, também ele estava obrigado a procurar uma base teórica para a sua crítica, não só quando desenvolvia a sua própria teoria, mas também se a tomava emprestada de um contemporâneo ou de um filósofo antigo²⁹³. Em suma, o autor tinha que estar versado em literatura sustentada numa tradição crítica larga e diversificada. Ademais, o escritor tinha que converter as explanações teóricas de que partia, uma espécie de guias de leitura, para a construção dos textos, organizando critérios de julgamento precisos, estabelecendo inclusive a partir das normas a admissão ou a exclusão de novos géneros literários e preparar-se para as controvérsias que de pronto poderiam suscitar-se.

Além disso, os textos estavam, por vezes, sujeitos a muitas dúvidas e a uma enorme diversidade de interpretação. Depois havia que decidir se era possível alcançar uma leitura

²⁹³ Cf. Segismundo Spina 1967: 19 e ss.

satisfatória do texto permanecendo dentro dos dados apresentados e dos argumentos do próprio texto, ou se devia procurar auxílio, ou socorrer-se de exemplos em algum outro dos textos antigos disponíveis.

A sensibilidade dos poetas tinha de estar preparada para conciliar as descobertas das suas análises com as conclusões teóricas contrárias que pudessem surgir ou que lhe fossem sugeridas. Além disso, deveriam estar aptos para aceitar a tradição e, ao mesmo tempo, superar os modelos greco-latinos. Os poetas e também de certo modo os teorizadores deveriam estar capazes para pressentir e discutir o carácter agónico que as suas criações literárias poderiam criar e ao mesmo tempo perceberem que, apesar da imitação, a literatura como a arte estavam sujeitas a evolução teórica e artística decorrente do fluir temporal. Não é por acaso que D. António de Ataíde assenta no seu Borrador as inúmeras metamorfoses que se iam verificando, por exemplo, no que diz respeito à comédia²⁹⁴. Disso daremos conta mais à frente.

O teorizador e o poeta do Renascimento encontraram-se num ponto que podemos chamar de crucial na história da crítica ocidental: o ponto em que as doutrinas da Antiguidade Clássica se transformam em algo de novo e diferente, que se converteu na crítica literária moderna. A intenção era extrair da tradição clássica e medieval as lições precisas para a solução de problemas críticos coetâneos. A cinco séculos de distância podemos afirmar que não foi em vão esse imenso trabalho, pois as consequências de todo esse processo teorizador e as novas orientações entretanto surgidas converteram-se em assuntos de considerável importância na história ocidental, influenciando as artes em geral, a literatura em particular, e como tal, o *modus cogitandi* de observar o mundo e a forma de o transpor para a arte e para a vida.

É à luz dessas considerações que as questões metodológicas se revelaram vitais para a história da crítica no Renascimento. Com um número limitado de textos antigos, com uma tradição medieval na qual esses textos – se não estavam olvidados – haviam sofrido uma pronunciada transmutação, o desejo de inventar a partir desses materiais antigos e medievais um novo aparato teórico, bem como o resultado do anseio que actuou sobre esses materiais dependeu da forma como teóricos e críticos trataram de encontrar a solução para um vasto conjunto de problemas. Cada teórico em concreto abordava um problema

²⁹⁴ Vide António de Ataíde (1599), *op. cit.*, fl. 14 r.

tendo por detrás uma série de hábitos intelectuais próprios, partindo de uma disciplina de leitura e interpretação dos textos directamente relacionados com o *modus faciendi* dos seus antecessores, logo a teoria que cada um *per se* propunha, podemos afirmar que, no seu conjunto, representava uma classe apesar das diferenças individuais. Outro hábito de leitura, outra disciplina e outra atitude poderiam dar como resultado um tipo de crítica completamente diferente. Segundo Bernard Weinberg uma situação como esta não nos permite afirmar que existam constantes²⁹⁵. Os textos fundamentais mudam de leitor para leitor, o modo de proceder de cada crítico aportará aspectos diferentes segundo cada comentador e nunca duas teorias resultantes dos actos reflexivos dos críticos serão idênticas. Daí resulta a extraordinária diversidade e complexidade do pensamento crítico do *Cinquecento*. Em certo sentido, as únicas afirmações válidas que se podiam fazer são asserções sobre textos e autores individuais. Não obstante, existiu ao longo do século XVI algo que poderíamos considerar como uma corrente geral de disciplina intelectual. Explicamos B. Weinberg que houve uma formação bastante estável de hábitos intelectuais nas escolas, uma tradição bem definida acerca do modo como certos temas e questões deveriam ser examinados e tratados. Essa orientação geral – ainda que com variantes – permitiu a criação de bases, de forma a gerar-se e a empregar-se uma linha condutora em termos metódicos que permitiu a cada autor individual desenvolver e descrever a sua actividade teórico-crítica ajudando o leitor na compreensão dos juízos formulados e na posterior análise textual²⁹⁶.

1.2. O estatuto do modelo poético e seu significado

No Renascimento, tal como na Idade Média, a criação literária não se concebe sem o estabelecimento *a priori* da ideia de imitação/reprodução, de modo que a poética dos géneros tem como primeiro objectivo determinar modelos e processos de reescrita. A referência do texto permanece na tradição como reservatório de formas e conteúdos²⁹⁷.

²⁹⁵ Vide B. Weinberg, (1961) I, *op. cit.*, p. 60 e ss.

²⁹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 564 e ss.

²⁹⁷ Na exposição, deste item, segui genericamente Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, 112 e ss.

O modelo, objecto de imitação, designa precisamente essa relação na qual o texto é elaborado como uma reprodução, uma renovação que se regista num processo de transformação, de alteração, e até mesmo de subversão, por exemplo, na paródia. Agarrado na sua ambivalência, ora como norma, exemplo que deve seguir, ora como estrutura formal, o modelo revela toda a sua ambiguidade na Poética do Renascimento, onde a noção é, ao mesmo tempo, normativa e descritiva. Um criador devia seguir as virtudes de um bom autor, ou assemelhar-se a ele, pois nenhuma poesia se deve dar por completa se não arremedar a natureza²⁹⁸. Segundo Gisèle Mathieu-Castellani, as duas actividades da *imitatio* ‘imitar’ e ‘representar’, implicam a coexistência das duas noções do modelo e dão dois sentidos ao *exemplar*²⁹⁹. Para os críticos do *Cinquecento*, na noção central da imitação encontramos uma espécie de duplicidade: ora designa a reprodução de modelos literários autorizados a partir dos bons autores gregos e latinos, ora a representação da natureza, noção também em si ambivalente, já que também refere o mundo exterior bem como o mundo humano, os homens em geral³⁰⁰. Porém, se a Poética oscila deste modo entre a imitação de modelos literários e a imitação da natureza, relativamente ao macro ou microcosmos, o movimento pendular é regulado por um postulado que resulta do seguinte dilema: imitar a natureza é representar as belas descrições que foram feitas pelos antigos e pelos bons autores e aqueles não são imitáveis, a não ser na medida dos versos onde eles assemelham a natureza³⁰¹. A noção de representação directamente associada à noção de imitação parece ser um sinónimo de tradução, carregando dois valores: reproduzir – apresentar ao novo, e mostrar – dar a ver³⁰². A imitação não podia ser um decalque. Todavia, pressupunha uma

²⁹⁸ Cf. Segismundo Spina (1967), *op. cit.*, pp. 57-99.

²⁹⁹ Vide Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, p. 112.

³⁰⁰ Vide Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, p. 112. Em Paula Santos (2009) *op. cit.*, pp. 13-14 encontramos uma lista pormenorizada sobre os autores renascentistas que escreveram sobre o conceito de imitação. Afirma a estudiosa lusa que o fizeram «geralmente em forma de tratado ou epístola, entre outros, Juan Francisco Pico (*Ad Petrum Bembum de imitatione libellus*, 152), Bembo (*Carta a Pico*, 1513), Erasmo (*Ciceronianus*, 1528), Escalígero (*Pro M. T. Cicerone contra Erasmum Oratio*, 1529), G. C. Delminio (*Della imitazione*, c. 1532), Celio Calcagnini (*Super imitatione commentatio*, 1532), Dolet (*Dialogus de imitatione Ciceroniana aduersus Erasmum pro Longolio*, 1535), Omphalio (*De elocutionis imitatione et apparatu*, 1537), Sturn (*In partitiones oratórias Ciceronis*, 1539, *De imitatione oratoria libri tres*, 1574), G. Giraldi Cinzio (*Super imitatione epistola*, 1540), Ricci (*De imitatione*, 1541), Calcagni (*De imitatione*, 1544), Ramus (*Brutinar Quaestiones*, 1547, *Ciceronianus*, 1556), Sebastián Fox Morcillo (*De imitatione seu de informandi styli ratione*, 1554), Muret (*Variae Lectiones*, 1559), Bernardino Partenio (*Della Imitatione Poetica*, 1560), Lorenzo Palmireno (*De uera et facili imitatione Ciceronis*, 1560) e Cortese (*Dell' imitazione e dell' invenzione*, 1591). Estes teorizadores renascentistas são referenciados por Galvano della Volpe (*Poetica del Cinquecento*) e B. Weinberg (*Trattati di Poetica e Retorica del' 500 e A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*).»

³⁰¹ Vide Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, p. 112.

³⁰² Esta série de ambiguidades, segundo Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, p. 113, coloca aqui e ali algumas discordâncias nos textos, até mesmo algumas contradições. Assim e de acordo com as suas ideias, Ronsard no prefácio de

superação do modelo, tanto na invenção, como na disposição e na elocução poética, alcançada através de uma real e completa assimilação de algumas das componentes essenciais do discurso.

A Poética do Renascimento, logo que se articula em torno da noção de modelo, convida a estudar, não o próprio modelo, mas sim a série de transformações que o afectam quando este assegura a génese do texto. Segundo Gisèle Mathieu-Castellani a tradição da criação literária da Idade Média, mantém a matriz virtual dos discursos, a sua referência privilegiada, e a sua unidade de medida: a escrita permanece uma reescrita e a semelhança uma modalidade do saber e da criação. Tomado não só como origem do texto, mas também como garantia de validade, até mesmo a veracidade das exposições; aqui alguém diz verdadeiro porque repete o que outrora declarou um outro, autoridade incontestável, visto que é antiga e habitualmente reconhecida³⁰³. A tradição carrega virtualidades temáticas e retóricas, que o texto ao imitar tem por mandato actualizar, desempenhando o papel de um conservador das formas. É desta forma que os comentários italianos, franceses, espanhóis, ingleses, ou lusos da Época Moderna apresentam habitualmente por encargo, entre outros, exhibir as fontes e os antigos modelos do poema, para o ancorar num registo tradicional e legitimizar com isso o que é dito e observado³⁰⁴.

A pragmática poética do Renascimento revela a relação de um texto com outro texto ou com uma estrutura própria: a citação, o pretexto, o empréstimo ou o plágio, o conteúdo, a montagem textual, a hibridação, por vezes desconforme, a paródia, são procedimentos constitutivos de uma literatura que absorve textos – pedacinhos, fragmentos – sem assimilar as suas diferenças e que constrói o seu sentido a partir da obra desmembrada de outrem³⁰⁵. Convém determinar que a vinculação intertextual³⁰⁶ é mais subtil do que aquilo que se diz da

La Franciade afirma não querer mentir sobre a verdade da coisa de forma a declarar que é inútil preocupar-se em saber se tal é “verdade” ou não –, há também a vantagem de não reduzir a actividade da imitação a uma imitação de “improviso”.

³⁰³ Cf. Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, p. 113.

³⁰⁴ A este respeito afirma V. M. de Aguiar e Silva (1962), *op. cit.*, p. 40: «à medida que as obras dos grandes poetas e prosadores greco-romanos eram arrancadas do olvido dos velhos e, quantas vezes, truncados manuscritos e à medida que, revistos e emendados criticamente os textos, a imprensa as difundia generosamente, aumentava a admiração dos humanistas e fortalecia-se mais a vontade de criar obras literárias que se aproximassem desses modelos supremos. [...] O desejo e a vontade dos humanistas de realizarem uma literatura rica e bela. Eloquente e organicamente estruturada, que se pudesse aproximar da grandeza da literatura greco-latina, teria de radicar numa reflexão estética que traduzisse, por exemplo, as suas ideias acerca da natureza da poesia, dos vários géneros e do objectivo específico desta, dos problemas da criação artística, etc.»

³⁰⁵ Veja-se Bernard Weinberg (1963): 635-714.

³⁰⁶ *Apud* Roland Barthes, Ana Gabriela Macedo 2008: 27 afirma: «um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a *mensagem* do Autor-Deus) mas um espaço de dimensões múltiplas,

teoria, da explicitação e da imitação: a exibição dos modelos, frequentemente retorcida, anda de mãos dadas com a dissimulação dos empréstimos³⁰⁷.

Também D. António de Ataíde, depois de ter abordado a temática relacionada com o furor poético, alude, no fólio 17, no capítulo 3, intitulado «Definição / da poesia/», a ideia de que a imitação é um preceito a seguir pelos poetas, pois é sua primeira obrigação imitar perfeitamente o que escreve e trata em seus versos.

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

Através da poesia, o homem constrói efectivamente um mundo alternativo e equivalente ao mundo real. O conhecimento humano abre uma via de comunicação com o mundo; «la acción poética como *mimesis*, imitación o reproducción de la realidade, redobla

onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (“A Morte do Autor”, 1987, p. 51-2).» Afirma a mesma estudiosa 2008: 30-31 que «o conceito de intertextualidade articula-se por sua vez inímitamente com o conceito de reescrita, ao privilegiar, no escritor, “um leitor de textos culturais”, nos quais este se insere “re-escrevendo-os” através da indefinida construção textual da história e da sociedade: “um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação”, escreve Barthes em “A Morte do Autor” (p. 53). Por sua vez, afirma Kristeva, a escrita é sempre uma releitura de textos culturais e do diálogo destes com o literário (1969: 69; 65). [...] No ensaio de 1971, “De l’oeuvre au texte”, publicado na *Revue d’esthétique*, Barthes define ainda o texto como “travessia”, lugar onde “as linguagens (antecedentes ou contemporâneas) se cruzam e circulam” (p. 56; 61), e afirma: “O *intertextual* em que todo o texto é apanhado, visto que ele próprio é o **entre-texto** de um outro texto, não pode confundir-se com qualquer origem do texto” (p. 58). O texto constrói-se assim como uma rede, uma teia de produção de sentidos e significações, um jogo de disseminações.» *Apud* Barthes, declara ainda A. G. Macedo 2008: 32 que: “procurar as ‘origens’, as ‘influências’ de uma obra é obedecer ao mito da filiação; as citações de que um texto é feito são anónimas, inidentificáveis, e contudo ‘já lidas’: são citações sem aspas” (p. 58).» *Apud* Julia Kristeva, A. G. Macedo 2008: 28-29 declara: «O dialógico vê em cada palavra uma palavra sobre a palavra, dirigida à palavra; e é apenas na condição de pertencer a esta polifonia – a este **espaço intertextual** – que a palavra se torna numa palavra completa. (...) No seio desta plurivocidade a palavra/discurso não tem uma “significação fixa” (a sua unidade semântica e sintáctica é destruída pelas vozes e acentos dos “outros”); a palavra/discurso é disseminada por uma multiplicidade de facetas, uma multiplicidade de contextos – no contexto dos discursos, na **intertextualidade** onde o sujeito falante se torna plural e fragmentado, mas também no ouvinte, nós mesmos”.

³⁰⁷ Cf. Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, p. 114. Declara a estudiosa francesa que ‘seguir as virtudes de um bom autor’, segundo Du Bellay, é ‘quase como se transformar nele’, mas também é transformar o texto-modelo: o ‘ladro de palavras’, para conseguir a fórmula feliz de Michel Schneider, autor completo, graças ao seu trabalho sobre a língua, como tradutor, mas no estatuto de autor.

y diversifica los instrumentos humanos de alcanzar un concepto “verdadero” sobre el universo de la alteridad³⁰⁸.»

1.3. A crítica e o comentário – interpretação ou crítica de sentido

Uma perspectiva, ainda que sumária, dos aspectos da Poética do Renascimento deve prestar alguma atenção à actividade crítica que nasce ou renasce e que não se verificava durante os séculos medievais. Os modelos antigos e bizantinos – por exemplo, Sérvio sobre Virgílio, Aristarco ou Eustácio sobre Homero e Tzetzes sobre Hesíodo – determinam as regras de interpretação erudita associada ao detalhe do texto, comentando a obra escrita, enquanto os modelos modernos propostos pelos comentários italianos (particularmente, Dante e Petrarca) estabelecem, de modo prático, os códigos e as normas de uma leitura mais atenta aos aspectos propriamente literários ou filosóficos³⁰⁹.

Sendo um género misto, por vezes pedagógico e hermenêutico, o comentário assume uma dupla função de *instrução*: ao nível da aprendizagem, explicitando as referências eruditas; e de *esclarecimento*: ao nível da compreensão, resolvendo as ligeiras dificuldades e os pequenos enigmas do texto. Em Itália, os comentários sobre Dante conferem à sua língua o estatuto de modelo³¹⁰, enquanto em França os comentários na obra *Amours* de Ronsard (1553) demonstram, pela sua simples presença, que o texto moderno, ‘amoroso’ e vulgar se eleva ao nível da *Eneida*, da *Ilíada*, ou, de forma mais modesta, das *Rimas* de Petrarca. Por outro lado, autoriza o comentador, que pretende, como o tradutor, atingir o nível de autor na sua plenitude, construindo a sua obra com base na obra dos outros³¹¹.

Além disso, segundo Gisèle Mathieu-Castellani³¹² o comentário na Renascença constitui-se, de certa forma, em género literário³¹³. O seu crescimento em Itália, e depois na

³⁰⁸ Vide Antonio García Berrio 2006: 56.

³⁰⁹ Na exposição, deste item, segui genericamente Gisèle Mathieu-Castellani 1997: 116 e ss.

³¹⁰ Veja-se Vide B. Weinberg, (1961), *op. cit.*, p. 478 e ss.

³¹¹ Para Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 117 o comentário oscila entre a modéstia e a ambição na sua abordagem e procedimentos: por vezes, apenas preocupado em revelar o sentido oculto pelo autor e expressar o que ele ‘quis dizer’, o que, de acordo com Murte - comentador de Ronsard – ‘apenas o próprio autor entende perfeitamente’; outras vezes, optando por enriquecer o verdadeiro sentido do texto através do seu trabalho exegético, criando uma multiplicidade de sentidos. Mathieu-Castellani citando K. Stierle afirma: «Não saberíamos, imaginar o contraste impressionante entre a atitude de um excesso de sentidos e o gesto de Sérvio na miniatura que Simone Martini criou para Virgílio de Petrarca, apresentando Virgílio, o poeta inspirado, removendo o véu atrás do qual se concebeu a sua obra: a remoção do véu colocado ante a própria criação ou a produção de uma multiplicidade de sentidos são as concepções extremas da função do comentário.»

³¹² Cf. Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 116-117.

Europa, confirma a sua importância enquanto fenómeno sócio-cultural: basta recordar o seu papel nos colégios e escolas das instituições académicas florentinas. Porém, é necessário sublinhar a influência do comentário sobre a consciência que a literatura encerra, assim como na sua actividade auto-reflexiva: o comentário implica um trabalho de interrogatório não apenas ao nível do estatuto do texto, mas também sobre o destinatário e o leitor, onde os comentários críticos programam a recepção, e ainda no próprio locutor, esse comentador brilhante que secunda o próprio autor. Assumindo uma vertente, e integrante das suas formas de tradições diversas, combinando funções múltiplas, desde a modesta função metalinguística (explicação do léxico e da gramática) à crítica hermenêutica que transmite o verdadeiro sentido do texto finalmente revelado, passando pela crítica do contexto, o comentário elabora os códigos e os nomes que dominam por muito tempo o discurso sobre a literatura na cultura ocidental. Segundo Gisèle Mathieu-Castellani o comentário é claramente «a primeira forma de leitura a tomar consciência de si própria³¹⁴.»

Deve observar-se a coexistência de dois tipos de comentários : o primeiro constitui uma metamorfose da crítica erudita e da sábia exegese, é reconhecido socialmente, culturalmente e institucionalmente como uma actividade paraliterária de pleno exercício, permanece subjugado ao modelo oratório de descrição e de avaliação dos efeitos, tratando o poema como um discurso; esse comentário de natureza retórica não saberia afirmar o que, no poema, não constituía discurso (e não era possível resumir através da crítica), limitando-se essencialmente a autorizar a utilização do vulgar, exibindo o seu intertexto sábio/antigo e a esclarecer as alusões ou referências. Não tece comentários sobre a significância, completamente associada à singular significação³¹⁵. Relativamente ao segundo tipo, é necessário procurá-lo não à margem dos textos ou debaixo dos mesmos – como é o caso do primeiro –, mas nos textos propriamente ditos, no momento em que praticam uma forma de crítica ‘agreste’ e quando, como é o caso em determinadas sequências dos *Ensaïos* - uma leitura atenta mas disfarçada do *Sublime* -, desvia a atenção para a literalidade, ou ainda desde que o comentário assumo o pretexto de uma leitura para reflectir sobre a sua própria escrita³¹⁶.

³¹³ Veja-se B. Weinberg, (1961), *op. cit.*, p. 349 e ss.

³¹⁴ Observe-se Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, apud, Karlheinz Stierle, p. 117.

³¹⁵ Vide B. Weinberg, (1961), *op. cit.*, p. 478 e ss.

³¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 189 e ss.

Desde os inícios da Renascença que se encontra esquematicamente desenhada a perspectiva da poética de Janus³¹⁷, virada para o correcto labor dos clássicos greco-latinos³¹⁸, mas atenta, também, à reflexão crítica dos autores quinhentistas. No nosso entender, a época do Humanismo foi também o ‘tempo de Janus’, por outros motivos que não apenas o retórico-poético. Por exemplo, Joaquim Oliveira Caetano, citando J. V. de Pina Martins, afirma que a característica fundamental da «cultura [...] dessa época foi o papel de referência europeia que a arte italiana, e a partir dela, a da Antiguidade Clássica, tomou para toda a Europa: “Rome a donné à la culture grecque une portée géographique plus vaste qui suivait la maîtrise de nouveaux espaces jusqu’à établissement de l’Empire. L’Italie de la Renaissance a eu un rôle historique semblable à celui de la Grèce ancienne”³¹⁹.» Assim se resume o comportamento admirável e, de certa forma, protegido de uma crítica literária nos seus primórdios, preocupada em definir a sua filiação e em reivindicar a sua herança, mas impulsionada pela história dos tempos modernos a rumar em direcção a novos horizontes. Afirma Oliveira Caetano que

³¹⁷ *Apud* Socorro Viana (2007), *op. cit.*, pp. 44-45, Paul kristeller, sobre a história do pensamento de Aristóteles no âmbito da cultura da Época Moderna, assegura o seguinte: «*a Retórica* de Aristóteles, que na Idade Média fora descurada pelos retores profissionais e abordada pelos filósofos escolásticos como apêndice à *Ética* e à *Política*, torna-se durante o século XVI um texto importante para os retores humanísticos. A *Poética*, não de todo desconhecida na Idade Média latina, [...] mas [...] relativamente descurada, obteve, por obra dos humanistas, uma larga difusão e tornou-se no século XVI o texto-modelo que deu origem a uma ingente mole de discussões críticas e de literatura.»

³¹⁸ Para mais informação sobre este assunto, veja-se Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, pp. 111 e ss. Declara a estudiosa francesa agora referida, na p. 113, do trabalho ora citado, o seguinte: «Le modèle, objet d’imitation, designe précisément ce par rapport à quoi le texte s’élabore comme reproduction, une reproduction qui s’inscrit dans un processus de transformation, d’altération, voire de subversion (dans la parodie, par exemple). Saisi dans son ambivalence, tantôt comme norme, “Exemplaire qu’il faut suivre”, comme dira le Dictionnaire de l’Académie française (1694), tantôt comme structure formelle, le modèle déclare toute son ambiguïté dans la poétique de la Renaissance, où la notion est à la fois normative et descriptive. *Suivre* (“Suivre les vertus d’un bon auteur” Du Bellay), ou *ressembler* (“Nulle poésie se doit louer pour accomplie si elle ne ressemble la nature” Ronsard), les deux activités de la *mimêsis*, “imiter” et “représenter”, impliquent la co-existence des deux notions du modèle; et donnent deux sens à l’*exemplaire*, système de normes et de prescriptions, ou système de représentation.

Sónia Cristina Pereira Quental 2009: 19, a propósito das ideias, da estudiosa francesa, *supra* referida, afirma: «na maturação do período renascentista, o discurso teórico sobre as artes conhecerá uma cisão que legitima a referência de Gisèle Mathieu-Castellani à poética desta época como uma “Poétique-Janus” (Bessière et al., 1997: 111). Nela, destaca-se a emergência de um modelo retórico, veiculado pelos comentários e pelas traduções das poéticas de Aristóteles e de Horácio, concorrendo com a progressiva instauração de um modelo de base platónica. Na questão da criação artística, o sistema triádico de origem retórica que discrimina as qualidades do poeta e a especificidade do seu verbo (natureza/arte/doutrina) confronta-se com a valorização de um quarto pré-requisito filosófico: o furor poético – “[...] qui fait de l’interprète des dieux un prophète inspiré [...]” (idem: 112). A procura da persuasão transforma-se na busca do êxtase, dirigindo-se o furor do sujeito ao despertar do estupor do seu público. Se bem que este termo seja de absoluta necessidade ao que é verdadeiramente inspirado, é importante reparar que ele não incide nunca sobre o ignorante, transfigurando apenas o poeta que a natureza já dotou e que exerce domínio sobre todas as ciências: “[...] un tel homme ne saurait devenir un grand poète sans la fureur; sans cette ‘cause efficiente’ de la poésie, le savoir le plus parfait ne produit rien qui vaille” (idem: 134).»

³¹⁹ Veja-se Joaquim Oliveira Caetano (1996), *op. cit.*, p. 10.

«o Janus artista olha para uma Itália longínqua, mas tem mais próximo, na outra face, a experiência nacional imediatamente anterior para ver. [...] Na Idade Média, Janus era sobretudo a imagem do primeiro mês do calendário, que dele retirou o nome de Janeiro. Aquele que, trazendo novas forças e o despontar de um novo ano, carregava também fresca a memória do ano findo, e é um pouco nesse sentido que utilizamos a sua imagem, pois a pintura do período que estudamos tem, como veremos, bem presente a vontade de um ciclo e o lastro de um passado recente³²⁰.»

Os séculos ‘clássicos’, sem fazerem tábua rasa dos seus conhecimentos, obrigavam os preceptistas do Renascimento a restringir-se a normas e fixavam-nos aos termos da razão e do bom senso, da decência e do bom gosto. Também D. António de Ataíde exerce no seu Borrador um papel de crítico e os seus comentários, quer sobre géneros menores, quer sobre a obra de Camões, permitem-nos deduzir que os autores aludidos deviam ser um modelo retórico-poético a seguir, destacando acima de quaisquer o épico luso. Segundo Ataíde, Camões conseguiu superar qualquer outro no género heróico, tornando a sua língua e o seu estilo³²¹ modelos a seguir. Não deixa de ser extremamente interessante a posição de defesa do 5.º conde da Castanheira por tudo o que era português, atendendo a que vivíamos sob o regime dos Filipes. A defesa da língua portuguesa bem como dos seus cultores é algo que D. António de Ataíde mantém sempre presente na sua *Poética*³²².

No seu Borrador, o 5.º conde da Castanheira mais não faz do que seguir os padrões retóricos e epidícticos da sua época e observar os antigos modelos greco-latinos e os italianos seus coevos sempre numa perspectiva de imitação que jamais deveria ser servil³²³. A escolha dos modelos expostos por Ataíde foi sempre efectivada em função da sua qualidade, assentando num profundo conhecimento dos respectivos textos como se pode deduzir pelas inúmeras alusões e citações ostentadas ao longo de todo o Borrador. «Enriquece a memória de doutrina, / Do que um cante, outro ensine, outro te conte» –

³²⁰ Idem, *Ibidem*, pp. 10-11.

³²¹ Sobre a problemática acerca do conceito de estilo observe-se S. Segre (1989), *op. cit.* p. 116 e ss.

³²² Vejamos então o que declara em seus comentários quanto a este assunto, no fólho 32: «E la/tinos mas não quero alargar me ou diuertir me / em lououres da nosa lingua asi porque não pareça / que busco ocasião arrepelada pera discurso como / porque tratou bem esta materia <como todas> Joao de Barros na / sua gramatica da lingua portuguesa E o mes/tre Andre de Resende na sua antiguidade de Euo/ra E tambem manuel baratta escreueo hum breue / dialogo; E o que a todos eu acho alguma culpa he / em fazerem hum grande fundamento de seus louuo/res na semelhança que tem com a latina, porque / dahj não resulta mais que ser hum latim corrupto / E eu quisera que mostrarão elles como não consiste só / niso a sua excelencia E se alguma hora sair / a lus hum tratado das grandezas de Lisboa // [fl. 32v] aj se uera esta materia tratada de fun/damento Agora <direj somente o que nisto> alegar / se he a lingua latina mas que pera hum poeta com/por perfeitamente a de ser na sua lingua natural.»

³²³ Veja-se Tomé Correia 1569: 9-12.

recordava Ferreira a Diogo Bernardes³²⁴. Só deste modo podia empregar-se com vantagem o método de *contaminação*, que residia em utilizar elementos conteudísticos e formais tomados em diversos modelos, para a concepção de obras tão novas e perfeitas quanto possível.

No início da década de setenta do século passado, Karl Kohut apresenta o pouco que ainda se tinha indagado, no que diz respeito ao período do século XVI, acerca da emergência, do surgimento e do tratamento das novas teorias poéticas de cariz aristotélico e horaciano na Península Ibérica da época da Renascença, ao contrário de Itália e de França. Censura mesmo o estado titubeante das análises investigativas que se iam formulando sobre a questão. Critica os estudiosos de então e os escassos conhecimentos que tinham acerca das teorias literárias desenvolvidas em Espanha e em Portugal nos séculos XV e XVI. Desaprova o facto de muitos comentadores se contentarem em considerá-las uma espécie de ‘coadura’ das teorias italianas. Na sua opinião e em relação ao caso luso, o panorama é ainda mais negativo, já que, para muitos e erradamente, nestas duas nações com culturas similares, nada se tinha realizado de novo no século XVI, em relação às novas preceptivas poético-literárias. As ideias dos estudiosos seus contemporâneos em relação a este assunto são preconceituosas e erradas, como prova K. Kohut através das suas investigações. O trabalho de Aníbal Pinto de Castro, saído do prelo em 1973, comprova também ele – e quase em simultâneo –, as percepções de K. Kohut. A Ibéria do século XVI esteve atenta e foi bem copiosa na indagação de um renovado ideário e na produção de obras que concorreram para a formulação evolutiva de modernas doutrinas poético-literárias que se coadunavam com os tempos coetâneos que então se viviam em Itália. Assim, a nossa Península contribuiu em termos de enunciação e de produção de trabalhos e conceitos para a formulação de um novo corpo doutrinário relativo às artes em geral; não escamoteamos que os autores e críticos peninsulares foram influenciados aqui e ali, pelas teorias expressas pelos grandes comentadores quinhentistas da Poética de origem transalpina que influíram toda a Europa ocidental de então³²⁵. Disso daremos conta mais à frente, pois esses preceptistas estão na origem de todo o movimento hermenêutico da Época Clássica.

³²⁴ Cf. Thomas F. Earle 2000: 365-367. Veja-se ainda os documentos [em linha]: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/fonseca.pdf> e http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas11-12/09_Rocha_Pereira.pdf.

³²⁵ Cf. Karl Kohut 1973: 1-55.



Figura 13³²⁶

1.4. Conexões entre a linguagem da Poética e a explanação verosímil da história

Bernard Weinberg afirma que cada crítico destacou aspectos diferentes em relação à teorização poética desenvolvida ao longo do século XVI³²⁷. Foi tremenda a variedade e complexidade do pensamento crítico no *Cinquecento*. Já anteriormente fizemos referência ao facto dos comentários e juízos de textos fundamentais mudarem, na época de Quinhentos, de leitor para leitor. O modo de proceder de cada crítico focalizar-se-á em aspectos diferentes e nunca as teorias se nos apresentam integralmente idênticas. Não obstante, existiu ao longo do século XVI algo que poderíamos considerar uma corrente geral de disciplina intelectual. A primeira característica deste método residiu na tendência para prolongar a análise da Poética indicando a sua posição em relação a outras artes e

³²⁶ Figura da autoria de Andrea Alciato, escritor e jurisconsulto italiano (Alzato, Lombardia c. 1492 – Pavia c. 1550). Em 1531, editou a primeira obra sobre emblemas: *Emblematum Liber*. Cf. [em linha]: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/picturae.php?id=A21a018>.

Em Joaquim Oliveira Caetano 1996: 9, pode ler-se: «o XVIII emblema de Alciato mostra a figura de dois rostos de Janus, o bifronte, aquele que ‘conhece bem as coisas passadas e o futuro, que contempla o detrás e o diante’. A metáfora foi já aplicada pelo professor Pina Martins ao Renascimento português, em *Humanisme et Renaissance de l’Italie au Portugal. Les deux regards de Janus* (Martins 1989), que já a considerou adequada à definição da “unité d’une double réalité historique née avec Pétrarque au coeur même de l’Italie et précédée au Portugal par le développement méthodique des grands voyages maritimes. Les deux visages de Janus ne sont autre chose que ces regards dirigés vers la civilisation ancienne et vers le monde de l’avenir” (Martins 1989, p. IX).»

³²⁷ Na exposição, deste item, seguiu genericamente B. Weinberg (1961, *op. cit.*, pp. 1-37. Veja-se também Javier García Rodríguez 2003: 16 e ss.

saberes³²⁸. Este interesse pela classificação da Poética em relação aos outros saberes podia orientar-se em sentidos diversos: situar a Poética dentro da família das subdisciplinas da filosofia; relacioná-la com um grupo mais pequeno de artes afins como a Lógica e a Retórica ou como uma única arte com a qual se apresentava irmanada, a história, ou transformá-la, mediante uma espécie de analogia, numa arte universal que compreenderia todos os ramos da filosofia. Segundo Aristóteles

«a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História). Diferem e pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verosimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois nomes às personagens³²⁹.»

B. Weinberg cita um caso que apelida de ‘temporão’ do século XV: a obra de Rodolpus Agricola *De inventione dialectica*. Nesse trabalho são comparadas história e poesia, posto que ambas fazem uso das palavras para narrar uma ordem de acontecimentos que se sucederam. A história inclinada para a representação da verdade oferece os acontecimentos na ‘ordem’ “natural” em que realmente ocorreram, enquanto a poesia pode permitir-se a dispor eventos numa ‘ordem’ “artificial”. Talvez um dos casos mais típicos da liberdade poética tenha precisamente a ver com o facto de a acção começar muitas vezes *in medias res*. O método de Agricola consistiu em buscar um factor comum às duas artes e em usá-lo como meio de comparação e diferenciação. As demais características ficaram de fora de toda a consideração³³⁰.

Todavia, o procedimento de Dionigi Atanagi no seu *Rafionamento de la excellentia et perfetione de la historia* de 1559 é, na opinião B. Weinberg, muito mais complexo. Atanagi pretendeu sobretudo caracterizar a história e usar como a melhor regra a comparação de uma ampla sequência de semelhanças entre a história e a poesia que incidentalmente proporcionam a formulação completa da teoria da poesia. A diferença fundamental não se estabelece entre o uso da prosa e o uso do verso, uma vez que encontramos poemas em

³²⁸ Na exposição, deste item, segui genericamente Javier García Rodríguez (2003), *op. cit.*, p. 16 e ss.

³²⁹ Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, 54.

³³⁰ Vide B. Weinberg (1963) *op. cit.*, pp. 40-43.

prosa, mas na forma como a *mimesis* – a mensagem, diríamos nós hoje – é elaborada e apresentada pelos autores.

Na opinião de Weinberg o que para Agricola era a base da comparação fica convertido em Atanagi simplesmente num de muitos pontos de contacto entre as duas artes. Os pontos de justaposição permitem que sejam olhados com maior pormenor e verificar como a poesia se circuncreve em função da arte. Em linhas gerais, os tópicos são os seguintes: o género, o tipo de acção, a relação com a verdade e a probabilidade, as personagens, a ordem, a objectividade, o diálogo, o género retórico, o *decorum*, a finalidade, os adornos, a natureza da fábula, as figuras, o metro e as qualidades visuais. Seria um bom poema aquele satisfizesse a análise de todas estas condições³³¹.

Segundo B. Weinberg, uma aproximação similar, embora bastante limitada, é o que aparece descrito no trabalho anónimo *Diálogo sobre la historia*, recolhido no Ms. Vat. La. 6528, composto por volta de 1565. Nesta obra mantem-se o ponto de vista de Pomponazzi³³² sobre o assunto em questão bem como as ideias relativas ao início do século XVI³³³. Desta forma e de acordo com o ponto de vista dos autores em estudo, quer a história, quer a poesia, são espécies do género narrativo que se diferenciam pelo facto de que a poesia narra uma única acção de um só homem, ao passo que a história discursa sobre muitos homens numa única acção. Os diferentes géneros poéticos nascem de uma única fonte – os *Anais* históricos. São estes que dão lugar à épica mediante a selecção de um homem excepcionalmente importante e de uma das suas acções igualmente grandiosa; da épica nasce a tragédia e assim sucessivamente.

Giovanni Antonio Viperano, no primeiro dos seus dois tratados sobre história, o *De Scribenda Historia* de 1569, apresenta como ponto de partida para a sua explanação sobre o assunto, o género narrativo. Dentro deste género analisa três espécies: a história, a poesia e a oratória. O autor inclui a oratória, uma vez que, de acordo com as doutrinas retóricas

³³¹ Idem, *Ibidem*, pp. 40-42; 458-59.

³³² Pietro Pomponazzi (Mântua, 16 de setembro de 1462 – Bolonha, 18 de maio de 1525) foi um filósofo italiano, considerado o representante mais famoso de Aristóteles na sua época, no que diz respeito à polémica da imortalidade da alma humana. Defendeu que a imortalidade da alma era uma verdade de fé, mas que filosoficamente não se podia chegar a conhecer algo mais do que isso. A outra vertente do Renascimento mais destacada do aristotelismo de P. Pomponazzi é o Humanismo (de influência platónica), na qual se destaca a ética. O aristotelismo desta época preocupou-se do ponto de vista académico e universitário com questões ligadas à medicina, à lógica e à filosofia. Tem interesse em compreender o que pensou Aristóteles e quais dos ensinamentos da tradição peripatética são adicionados *a posteriori*. Esta nova preocupação pela alma converte-se na apelidada nova filosofia da consciência.

³³³ Veja-se B. Weinberg (1963) *op. cit.*, p. 42.

comummente aceites na época, a narração era uma das partes que compunham o discurso³³⁴. Note-se que Giovanni António Viperano inclui a oratória, no entanto obras análogas e contemporâneas não o fazem. Segundo Viperano, a história e a poesia diferem no tipo de acções que representam; a história utiliza somente a *res gesta* e a poesia a *res ficta*. Cada uma das três espécies tem uma finalidade. De facto, todas parecem possuir várias finalidades, estando cada uma delas ao serviço das outras. A história trata em primeiro lugar de ‘narrar bem’ e, depois, de ensinar como deve o homem comportar-se de feição correcta e de modo a formar o carácter. É também uma área útil para as outras artes, às quais proporciona exemplos e materiais, devendo ser acompanhada com prazer. A poesia procura como primeiro objectivo ‘inventar o que é apropriado para cada personagem’ e depois oferecer prazer através da sua narração. Para a oratória, a finalidade imediata é censurar, procurando também agradar através da narração.

Uma posição similar à contida no anónimo *Diálogo sobre la Historia* encontra-se no *Dialogo dell’historia* de Sperone Speroni, obra publicada em 1596. Para Speroni, a história e a poesia são ambas tipos de narrações: a poesia narra a acção de um homem e a história a acção de muitos homens. Todavia, o autor italiano vai mais longe quando introduz a questão da veracidade do conteúdo. Se se tomarem em conta três formatos como os *Anais*, a história e a poesia, podem aplicar-se, de acordo com S. Speroni, as seguintes distinções: «os anais são verdadeiros, a história é verdadeira e digna, a poesia é verdadeira, digna e maravilhosa³³⁵.» A verdade da poesia transforma-se em algo mais alto e mais importante mediante o processo de a tratar ‘como o deveria ser’, segundo S. Speroni, de acordo com a necessidade e a verosimilhança. Isto é o que faz da poesia uma imitação. Assim, embora a poesia seja como uma história no tratamento da verdade, é diferente dela porque transforma a própria verdade enquanto *mimesis* da vida³³⁶.

³³⁴ Vide Javier Garía Rodríguez (2003), *op. cit.*, 20.

³³⁵ Idem, *Ibidem*, p. 21. (Tradução nossa).

³³⁶ Cf. Martinho Soares no documento [em linha]: [http://www.academia.edu/1512409/A mem%C3%B3ria que herd%C3%A1mos dos gregos da poesia hist%C3%B3ria e filosofia](http://www.academia.edu/1512409/A_mem%C3%B3ria_que_herd%C3%A1mos_dos_gregos_da_poesia_hist%C3%B3ria_e_filosofia), explica bem esta relação entre a história e a poesia: «Embora Aristóteles, no célebre passo da *Poética* (2004, 1451a, 36; 1451b, 10) considere a poesia trágica mais filosófica e mais séria – porque imita o possível e o universal – do que a história – que imita o acontecimento particular – a verdade é que ambas as artes são filosóficas e sérias, pois ambas imitam acções e palavras convertendo-as em *poiesis*. De facto, a *poiesis*, através da escrita histórica ou poética, tem o condão de concatenar num enredo os eventos e as palavras que marcam a individualidade do homem, permitindo a sua cristalização contra a corrupção temporal, garantindo a sua fama contra a precariedade de tudo o que resulta da praxis, aproximando-se da eternidade das coisas naturais.»

Mas tornemos à Poética e aos seus liames com o pensamento reflexivo do *Cinquecento*: ao ser examinada no contexto histórico de Quinhentos, para um conhecedor especializado sobre o assunto, parece insustentável não só a oposição, como também a mera distinção entre Humanistas e cientistas ou filósofos. O Humanismo, entendido *lato sensu*, é susceptível de abranger o saber total, sem diferenciar entre ciências humanas e científico-técnicas; é um movimento intelectual, um ideal educativo e uma atitude vivencial, vital, orientados para a relação entre a matéria que se observa e a vida integral do homem. Muitas das reflexões dos Humanistas do *Cinquecento* consistiram em demonstrar continuamente uma multiplicação de saberes globais e superadores de conhecimentos míopes parciais e excessivamente especializados, na busca de um desenvolvimento pleno da personalidade. Apresentada assim esta concepção do Humanismo, há que perguntar se é possível um saber científico-técnico que não participe por sua vez do saber literário, artístico, filosófico, etc., e um saber literário, artístico, etc. que ignore por si o saber científico-técnico³³⁷. Esta questão da totalidade e globalidade do saber é uma das problemáticas mais importantes dos Humanistas da Renascença.

Aliás, as questões metodológicas tornaram-se vitais para o Homem da Renascença e para a história crítica. Com um número limitado de textos antigos, com uma tradição medieval em que esses textos – se não estavam esquecidos – haviam pelo menos sofrido uma certa transmutação e, desejando encontrar e produzir com esses materiais antigos e medievais um novo aparato teórico, é evidente que o resultado desse desiderato actuou sobre os materiais de tal modo que, a partir deles, teorizadores, críticos e artistas trataram de encontrar soluções para os seus problemas. Não podemos dizer que em absoluto existiram únicos e constantes. Os textos fundamentais mudam de leitor para leitor e o modo de proceder de cada crítico produzirá aspectos diversos, já o afirmámos; no limite, podemos asseverar que nunca duas teorias serão completamente iguais. Uma prática ligeiramente diferente de leitura, outra disciplina e outra atitude poderiam dar como resultado um tipo de crítica completamente diferente. Daí a tremenda variedade e complexidade do pensamento crítico do século XVI. António de Ataíde também o deve ter pressentido e vivenciado. Em certo sentido as únicas afirmações válidas que se podem fazer são asserções sobre textos e autores individuais. Neste aspecto, como em muitos outros, o Renascimento não é uno e a liberdade de opiniões proliferou. D. António de Ataíde (tal como muitos

³³⁷ Vide B. Weinberg (1963) *op. cit.*, pp. 1-37.

comentadores dos séculos XVI a XVIII) constrói a sua obra numa base de crítica prática, conforme tantos outros estudiosos da Poética da Época Clássica. Ainda que a obra do 1.º conde de Castro D’Aire se apresente materialmente incompleta porque truncada a espaços, afinal trata-se de um Borrador, a sua interpretação exige uma resposta livre e inventiva pois «não pode ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventa num acto de congenialidade com o próprio autor³³⁸.»

1.5. O cenário Retórico e a Hermenêutica Poética

Durante o Renascimento, a Poética era uma pequena ‘colónia’ do vasto império retórico, notoriamente sem autonomia mas assegurando, de forma progressiva, a sua posição de descolonização em diversos territórios; redefinir a sua história na Europa implicaria uma narração da aventura da sua lenta emancipação, tendo em conta a falta de sincronização que marca cada etapa da libertação, e particularmente de avanço, que a Itália demonstrou face aos restantes países da Europa a partir do *Quattrocento*³³⁹.

Na Renascença, o poeta deveria possuir o *génio*, a *ciência* e a *arte*, trilogia de que deveria estar munido para criar a grande obra e com ela ingressar na imortalidade. Aliás, esta ideia veio evoluindo desde a mais alta Antiguidade Clássica³⁴⁰. Para que tal sucedesse teria o vate que conhecer também as regras da retórica de forma plena, a filosofia e as artes liberais³⁴¹. D. António de Ataíde, como podemos verificar pela sua biografia, é disso exemplo.

³³⁸ Veja-se Umberto Eco, (1989) *op. cit.*, 69.

³³⁹ Na exposição, deste item, segui genericamente Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, pp. 111-116 e ss.

³⁴⁰ Para Maria Naves (2008) *op. cit.*, pp. 54-55, «la *Poética* es una obra que pretende ser una investigación científica sobre obras literárias, como, por exemplo *Edipo rey*.

El conocimiento que el teórico de la literatura adquiere puede beneficiar al poeta para fundamentar racionalmente su propio arte. La poética como ciencia productiva es una teoría de la literatura, y puede ser una ayuda importante para el poeta, pues inicia una interacción entre el autor literario y el investigador literario. La tendencia humana a la imitación explica el origen de la literatura, la complacencia humana en el conocimiento justifica la investigación científica, y la posibilidad de convertir en práctica la teoría puede interpretarse como finalidad de la investigación sobre la literatura; poeta y teórico tienen su propio ámbito y a la vez mantienen una interacción constante. Creación literaria y conocimiento sobre la literatura son actividades humanas que interactúan continuamente.» Sobre a tradição clássica de Poética veja-se Antonio García Berrio & Teresa Hernandez Fernandez (1994), *op. cit.*, pp. 14-23.

³⁴¹ Cf. S. Spina 1967: 68 e ss.. A. P. de Castro 1984 (3): 508, afirma «quando em, em 1547, a Poesia e a Retórica obtêm um lugar de primazia no quadro das disciplinas estabelecido para o Colégio das Artes, o régio fundador limitava-se a consagrar definitivamente uma situação anterior, modelada à luz dos padrões europeus. E a situação não iria sofrer alterações de maior quando em 1555 a instituição passa a Companhia de Jesus.»

O movimento humanista dos séculos XV, XVI e também XVII conservou e até acentuou de certa forma o conceito da poesia-sabedoria; os humanistas viveram obstinadamente voltados para a natureza humana e para as ciências naturais na senda dos antigos greco-latinos; o descobrimento e o estudo da natureza física vieram amplificar as balizas do saber nesses séculos, remexidos violentamente pelas descobertas marítimas. Contudo era necessário todo um potencial retórico para grafar em papel os monumentos artísticos que se iam suscitando, ou as novas terras e geografias que tinham de ser dadas a conhecer.

Subsiste a ideia de que, ao desenvolver-se por um período de dois ou três séculos, a problemática das diferentes 'artes poéticas' e de outros discursos retóricos se organizam em torno da relação entre a poesia e a eloquência e entre as artes e o persuasivo e a persuasão³⁴². O termo persuasão, de origem teórica, não designa apenas a actividade de influência que exerce todo o orador sobre a sua audiência, no Fórum ou num Tribunal, mas também a capacidade de cada artista em conquistar a aprovação do espectador ou do leitor, em comunicar uma emoção particular, evidenciando uma diferença no que respeita ao género considerado, mas sublinhando que o artista não é apenas mestre no seu saber, mas mestre do seu público. Belmiro Pereira demonstra na sua tese

«quão larga e profunda foi a repercussão da tratadística europeia em Portugal. Primeiro predominou a produção italiana dos Valla, Poliziano, Negri, Dati, Flisco, Perotti, Nifo; depois, mercê da política cultural de D. Manuel e de D. João III, veio a prevalecer a influência do humanismo da área renano-flamenga que teve nas escolas de Paris e Lovaina o entreposto mais eficaz para a sua transmissão a Portugal; por fim, a dividida cultura europeia pela cisão provocada pela Reforma, a resposta do humanismo católico promovido pelas autoridades eclesiásticas, pela Companhia de Jesus e outras ordens, tornando-se programa político-religioso com a conclusão do Concílio tridentino, fez com que de novo ganhasse a primazia a produção de origem italiana. Colocamos assim Portugal no quadro ibérico no que tange à recepção da literatura retórica europeia, por razões anteriormente referidas, mas sobretudo por o caso português não apresentar grandes diferenças em relação ao resto do espaço peninsular: também em Espanha preponderou primeiro o influxo italiano, depois o humanismo do Norte da Europa e por fim a influência romana³⁴³.»

Se o paradigma retórico de descrição e de avaliação teve uma grande importância no Renascimento, é, indubitavelmente, na medida em que propõe, simultaneamente, uma arte

³⁴² Vide Segismundo Spina (1967), *op. cit.*, p. 57 e ss.

³⁴³ Cf. Belmiro Fernandes Pereira 2012: 706.

de comunicação que permite à palavra exercer o seu poder e manifestar a sua eficácia e uma técnica própria para medir os efeitos produzidos e os afectos suscitados³⁴⁴.

A teoria literária deve à retórica um protocolo de escrita e outro de leitura, um modelo descritivo (para analisar as partes do discurso) e um modelo normativo (para estabelecer uma tipologia das paixões excitáveis pela arte da representação)³⁴⁵. E todos os géneros literários, que são também os 'pequenos' géneros, são abrangidos pela análise retórica e respectivas categorias, que não abordam apenas a *elocutio*, mas perspectivam também – e principalmente – a *inventio* e a *dispositio* (ou *collocatio*). Mesmo quando, por princípio, o plano retórico parecia inadequado, a Poética do género recorria às suas grandes categorias para definir os efeitos procurados³⁴⁶. António de Ataíde ao conceber a sua *Poética* tem ainda em conta um código literário cuja matriz assenta directamente nos clássicos greco-latinos, não esquecendo os medievais, nem autores seus contemporâneos. O seu trabalho, apesar de chegar até nós como um Borrador, encontra-se suficientemente estruturado para percebermos que foi organizado não como um somatório de partes, mas em profunda consubstancialidade com um amplo e variado conjunto de elementos concernentes a outros códigos, como os temáticos, os simbólicos, os míticos, os estéticos, os retórico-estilísticos e até os ideológicos ou éticos³⁴⁷. Em suma, como bem resume Aníbal Pinto de Castro, em Portugal

«o trabalho dos teorizadores e dos poetas forjou, ao longo do século XVI, um corpo de doutrina que, pelas características socioculturais da nossa vida colectiva nessa época, encontrou expressão num conjunto de textos de índole normativa ou paraliterária, difundidos pelo ensino, pelo livro ou compêndio de teoria e pela própria produção poética³⁴⁸.»

Na opinião de Gisèle Mathieu-Castellani, se a tríade natureza/arte/doutrina é de origem retórica, recordamos que o quarto requisito, ou seja, a inspiração, é de origem

³⁴⁴ De acordo com Gisèle Mathieu-Castellani, (1997) *op. cit.*, p. 115, Cícero relembra, com veemência, que a retórica tem o seu fundamento mais sólido nos desejos do homem, mais sensível à perturbação dos próprios nervos do que à força da verdade.

³⁴⁵ Veja-se Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, pp. 115. Cf. também Antonio López Eire 2000: 12 e ss.

³⁴⁶ Segundo Gisèle Mathieu-Castellani, (1997), *op. cit.*, p. 115, é o caso, por exemplo, da novela: «o novo *Decameron* francês, as cem novelas de Marguerite de Navarre (compilação póstuma publicada sob o título de *Heptameron*, que sublinha, além da ascendência italiana, a incompletude da compilação), que exclui a retórica do protocolo da escrita, em nome da exigência da verdade – argumento retórico por si só! – e a recupera, porém, quando tenta diferenciar o critério do verosímil de um verosímil necessário para credibilizar a narrativa.» (Tradução nossa).

³⁴⁷ Cf. Aníbal Pinto de Castro (1984) 3, *op. cit.*, p. 505.

³⁴⁸ *Idem, Ibidem.*

filosófica: primeiro em Itália, e mais tarde ou mais cedo conforme os diferentes países, a introdução do furor abala o edifício retórico, corrigindo a busca pela persuasão com a busca pelo assombro. «O engenho era *fero*, indómito, quase violento, mas à arte cabia *amansá-lo* e reduzi-lo às proporções exigidas pelo equilíbrio³⁴⁹.»

No que diz respeito à emancipação da oratória, segundo Gisèle Mathieu-Castellani³⁵⁰, é necessário ter em conta o papel desempenhado, sobretudo em Itália, e mais discretamente e raramente em França, pelo tratado do *Sublime* de pseudo-Longino³⁵¹ publicado em grego desde 1554 em Itália por Robortello, com anotações em latim nas margens, depois reeditado em 1555 por Paul Manuce, e finalmente traduzido para latim, em 1556 por Domenico Pizimentio, em 1572 por Petro Pagani, e em 1612 por Gabriele de Porta³⁵². A edição sinóptica de 1644 estabelece depois uma comparação entre o texto grego e as suas três traduções latinas. Este pequeno livro rompe os laços que uniam a retórica e a literatura, dedicando-se particularmente a distinguir as ambições do sublime das ambições oratórias, contrapondo as imagens poéticas às imagens retóricas: na poesia, o seu objectivo é o assombro, no discurso o objectivo é a auto-promoção/*enargeia*/³⁵³. A análise das situações foi direccionada, com uma rara precisão, para a perspectiva dos afectos psicofisiológicos que suscitam. De acordo com Gisèle Mathieu-Castellani, apesar de tal Poética ter fracassado em França – embora se deva provavelmente atenuar essa afirmação, dado que emergem em diferentes ocasiões, particularmente nos *Ensaio*s de Montaigne, vestígios de uma leitura activa do tratado muito antes da tradução francesa durante o século clássico francês –, conseguiu, pelo menos, esclarecer a reflexão em Itália, na segunda metade do século XVI, e contribuiu para uma maior percepção da diferença entre a perspectiva da *oratio*: a persuasão, e a do discurso ‘sublime’, seja em prosa ou em verso: o êxtase e o assombro³⁵⁴. De acordo com G. Mathieu-Castellani, conclui-se que, ao longo do século XVI, se verificaram em Itália extraordinárias reflexões sobre a Poética, matéria à qual os

³⁴⁹ Veja-se A. P. de Castro (1984) 3, *op. cit.*, p. 517.

³⁵⁰ *Vide* Gisèle Mathieu-Castellani, (1997), *op. cit.*, p. 115.

³⁵¹ Sobre a autoria e data de composição do *Sublime*, declara Marta Isabel de Oliveira Várzeas 2015: 13, o seguinte: «parece ser de aceitar uma data algures no séc. I d.C. para a composição do tratado *Peri Hypsous* e, apesar de todas as incertezas, chamar ao seu autor Dionísio Longino, de acordo com o título contido no *Parisinus* 2036.»

³⁵² *Idem*, *Ibidem*.

³⁵³ *Idem*, *Ibidem*.

³⁵⁴ Cf. María José Vega Ramos 1992: 95 e ss.

franceses só dariam relevante desenvolvimento já em plena centúria de Seiscentos. Logo depois dos trabalhos dos autores italianos podemos afirmar que são os autores ibéricos, como Diaz Reginfo, López Pinciano e D. António de Ataíde, dos primeiros a abordar, em vernáculo e de forma completa, no caso do autor luso, os estudos acerca da teorização poética³⁵⁵.

O *Cinquecento* foi riquíssimo em considerações e dissertações teóricas sobre a problemática literária, o que segundo Arnaldo M. Espírito Santo³⁵⁶ foi

«aliás perfeitamente compreensível se tivermos em conta que o movimento renascentista procurou, por todos os meios, estabelecer as bases de uma nova literatura que, se por um lado pretendia retomar a tradição clássica, por outro tentava demarcar-se das bases teóricas da literatura medieval.»

Assim, de acordo com a opinião avalizada de Gisèle Mathieu-Castellani o discurso teórico do Renascimento³⁵⁷, tal como foi elaborado, apresenta-se-nos como um corpo heterogéneo onde têm lugar ao lado das ‘Artes Poéticas’ ou ‘Poéticas’ propriamente ditas, manifestos, panfletos ou sátiras, prefácios e outros métodos liminares, comentários e anotações, patenteando-se aos olhos dos estudiosos como se de uma *Poética – Janus* se tratasse³⁵⁸. Todos estes materiais compostos por tantos críticos e comentadores, como já anteriormente foi observado, articulam os seus conceitos e noções-chave em torno de três grandes conjuntos. Segundo G. Mathieu-Castellani³⁵⁹ um dos grupos define as ‘qualidades’ do poeta (como o tratado de eloquência definia as ‘qualidades’ de um bom orador) e a especificidade do diálogo poético: a natureza, a doutrina, a arte e a inspiração compõem uma estrutura de noções que constituem aquilo a que se pode chamar de ‘pré-requisitos’

³⁵⁵ Vide Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 115.

³⁵⁶ Arnaldo M. Espírito Santo 1990: p. 32.

³⁵⁷ Na exposição, deste item, segui genericamente Gisèle Mathieu-Castellani 1997: 111 e ss.

³⁵⁸ Segundo Robortello a *Poética* contém certos pontos em comum com todas as outras artes do discurso, incluindo a retórica. A este propósito lesse em Javier García Rodríguez (2003) *op. cit.*, p. 101, o seguinte: «De facto, a poética tem alguns pontos em comum com todas as outras artes do discurso, excepto com a *demonstratoria*, e elabora um *sermonem imitantem*, do mesmo modo que a retórica elabora um *sermonem persuadentem*; compartilha com a dialéctica e a retórica a qualidade de não possuir um assunto concreto e principal, e distingue-se delas pelo simples facto de imitar. / Contudo estas, na sua maioria, são diferenças que dizem respeito ao assunto principal. Quando se trata do efeito, o fim *persuadentem* aplica-se tanto à poética como à retórica. [...] O poeta realmente excelente “deve dominar todos os recursos de modo a conseguir que a atenção dos ouvintes se direcione para onde ele quiser.” Além disso, a existência desta persuasão não é algo gratuito: semelhante ao que acontece com a retórica deve levar o ouvinte a actuar de uma determinada maneira ou a evitar determinadas acções. Caso tenha sido exposto, quais os tipos de caracteres que se devem formar mediante esta persuasão e o tipo de acção que deve ser seguida ou evitada. Neste sentido, a poética de Robortello assemelha-se assim à retórica.» (Tradução nossa.)

³⁵⁹ Idem, *Ibidem*.

que um autor deveria possuir. O outro encarrega-se da produção textual, mais precisamente dos modelos literários e das formas de gênese, enuncia os problemas que a invenção coloca, a capacidade de produzir belas concepções, a imaginação, mas também as prelecções que se podem extrair dos antigos autores e a imitação-desnutrida, a tradução. Por fim, o terceiro questiona o discurso literário em relação à sua veracidade, frequentemente confundida com a realidade, e revê as noções de *verdadeiro*, *verosímil*, *possível*, a sua relação com a realidade e com o acontecimento sucedido e confirmado, questionando assim o estatuto da ficção e da dissimulação, do fantasioso, do extraordinário e ainda da invenção – aqui entendida como o resultado das ‘imaginações’ e das ‘concepções’³⁶⁰.

Nesse lento trabalho de elaboração doutrinal, cujas raízes se situam em Itália, o Renascimento europeu conhece mudanças de um país para o outro e, na opinião de Gisèle Mathieu-Castellani³⁶¹, a falta de sincronismo impede-nos de falar de um século de Renascença propriamente dito. Os críticos e também os poetas entravam por vezes em antagonismos em relação aos pressupostos indicados pelo sistema retórico, levando a uma adaptação deste ao plano da poética³⁶². Na opinião de José Manuel Rico García³⁶³, uma das consequências do acomodamento do sistema retórico ao poético residiu no facto de ter sido aplicada à poesia um método de análise idêntico ao que foi justaposto ao discurso oratório. Segundo Giuseppe Toffani³⁶⁴, muitos autores do *Cinquecento* construía as suas composições de acordo com o modelo retórico das partes do discurso. Esta circunstância, que podia resultar num emprego meramente instrumental da retórica, implicou um fenómeno transcendental para a concepção do poema. Todavia, essa adaptação³⁶⁵ faz com que não possamos nem subestimar nem exagerar a importância das análises poéticas elaboradas a partir das leituras provenientes das lições, das traduções e dos comentários

³⁶⁰ Idem, *Ibidem*.

³⁶¹ Cf. Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.* p. 111.

³⁶² Veja-se *Opere* di M. Givlio Camillo. In Vinegia Apresso Gabriel Gioloto De' Ferrari. MDLX. T. II, pp. 5-106, *apud* Arnaldo M. Espírito Santo (1990), *op. cit.*, p. 34.

³⁶³ *Vide* José Manuel Rico García 2001: p. 214.

³⁶⁴ *Apud* José Manuel Rico García (2001), *op. cit.* p. 214.

³⁶⁵ Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (2007), *Poesia de Agudeza em Portugal, Estudo Retórico da Poesia Lírica e Satírica em Portugal no século XVIII*. São Paulo, Humanitas Editorial, p. 44, declara a este respeito: «a reinterpretação da *Retórica* de Aristóteles empreendida por retores e gramáticos latinos e gregos, alguns destes veiculados pela tradição bizantina, ajudou a compor um conjunto de técnicas retóricas relativas aos textos poéticos, tornadas usuais pela codificação feita por preceptores e autores [...] na península ibérica.»

essencialmente italianos da *Poética* de Aristóteles³⁶⁶ e da *Epístola aos Pisões* ou *Arte poética* de Horácio³⁶⁷, e do modelo ‘filosófico’ de inspiração platónica ou neoplatónica. Vejamos dois exemplos apontados por Maria do Socorro Fernandes de Carvalho. O primeiro é aquele que apresenta o conceito de verosimilhança³⁶⁸. Comum à retórica e à poética, esta noção foi tratada de forma diferente em diversos locais e autores: a retórica inscreve a sua reflexão do verosímil na arte de persuadir, na qualidade de auxiliar³⁶⁹, e articula as noções de verdadeiro e de *veri similia* – Quintiliano reconhece ao orador, à falta de poder dizer sempre a verdade, a permissão de dizer aquilo que se assemelha à verdade – interpelando o discurso sobre a sua veracidade e o veredicto, sobre a sua relação com a ‘verdade da coisa’, para produzir a credibilidade à qual ele reduz o verosímil ou a probabilidade. O verosímil, que antes de ser um critério da poética é, em Aristóteles, um conceito elaborado pela filosofia, relativamente ao dialéctico e à retórica, como categoria lógica é aquilo que a razão admite sem que a mesma se negue; como categoria estética, o verosímil não choca com a *doxa*, a crença ou a expectativa do observador ou do leitor³⁷⁰. O verosímil afasta-se, no Renascimento, da sua âncora epistemológica, porquanto se atenta então que em Aristóteles se faz a ligação entre o conceito lógico do verosímil³⁷¹ e a noção retórica do persuasivo, de maneira a criar um

³⁶⁶ Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva 1962: p. 59 afirma a respeito do Estagirita: «A *Poética* de Aristóteles começa então a despertar o interesse dos estudiosos e dos letrados e aparece como a grande fonte capaz de oferecer uma interpretação sistemática da literatura, da sua essência e da sua finalidade, das suas formas e das suas regras. Destino estranho e magnífico de uma obra que mais de um milénio e meio depois do seu aparecimento se transforma no *opus magnum* da reflexão estética de uma época!»

³⁶⁷ A propósito dos influxos que Horácio terá observado na sua *Arte Poética*, afirma Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, p. 32, «[...] que ao lado de uma possível influência directa de Aristóteles e da escola peripatética, temos de admitir o conhecimento destes por meio de Neoptólemo de Páris e sua conseqüente influência. Além disso, como Neoptólemo pertence à cultura helenística não é de estranhar que pela sua leitura tivesse Horácio também sido influenciado, mas levemente, pelo que pela sua leitura tivesse Horácio também sido influenciado, mas levemente, pelo que se defendia na escola alexandrina, a qual Horácio, ao longo da sua obra, mostra conhecer bem.» García Berrio (1977): 22-23 defende a tese de que não há uma influência directa da *Poética* de Aristóteles na *Arte Poética* de Horácio: «Horácio no conoció, como da muestras de ello, la *Poética* de Aristóteles. Sus fuentes [...] no incluyen desde luego la *Poética*, poco difundida en la antigüedad.» Entrementes, adita a seguir: “con ello no se quiere decir que no existan coincidencias doctrinales entre ambas obras fácilmente explotables, pero éstas se nos configuran como meras consecuencias de una común tradición en torno a un tema común.» Ainda em relação a este assunto G. Grube (1968): 238-239 declara que: «There are in the *Ars Poetica* [...] many points of contact with the *Poetics*, but they are peripheral, nothing recalls its principal theories, such as catharsis for example or *hamartia* or recognition. It seems therefore most unlikely that Horace had read the *Poetics*. The same is true of the *Rhetoric*, and in any case this was much less relevant to his subject. Whatever is Aristotelian can easily be accounted for by an intermediate source or sources (perhaps Neoptolemus). In other cases, like the contrasted description of youth and old age, the similarity may be coincidental.» A propósito desta matéria veja-se ainda Paula Santos (2009), *op. cit.*, p. 21.

³⁶⁸ Cf. Segismundo Spina (1967), *op. cit.*, pp. 101-112.

³⁶⁹ Do grego *pithanon* (persuasivo).

³⁷⁰ Vide Segismundo Spina (1967), *op. cit.*, pp. 101-112.

³⁷¹ Cícero, no *De inventione*, I, 29, afirma o seguinte, a propósito do conceito, de verosimilhança: «probabilis erit narratio, si in ea videbuntur inesse ea quae solent apparere in veritate; si personarum dignitates servabuntur; si causae factorum exstabunt; si fuisse facultates faciendi videbuntur; si tempus idoneum, si spatium satis, si locus opportunus ad eandem rem

critério estético. O conceito atenua-se e transforma-se em noção, pequena unidade do discurso ideológico³⁷².

O segundo exemplo é o da noção de *inspiração*: o modelo filosófico – especialmente ambíguo o diálogo de Platão *Íon*, lido então como o texto que teoriza o poder singular do poeta, com o símbolo da corrente magnética – que vem, pode dizer-se, interiorizar fortemente o sistema triádico de origem retórica, natureza/arte/doutrina, assegurando uma hierarquia dominada pela fúria, o *furor poeticus* que faz do intérprete dos deuses um profeta inspirado, despejando ‘furiosamente tudo o que lhe vem à cabeça, como a gárgula de uma fonte, sem reflectir e medir’, e ao qual ‘escapa coisas de diversas cores, de substância contrária e de um curso rompido³⁷³.’

António de Ataíde dá-nos conta do furor poético no fólho 15 e 15 v, quando afirma que

«[...] Deos cria de nada, mas o poeta ainda / que não crie < propriamente> alguma coisa de nada, to/dauia cheo do diuino furor <de tal modo> fin/ge elegantemente em seus uersos, que quasi pare/çe que produs de nada com suas ficcõis / humas cousas mujto grandes <E muito uerdadeiras> / E dignisimas de admiracão / <E asi apareceo aquele que dise que a trombeta poetica leuantaua sempre tudo a / mais do que Era>. / Deste furor poetico trata Platão /definindo <prmeiramente> o furor que he dis elle alie/nação da mente, da qual alienação fas dois / generos, huma que procede de enfermidades / humanas outra que uem de deos a primeira / chama Jnsania, a segunda furor di/uino. com a insania fica o homem abaxado// [fl. 15 v] da specie humana E em certo modo <se faz> quasi / bruto E com o diuino furor se leuanta sobre / a natureza de homem E se semelha a deos. / ³⁷⁴.»

Desta forma, a poética do Renascimento assume, à sua maneira, a alteração/alteridade da fala poética vinda de algures; o poeta inspirado então, tornado, de acordo com Gisèle Mathieu-Castellani e segundo a fórmula, num outro além de si mesmo. Diz ainda António de Ataíde que

qua de re narrabitur fuisse ostendetur; si res et ad eorum qui agent naturam et ad vulgi morem et ad eorum qui audient opinionem accommodabitur. Ac veri quidem similis ex his rationibus esse poterit.» Cf. [em linha]: http://www.loebclassics.com/view/marcus_tullius_cicero-de_inventione/1949/pb_LCL386.61.xml. Sobre o conceito de verosimilhança veja-se ainda o documento [em linha]: <https://pallas.revues.org/377>.

³⁷² Vide Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.* p. 112. Segundo Marie-Luce Demonet (2002), *op. cit.*, p. 146, «le vraisemblable (*eikos*) est une notion-clé qui gouverne les théories des genres, non sans discussions sur sa nature et ses limites. Il crée la ligne de partage non seulement entre poésie et chronique chez Aristote, mais aussi entre tragédie et comédie chez d’autres théoriciens. C’ est en son nom que les règles des genres classiques prétendent s’ ériger en art, tout en ayant le plus grand mal à rendre compte du roman. Si la *Poétique* est en partie responsable du côté légiférant des nouveaux arts poétiques, les lectures plus strictement philosophiques d’ Aristote fournissent aussi des éléments d’ élaboration d’ une théorie du roman.»

³⁷³ Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, p. 112, *apud* Montaigne, *Ensaïos*, III/IX.

³⁷⁴ Vide D. António de Ataíde, *op. cit.*, fl. 15 e fl. 15 v.

«[...] Este furor reparte em 4 espécies o primeiro he / o poetico, <o 2º> misterial , o terceiro profe/tico, o ultimo amatorio. E loguo de <screue> o poetico / dizendo que he hum rapto da alma E huma con/uersão no spirito das musas, com que a alma fica / insuperauel E isenta de se contaminar, o qual / se faz pera instruir o genero humano, E faz / ali platão tanto caso deste furor poetico / que affirma que sem elle, todo o poeta / que chega as portas da poesia ella E elle / são uãos E sem fundamento / atribuindo tanto a poesia que sem summo / fauor de deos não se posa alcançar / E o mesmo platão faz hum liuro <que intitula> deste / furor em o qual prova que he/ dom de deos porque em outra parte tinha dito / que <de> deos <da> fortuna E <da> arte /[...]»³⁷⁵»

O nosso preceptista segue em certa medida as teorias de Marsílio Ficino. «A arte possui [...] para Ficino, um fundo sentido religioso, uma justificação metafísica, pois ela constitui o próprio processo de redenção do homem e das coisas criadas. E a actividade criadora do homem, *Deus in natura*, é o prolongamento da própria criação divina³⁷⁶.» Segundo Ficino

«no domínio da criação poética, assumem valor primacial o dom e a intuição, em detrimento do saber adquirido, das fórmulas, do labor paciente e longo. A aptidão específica revelada na arte não deriva de um ensino, porque difícil ou impossível de transmitir de homem para homem, e essa aptidão, ao definir o carácter especial do artista, liberta-o da comum condição humana e sagra o poeta, *sacerdos musarum*, como um ente de privilégio que na sua obra fixa uma essencialidade misteriosa e irreduzível aos preceitos e contingências de uma *ars*. A criação poética nasce, portanto, de um *furor animi*, de um *furor divinus* e a sua fonte é Eros, princípio do entusiasmo criador³⁷⁷.»

Na Renascença, a expressão literária apresenta-se profundamente interessada pelos problemas morais e psicológicos do homem, assumindo uma função pedagógica no mais alto sentido da palavra. Confirmado, entretanto, o pendor normativo e prescritivo que essas poéticas estimulam, outras aparecem por toda a Europa ocidental no século XVII. De entre elas, destaca-se indubitavelmente a *Art Poétique* de Boileau, publicada em 1674 e não só difundida como imitada para além das fronteiras do Classicismo francês³⁷⁸.

³⁷⁵ Cf. D. António de Ataíde, *op. cit.*, fl. 5 v.

³⁷⁶ Veja-se Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva (1962), *op. cit.*, p. 45. Sobre o pensamento de Marsílio Ficino observe-se Umberto Eco 2015: pp. 308-315.

³⁷⁷ Cf. Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva (1962), *op. cit.*, pp. 45-46.

³⁷⁸ *Vide* Carlos Reis 1995: 414. Cf. Nicolao Boileau Despréaux 1818: 1 e ss.

1.6. A redescoberta da *Poética* de Aristóteles: a hermenêutica dos sentidos e dos significados.

Tanto o teórico como o artista ou poeta do século XVI vivenciaram uma época fundamental da história da crítica ocidental, na qual as doutrinas da Antiguidade Clássica se transformaram em algo novo e diferente, algo que se converteu na base da crítica literária moderna³⁷⁹. Segundo o ponto de vista dos estudiosos do *Cinquecento* europeu, o processo crítico parecia antiquado no essencial: pretendia extrair da tradição clássica e medieval as lições necessárias para a solução de problemas críticos contemporâneos. Já o afirmámos: em termos de significação, esse facto teve consequências para o futuro. A cinco séculos de distância, podemos asseverar com todo o rigor que a natureza específica da transformação exercida pelos teóricos e pelos críticos e até pelos autores e o carácter exacto das novas orientações se converteram em assuntos de considerável importância na história ocidental. Já o declarámos atrás que o Classicismo ancora os seus princípios no Renascimento italiano, tomando deste alguns dos seus componentes essenciais: os conceitos de modelo artístico e de imitação dos autores gregos e latinos, os fundamentos da intemporalidade do belo e da necessidade das regras, o gosto pela perfeição, pela estabilidade, clareza e simplicidade das estruturas artísticas. Desempenhou papel muito importante, na formação da doutrina clássica, o largo movimento de exegese crítica verificada em Itália, em torno da *Poética* de Aristóteles. Já o atentámos que a obra do Estagirita estivera quase ignota até ao início do século XVI e, apesar de em 1498 ter sido publicada em tradução latina, só depois de 1548 o seu influxo principiou a fazer-se experimentar estreitamente na cultura literária europeia. Data deste último ano o comentário de Robortello à *Poética*, exegese que constituiu o primeiro ensaio moderno de interpretação da estética aristotélica; nos anos posteriores, proliferaram as traduções e os comentários, editaram-se copiosos tratados de poética, alastraram apaixonados debates e controvérsias sobre algumas asserções da *Poética* e acerca de relevantes questões literárias. Afirma Aguiar e Silva «estudos que exerceram apreciável influência no século XVI, como o *De arte poética* (1527) de Vida, a *Poética* (1529) de Trissino e a *Poética* (1536) de B. Daniello, baseiam-se fundamentalmente na *Epistola ad Pisones* e mal conhecem o texto da *Poética* de Aristóteles³⁸⁰.»

³⁷⁹ Vide as observações de Marcelino Menéndez Pelayo (1994), I.593 e ss.

³⁸⁰ Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1962), *op. cit.*, p. 58. Segundo o estudioso português (1962), *op. cit.*, p. 59 «a tradução da *Poética* para italiano, em 1536, por Pazzi [...] assinala um grande passo na difusão do pensamento estético de Aristóteles e

A segunda metade do século XVI é denominada por alguns estudiosos como a época da crítica³⁸¹. Na verdade, tal qualificação esclarece bem a índole desse tempo histórico. Desta maneira se ergueram em Itália os fundamentos teóricos do Classicismo: o imperativo de conhecer, de observar racionalmente e de classificar o fenómeno literário; a necessidade de instituir um conjunto orgânico de normas que pudesse disciplinar a atividade literária, desde os aspectos mais simples da forma até às questões mais complexas do significado. A *Ars poetica* de Horácio, evangelho de conceitos literários para as primeiras gerações de humanistas da Renascença, não possuía arcabouço para tal intento, e por isso se examinou na *Poética* de Aristóteles o alicerce doutrinário imprescindível.

«A *Poética* aristotélica vinha na verdade ao encontro desta aspiração e de regras: à estética neoplatónica, dominada pelo valor do uno, pela finalidade religiosa da arte, pela ideia da intuição captadora de simbolismo, etc., repugnava reconhecer o valor do múltiplo e do diverso, das regras, da *techne* e do intelecto; a estética fundada em ARISTÓTELES, pela sua atenção ao dado da experiência, ao múltiplo e ao diverso, à *poikilia*, pelos seus conceitos fundamentais de mimese e de universal poético, assentes em operações empírico-abstractivas, conferia primacial importância à regra, às divisões fundadas nas diferentes naturezas das coisas, aos valores racionais.

É indubitável que os comentaristas obrigaram muitas vezes ARISTÓTELES a legislar mais rigorosamente do que na verdade a *Poética* o fazia e algumas vezes essa proliferação de leis estreitas redundou em simples formalismo³⁸².»

Todavia, quem negará que muitas das vezes esses próprios excessos foram proveitosos, se se ponderar, por exemplo nas obras-primas de Camões ou de Racine que souberam criar dentro das estreitas fronteiras da narrativa épica ou das unidades dramáticas³⁸³?

A influência dos tradutores e exegetas italianos da *Poética* começou a actuar intimamente nas literaturas europeias desde o fim do século XVI e, mormente, a partir das primeiras décadas do século XVII.³⁸⁴ Esse influxo conduzia os espíritos para a enunciação de

na década seguinte, em 1548, iniciam-se com Robortello os rigorosos comentários àquela obra» recensões que se multiplicaram nos anos ulteriores, como já demos conta anteriormente.

³⁸¹ Sobre este assunto Vítor Manuel de Aguiar e Silva, (1986), *op. cit.*, p. 508, remete para as seguintes obras: «Baxter Hathaway, *The Age of Criticism. The late Renaissance in Italy*, Ithaca – New York, Cornell Univ. Press, 1962. Sobre teorização literária desenvolvida em Itália, na segunda metade do século XVI, em torno da *Poética* de Aristóteles, vejam-se também as seguintes obras: Joel E. Spingarn, *Literary criticism in the Renaissance*, New York, Harcourt, Brace & World, 1963 (1.ª ed., 1908); Galvano Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1954; Giuseppe Toffanin, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 5.ª ed., 1954; Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the italian Renaissance*, Chicago, The Chicago University Press, 1961, 2 vols.»

³⁸² Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva 1962: 60.

³⁸³ Idem, *Ibidem*.

³⁸⁴ Veja-se os comentários de Marcelino Menéndez Pelayo (1994), I.623 e ss.

uma estética literária de conteúdo intelectualista, caracterizado pela dimensão normativa, pelo gosto do raciocínio exacto e de perspicuidade, pela suspeita perante a inspiração confusa, o *furor animi* e a fantasia desordenada³⁸⁵. Um aspecto existiu, todavia, em que a reflexão aristotélica foi reiteradamente transformada: na questão das conexões da poesia com a ética. A mudança, neste particular, do ensino da *Poética*, indicia perfeitamente o relevante substracto religiosidade-moral que está presente no pensamento estético da segunda metade do século XVI³⁸⁶.

A vida é um labirinto de escolhas agregadas ao próprio tempo e a *Poética* na segunda metade do século XVI convergia para uma percepção moralizadora da poesia, na medida em que indicava como propósito da mimese a essência humana, com as suas paixões, os seus ideais e o seu dinamismo: «uma literatura assim debruçada sobre a alma do homem tinha de reflectir no problema da responsabilidade moral muito mais agudamente do que a literatura humanista, sobretudo enlevada com episódios mitológicos, com figuras de ninfas e deuses, com o esmero da forma³⁸⁷.»

De todos os preceptistas da Renascença italiana, D. António de Ataíde, no seu Borrador cita apenas Robortello³⁸⁸ e Escalígero³⁸⁹. Ainda assim será correcto afirmarmos que o comentador luso não se limita somente a citar ou a seguir estes autores. O encaço do seu trabalho é muito mais abrangente como veremos na terceira parte deste trabalho ou pela leitura do seu Borrador.

Já anteriormente se aludiu ao facto de a primeira exposição completa sobre a *Poética* aristotélica ser da autoria de Francesco Robortello, publicada em Florença em 1548³⁹⁰.

³⁸⁵ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, (1986) *op. cit.*, 508-509.

³⁸⁶ Vide Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1962) *op. cit.*, 61.

³⁸⁷ Idem, *Ibidem*, p. 62.

³⁸⁸ Posteriormente a Robortello, já atrás o observámos, os comentários e as traduções da *Poética* delineiam uma extensa legião de trabalhos: Segni publica a sua tradução em 1549 e Maggi (1550), Giralduus (1550), Muzio (1551), Varchi (1553), Cintio (1554), Minturno (1559e 1564), Vettori (1560), Escalígero (1561), Trissino (1563 – partes V – VI), Castelvetro (1570), Piccolomini (1575), etc. Todos estes autores comentam meticulosa e extensamente a *Poética* do Estagirita, no pretendido objectivo de interpretar com veracidade a reflexão do mestre e assim ofertar às letras a perfeita suma poética. Sobre este assunto veja-se V. M. de Aguiar e Silva (1962) *op. cit.*, p. 60. Sobre a preceptiva poética de Quinhentos, já o afirmámos, a obra de B. Weinberg apresenta-nos de uma forma muitíssimo aprofundada toda a riqueza do criticismo literário produzido no século XVI, quer ao nível de autores, quer de obras, manuscritas e impressas.

³⁸⁹ Veja-se Julius Caesar Scaligeri. *Ivlii Caesaris Scaligeri, Uiri Clarissimi, Poetices libri septem*: I, Historicvs II, Hyle III, Idea IIII, Parasceve V, Criticvs VI, Hypercriticvs VII, Epinomis. Ad Sylvivm Filivm. Apvd Antomivm Vincentivm. M.D.LXI.

³⁹⁰ Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1962) *op. cit.*, 38-64, apresenta-nos um resumo de todo o labor concebido pelos grandes autores e críticos em torno da *Poética* a partir do último quartel da centúria de Quatrocentos até ao século de Nicolas Boileau-Despréaux. A centúria de Seiscentos e o que nela se produziu em torno do ideário da *Poética* será matéria do capítulo III da obra de Aguiar e Silva, abrangendo as páginas 65-94.

Robortello foi editor e redescobridor de algumas das principais obras da Antiguidade Clássica (e o primeiro editor do clássico *Do sublime*). Ensinou filosofia, retórica, ética, latim e grego nas Universidades de Lucca, Pisa, Veneza, Pádua e Bolonha antes de se estabelecer em Pádua em 1560. Sustentou imensas polémicas com muitos estudiosos do seu tempo, em especial com Sigonius ao ponto de o Senado de Veneza se ver forçado a impor silêncio a ambos. As abordagens científicas de Robortello e o trabalho que desenvolveu como editor de textos levam os estudiosos a considerá-los como a base da moderna hermenêutica. Os seus comentários acerca da *Poética* de Aristóteles formam a base das teorias renascentistas sobre a comédia, de tal modo que influenciaram a maneira de escrever teatro em toda a Europa, excepto, talvez, em Inglaterra e em Espanha. Foi também um acérrimo defensor das teorias aristotélicas sobre a ética. Em 1548, Robortello publicou uma das suas obras mais importantes: *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* completando a versão greco-latina do texto da autoria de Alexandre de' Pazzi (publicado em 1537), como uma paráfrase da *Ars poetica* de Horácio, acrescentando as secções que faltavam trabalhar nos géneros aristotélicos originais: a sátira, o epigrama, a comédia e a elegia. No campo da filologia e da história, teve grandes disputas com Carlo Sigonio e Vincenzo Maggi publicando *orationes* semelhantes a ensaios, nos quais corrigia as edições editadas em Veneza por Aldus Manucio e até mesmo os erros filológicos de Lutero.

Na opinião de Javier García Rodríguez³⁹¹, das várias formas em que previamente havia aparecido o tratado do Estagirita, Robortello somente conhecia quatro: a paráfrase de Averróis na tradução latina (impressa pela primeira vez em 1481), a tradução latina do original de Aristóteles de Giorgio Valla (1498), a *editio princeps* do texto grego (1508) e a tradução para latim de Alexandre de' Pazzi (1536)³⁹². Em nenhum destes exemplos se levou a cabo o intento de expor o significado da obra. Os teóricos posteriores de Portugal, Espanha, França e Inglaterra dos séculos XVII e XVIII continuaram a remeter e a confrontar as suas considerações com as de Robortello. A obra de Aristóteles apresenta-se fragmentada, submetida provavelmente a múltiplas deformações e alterações sofridas ao longo dos séculos. Todavia, isso não a impediu de se tornar a base da doutrina clássica da crítica literária europeia, sobretudo a partir do século XVI. De realçar que a prolixa interpretação de

³⁹¹ Vide Javier García Rodríguez 2003: 63.

³⁹² Cf. B. Weinberg (1963), *op. cit.*, pp. 66-69; 388-406; 455-57; 460-62; 568-69; 807-8. Veja-se também Javier García Rodríguez 2003: 63.

Robortello como primeiro passo contribuiu decisivamente para a formação de tal doutrina e para orientação geral da crítica ‘aristotélica’ durante os séculos seguintes.

Segundo Javier García Rodríguez³⁹³, apesar de não contar com um comentarista anterior à *Poética* em quem se pudesse apoiar, Robortello estava profundamente familiarizado com um vasto *corpus* de materiais importantes ao qual poderia recorrer para defender o seu comentário: trabalhava com um dos manuscritos da *Poética* pertencente à família Medici, assim como com outros de sua propriedade, que usou para corrigir os textos que eram impressos; conhecia cada palavra da *Ars poetica* de Horácio; tinha especial domínio sobre um vasto conjunto de tratados retóricos (a *Retórica* de Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Dionísio de Halicarnaso, Demétrio e outras obras mais pequenas); conhecia-as tão bem que rejeitava as noções em voga sobre a tragédia e a comédia provenientes de Donato e Diomedes; encontrava-se, por fim, ao corrente da poesia grega em todos os seus géneros, como também das principais obras poéticas em latim que serviram para justificar as suas teorias³⁹⁴.

Diz-nos Javier García Rodríguez que o comentário de Robortello respeita a forma tradicional praticada no Renascimento: um trecho do texto grego (dividido em 270 partes) seguido do correspondente trecho da tradução de Pazzi, a qual é reproduzida quase literalmente; depois vem o comentário propriamente dito. É nesta última parte que Robortello elimina quaisquer questões textuais, corrige a tradução, expõe as suas ideias, cita textos de apoio e exemplos ilustrativos³⁹⁵. Para além deste ponto central da obra, existe uma dedicatória a Cosimo de Medici, num prólogo intitulado «De materia, et fine poeticae facultatis», numa secção independente no final encontra-se uma «*Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo de arte poetica ad pisones inscribitur*», assim como breves ensaios intitulados: *De satyra*, *De epigrammate*, *De comoedia*, *De salibus* e *De elegia*³⁹⁶.

Segundo Bernard Weinberg³⁹⁷, uma grande parte da construção de Robortello baseada em passagens da *Poética* resulta da sua própria concepção sobre o objectivo da arte poética, que expõe brevemente no prólogo para depois desenvolver no decorrer do

³⁹³ Veja-se Javier García Rodríguez (2003), *op. cit.*, 64.

³⁹⁴ Vide B. Weinberg (1963), *op. cit.*, pp. 66-69; 388-406.

³⁹⁵ Veja-se também Javier García Rodríguez (2003), *op. cit.*, 64-65.

³⁹⁶ Idem, *Ibidem*.

³⁹⁷ Cf. B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 388.

comentário. Este objectivo aparenta ser triplo: em primeiro lugar, está o duplo objectivo horaciano do prazer e da utilidade: “A poesia, bem entendida, dá tudo de si para proporcionar prazer, resultando também em ser útil³⁹⁸” e junto a este encontra-se o objectivo aristotélico da imitação: “Já que esta imitação e esta representação se verifica através do discurso, podemos afirmar que o objectivo da poesia é atingir uma linguagem imitativa, do mesmo modo que o da retórica é atingir uma linguagem persuasiva³⁹⁹.” Estes dois objectivos são recolhidos juntos da seguinte passagem, onde se comenta 1448b4: “Deste modo, a poesia indica dois objectivos a si mesma, um prévio ao outro: o primeiro é imitar e o segundo proporcionar prazer⁴⁰⁰.”

Todavia, de todos os grandes comentaristas Renascentistas da Poética, Escalígero⁴⁰¹ é o preceptista que D. António de Ataíde mais vezes cita, aproximando-se o seu modelo teórico-literário das ideias do comentador supra mencionado. Na opinião de Javier García Rodríguez⁴⁰², os *Poetices libri septem* de Júlio César Escalígero foram publicados em 1561⁴⁰³,

³⁹⁸ *Explicationes* (1548), Prólogo, p. 2: «Poetice, siquis diligenter attendat, omnem suam vim confert ad oblectandum, & si prodest quoque», *apud* B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 389.

³⁹⁹ *Explicationes* (1548), Prólogo, p. 2: «Et quoniam imitatio, & representatio hec per orationem fit; dicimus in poetice finem esse, sermonem imitantem, sicut in rhetorice sermonem persuadentem», *apud* B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 389.

⁴⁰⁰ *Explicationes* (1548), Prólogo, p. 30: «Finem enim duplicem habet sibi propositum poetice, alterum altero priorem: Prior est imitari. Alter vero est, oblectare», *apud* B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 389.

⁴⁰¹ Júlio César Escalígero é o nome literário do humanista italiano Giulio Bordonio (Riva del Garda, 23.4.1484-Agen, França 21.10.1558). Filólogo clássico de grande influência, transmitiu os princípios do classicismo na sua *Poética*.

⁴⁰² Cf. Javier García Rodríguez (2003) *op. cit.*, p. 109.

⁴⁰³ Relativamente aos *Poetices libri septem* de J. C. Escalígero, assevera A. M. M. Melo (2014), *op. cit.*, pp. 165-166, o seguinte: «estamos em presença de um tratado poético que elege Virgílio como o príncipe dos poetas, na esteira do contemporâneo Girolamo Vida (1485-1566), também natural de Cremona:

“Pois se Virgílio —escreve Espírito Santo (Vida, 1990: 50)— era indubitavelmente o mais excelente de todos os poetas, não apenas a sua obra mas também a sua vida e a sua formação deviam servir de modelo. Sem modelo não há formação literária e intelectual possível, quando se concebe a aprendizagem e a formação como um processo de assimilação do que há de melhor no legado cultural que as várias gerações foram acumulando e nos transmitiram. Vida era um dos que pensavam assim.”

Por isso, não é de estranhar que na carta-prefácio faça menção dos intelectuais que o antecederam nesta reflexão e aos quais ele muito fica a dever: Aristóteles, Horácio e Hermógenes de Tarso (séc. II d.C.), entre os Antigos, e Girolamo Vida, entre os Modernos.

É no Livro V da Poética, com efeito, que Escalígero vai apelidar Virgílio de *diuinus*; um adjectivo várias vezes repetido, e logo no segundo capítulo vai sublinhar a sua superioridade relativamente a Homero (Vogt-Spira, 1998: 48):

“Vnum esse inter omnes unicum, singulis autem instar omnium. Fudit Homerus, hic collegit; ille sparsit, hic composuit. Homerus ergo cum vitae nostrae duas instituerit rationes, civilem prudentiam in Ulyssea, militarem in Iliade, easque tamquam duas species in duobus viris ostendisset, in uno utramque Aenea composuit Maro, cui etiam sicut alibi diximus addiderit pietatem.”

[Sem rival, ele é o primeiro entre todos, não só tem o valor de cada um deles como, ao mesmo tempo, o de todos. Homero espraia-se, este contém-se; aquele dispersa, este reúne. Por isso, Homero, depois de nos ter representado dois modelos da nossa vida, a destreza política na *Odisseia*, a militar na *Iliada*, como se tivesse revelado estas duas características em dois varões, a ambas juntou Virgílio num único Eneias, a quem, como dissemos noutra lugar, também havia de juntar a devoção aos deuses].»

três anos após a sua morte, em 1558⁴⁰⁴. O manuscrito, dedicado ao seu filho Sívio, conservou-se na sua totalidade entre os seus textos inéditos, e a sua redacção parece ter ocupado os seus últimos anos de vida. A obra foi elaborada, assim, num período em que a autoridade da *Poética* de Aristóteles tinha vindo a conquistar uma grande e crescente aceitação por parte dos teóricos Italianos, entre os quais estava o próprio Escalígero. Este crítico também seguiu, no geral, o caminho marcado pelos seus antecessores italianos e assumiu os ensinamentos de Aristóteles: são muitas as passagens da sua *Poetice* que contêm citações, exegeses e conceitos retirados da *Poética*.

Escalígero é um apoiante obstinado de uma exposição sistematizada de alta qualidade e cuidadosamente organizada, e tal exposição tem de ser, ela própria, o espelho das qualidades similares na sua forma de raciocinar. Na verdade, o principal argumento em que se apoia a superioridade da *Poetice* às poéticas precedentes – de Aristóteles, Horácio, Vida, etc. – é a sua clara e lógica organização (cf. a “Epístola” que serve de prefácio)⁴⁰⁵. É por ele que, no capítulo introdutório de cada livro, mostra um grande cuidado em indicar o lugar que tal livro ocupa no esquema geral, as suas linhas básicas e o método e ordem que se seguem. Do mesmo modo, detém-se frequentemente no meio de um capítulo para introduzir novas divisões e distinções nos seus materiais, mesmo havendo o risco (o que acontece muitas vezes) de fazer distinções que não criem novas conclusões ou deduções na obra e que são, de certa, forma gratuitas⁴⁰⁶.

A obra divide-se em sete livros⁴⁰⁷, respectivamente intitulados, “Historicus”, “Hyle”, “Idea”, “Parasceue”, “Criticus”, “Hypercriticus” e “Epinomis”. Destes, os Livros V e VI

Trata-se de um livro que é composto por dezassete capítulos que, na edição quinhentista de Lião, se estendem ao longo de 162 colunas, com aproximadamente 60 linhas, da página 214 à 294, a cuja estrutura interna já dedicámos um breve estudo (Melo, 2007: 233-255).»

⁴⁰⁴ Na exposição, deste item (Escalígero *versus* Aristóteles face à Poética), segui genericamente B. Weinberg (1963) *op. cit.*, pp. 14-15; 49; 66; 68; 543; 549; 604; 666; 678; 743-50; 812. Em *A history of literary Criticism in the Italian Renaissance*, p. 743, Weinberg afirma que as páginas que aí dedica a Escalígero contiuem «a summary of my article on “Scaliger versus Aristotle on Poetics,” *Modern Philology*, XXXIX (1942), 337-360.» Veja-se também Javier García Rodríguez 2003: 109-139.

⁴⁰⁵ D. António de Ataíde parece reconhecer-lhe esse mérito ao citar Escalígero tantes vezes ao longo do seu Borrador.

⁴⁰⁶ Veja-se Javier García Rodríguez (2003), *op. cit.* p. 115.

⁴⁰⁷ Cf. António Maria Martins Melo (2014), *op. cit.*, pp. 165-166, que declara: «Depois de ter tratado da teorização poética nos livros precedentes (i—*Historicus*; ii—*Hyle*; iii—*Idea*; iv—*Parasceue*), Escalígero vai dedicar os dois livros seguintes, o v (*Criticus*) e o vi (*Hypercriticus*), à formação do poeta segundo aqueles preceitos, através do uso da imitação e do juízo crítico, como ele próprio adianta a abrir o primeiro capítulo (Vogt-Spira, 1998: 42):

Poeticae partes omnes recte ut spero atque exacte satis executi sumus. Reliquum est, ut ex his praeceptis poetam perficiamus idque duplici via ac ratione, imitatione scilicet ac iudicio.

[Todos os princípios da poética foram tratados, como espero, de uma forma adequada e com muita ponderação. Ficou por abordar a formação do poeta segundo estas regras, de forma metódica e racional, naturalmente através da imitação e do juízo crítico].

oferecem aplicações da sua teoria a poetas de todas as épocas e ilustram o seu método crítico como mais do que parte integral deste. O Livro VII faz parte do sistema apresentado nos quatro primeiros livros, excepto na segunda secção, que inclui o corpo doutrinal básico⁴⁰⁸. O Livro I (*Historicus*) dedica-se à origem, tipos e modos da poesia, dando particular atenção à etimologia dos termos, à história dos géneros e à descrição das diferentes formas de poesia. O Livro II (*Hyle*) analisa aquilo que é a “matéria” da poesia, as palavras, que tanto integram os pés, métricas e ritmos. No Livro III (*Idea*) estuda-se a “forma” da poesia – o que é representado por ela, segundo este sistema – nos seus três principais aspectos: os objectos representados pelo poeta, a correcta eleição e disposição das palavras empregues para os representar e a correcta organização dos poemas no seio de cada género. Por fim, o Livro IV (*Parasceue*) trata da ornamentação do poema mediante as figuras mais adequadas⁴⁰⁹.

A partir deste esquema, é claro que dois dos conceitos essenciais na obra são o de ‘palavras’ e ‘objectos’; na verdade, Escalígero afirma claramente que estes constituem as causas, material e formal da poesia. Para completar a divisão tradicional, acrescenta-se uma causa eficiente – o poeta – e uma causa final – o ‘meio’ que constitui a imitação unido ao ‘fim’ que é o acto de ensinar⁴¹⁰. Como tal, o poeta não desempenha nenhum papel chave nesta dialéctica, enquanto os seus fins são constantemente tidos em conta. Assim, este sistema gira em volta de três conceitos: palavras, objectos e ensinamento por meio da imitação⁴¹¹.

Para Escalígero a arte divide-se em artes materiais e imateriais, de forma simples ou combinada. De acordo com este mesmo esquema, distinguem-se dois tipos de acção: uma, derivada da Natureza, mora no interior da pessoa e emana do ἦθος (ethos) ou βουλή, ou

Os modelos a imitar, neste livro v, contrariamente ao que acontece no seguinte, não se apresentam por ordem cronológica; o crítico e humanista franco-italiano vai trazendo à colação passos variados de distintos autores da Antiguidade Clássica, segundo o processo tradicional da gramática antiga e da formação retórica, que se baseava na leitura de autores canónicos. E esse esquema mental também poderá explicar que a exposição se faça em torno de dois núcleos fundamentais: a comparação dos poetas latinos com os poetas gregos, em primeiro lugar; depois, a comparação dos poetas latinos entre si, em torno de unidades temáticas tradicionais, a que se segue uma espécie de apêndice, em que se regressa à comparação dos poetas latinos com os poetas gregos.»

⁴⁰⁸ Idem, *Ibidem*.

⁴⁰⁹ Idem, *Ibidem*.

⁴¹⁰ Vide Javier García Rodríguez (2003), *op. cit.*, p. 116.

⁴¹¹ Idem, *Ibidem*, pp. 115-116.

bem, procedente do exterior, produz o πάθος nessa pessoa; a outra, derivada do Fado, consiste em *fortuna* e *casus*⁴¹².

O que vale a pena destacar nesta exposição não são os enlaces ou a natureza da análise, mas sim o método empregue por Escalígero. Se analisarmos detalhadamente esta exposição, descobrimos aqui e ali a presença de todos os elementos que formam a tradicional teoria do *decorum*, como também é possível observá-la nos estudiosos da teoria, retórica e poética, ao mesmo tempo, da Antiguidade Clássica e da Idade Média. Estes elementos são bem conhecidos: idade, sexo, origem, personalidade, classe ou profissão, etc. Porém, enquanto em obras anteriores, tais elementos se estabeleciam de maneira dogmática como componentes imprescindíveis em qualquer caracterização, em Escalígero são incorporados num sistema. Para este autor poesia é linguagem, qualquer estudo sobre ela deverá ter em conta a audiência; estaríamos centrados na proporção já assinalada, entre Palavras e Homens. A linguagem, como característica humana que é, deve obrigatoriamente entrar numa destas categorias – o necessário, o útil ou o aprazível –.

Segundo Escalígero, a finalidade da poesia é a imitação, no sentido em que o poeta se esforça por criar uma obra que tem uma forma própria e uma existência independente, mas que representa algum aspecto da origem do objecto imitado. Insiste-se mais nesta forma que no efeito propriamente dito que possa produzir numa determinada audiência. Para Escalígero, esta tese é insustentável, visto que a audiência desempenha um papel decisivo no seu sistema. Por isso rejeita que o objectivo da poesia seja a imitação e troca-a nesse papel pelo prazer e pelo ensinamento⁴¹³.

As razões que levam Aristóteles a fazer da fábula (*mythos*) a ‘alma’ da poesia estão claramente mencionadas na sua *Poética*: a fábula é o elemento que unifica todos os outros

⁴¹² Veja-se *Poetics*, *op. cit.*, cf. III, I, 80-83, *apud* Javier García Rodríguez (2003) *op. cit.*, p. 122.

⁴¹³ A a este respeito, António Maria Martins Melo (2014), *op. cit.*, pp. 165-166, referindo-se a Escalígero, afirma o seguinte: «Este tratado poético, que é dedicado ao seu filho Sílvio, visa essencialmente a formação deste jovem jurista, a que não pode ser alheia a dimensão ética que nos encaminha para a *beatitudo* ou acção perfeita, o que se alcança a partir do estudo dos princípios da filosofia. Para tal desiderato muito concorre o conhecimento da história e a leitura dos poetas. Com efeito, a poesia serve, entre outras coisas, para que com o exemplo possamos seguir os bons e os imitemos no momento de agir e, pelo contrário, aos maus desprezemos e nos abstenhamos de imitar sua pérfida conduta (*ut bonos amplectamur atque imitemur ad agendum; malos aspernemur ad abstinendum*). Uma concepção de poesia que o afasta de Aristóteles, pois este havia-lhe reconhecido como finalidade a imitação: «si para Aristóteles es la imitación, para nuestro autor el fin último no es la imitación, sino la instrucción placentera por la que los hábitos de las mentes de los hombres son llevados a la recta razón, de modo que a través de ellos el hombre puede realizar una acción perfecta, *beatitudo*» (Sánchez Marín y Muñoz Martín, 2007: 129). O mesmo é dizer que ela nos conduz a um comportamento moral irrepreensível, sinónimo de felicidade, um conceito que nos aproxima do *prodesse et delectare* horacianos.»

Sobre a ideia de *beatitudo* veja-se ainda notas 407 e 1083 desta tese. Acerca da relação entre *beatitudo* e *prodesse et delectare* horacianos observe-se Julius Caesar Scaliger (1561), *op. cit.*, pp. 81; 306; 347 e 348.

ao subordinante. Para a sua objecção à dita ideia, Escalígero também se apoia nas considerações de origem mais externa que interna. O objectivo da poesia é incitar a audiência para uma acção ‘beatífica’, alcançado quando se induz o carácter adequado nessa audiência. Segundo V. M. de Aguiar e Silva, tal como Maggi, o ‘pius Madius’, também Vachi e Minturno, mantêm semelhante atitude moralizadora mas Escalígero, levado pela finalidade pedagógica atribuída à poesia, altera um passo essencial da *Poética* como o que trata da imitação poética⁴¹⁴. Estas distinções entre Escalígero e Aristóteles são interessantes, não só por si mesmas e pela luz que possam trazer para a teoria de Escalígero, como também por nos ajudarem a conhecer em que medida a teoria literária renascentista se distingue da doutrina clássica (ou ‘aristotélica’) na qual se diz basear. É difícil encontrar dois pontos de vista mais diametralmente opostos. Além disso, estas diferenças contribuem para fazer ressaltar a unidade, a consistência e a integridade geral do sistema de Escalígero; um sistema de tal forma completo e correctamente concebido que o seu autor, por vezes, não hesita, na hora, de enfrentar a autoridade de Aristóteles; um sistema cujos fundamentos amplos dão lugar a inúmeras conclusões específicas e no seio do qual se enquadram os mais diversificados elementos, sem que pareça que foi feito de forma imprópria e forçada⁴¹⁵.

Conforme atrás foi dito, todos os grandes comentaristas renascentistas da *Poética* Escalígero é o preceptista que D. António de Ataíde mais vezes cita, aproximando-se o seu modelo teórico-literário das ideias do comentador supra mencionado.

Um outro autor que o 1.º conde de Castro D’Aire poderá ter examinado para a composição do seu Borrador, embora nunca lhe faça qualquer referência directa, é o transalpino António Sebastiano Minturno, autor da primeira poética em língua vulgar⁴¹⁶.

⁴¹⁴ Veja-se V. M. de Aguiar e Silva (1962) *op. cit.*, p. 63. Perante a asserção do Estagirita de que «a poesia imita os ἦθη do homem, Escalígero suspeita a possibilidade de a imitação incidir sobre impulsos passionais que perturbam contagiosamente o leitor e por isso estabelece que a imitação não incide sobre os ἦθη, mas sobre os διαθήσεις, estados de alma despidos de bruteza passional e depurados pela razão. Deste modo, o poeta não «*imitat fabulam, mas docet fabulam.*» Nesta linha de raciocínio afirma Escalígero: “Propterea quod non est poeticae finis imitatio: sed doctrina jucunda, qua mores animorum deducantur ad rectam rationem: ut iis consequetur homo perfectam actionem quae nominatur Beatitudo.» Por conseguinte, o poeta deve dar à sua audiência um exemplo desse tipo de carácter, introduzindo uma acção a título meramente ilustrativo. Há, assim, uma diferença entre poesia e vida: a primeira desenvolve uma acção com a intenção de produzir um carácter; na segunda, é o carácter que conduz à acção. Se se ligar a poesia e a vida numa sequência casual, esta sequência seria assim: acção no poema > carácter no poema > carácter na audiência > acção da audiência na vida. Deste modo, o carácter obtém a sua classe no poema, não através de uma necessidade interna, mas sim de uma ligação inevitável que existe (sempre, segundo Escalígero) entre a poesia e a vida.

⁴¹⁵ Vide Javier García Rodríguez (2003) *op. cit.*, pp. 138-139.

⁴¹⁶ Segundo Maria Naves (2009) *op. cit.*, p. 11, «En la segunda mitad del siglo XVI (la Poética de Minturno es de 1564) destacamos tres hechos que marcan y explican la situación de la teoría literaria seguida por las poéticas: la *Poética* de Aristóteles ocupa un lugar central, destaca sobre las demás fuentes y se convierte en el texto probablemente más leído, comentado e influyente de la época; en segundo lugar, se advierte una progresiva orientación hacia un enfoque moralista,

Este crítico italiano do *Cinquecento*, na opinião de Javier García Rodríguez⁴¹⁷, está entre os teóricos da literatura que, no século XVI, gozaram de uma grande estima tanto em Itália como fora dela e que tiveram uma influência impressionante sobre o pensamento crítico-literário do período classicista⁴¹⁸. As suas obras *De Poeta* (1559)⁴¹⁹ e *Arte Poetica* (1563), que constituem um compêndio das teorias críticas dos meados do século XVI, foram amplamente empregues por escritores italianos posteriores e excessivamente citados em Inglaterra e em França. Vauquelin de la Fresnay, por exemplo, refere-o como uma das principais fontes da sua obra *Arte Poética Francesa* (1605). No entanto, no caso de Minturno, como no de muitos dos seus contemporâneos, há a falta não só de estudos sobre as suas relações com outros teóricos e com a história geral da teoria literária, mas também de exposições e análises das próprias teorias e da estrutura intelectual das obras nas quais estão inseridas. Parece óbvio que exposições e análises deste tipo – mais completas que aquelas que agora são apresentadas na maioria dos casos – devem ser um passo fundamental para qualquer estudo mais amplo sobre as suas influências e evolução.

O ano de 1570 ficou marcado pela publicação da *Poetica d' Aristotele vulgarizzata et sposta*⁴²⁰ de Lodovico Castelvetro⁴²¹, impresso primeiro em Viena, em 1570, e, mais tarde,

que deriva de la Contrarreforma y hace que el análisis erudito y estrictamente literario que antes había propiciado el Humanismo, desplace su interés hacia el contenido del arte y su finalidad social; en tercer término, hay una verdadera necesidad de completar la teoría literaria expuesta en la *Poética* de Aristóteles, añadiendo a la teoría de la tragedia una teoría de la comedia que o no se había escrito, o se había perdido, y un análisis, que falta en la poética griega, de la poesía Mélica. En los tres ámbitos, la *Poética* de Minturno tiene un lugar destacado: es una paráfrasis o recreación de la *Poética* aristotélica, se orienta hacia una visión moralista del arte y construye una teoría bastante completa del género cómico e de la lírica.»

⁴¹⁷ Cf. Javier García Rodríguez (2003) *op. cit.*, p. 140.

⁴¹⁸ Sobre *As Teorias Poéticas de Minturno* observe-se genericamente B. Weinberg (1963) *op. cit.*, pp. 9-10; 66; 68; 167; 207; 237; 478; 737-44; 755-59; 812; 971-76; 1021. Veja-se também Javier García Rodríguez (2003) *op. cit.*, pp. 140-176.

⁴¹⁹ Veja-se Antonio Sebastiano Minturno. *Antonii Sebastiani Minturni De Poeta*, Ad Hectorem Pignatellum, Vibonensivm Dvcem, Libri Sex. Cum Priuiligijs. Venetijs, Ann. MDLIX. *Ded.*: Antonivs Sebastianvs Minturnvs Hieronymo Rvcellio. S. P. D., “Neapoli, Calend. Septemb. MDLVIII”. Do mesmo autor veja-se também *L'arte poetica del signor Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici, e d'ogni altra poesia: con la dottrina de'sonetti, canzoni, ed ogni forte di rime toscane, dove s'insegna il modo, che tenne il Petrarca nelle sue opere. E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel, che da Aristotele, Orazio, ed altri autori greci, e latini e' stato scritto per ammaestramento de' poeti. Della poetica toscana. In Napoli: nella stamperia di Gennaro Muzio, Erede di Michele Luigi, 1725. L'arte poética estava terminada em 1563, mas só foi publicada em 1564 por G. Andrea Valvassori. É a primeira *Arte Poética* escrita em língua vulgar, disposta em quatro diálogos que Minturno sustém com quatro amigos: Vespasiano Gonzaga, Ferrante Carafa, Angelo Constanzo e Bernardino Rota, todos eles poetas. Pedem-lhe que explique em língua vulgar o que já havia exposto em latim no *De Poeta*, em 1559.*

⁴²⁰ Viena, Stainhofer, 1570. Uma segunda edição corrigida e aumentada, póstuma, apareceu em 1576 (Basel, Pietro de Sedabonis); este estudo baseia-se nesta edição, donde se fazem todas as citações. Dá-se para cada caso a página e a referência da linha a partir da qual se faz a citação.

⁴²¹ Lodovico Castelvetro (Módona, 1505 – Chiavenna, 1571) foi um filólogo e crítico literário italiano. É um dos expoentes máximos do aristotelismo literário do *Cinquecento*. Conquanto, D. António de Ataíde nunca cite este autor, é possível que tenha tido conhecimento das suas preceptivas poéticas.

numa edição revista, em Basileia, em 1576⁴²². Castelvetro segue o padrão normal para tais comentários; a sua obra é dividida em seis grandes «Partes», cada uma delas dividida em «Particelle» e para cada «Particella» é dada uma secção do texto grego, uma breve declaração da «Contenenza» ou conteúdo, um «Vernáculo – a que Castelvetro chama de *Vulgarizzamento*» ou tradução, e depois uma longa «Spositione» ou comentário. O crítico de Módena diferencia-se dos seus antecedentes, também, na sua atitude para com Aristóteles e o texto da *Poética*⁴²³; declara as suas dúvidas em relação à teoria do Estagirita e propõe desenvolver a sua própria doutrina. A *Poética* como a conhecemos, diz ele, é

«a primeira forma bruta, imperfeita e não polida, da arte da poesia, a qual é provavelmente aquela que o autor preservou porque lhe podia servir de colecção de anotações e de breves lembretes, de forma a tê-los à mão quando quisesse compilar e compor a arte completa⁴²⁴.» (Tradução nossa).

A sua própria proposta é mais ambiciosa, tentando tornar a arte da poesia clara, mostrando e disponibilizando não só o que foi transmitido em poucas páginas pelo maior dos filósofos, mas também o que poderia e deveria ter sido escrito para total benefício de todos aqueles que desejavam saber como se compõem poemas correctamente e ainda como são julgados por outros os textos compostos⁴²⁵.

⁴²² Castelvetro morreu em 1571, e a segunda edição é póstuma; a sua obra foi preparada por amigos com base nos manuscritos do autor. Há inúmeras variações entre os textos, mesmo em relação às traduções directas de Aristóteles. Levantam-se questões sobre a autenticidade das alterações e sobre que texto usar como base de estudo. Bernard Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 503 afirma que utilizou a edição de 1576 que provavelmente representa o último pensamento de Castelvetro acerca do texto do Estagirita e da teoria poética. Nós seguimos neste ponto o crítico norte-americano da Escola de Chicago. Confrontámos as citações com o exemplar da BNL intitulado «POETICA D' ARISTOTELE VULGARIZZATA, ET SPOSTA Per Lodouico Castelvetro. Stampata in Vienna d'Austria, per Gaspar Stainhofer, l'anno del Signore M.D.LXX.»

⁴²³ Na exposição, deste item (*A Teoria da Poética em Castelvetro*), segui genericamente B. Weinberg (1963) *op. cit.*, pp. 22, 34, 58, 66, 69-70, 149, 174-77, 183-184, 198-99, 214, 235, 277, 286-87, 292-93, 312, 330, 412, 462, 478, 502-11, 517-19, 523-25, 529, 532, 540, 543, 546-47, 549, 553, 556-57, 559, 561, 563, 568, 570-71, 574, 580, 587, 593, 603, 608-10, 619, 635, 676, 678, 689, 691, 695-96, 701-3, 713, 762, 771, 790, 802, 829, 857, 865, 885, 928, 943, 948, 983, 1040, 1057, 1070, 1091, 1106. Veja-se também Javier García Rodríguez (2003) *op. cit.*, pp. 177-234.

⁴²⁴ *Apud* Bernard Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 503: «*Poetica d' Aristotele* (ed. 1576), p.)(3: “vna prima forma rozza, imperfetta, & non polita dell' arte poetica, la quale è verisimile, che l'autore conservasse, perche seruisse in luogo di raccolta d'insegnamenti, & di brieui memorie per poterle hauere preste, quando volesse compilare, & ordinare l'arte intera.» Veja-se Bernard Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 503, onde refere que, sobre tal matéria, se deve consultar o seu artigo, «Teoria da Poética de Castelvetro», *Crítica e Criticismo: Antigo e Moderno*, ed. R. S.Crane (Chicago: Universidade de Chicago, Impr.1952), pp. 349-371.

⁴²⁵ A partir de Bernard Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 503: «*Poetica d' Aristotele* (ed. 1576), p.)(3: “ho tentato... di far manifesta l' arte poetica, non solamente mostrando, & aprendo quello, che è stato lasciato scritto in queste poche carte da quel sommo philosopho, ma quello anchora, che doueua, o poteua essere scritto per vtilita piena di coloro, che volessero sapere, come si debba fare a comporre bene poemi, & a giudicare, se i composti habbiano quello, che deono hauere, o no.”»

Aristóteles foi parcialmente usado por Castelvetro como ponto de partida das suas teorias, mas também como oponente. O problema imediato, quando se lê a obra do comentador de Módena, é descobrir, no processo de adaptação e de refutação efectuado, o que acontece à teoria de Aristóteles. Não é muito ousado dizer que, em geral, Castelvetro transpõe toda a análise do mundo da arte para o mundo da realidade. Os preceitos estão relacionados com a selecção, a disposição e o embelezamento dos materiais. Castelvetro trata só superficial e indirectamente a espinhosa questão da relação da literatura com a natureza. A noção de imitação como conceito que apresenta diferenças entre um objecto que está na natureza e esse mesmo objecto representado numa obra de arte está completamente ausente; na verdade, numa obra que é um comentário de Aristóteles, não está presente nenhuma das implicações do conceito aristotélico de imitação⁴²⁶. Estas implicações desapareceram de tal forma que se diz que a imitação (*rassomiglianza*) não está presente quando se tratam acontecimentos verdadeiros ou históricos e que só está presente nos detalhes e nos embelezamentos ‘inventados’ pelo poeta, sempre, claro, de acordo com a probabilidade⁴²⁷. E ainda mais, relativamente à imitação, a distinção entre *πράξις* (acto) e *δρώντες* (actores) é despojada do seu significado de tal maneira que o objecto representado é convertido na acção do poema e a pessoa representada converte-se no poeta (por exemplo a *Eneida* de Virgílio.)

Além disso, para o crítico de Módena a vinculação que Aristóteles estabelece entre a poesia e a pintura é, por definição, errada porque entre ambas existem mais diferenças que semelhanças. Em primeiro lugar, são diferentes quanto ao que representam. A pintura (como a história) representa o que é real, a coisa certa e conhecida, enquanto a poesia imita o provável, algo incerto e desconhecido. Enquanto a poesia representa acções, a pintura, no melhor dos casos, representa objectos; por exemplo a pintura histórica é um género definitivamente inferior. Em segundo lugar, são diferentes na relação que se espera entre a imitação e o objecto; na pintura, exige-se uma semelhança precisa: a mínima diferença entre a imagem e o ser retratado pode ser censurada e condenada na arte como uma imperfeição. Na poesia, a imitação é uma expansão, um embelezamento, uma idealização de qualquer acontecimento real que podia ser tomado como ponto de partida. Em terceiro lugar, as

⁴²⁶ Veja-se Javier García Rodríguez (2003), *op. cit.*, pp. 208-209.

⁴²⁷ Cf. Castelvetro (1576), *op. cit.*, pp. 583-585.

fontes de prazer nas duas são diferentes. A pintura, pela sua relação com o sentido da visão, produz prazer, graças à precisa semelhança que na poesia é desagradável; por outro lado, a imitação na poesia duma provável acção desconhecida é o que mais agrada⁴²⁸. Isto explica-se com base na dificuldade que se supõe ao artista. Para o pintor, a representação exacta é o procedimento mais difícil, mostra o talento mais elevado e provoca uma admiração ilimitada. Para o poeta, esta representação torna-o num mero historiador⁴²⁹; o que constitui a sua maior glória é a introdução do ‘irreal’, o ‘inventado’ e o ‘maravilhoso’⁴³⁰.

O próprio Castelvetro só vê uma base de comparação entre as duas artes, que é o facto de ambas perseguirem o *conveniente*, que aqui significa a representação de coisas tal e qual como deveriam ser; porém não viu qualquer intenção em conciliar isto com a obrigação de, na pintura, as coisas serem representadas tal como são⁴³¹.

Segundo Javier García Rodríguez *apud* B. Weinberg à luz da íntima afinidade que outros teóricos, como Robortello, viram entre a poesia e a retórica, torna-se impensável não perguntar se Castelvetro trata as duas artes como um todo. Logo a seguir descobre-se que não⁴³². É certo que faz bastantes referências à *Retórica* de Aristóteles, mais abundantes no que diz respeito à elocução, às paixões e ao pensamento, mas a partir delas não chega à indicação de uma semelhança geral entre Poética e Retórica⁴³³. Nas suas linhas mais gerais, o sistema de Castelvetro é essencialmente retórico. É notória a sua insistência em declarar a

⁴²⁸ Cf. Javier García Rodríguez (2003), *op. cit.*, 207.

⁴²⁹ Veja-se Castelvetro (1576), *op. cit.*, p. 114. 40. Rejeitada a concepção popular do poeta como alguém inspirado pela divindade, falsificadas ou abandonadas todas as noções do poema como uma imitação da natureza e especificamente negada a semelhança com a pintura, o sistema poético de Castelvetro converte-se num sistema muito especial para a sua época. A poética passa a ser um ramo da história, mas com a especial característica de ser uma história que tenta agradar à sua audiência e proporcionar a glória ao seu autor. Tudo o que num poema está relacionado com as necessidades de credibilidade deriva das suas características e critérios da história; tudo o que está relacionado com as necessidades de agradar ao público, cujo carácter é delimitado duma maneira muito cuidadosa, toma as suas características e seus critérios da retórica. Se há um papel próprio para uma arte da poesia – e em ocasiões isto é praticamente negado – é na combinação dos preceitos fornecidos por estas duas artes-matrizes, que se chega aos vícios, como no caso das unidades, para os quais as outras artes não dão recomendações específicas. Ou, para expor o caso mais cuidadosamente, o poeta considera-se ele próprio como um tipo de historiador e confia cegamente nos ensinamentos da história para que o guie na hora de escrever os seus poemas. Contudo há lugares onde estes ensinamentos são inconvenientes e aqui o poeta – inclusive pode até não reconhecer este facto – recorre às relações fundamentais que existem numa obra que usa a linguagem e o público para o qual está direccionada. Este segundo tipo de actividade leva-o a formular para si mesmo – ou recuperar algumas das prévias formulações de teóricos como Castelvetro – uma série de convenções, regras ou práticas especiais que, tomadas em conjunto, configuram uma arte da poesia.

⁴³⁰ *Idem, Ibidem*, pp. 207-208.

⁴³¹ Veja-se Castelvetro (1576), *op. cit.*, p. 586. 9; 72. 4; 41. 11; 342. 28.

⁴³² Cf. Javier García Rodríguez (2003), *op. cit.*, p. 208.

⁴³³ Sobre as partes qualitativas e quantitativas na poética e na retórica veja-se., por exemplo, Castelvetro (1576), *op. cit.*, p. 257. 43. Acerca das relações entre a Poética e a Retórica desde a antiguidade greco-latina até aos nossos dias observe-se Antonio García Berrio & Teresa Hernandez Fernandez (1994), *op. cit.*, pp. 12-14.

íntima relação existente entre poesia e história; este facto pode constituir um dos sucessos mais originais do sistema de Castelvetro⁴³⁴. Segundo o comentador de Módena, o próprio poeta não precisa de estar inspirado pela divindade, nem escrever sob a influência do *furor poeticus*, nem sentir ele mesmo as paixões que as suas personagens encarnam; trata-se apenas de superstições vividas pelos poetas para melhorar o seu crédito entre as massas ignorantes⁴³⁵.

A arte nunca é independente, já que suporta sempre as marcas das suas origens na história e na retórica. Tem, por isso, muito pouco a ver com a ‘arte’ de Aristóteles⁴³⁶. Na história da crítica literária moderna Ludovico Castelvetro⁴³⁷ aparece como o responsável por introduzir as três unidades pseudo-aristotélicas de tempo, lugar e acção. Ou, pelo menos, é-lhe reconhecido o mérito de ter sido o primeiro a dar a forma definitiva ao complexo de tempo – lugar – acção e, com isto, de ter exercido uma importante influência no desenvolvimento da doutrina clássica que tornou possível a implantação da teoria dos classicistas franceses. A *Poetica* de Castelvetro representa, num certo sentido, o culminar das tendências já manifestadas no primeiro comentário à *Poética* de Aristóteles, a obra de Robortello *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes* de 1548⁴³⁸ de que já demos conta anteriormente. Castelvetro incorpora na sua análise as novidades que surgiram neste espaço de tempo e o que produziu, mas, visto que é mais extremista, está mais longe do texto de Aristóteles e mais próximo do ponto de vista do classicismo francês⁴³⁹.

A diferença que mais se destaca entre Robortello e Castelvetro é a atitude de cada um deles face a Aristóteles. Para Robortello, o texto que comenta é uma obra-prima de clareza e lógica. Frequentemente interrompe o seu discurso para sublinhar a excelência da

⁴³⁴ Vide Javier García Rodríguez (2003), *op. cit.*, p. 208.

⁴³⁵ Idem, *Ibidem*, p. 65. 12; 180. 7; 372. 30; 374.15.

⁴³⁶ Quem quer que a adopte, teórico ou poeta, declara-se a favor dum sistema da poética essencialmente não aristotélico, um sistema que estaria inclusive e ainda mais afastado das pressuposições do texto original, mais do que havia estado a teoria assimilada pelo comentário de Robortello, porque se acrescentam sempre novas ideias na reformulação ou concepção de um novo texto. De certa forma faz-se jus ao aforisma, pois quem reconta reconstrói sempre um novo texto, embora similar à redacção de base que lhe serviu de inspiração, contudo, já diferente em certos aspectos, teorias, circunstâncias e motivos opinativos.

⁴³⁷ Lodovico Castelvetro (Módena, 1505 – Chiavenna, 1571) foi um filólogo e crítico literário italiano. É considerado o representante máximo do aristotelismo literário do *Cinquecento*.

⁴³⁸ Sobre este assunto veja-se o artigo de Bernard Weinberg, «Robortello on the *Poetics*», R. S. Crane (ed.), *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, The University of Chicago Press, 1952, pp. 319-348.

⁴³⁹ Na exposição, deste item, segui genericamente B. Weinberg (1963) *op. cit.*, pp. 174-77; 502-511; 701-03. Veja-se também Javier García Rodríguez 2003: 177-210.

sua construção e para a defender daqueles que dizem ser fragmentária, imperfeita e falsa a *Poética* do Estagirita. A sua intenção é justificar e aceitar na íntegra o texto de Aristóteles. Se alguém propusesse uma análise na essência não-aristotélica seria por causa da sua incapacidade em compreender o texto e os velhos costumes da exposição textual; de modo algum se devia à sua intenção de divergir. Em Castelvetro, o ponto de partida é um desdenhar profundo do texto da *Poética*. A *Poética* não é uma obra completa, mas sim uma colecção de materiais poéticos a partir dos quais se pode escrever um tratado. Segundo o crítico de Módena, as afirmações incluídas por Aristóteles no seu texto, contava-as o Estagirita refutar ou rejeitar mais tarde⁴⁴⁰; opina ainda que muitas passagens estão deslocadas⁴⁴¹ e existem contradições que são óbvias⁴⁴². O desdém de Castelvetro chega inclusive mais longe. Não hesita em classificar como falsas determinadas ideias de Aristóteles⁴⁴³. Rejeita as ideias de Aristóteles quando julga não estarem confirmadas adequadamente⁴⁴⁴. Partindo da inutilidade dos preceitos de Aristóteles para a arte da história chega mesmo a perguntar: «O que nos impede de afirmar que estes preceitos não são nem apropriados nem úteis para a própria poesia, seguindo a força deste argumento?»⁴⁴⁵

Nada mais distante da ideia de Castelvetro que tentar uma justificação para o texto aristotélico. A sua estratégia mais habitual é pegar numa passagem à escolha da *Poética*, assinalar as razões pelas quais as distinções que se fazem são incompletas e erradas e depois fazer a sua própria lista de distinções sobre o mesmo tema. Podemos ver o exemplo da análise que faz do trecho da *Poética* sobre o impossível verosímil (1460a26)⁴⁴⁶. Segundo Aristóteles

⁴⁴⁰ Idem, *Ibidem*, pp. 35. 1; 111. 24.

⁴⁴¹ Idem, *Ibidem*, pp. 91. 36; 174. 8; 218. 16; 234. 30; 294.33; 341.24; 386.30.

⁴⁴² Idem, *Ibidem*, p. 275. 30.

⁴⁴³ Idem, *Ibidem*, pp. 691. 15; «Hora presuppone Aristotele per cosa semplicemente vera quella, che non è cosi.» Sobre esta questão veja-se também 315. 38; 386. 24; 491. 13; 694. 6; 697. 6: «Hora presuppone Aristotele per cosa semplicemente vera quella, che non è cosi.»

⁴⁴⁴ Idem, *Ibidem*, p. 280. 29: «vorrei, che mi fosse mostrato per altro, che per autorità di lui che pare dire, & ridire piu volte questo medesimo senza addurre ragione di niuno valore.»

⁴⁴⁵ Idem, *Ibidem*, p. 7. 1: «che ci vetera, che seguendo noi il vigore di questo argomento non siamo costretti a dire, che non sieno ne conueneuoli, ne gioueuoli alla stessa poesia?»

⁴⁴⁶ Idem, *Ibidem*, p. 564. 12: «Hora, se io non m'inganno, questa matèria si sarebbe intesa meglio, & sarebbe data Maggiore luce alle cose, che s'hanno da dire, se si fossero fatti tre capi, in ciascuno de quali fosse la virtù, che si douesse seguire, e' vitio, che si douesse fuggire. E' il primo fosse quello della possibilita, & della' impossibilita e' il secondo fosse quello della credibilita & della' ncredibilita, de quali due capi in fino a qui s'è parlato. e' il terzo fosse quello del giouamento della constitutione della fauola, & del non giouamento.» Traduzimos o passo da seguinte forma: «Agora, se não me engano, esta

«deve preferir-se o impossível verosímil ao possível inverosímil; não devem compor-se enredos com partes irracionais mas, pelo contrário, não devem ter absolutamente nada de irracional e, se tiverem, que seja fora do enredo, como o facto de Édipo não saber como moreu Laio⁴⁴⁷.»

Entre as tendências que, já desde Robortello, marcaram um afastamento do espírito da *Poética*, a mais significativa, do ponto de vista metodológico é a progressiva deslocação da ênfase principal desde o poema até ao público. Este afastamento significa que todos os aspectos da poesia são considerados em função das necessidades ou exigências do público de características muito específicas e não das exigências artísticas do próprio poema. Não é muito ousado dizer que, em geral, Castelvetro transpõe toda a análise do mundo da arte para o mundo da realidade⁴⁴⁸.

Ainda assim, de um modo geral, podemos asseverar que o essencial da estética de Aristóteles permaneceu intacto nas interpretações dos seus mais altos exegetas, como Robortello, Escalígero, Minturno, Vettori ou Castelvetro e alguns outros. Bastará ler os comentários destes autores aos passos mais importantes da *Poética*, como os relativos à mimese, ao conceito de natureza a imitar, à distinção entre poesia e história, ao universal poético, à verosimilhança, à catarse trágica, à coerência poética, comentários insertos na obra de Galvano Della Volpe, para se concluir que não houve desvio imenso e fundamental na fidelidade ao pensamento de Aristóteles⁴⁴⁹. Um aspecto houve, todavia, já o aludimos atrás, em que o pensamento aristotélico foi frequentemente alterado: no problema das relações com a moral. Mas os tempos da Reforma e Contra Reforma, bem como a influência de Averróis também contribuiu para o facto.

questão seria melhor compreendida, e ter-se-iam iluminado as *coisas* que devem ser ditas, se forem feitas três distinções, em cada uma das quais se segue a virtude e se evita o vício. A primeira seria entre o possível e o impossível e a segunda entre o incrível e o inacreditável; estas duas divisões já tinham sido analisadas. Finalmente, a terceira é então a da sua utilidade ou inutilidade para a formação da fábula.» A partir deste momento procede-se ao desenrolar da distinção, à subdivisão em oito combinações possíveis, à formulação na qual entra a primeira e a segunda divisão 'à natureza ou à razão humana', enquanto a terceira é da competência do poeta. Existem inúmeras passagens deste tipo. Assim sendo, o verdadeiro propósito de Castelvetro, é substituir as concepções do Estagirita pelas suas próprias e desenvolver uma série de formulações que podem ser consideradas como propriedade da teoria poética de Castelvetro.

⁴⁴⁷ Cf. Ana Maria Valente, (2004), *op. cit.*, p. 96.

⁴⁴⁸ Digamos que, à guisa de explicação, que Aristóteles na *Poética* considera as qualidades especiais do poema como obras de arte (e não como objectos naturais), que analisa as características dos objetos que afectam sua utilidade nas obras de arte (em vez das suas qualidades naturais), que só tem em consideração apenas as capacidades dos homens que afectam a inteligência, a apreciação e a avaliação das obras (em vez de todas as suas características como homens). Isto é, obras e objectos e homens são sempre vistos com respeito a condições especiais da arte da poesia. Em Castelvetro, qualquer ideia de 'condições especiais' tende a perder-se; as obras são tratadas como se fossem objectos naturais, os quais permanecem inalterados à medida que passam na obra, e homens são homens.

⁴⁴⁹ Cf. Aguiar e Silva (1962), *op. cit.*, p. 60 e ss.

As ideias da *Poética* de Aristóteles eram possivelmente tratadas pelo Filósofo, por forma a serem direccionados a um público interno, mais restrito, com maiores e mais avançados conhecimentos sobre poesia, lógica, física, metafísica. Ainda assim e tratando-se de uma obra esotérica⁴⁵⁰ e apesar de algumas contradições, a sua redescoberta pelos comentadores da Renascença fazem dela uma obra ímpar na cultura ocidental, a base de toda a teoria literária antiga e actual; não podemos deixar de referir que a metalinguagem⁴⁵¹ desenvolvida na *Poética* do Estagirita ou na *Epistola ad Pisones* de Horácio⁴⁵², além de influenciarem toda a Antiguidade Clássica e o Medievo (incluindo a cultura árabe medieval da Península Ibérica e da Sicília) com as suas ideias teóricas e preceptivas vêm a dar origem paulatinamente e sobretudo depois de Francesco Robortello com a sua tradução e comentário (1548) a um bloco doutrinal de ideias literárias que se consolidou por toda a Europa ocidental e haveria de influir a obra de D. António de Ataíde e de outros preceptistas lusos⁴⁵³.

No seu Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever, D. António de Ataíde não foi indiferente às preceptivas propostas pelos autores dos séculos XV e XVI. A interpretação de tão importantes estudos afigura-se ao leitor como uma «obra aberta como uma proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de modo que o fruidor seja levado a uma série de leituras sempre variáveis⁴⁵⁴», como uma constelação de recursos que proporcionam o germinar de diferentes relações ou o confluir de mútuas conexões. Ainda assim, o difícil e complexo meio social do Humanismo português e espanhol não se afigura como obstáculo para que um número cada vez maior de estudiosos, da área da filologia clássica e hispânica, afirme a sua intenção de aprofundar os conhecimentos acerca da peculiaridade e contribuições ibéricas para o desenvolvimento da Poética. Estamos já longe da opinião, na altura, correcta de «que fuera de las fronteras de la hispanística se há juzgado

⁴⁵⁰ Veja-se Eudoro de Sousa ⁵1994: 13 e ss.

⁴⁵¹ Vide António García Berrio & Teresa Hernández Fernández (2004), *op. cit.*, 28 e ss.

⁴⁵² Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, 13 e ss.

⁴⁵³ Vide Carlos Reis (1995), *op. cit.*, pp. 414-415; Segismundo Spina (1967) *op. cit.*, p. 7 e ss; Karl Kohut (1973) *op. cit.*, p. 1 e ss.; Mariana Amélia Machado Santos 1961: 5 e ss.; Aníbal Pinto de Castro 1976: pp. 83-102.

⁴⁵⁴ Cf. Umberto Eco, (1989) *op. cit.*, 173-174.

muy mal el valor de la apotación española (y más todavía de la portuguesa) a la poética del Renacimiento y el Barroco⁴⁵⁵.»

Karl Kohut afirma, de seguida, que «más desprecio hay todavía en el juicio de Spingarn, que se contenta con despachar la poética española considerándola un recuerdo de teorías italianas⁴⁵⁶.» Os juízos expressos por Spingarn e Saintsbury dos começos do século XX caracterizavam a postura geral dos estudiosos até há alguns anos atrás. Era assim em 1973 e K. Kohut quando declara «mientras que por ejemplo para Italia se dispone de excelentes trabajos de síntesis en los de Buck y Weinberg, para Francia en los de Bray y Patterson, para España no se há vuelto a intentar una síntesis de ese tipo después de Menéndez Pelayo⁴⁵⁷», quiçá a melhor história crítica literária de todas as literaturas europeias segundo as palavras de K. Kohut *apud* Saintsbury⁴⁵⁸. Em consequência de tudo isto a investigação sobre as teorias literárias espanholas e portuguesas do Renascimento e do Barroco experimentaram um retrocesso considerável em comparação com Itália ou França⁴⁵⁹. No entanto, os sinais dos tempos indicam-nos que paulatinamente as realidades estão a mudar e disso é exemplo o capítulo que se segue, onde expomos a forma como se foi materializando a formação de um cânone poético em Espanha e em Portugal a partir de Nebrija e da sua vinda de Itália em 1473.

2. Preceptistas poéticas espanholas de 1580 a 1624: propósitos e polémicas

Importante para a formação de um cânone poético português foram as suas intensas ligações a Espanha no período que tem lugar sobretudo a partir da assinatura do Tratado de Alcáçovas em 1479. Ficou delineado para portugueses e castelhanos um extenso espaço temporal pacífico e uma favorável aceitação de tudo que procedia de Castela. A data

⁴⁵⁵ Veja-se Karl Kohut 1973: 1. Este autor expõe no seu estudo *Las Teorías Literarias en España y Portugal durante los Siglos XV y XVI* o estado da investigação, na sua época, sobre os preceitos poéticos e estéticos produzidos na Ibéria, no período que ele próprio delimitou entre 1473 e 1600. A partir da página dezasseis do trabalho supra citado apresenta um resumo muito circunstanciado das fontes espanholas de teoria literária: 1.º Poéticas; 2.º Tratados de teoria literária em sentido amplo; 3.º Retóricas; Obras sobre historiografia; Refundições e comentários; 6.º Prólogos, aprovações e elogios; 7.º Discussões ocasionais de problemas teóricos em obras de todo o tipo.

⁴⁵⁶ Idem, *Ibidem*.

⁴⁵⁷ Idem, *Ibidem*, p. 3.

⁴⁵⁸ Idem, *Ibidem*.

⁴⁵⁹ Vide Karl Kohut, (1973) *op. cit.*, 3.

mencionada serve como ponto de referência para assinalar o princípio de uma mais profunda influência castelhana em Portugal. Foram diversos os contributos para o enraizamento castelhano em Portugal, tais como a activa difusão de obras castelhanas junto das elites portuguesas, a religião, o ensino e até mesmo o teatro. A posição da corte também desempenhou uma actividade e importante papel na valorização para que tudo quanto fosse castelhano estivesse de moda em Portugal. Para isso muito contribuiu a política de enlaces matrimoniais entre as famílias reais portuguesas e castelhanas que é vista como a principal causa da introdução da língua castelhana nas cortes portuguesas como já aludimos anteriormente. Ente 1498 e 1578, quatro rainhas castelhanas presidiram sem interrupção a corte portuguesa, as três mulheres de D. Manuel I e a mulher de D. João III, D. Catarina⁴⁶⁰. As rainhas de origem castelhana chegadas a Portugal com a sua particular corte de damas, confesores⁴⁶¹ e outros súbditos apresentavam forte resistência na adaptação à cultura Portuguesa mantendo-se sempre fiéis ao idioma castelhano. Esta insistência teve forte impacto na cultura portuguesa⁴⁶² e foi uma das principais razões do bilinguismo nas cortes.

O século XVI significa, antes de mais nada, a definitiva penetração da sensibilidade renascentista na literatura espanhola. Os ventos literário-artísticos da Renascença italiana chegarão ao país vizinho e hão-de influenciar a literatura espanhola⁴⁶³ de forma definitiva⁴⁶⁴.

⁴⁶⁰ A propósito da rainha consorte, esposa de D. João III, da prole do 'Piedoso' e da política de casamentos, na Ibéria do século XVI, declara Anne Marie Jordan, 2017: 127, o seguinte: «o casamento de D. Maria de Portugal (1527-1545), filha de D. Catarina de Áustria, com Filipe II representou uma união que mais uma vez uniu as casas reais de Avis e Habsburgo durante o Renascimento.»

⁴⁶¹ Exemplo disso foi Frei Luís de Granada (1504-1588), conselheiro espiritual e confessor de D. Catarina. Cf. Anne Marie Jordan (2017), *op. cit.*, p. 215.

⁴⁶² No prefácio da autoria de Maria de Lourdes Belchior Pontes à obra de José Maria Valverde 1958: 9 diz-se o seguinte, relativamente à influência da literatura espanhola em Portugal: «a História da Literatura Portuguesa ilumina-se e esclarece-se, integrada no quadro das literaturas peninsulares. O influxo é factor integrante da nossa literatura, particularmente nos séculos XVI e XVII.»

⁴⁶³ Acerca deste assunto veja-se José-Carlos Mainer (2014): 63-113. Veja-se ainda de Carlos Alvar et al 2017: 227- 422.

⁴⁶⁴ Segundo Mario M. González no documento [em linha]: <http://www.ufjf.br/revistaipotesti/files/2009/12/LITERATURA-E-DIFEREN%C3%87AS-NA-ESPANHA1.pdf>, afirma parecer-lhe «necessário evitar a simplificação que significa ater-se à fragmentação cronológica utilizada de longa data nos manuais de História da Literatura Espanhola. Neles, é tradicionalmente aceite a divisão dos séculos de referência em "Renascimento", para século XVI (dividido em "Primeiro Renascimento", para a primeira metade do século ou o reinado de Carlos I, e "Segundo Renascimento", para a segunda metade ou o reinado de Felipe II) e "Barroco", para o século XVII.» Declara ainda o mesmo autor que «o conjunto dos séculos XVI e XVII costuma ser designado, nos manuais de História da Literatura Espanhola como "o século de ouro" ou, mais apropriadamente, "os séculos de ouro", para salientar assim o brilho que caracteriza o período no campo das realizações literárias e artísticas. A designação, embora válida em algum sentido, além de extremadamente imprecisa quanto à sua abrangência, tende a uniformizar, por um lado, toda a produção literária do período e, mais ainda, leva a entender que se trata de dois séculos uniformemente caracterizados apenas pelo sucesso nacional espanhol em todos os aspectos, quando, na verdade, é necessário considerar, ao longo de um período tão extenso, um processo histórico muito complexo e carregado de conflitos.»

A Espanha dos Áustrias (c. de 1500 – 1700) assistirá ao surgimento de autores e obras intemporais. Fernando Rojas com a sua *Celestina*, Hernán Núñez⁴⁶⁵, Juan de Mena⁴⁶⁶, o primeiro autor canónico da literatura espanhola⁴⁶⁷, o gramático Nebrija, Jorge Manrique, Francisco Sánchez de las Brozas, Garcilaso de la Vega⁴⁶⁸, o verdadeiro ‘inventor’ da língua poética do Renascimento espanhol e, introdutor em definitivo da linha petrarquista em Espanha⁴⁶⁹, Sánchez de Lima e a sua *Arte Poética*, o paleógrafo Juan Vázquez del Mármol, Juan de Boscán, o introdutor em Espanha do denominado *dolce stil nuovo*⁴⁷⁰, Cristóbal de Castillejo, Garci Sánchez, Torres Naharro, Cartagena, Santillana, Juan Hurtado de Mendoza, Gonzalo Pérez, frei Luis de León, Juan de la Cruz, Teresa de Ávila e depois, numa segunda fase, de Fernando Herrera⁴⁷¹, Miguel de Cervantes⁴⁷², Francisco de Quevedo⁴⁷³, Tirso de Molina, Lope de Vega⁴⁷⁴, Pedro Calderón de la Barca⁴⁷⁵ e Luis de Góngora⁴⁷⁶ entre tantos outros.

⁴⁶⁵ Hernán Núñez de Toledo y Guzmán nasceu em Valladolid em 1475 e morreu em Salamanca em 1553. Foi um latinista, helenista, paremiólogo e humanista espanhol, também conhecido como o *Comendador Griego*, ou *Comendador Hernán Núñez*, *El Pinciano* ou *Fredenandus Nunius Pincianus*. Núñez estudou em Bolonha os escólios de Donato, a introdução de Agostino Dati e a *elucidativo* de Badius Ascensius) ⁴⁶⁵.

⁴⁶⁶ Juan de Mena (Córdova, 1411 - Torrelaguna (Madrid), 1456), poeta espanhol pertencente à escola alegórico-dantesca do pré-renascimento espanhol e conhecido sobretudo pela sua obra *Laberinto de Fortuna*.

⁴⁶⁷ Cf. José María Pozuelo Yvancos (dir.) 2011: 193.

⁴⁶⁸ Sobre Garcilaso de la Vega observe-se José-Carlos Mainer (2014), *op. cit.*, 68 e ss. Veja-se também Maria de Lourdes Belchior Pontes (1958), *op. cit.*, p. 65.

⁴⁶⁹ *Vide* Eloísa Álvarez & António Apolinário Lourenço (1994), *op. cit.*, p. 125. Observe-se ainda José-Carlos Mainer (2014), *op. cit.*, 262 e ss.

⁴⁷⁰ Segundo E. Álvarez & A. A. Lourenço 1994: p. 82 «a Juan de Boscán cabe, portanto, o mérito de ter introduzido nas letras hispânicas as inovações renascentistas italianas, ainda que o triunfo definitivo destas se fique a dever essencialmente ao génio poético de Garcilaso de la Vega, o verdadeiro *inventor* da língua poética do Renascimento espanhol e paralelamente do espanhol moderno.»

⁴⁷¹ Acerca do papel de Fernando Herrera na literatura espanhola observe-se José-Carlos Mainer (2014), *op. cit.*, pp. 69 e ss. Veja-se também Maria de Lourdes Belchior Pontes (1958), *op. cit.*, p. 65.

⁴⁷² Sobre o *Don Quijote de La Mancha* observe-se a edição comemorativa do tricentenário da Real Academia Española da autoria de Arturo Pérez-Reverte ⁵2016: 5 e ss. Acerca da importância de Miguel de Cervantes na literatura espanhola leia-se ainda José-Carlos Mainer (2014), *op. cit.*, pp. 88 e ss. Observe-se também Maria de Lourdes Belchior Pontes (1958), *op. cit.*, p. 115.

⁴⁷³ Sobre a relevância de Miguel de Cervantes na literatura espanhola leia-se José-Carlos Mainer (2014), *op. cit.*, pp. 109 e ss. Atente-se ainda Maria de Lourdes Belchior Pontes (1958), *op. cit.*, p. 148.

⁴⁷⁴ Cf. José-Carlos Mainer (2014), *op. cit.*, pp. 96. e ss.

⁴⁷⁵ Em relação ao papel de Pedro Calderón de la Barca leia-se José-Carlos Mainer (2014), *op. cit.*, pp. 100 e ss. Observe-se igualmente Maria de Lourdes Belchior Pontes (1958), *op. cit.*, p. 136.

⁴⁷⁶ Veja-se José-Carlos Mainer (2014), *op. cit.*, pp. 106 e ss. *Vide* ainda Maria de Lourdes Belchior Pontes (1958), *op. cit.*, p. 148.

Na primeira metade do século XVI, em cerca de quarenta anos, o sistema poético espanhol experienciou uma transformação de tal forma radical que os ‘velhos sinais’ se deviam adaptar, caso alcançassem o prémio da imprensa, no modo em que eram concebidos, apresentados e interpretados nas circunstâncias que ditavam os ‘novos sinais’ (usando um expressão feliz de Alberto Blecua⁴⁷⁷). Em Portugal sucedeu algo de idêntico⁴⁷⁸. Relembremos Sá de Miranda⁴⁷⁹, António Ferreira e Luís de Camões. São poucos os que depois de 1570 escrevem em medida velha. Ou seja, essa mudança foi paralela em Portugal e a dinastia de Avis cabeça de um imenso império em expansão não podia deixar de lado o surgimento das novas preceptivas. Cataldo Sículo⁴⁸⁰, Nicolau Clenardo⁴⁸¹, Sá de Miranda⁴⁸² e também António Ferreira⁴⁸³ entre outros irão, através dos aspectos técnico-formais e ideológicos, contribuir para que uma comoção nova, profundamente ligada aos novos modelos vindos de Itália, deixasse marcas na literatura portuguesa⁴⁸⁴.

⁴⁷⁷ Luis Alberto Blecua Perdices (Zaragoza, 1941) é um filólogo e cervantista espanhol, filho do também filólogo José Manuel Blecua Teijeiro e irmão de José Manuel Blecua Perdices (actual Director da Real Academia Espanhola).

⁴⁷⁸ Sobre as teorias literárias em Espanha e Portugal durante os séculos XV e XVI, veja-se o estudo de Karl Kohut, 1973.

⁴⁷⁹ Acerca de Sá de Miranda como poeta lírico veja-se Isabel Almeida: 2006: 78.

⁴⁸⁰ Veja-se Adriano Milho Cordeiro (1992), *O poema triunfo dos anjos e das musas que se congratulam com Gonçalo filho de Martinho de Cataldo Sículo*. Coimbra, FLUC.

⁴⁸¹ Cf. M. Gonçalves Cerejeira ⁴(1974-1975), *O Renascimento em Portugal*. Coimbra, Coimbra Editora.

⁴⁸² Vide T. F. Earle (2013), *Estudos sobre cultura e literatura portuguesa do renascimento*. Coimbra, Imprensa da Universidade. Veja-se ainda do mesmo autor a obra publicada em 2000, *António Ferreira. Poemas lusitanos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

⁴⁸³ Vide T. F. Earle (2013), *Comédias de Francisco Sá de Miranda*. Lisboa. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Observe-se também de Márcia Arruda Franco (2005), *Sá de Miranda, poeta do século de ouro*. Coimbra, Angelus Novus. Veja-se ainda Paula Alexandra de Campos Pais Ferreira dos Santos (2009), *A recepção de Horácio nos Poemas Lusitanos de António Ferreira*. Coimbra Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

⁴⁸⁴ António Maria Martins Melo 2014: 160, a propósito do Renascimento em Portugal, afirma o seguinte: «O Concílio de Trento tem lugar no séc. xvi, num momento crucial para o Renascimento, pois, na opinião de José Vitorino de Pina Martins, ele pode constituir uma fronteira diferenciadora de dois períodos distintos: um primeiro Renascimento de matriz filológica, que se caracteriza pelo cultivo das *litterae humaniores* e que, geralmente, se designa por Humanismo; o segundo, mais de pendor naturalista, marcado pelo espírito experimentalista dos descobrimentos (Martins, 1983: coll. 274-283).

Porém, em Portugal, assiste-se a uma inversão deste contexto histórico, pois o movimento humanista, segundo Costa Ramalho (1977-1978; 1980; 1998), só havia de dar os seus primeiros passos com a chegada ao reino de Portugal, em 1485, de Cataldo Parísio Sículo (c. 1455-c. 1517), futuro preceptor de D. Jorge, filho bastardo de D. João II. De forma contundente, vitupera este humanista siciliano os que defendiam o «bárbaro latim tradicional», proclamando os perigos da nova educação, sobretudo os provenientes da leitura de autores do Paganismo, como se pode ler em carta sua dirigida ao Marquês de Vila Real, D. Fernando de Meneses, no dealbar do séc. xvi (Ramalho, 1985: 41-42):

Audio, nescio quos theologiculos, quo doctiores, sanctioresque apud imperitum uulgum uideantur, non solum magno, eminentique poetae in magna hominum celebritate sub sanctitatis specie nominatim Virgilio detrudere, sed ipsam penitus Latinam linguam lacerare, esseque omnino ab hominum usu, conspectuque ueluti indignam, repellendam. (...) Dicunt propterea poetas legi non debere, quia ad libidinem incitant hominum mentes, dum lasciuia amatorique proferunt uerba (quasi nemo alius libidinosus sit, nisi qui poetis operam dederit).

[Consta-me que certos teólogos de meia-tigela, para se darem ares de mais doutos e mais santos entre os néscios, com ares seráficos, não só dizem mal de um grande e eminente poeta, célebre entre os homens, como Virgílio, mas rasgam sem piedade a própria língua latina, dizendo que deve ser banida da prática dos homens, como se fosse indigna de aparecer

As influências e intercâmbios com Espanha contribuirão decisivamente para a imitação do que era produzido e publicado no país vizinho. Já no tempo dos Filipes o teatro espanhol invadiu o território português, não só pela sua riqueza literária e capacidade de produção de espectáculo que tanto fez brilhar este meio difusor no século de ouro espanhol, mas também porque os próprios autores portugueses traduziam as suas obras para castelhano, já que por vezes esta era a única forma de verem as suas peças representadas. Desde Gil Vicente⁴⁸⁵ a Camões, passando por Sá de Miranda, toda uma plêiade de autores usaram para as suas composições a escrita dos dois 'principais' espaços linguísticos ibéricos, que irão paulatinamente tornar-se línguas imperiais, disseminadas por todo o mundo. Ou seja, também a formação do cânone poético português terá sofrido influências profundas vindas da vizinha Espanha.

Segundo Pozuelo Yvancos foi longo o caminho que forjou os perfis quinhentistas do cânone poético castelhano⁴⁸⁶. O comentário de Hernán Núñez (1475-1553) à obra *Laberinto de Fortuna*, refere ainda Pozuelo, tornou Juan de Mena no primeiro autor canónico da literatura espanhola⁴⁸⁷, levando este escritor a disfrutar de uma proeminente reputação

perante eles. (...) Dizem que não devem ler-se os poetas, porque incitam à luxúria o pensamento dos homens, com seu vocabulário provocante e erótico (como se apenas fosse libidinoso quem lê os poetas)].

Outros investigadores, porém, como o português da diáspora, Sousa Rebelo, situam o seu termo *a quo* num momento posterior, ou seja, com a publicação, em 1529, do *Commentum super prologum naturalis historia Plinii*, de Martinho de Figueiredo, que o autor dedica ao monarca D. João III. Na mesma linha se situa o pensamento de Pina Martins. Trata-se de uma época em que se difunde o ideal clássico do homem culto e cortês e se afirma uma elite de literatos, dentro e fora da corte, dando um impulso definitivo ao Humanismo, em Portugal. Corria o ano de 1533, quando chegaram a Portugal Nicolau Clenardo (Cerejeira, 1974 e 1975) e André de Resende (Matos, 2000: vii-xcvi), e sucede a vã tentativa régia de instalar, segundo o modelo humanista, uma Escola de Artes no Mosteiro de Santa Cruz (Dias, 2006: 54).

Do ano de 1534 é a *Oratio pro rostris*, de André de Resende, pronunciada na Universidade de Lisboa, que pode ser considerada um manifesto em defesa das novas orientações pedagógicas. Põe fim a esta abertura cultural florescente, no início do reinado de D. João III (Dias, 1969), o estabelecimento da Inquisição, no ano de 1536 (Gomes, 2012: 7-12).

Esta manifestação tardia do humanismo português pode ter contribuído decisivamente para a afirmação da sua individualidade no contexto europeu, o qual se notabilizou numa literatura de viagens e na obra de divulgação dos descobrimentos, como há muito o demonstrou Joaquim de Carvalho (1980: 9), e Sousa Rebelo (1982: 8, 37) o anotou.»

⁴⁸⁵ Não podemos olvidar que Gil Vicente, apelidado como pai do teatro português escreveu e representou a sua primeira peça *O Auto da Visitação*, ou *Monólogo do Vaqueiro* em castelhano, ou seja, a primeira obra de Mestre Gil teve raízes espanholas e composta para anunciar o nascimento do príncipe D. João, futuro João III de Portugal. Este seu primeiro trabalho conhecido foi representado nos aposentos da rainha D. Maria, consorte de Dom Manuel, para celebrar o nascimento do príncipe (o futuro D. João III), sendo esta representação considerada como o marco de partida da história do teatro português. Ocorreu isto na noite de 8 de Junho de 1502, na presença, da Corte, do soberano e da rainha, de Dona Leonor, viúva de D. João II e D. Beatriz, mãe do rei, no Paço Real, então no Castelo de São Jorge, em Lisboa. É vulgar chamar ao português a língua de Camões; todavia não nos esqueçamos que também o grande épico luso escreveu composições em castelhano, facto normal na época em que viveu.

⁴⁸⁶ Na exposição do item em estudo, segui genericamente José María Pozuelo Yvancos (dir.) (2011), *Las Ideas Literarias da Historia da Literatura Española*, Vo., Caps. 4, 5 e 6, pp. 193-225. Sobre as preceptivas poéticas em Espanha, veja-se ainda, Alberto Porqueras Mayo (1986), *La teoría poética en el renacimiento y manierismo españoles*. Barcelona, Puvill Libros.

⁴⁸⁷ Juan de Mena (Córdova, 1411 - Torrelaguna (Madrid), 1456), poeta urbano espanhol pertencente à escola alegórico-dantesca do pré-renascimento castelhano, é conhecido sobretudo pelas obras *Laberinto de Fortuna* e *Coronación del Marqués de Santillana*.

entre os seus contemporâneos. No entanto, Pozuelo destaca que Mena também foi responsável por contribuir de forma activa para a sua imagem como poeta culto, através de um comentário em prosa à sua obra *Coronación del Marqués de Santillana*, revelando os seus elevados objectivos literários, mas expondo as limitações do seu universo intelectual perante os modelos clássicos e italianos⁴⁸⁸.

No século XVI, entre a Corte e a Escola, foram tecidas considerações sobre preceptivas poéticas das quais se destacam Sánchez de Lima e Díaz Rengifo. O ano de 1580, segundo Pozuelo, marca o início de um sistema literário maduro: nele não são apenas publicadas as *Anotações* de Herrera, mas também *El arte poética en romance castellano*⁴⁸⁹ do praticamente desconhecido Miguel Sánchez de Lima⁴⁹⁰. De facto, o título remete para a *Arte Poética* de Horácio, conquanto a forma escolhida seja o diálogo, à maneira dos italianos e não a epístola, como fez o Venusino⁴⁹¹.

Segundo Pozuelo Yvancos o diálogo de Sánchez de Lima,

«discurre en tono aleccionador, com digresiones morales y una aproximación a los asuntos poéticos sin huellas de doctrina aristotélica y con atención a las manifestaciones literarias de su tiempo y en su lengua. Concede importancia, así, al ingenio o “vena”, “un natural bueno e inclinado a poesia”, cuyo ejemplo más cumplido se le antoja Montemayor, “que no fue letrado, ni más de romancista”. La poesia es una ocupación ingeniosa, provechosa y positiva para el entendimiento, tanto “cuanto danosos y perjudiciales” resultam los libros de caballerías, corruptores de la juventud y plagados de “mentiras y vanidades”. [...] La buena poesia tiene provecho y gusto y reúne los saberes de las siete artes liberales⁴⁹².»

Em 1592, é publicada pela primeira vez, em Salamanca, *Arte Poética Espanhola* de Juan Díaz Rengifo⁴⁹³, nome por trás do qual provavelmente se esconde o jesuíta Diego García⁴⁹⁴. As coordenadas intelectuais de Rengifo contrastam com a obra de Sánchez de

⁴⁸⁸ Cf. Pozuelo Yvancos (2011), *op. cit.*, p. 193.

⁴⁸⁹ A licença para a publicação da obra é de Março de 1576.

⁴⁹⁰ De acordó com José Manuel Rico García (2000), «La epístola poética como cauce de las ideas literarias» in Begoña López Bueno (dir.), *I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro – La epístola*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 395-427, A «*arte poética en romance castellano* (1580) del portugués Miguel Sánchez de Lima [...] representa el primer intento de sistematización de las combinaciones estróficas posibles na poesia castellana.»

⁴⁹¹ Vide Aníbal Pinto de Castro (2002), pp. 141-151.

⁴⁹² Veja-se Pozuelo Yvancos (2011), *op. cit.*, pp. 214-215.

⁴⁹³ Segundo Isabel Paraíso Almansa 2000: 49 «No tenemos demasiados datos sobre la persona que escribió el *Arte Poética Española*. El nombre que aparece al frente del libro, “Juan Díaz Rengifo”, no es el verdadero. Según los escasos estudios que tenemos sobre el particular – alguno incluso muy reciente –, el autor es el jesuíta abulense Diego García, y se ignoran hasta hoy las causas exactas por las que firmó su obra con el nombre de Juan Díaz Rengifo.»

⁴⁹⁴ A 2.ª edição foi impressa em Madrid em 1606 por Juan de la Cuesta e data de 1606. Cabe-lhe em sorte um agradável sucesso editorial, principalmente por causa da difusão através das escolas da Companhia, da mesma maneira que há a

Lima. Se analisarmos as anotações que assinalam as fontes usadas, constatamos de imediato que o tratado – não diálogo – de Díaz Rengifo sobrevém de uma formação escolar e para ela é orientado. Ao contrário do diálogo anterior, o tratado apresenta um veredicto favorável à poesia do seu tempo, cujo florescimento considera ser espontâneo e, por isso, se encontram «poetas españoles a cada rincón que si les preguntan del arte con que componen no saben dar razón della⁴⁹⁵.» A poesia requer, portanto, uma regulação rigorosa, equivalente às muitas que existem para a poesia latina.

Rengifo define a arte de uma forma técnica, como «un hábito o facultad del entendimiento que endereza y rige al poeta y le da reglas y avisos para componer versos con facilidad⁴⁹⁶»; realça, seguindo Horácio, o papel civilizador da poesia, recordando que Orfeu e Anfião⁴⁹⁷ «con la suavidad de sus versos cantados a la vihuela^[498] redujeron a vida política y civil los hombres de aquel tiempo, que como salvajes vivían en los montes, sin ley, sin rey y sin república⁴⁹⁹.» A tensão entre *ingenium* e *ars* é também objecto de destaque por parte de Díaz Rengifo, bem como a importância da natural inclinação da veia poética, pois sem ela não se alcança a perfeição. Em última instância, e além de tudo o mais, a poesia serve para glorificar a Deus⁵⁰⁰.

Deve-se a um médico, Alonso López Pinciano⁵⁰¹, a primeira adaptação sistemática da poética neo-aristotélica em Espanha⁵⁰². O que podia parecer constituir-se como um

muito apreciada e útil «Rima Consoante» com a qual se completa o volume. Reimpressa com alguma frequência nas primeiras décadas do século XVII, a obra de Rengifo teve o prazer duma segunda vida nas imprensas durante a primeira metade do Setecentos, graças à versão alargada do barcelonês José Vicens, com exemplos adequados ao gosto barroco dos últimos Aústrias.

⁴⁹⁵ Cf. José María Pozuelo Yvancos (2011) *op. cit.*, p. 215.

⁴⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 216.

⁴⁹⁷ Na mitologia grega, Anfião era filho de Zeus e de Antíope – rainha de Tebas. Com seu irmão gémeo, Zeto, foi exposto ao nascer no Monte Citerão, onde cresceram os dois entre pastores, sem conhecer os pais. Recebeu uma lira de Apolo, que o ensinou a tocar enquanto o seu irmão se ocupava da caça e do pastoreio. Construiu a cidade de Tebas tocando lira, enquanto os blocos ao som do instrumento iam se movendo sozinhos.

⁴⁹⁸ A *vihuela* é um instrumento de cordas com formato parecido com a guitarra de origem espanhola. O seu fundo é plano e conta com seis ou sete ordens de cordas que se acredita que afinavam em unísono. As cordas eram de tripa, sendo as mais graves banhadas de prata. Segundo alguns estudiosos a vihuela é um instrumento que alcança seu máximo esplendor na península Ibérica durante o século XVI, em torno de um ambiente cortesão e sobre as capelas musicais de reis e nobres. Mas seria um erro pensar que seu âmbito ficou reduzido à península, tendo em conta as contínuas viagens de Carlos V e Felipe II por toda a Europa.

⁴⁹⁹ *Apud* Doris R. Schnabel (1996), *El Pastor Poeta – Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*. Kassel, Edition Reicheberger, p. 213.

⁵⁰⁰ Cf. José María Pozuelo Yvancos (2011) *op. cit.*, p. 216.

⁵⁰¹ Alonso López, mais conhecido como "el Pinciano" (Valladolid cerca de 1547 - 1627) foi um dos humanistas espanhóis mais insígnies do século XVI. O doutor Alonso López Pinciano conquistou um lugar excepcional entre os preceptistas espanhóis graças à sua *Philosophía Antigua Poética*, publicada em Madrid, em 1596, que constitui a mais alta criação da estética literária espanhola no século XVI. Morreu na terra que o viu nascer, em 1627. Foi doutor em medicina e médico de

paradoxo, na realidade, não o é, pois «si el médico templa los humores, la poética enfrena las costumbres que de los humores nacen⁵⁰³.» A obra pretende preencher uma falha, já que a Poética, «según fama, está muy mal entendida de los Pirineos acá⁵⁰⁴» e, em Espanha, só foi estudada «a la parte que del metro habla⁵⁰⁵», como é o caso de uma determinada «arte poética que en romance ha salido nuevamente, dicen que por un religioso⁵⁰⁶», referindo-se, provavelmente, a Díaz Rengifo. *Philosophia Antigua* é totalmente aristotélica, ao considerar a métrica como elemento essencial da poesia: «la imitación en prosa es un poema sin atavío, pero vivo y verdadero, y la escritura sin imitación, en metro, es un cuerpo muerto adornado⁵⁰⁷.» O trabalho de Pinciano constitui-se como uma das mais altas criações sobre a estética literária espanhola no século XVI, podendo considerar-se um tratado pedagógico de Poética dividido em epístolas. Segue a *Poética* e a *Retórica* de Aristóteles, e de uma forma secundária, Horácio⁵⁰⁸. Crê-se que o livro de A. L. Pinciano *Philosophia Antigua Poetica* foi escrito com o propósito de pôr um freio classicista aos êxitos dramáticos de Lope de Vega⁵⁰⁹. Acresce ainda que na opinião de Alfredo Carballo Picazo

«en el XVIII esas reglas y preceptos intentan fijar de nuevo la creación literaria. [...] [P]roclama la poética Aristóteles “infalible como los elementos de Euclides” [...] renovando la declaración de fe de Scalígero. [...] [O]bserva en esses siglo con rara fidelidade las normas aristotélicas en la versión del Pinciano. Y después, ya para sempre, la PHILOSOPHIA ANTIGUA POETICA se convierte en un libro raro y curioso, sólo buscado por el erudito⁵¹⁰.»

María de Áustria, irmã de Filipe II, casada com Maximiliano II de Habsburgo e que, ao ficar viúva, foi a Madrid, em 1576, para passar o resto da sua vida no convento das Descalças Reais. Também cuidou da saúde da infanta Margarita, sua filha e religiosa nesse mesmo convento. López vivia na rua das Urosas, onde habitavam igualmente Juan Ruiz de Alarcón e Luis Vélez de Guevara, e ali residiu até 1625, quando pediu a isenção de pagar impostos para sua filha, o que conseguiu, com efeito, dois anos depois. A *Filosofia Antiga Poética* é a sua obra mais famosa. Compôs, também, um poema épico, *El Pelayo* (1605), de boa feitura métrica, mas carente de inspiração e traduziu os *Aforismas* de Hipócrates.

⁵⁰² Vide José María Pozuelo Yvancos (2011) *op. cit.*, p. 216.

⁵⁰³ Veja-se Alonso López Pinciano (2016), *Filosofía Antigua Poética*. Barcelona, Red ediciones S.L.

⁵⁰⁴ Idem, *Ibidem*, p. 69.

⁵⁰⁵ Idem, *Ibidem*, p. 16.

⁵⁰⁶ Idem, p. 69.

⁵⁰⁷ Idem, p. 126.

⁵⁰⁸ Cf. Alfredo Carballo Picazo (1973), *op. cit.*, p. VII. Até ao século XX a obra impressa de A. López Pinciano não teve grande êxito. Ainda assim na apreciação credenciada de Alfredo Carballo Picazo foi A. L. Pinciano um dos maiores humanistas e críticos espanhóis do século XVI. «No debe yacer... el Pinciano relegado a los estantes de oscuras y olvidadas bibliotecas. Es el único de los humanistas del siglo XVI que presenta lo que podemos llamar un sistema literario completo, cuyas líneas generales pueden restaurarse, aun independientemente del texto de Aristóteles.» Veja-se José Polo Polo (1991).

⁵⁰⁹ Sofre este autor e sua recepção em Portugal veja-se Maria Idalina Resina Rodrigues 1987: 239 e ss. Cf. também Maria de Lourdes Belchior Pontes (1958), *op. cit.*, p. 127. Leia-se José-Carlos Mainer (2014), *op. cit.*, pp. 96 e ss.

⁵¹⁰ Veja-se Alfredo Carballo Picazo (1973), *op. cit.*, pp. X-XI.

Abordemos de seguida as Poéticas contrapostas de Luis Alfonso Carballo e de Juan de la Cueva, autores peninsulares contemporâneos de D. António de Ataíde. L. A. Carballo nasceu em 1571 na aldeia de Entrambasaguas, no concelho asturiano de Cangas del Narcea e faleceu em 1635⁵¹¹. Das várias obras publicadas e em manuscrito destacamos *Cisne de Apolo*, obra dedicada a D. Enrique Pimentel⁵¹². Luis Alfonso Carballo toma contacto com bibliotecas muito importantes, das quais destacamos a dos condes de Benavente⁵¹³, que lhe terão possibilitado investigações e aquisição de conhecimentos que lhe permitiram mais tarde escrever, entre outras, o já mencionado *Cisne de Apolo*. Conhece e discorre com razoável destreza as fontes antigas (sobretudo Cícero e Horácio) e os autores modernos, com especial relevo para Vida, sem que faltem referências a certos autores hispânicos como por exemplo a Francisco Sánchez de las Brozas, *El Brocenese* e à sua *Minerva*, ou a Huarte de San Juan⁵¹⁴ a propósito do engenho poético. Alude também a Frei Luís de Leão, autor do *Cantar de cantares de Salomón* a propósito do sentido literal e figurado das Escrituras⁵¹⁵.

Na obra, intitulada, *Exemplar poético*, Juan de la Cueva (1543-1612)⁵¹⁶, relativamente ao trabalho de Alfonso Carballo, mostrou-se, pouco devotado e empenhado em marcar

⁵¹¹ Ingressou no mosteiro beneditino de Corias nas cercanias da sede de concelho. A partir de 1601 é clérigo reitor em Villarrodrigo, vila próxima de Benavente na província de Zamora, terras de Leão. Mais tarde regressa às Astúrias e em Oviedo é nomeado reitor do Colégio de San Gregorio fundado por Fernando Valdés Salas. Em 1608 é fundada a Universidade de Oviedo e com o desaparecimento do colégio de São Gregório começa a leccionar nas classes da universidade. Nesse mesmo ano encarrega-se da gestão do arquivo da Catedral de Oviedo. Em 1616 abandona os beneditinos e ingressa na Companhia de Jesus. É enviado para o Monasterio de Monforte de Lemos (Lugo), Monterrey (Orense) (1618 - 1619), Logroño (1619 - 1622), Segovia (1622-1628) e finalmente a Villagarcía de Campos (Valladolid), onde faleceu a 2 de fevereiro de 1635. Cf. Alberto Porqueras Mayo (1997): 1-8.

⁵¹² Filho de D. Alonso Pimentel, oitavo conde de Benavente (um dos grandes de Espanha) e da sua primeira esposa D. Catalina Vigil de Quiñones.

⁵¹³ Vide Alberto Porqueras Mayo, (1997), *op. cit.*, p. 4.

⁵¹⁴ Juan Huarte de San Juan (San Juan Pie de Puerto, 1529 - Linares, 1588), foi um psicólogo, médico e filósofo espanhol. Escreveu o famoso *Examen de ingenios para las ciencias*, obra publicada em 1575 e cuja impressão foi paga pelo conde Garcés por causa dos curtos meios económicos do seu autor. O êxito foi tal que foi reimpressa em Espanha mais quatro vezes ainda durante o século XVI.

⁵¹⁵ Vide José María Pozuelo Yvancos (2011) *op. cit.*, p. 220. Acrescenta de seguida P. Yvancos: «no es Carballo un neoaristotélico militante, y le interesa en mayor medida la cuestión de los poetas que la de la poesía: aunque sería excesivo calificar la obra de poética platónica cabal, en ella se exponen las principales ideas sobre el furor poético, a partir de Badius Ascensius – que tan presente tenía a Landino – y del comentario a *Contra poetas impudice loquentes* de Bautista Mantuano. Basta con reparar en la definición que escoge para poeta, a la zaga de Badius: “Poeta aquel se llama propiamente que, dotado de excelente ingenio y com furor divino incitado, diciendo más altas cosas que com solo ingenio humano se pueden imaginar, se llega mucho al divino artificio.”»

⁵¹⁶ Juan de la Cueva de Garoza (Sevilha, 23 de Outubro de 1543 – Granada, outubro de 1612); foi um poeta e dramaturgo espanhol pertencente ao apelidado *Siglo de Oro*. Da sua autoria é a obra, *Exemplar poético*, composta, no essencial, em 1606. Sobre a obra de Juan de la Cueva, veja-se, José Cebrián (1991), *Estudios* Cf. ainda Maria de Lourdes Belchior Pontes (1958), *op. cit.*, p. 127.

distâncias, deixando bem claro que não recorreu ao «cisne ronco⁵¹⁷» mas sim, a fontes credíveis, as quais menciona:

«De los primeros tiene Horacio el puesto, / en números y estilo soberano / cual en su *Arte* al mundo es manifiesto. / Scalígero hace el paso llano / com general enseñamiento y guía; / lo mismo el doto Cinthio y Viperano. / Maranta es ejemplar de la poesía, / Vida el norte, Pontano el ornamento, / la luz Minturno cual el sol del día. / Estos y otros, com divino aliento, / enseñan lo que el cisne no há cantado / ni pudo passar por pesamiento⁵¹⁸»; a sequência fica completa, quando refere o «océano sacro de Stagira, / donde se afirman los dudosos pasos⁵¹⁹.»

A Luis Carrillo y Sotomayor⁵²⁰, «el primer culto de España⁵²¹», como lhe chama Lourenzo Gracián na sua *Agudeza*, deve-se uma obra de feitura única, mais próxima do ensaio que do tratado, de prosa complexa e cultista, que defende o rigor intelectual do ofício de poeta, intitulada, *El Libro de erudición poética*⁵²². Segundo Carrillo y Sotomayor, os leitores cultos deveriam interpretar, com muita paciência, as referências e as metáforas do texto. Na literatura, erudição e dificuldade não têm que ser “obscuridade”, uma vez que esta era “obscura” devido à sua profundidade. Os poemas, pensa Carrillo, escrevem-se para aqueles que procuram o deleite nas agudezas e dificuldades e não para aqueles que consideram trabalhoso superá-las, sendo dever do artista procurar o sumo, o perfeito. A criação lírica não é tarefa para fracos, mas para mentes excelsas e a glória deverá ser o prémio que tantos desejam⁵²³.

⁵¹⁷ Vide José María Pozuelo Yvancos (2011) *op. cit.*, p. 221.

⁵¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 47.

⁵¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 48.

⁵²⁰ Luis Carrillo y Sotomayor (Baena, Córdoba, 1585 - El Puerto de Santa María, Cádiz, 22 de Janeiro de 1610); foi um poeta, prosista e tradutor espanhol repertante do tópico, tão comum no *Siglo de Oro* do homem de armas e letras, muito obsessivo em relação ao passar do tempo como exagerado em termos de paixão religiosa.

A respeito do tópico das armas e das letras Paula Santos (2009), *op. cit.*, p. 80 afirma o seguinte: «de acordo com Luís de Sousa Rebelo (*op. cit.*, p. 196), que se baseia no estudo de Ernst Robert Curtius (*Literatura Europeia e Idade Média Latina*, 1.ª ed. original 1948; trad. portuguesa, Eio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957, pp. 174-189), o *topos* das armas e das letras deriva de Homero, fixando-se na *Eneida* de Virgílio na bipolarização *sapientia-fortitudo*. Sousa Rebelo considera que “ao chegar-se ao Renascimento, transmuda-se o tópico da *sapientia et fortitudo* no das *armas e das letras*, rastreado por Curtius, como ideal da educação cortesã, em Baldassar Castiglione (*Il Cortegiano*, 1528), bem como noutros autores italianos, vindo a alcançar uma voga intensa e a sua plena realização, em Espanha, nos séculos XVI e XVII”. De facto, é extensa a lista de autores do século XVI que trataram o tópico das armas e das letras em especial Garcilaso de la Vega, que, posteriormente, serviu de modelo a Camões, Diogo Bernardes, Pedro de Andrade Caminha, Sá de Miranda, João de Barros.»

⁵²¹ Cf. Lorenzo Gracián (1702), *Agudeza y arte de ingenio*. Tomo II. En Casa de Juan Bautista Verdussen, Impresor de Libros, p. 7.

⁵²² A obra foi publicada em 1611, embora já estivesse escrita em 1607.

⁵²³ Segundo J. M. P. Yvancos (2011), *op. cit.*, p. 223, «el *Libro de la erudición poética* (1611) descreve del valor del ingenio natural considerado aisladamente, pero tampoco atiende al arte entendido como técnica o disciplina, sino a un saber más profundo, de raíz filosófica y baseado en el estudio: “No a pie enjuto, no sin trabajo se dejan ver las musas.” No es casual

Conclui a defesa destes conceitos com um canto à riqueza e galhardia da língua espanhola, não a considerando menos apropriada que as clássicas para criar *tan buenas sentencias, tan agudas impropriedades*⁵²⁴, servindo como meio, igualmente apto, para a grande e culta poesia. Ela tornar-se-á acessível a todos os que sem receio erijam a sua ambição para os exemplos mais altos bem como para as batalhas mais ásperas. Estamos perante uma tese aristocrática e polémica, todavia plena de actualidade, na sua época. Muitos poetas espanhóis depois de Góngora e Carrillo – e também anteriores, – professaram a mesma opinião.

As *Tablas poéticas*⁵²⁵ do murciano Francisco Cascales⁵²⁶ são consideradas uma das contribuições mais importantes no âmbito da Poética hispânica. Segundo María Cristina Salatino de Zubiría

«publicadas en 1617, las *Tablas* cascalianas sistematizan de manera muy completa la tónica clasicista – combinación sincrética de sus líneas fundamentales: platónica, aristotélica, horaciana y retórica – vigente en creadores y preceptistas del Siglo de Oro español. Según afirma reiteradamente García Berrio, Cascales se mantiene ciego y sordo a las innovaciones formales barrocas, a la vez profundas y objeto de discusiones no pocas veces acerbas entre sus contemporáneos. Catedrático de provincia, el autor de las *Tablas* se aferra a sus bien aprendidos latines; se abroquela en los humanistas italianos de reconocida *auctoritas* y elabora el más conservador de los tratados sobre poética, sin dejar fuera prácticamente ningún tema presente en la tradición textual aristotélica u horaciana⁵²⁷.»

O *Discurso poético* do poeta e pintor Juan de Jáuregui, editado em 1624⁵²⁸, é um título que poderia levar a supor que nessa obra se trata de uma reflexão poética profunda; porém, são as perspetivas retóricas, sobre qual deve ser a recta prática dos poetas que são

que Carrillo – con la autoridad de la epístola ciceroniana *Ad Quintum fratrem* – escoja a Lucrecio como símbolo de esa poesía de altísima exigencia que resulta ininteligible para el vulgo. Erudición y dificultad no tienen por qué comportar oscuridad (“no pretendo yo por cierto ni nunca cupo en mi imaginación lugar a aprobar la escuridad por buena... Sé cuán abominable sea, y cuánto más a los más agudos entendimientos, a los más acertados oídos”) y debe imperar el decoro, de modo que a *res* elevadas corresponda un estilo copioso y grave, siempre regido por la moderación y la templanza, para evitar así “los vicios que engendra o ya la demasía de las figuras o el demasiado cuidado de las palabras o confusión dellas.»

⁵²⁴ Cf. Luis Carrillo y Sotomayor (2016), *Libro de la erudición Poética*. Barcelona, Red ediciones S.L., p. 45.

⁵²⁵ Esta obra só é publicada em 1617, porém já estava escrita em 1604.

⁵²⁶ Francisco Cascales (Fortuna, 1563 - Múrcia, 1642) foi um erudito e humanista espanhol. Existem poucos dados sobre a afamília do escritor; teve ao que parece um irmão gémeo. Do estudo da gramática passou à vida militar (1585) nos países Baixos e em França. Contactou com insignes humanistas, tendo viajado por Itália, onde possivelmente frequentou alguma universidade. Em Nápoles foi amigo de ilustres poetas espanhóis e em Cartagena, de Luis Carrillo y Sotomayor, a cujo culteranismo se opôs.

⁵²⁷ Veja-se Antonio García Berrio (2006).

⁵²⁸ Juan de Jáuregui y Aguilar (Sevilla, 24 de noviembre de 1583, - Madrid, 11 de janeiro de 1641), poeta, erudito, pintor e teórico literário espanhol do denominado *Siglo de Oro*. Cf. Maria de Lourdes Belchior Pontes (1958), *op. cit.*, p. 159.

objecto de discussão no trabalho de Jáuregui. Segundo este crítico andam os vates perturbados por «una anchurosa secta introducida contra la religión poética y sus estrechas leyes⁵²⁹. Nesses trabalhos Jáuregui outorga a medida poética da sua resistência ao gongorismo, ainda que aceite alguns dos seus usos⁵³⁰ (o que custaria a imediata contestação por parte do grupo de Lope de Vega, através do *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán). Segundo Francisco Javier Álvarez Amo,

«la trayectoria poética de Jáuregui parece deliberadamente calcada sobre el consabido esquema del “gran Virgilio”: comienza en la bucólica; concluye en la epopeya. Es cierto que, a continuación del aserto previo, hay que matizar: su periplo editorial no empieza ni termina con aportaciones originales, sino con sendas traducciones de Torquato Tasso y de Lucano, quienes, además, distan de representar la poesía eclógica y la poesía épica en su pureza clásica⁵³¹.»

Para Jáuregui, o *Discurso* foi apenas mais um marco na polémica na qual tomou parte a respeito da «nova poesia⁵³².» Para o preceptista sevilhano existem distintas classes de leitores: «en el conocimiento de los escritos hay diversos grados; el supremo es conocer por sus causas todo el valor de la obra o bien sus deméritos todos, y el ínfimo es entender el sentido de lo que se habla y agradarse dello⁵³³.» Jáuregui distingue ainda entre leitores e críticos, entendidos estes como poetas «más doctos, más artifices, más versados en su facultad y en la inteligencia de todas poesías en diversas lenguas⁵³⁴»; têm um juízo mais elevado sobre as obras que se publicam, sem perder de vista que a poesia deve ser entendida pelos demais, embora não chegue a ser considerada de forma completa senão

⁵²⁹ Acerca deste assunto não devemos descurar as observações de Marcelino Menéndez Pelayo (1994), I.819. Sobre as ideias supra expostas veja-se também [em linha]: http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/resources/img/gongora_estudios_12.pdf. Este tratado deve ser tido em consideração para formar um todo com *Orfeu* – publicado meses antes e com as mesmas licenças.

⁵³⁰ No documento [em linha]: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gracin-y-la-prosa-de-ideas-0/html/0231316c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html podemos ler – «entre los numerosos estudios sobre el gongorismo se destaca el libro de A. Collard [1967], donde se demuestra que la crítica del culteranismo incluye tanto la dificultad u oscuridad verbal como la conceptual («conceptismo» es término posterior al siglo), pero que de ésta se hizo una ortodoxia mientras a la primera se la vio como una heterodoxia ante la cual había que tomar partido. El *Discurso poético* de Juan de Jáuregui (M. Romanos [1978]) ha sido considerado por algunos como el manifiesto del conceptismo por oponer el «concepto ingenioso» al «sonido estupendo», y representa desde luego un diagnóstico (cauto y lúcido, a diferencia del mordaz *Antídoto* que Jáuregui compusiera antes) en el que se critican las demasías del nuevo estilo, pero postulando un lenguaje rico, elevado y difícil en la sentencia, lejos de la llaneza.»

⁵³¹ Cf. em [linha]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3790801>.

⁵³² Veja-se [em linha]: http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/resources/img/gongora_estudios_09.pdf. Veja-se ainda José María Pozuelo Yvancos (2011), *op. cit.*, pp. 224-225.

⁵³³ Vide [em linha]: http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico/body-1.

⁵³⁴ *Apud* Joaquín Roses Lozano (1984), *Una poética de la oscuridad – Recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. London – Madrid, Tamesis, p. 109.

por muito poucos. Aí radica na sua opinião o principal defeito das obras de Góngora: são ininteligíveis para o vulgo e os mais engenhosos não a apreciam.

3. Contributos portugueses do século XVI para a discussão de um cânone poético

Até ao aparecimento do que podemos realmente considerar Arte Poética, escrita em vernáculo por um autor português, foi longa a caminhada. O primeiro trabalho que pode ser consignado como tal é precisamente o Borrador de D. António de Ataíde, principiado em 1599. Não obstante se trate de uma obra manuscrita, não teria sido completamente incógnita como podemos depreender das palavras de Diogo Barbosa Machado⁵³⁵.

Surgirão mais tarde em língua portuguesa diversas Artes Poéticas⁵³⁶. Tendo em conta a gradual difusão da cultura humanística, não surpreende que a matriz essencial do código poético renascentista fosse formada, em Portugal como no resto da Europa, pelas obras reconhecidas dos teorizadores greco-latinos, em especial a *Poética* de Aristóteles e a *Ars Poetica* de Horácio, cujos preceitos se observariam mais tarde complementados pela leitura de alguns diálogos platónicos, ou de certas reestruturações dos neoplatonistas italianos⁵³⁷. Os proveitos do conhecimento desses textos, ou das interpretações que iam desencadeando nos meios mais avançados do Humanismo europeu, desenvolveram-se e multiplicaram-se, todavia, com maior espontaneidade e celeridade, devido à gradual projecção outorgada ao ensino da Poética no sistema pedagógico renascentista. Para isso contribuiu um vasto e múltiplo conjunto de elementos pertencentes a diversos códigos, como os simbólicos, os míticos, os estéticos, os temáticos, os retórico-estilísticos, e até os ideológicos ou éticos. O labor dos teorizadores e dos poetas caldeou, ao longo do século XVI, um *corpus* de preceitos que, pelas particularidades socioculturais da nossa vida colectiva nessa época, encontrou expressividade num grupo de textos de carácter normativo ou paraliterário, propagados pelo ensino, pelo livro ou pela sinopse de teorias e pela própria produção poética. Só podemos pronunciar-nos sobre o rigor normativo e a adequada valoração estética de cada

⁵³⁵ Cf. Barbosa Machado (1965), op. cit., p. 212: «*Arte Poetica*. Da qual se lembra Manoel de Faria, e Sousa no Cathal. Dos AA. Portuguezes que tinha prompto para a impressãõ, o qual examinamos, e era Original escrito da sua própria mãõ.»

⁵³⁶ Veja-se António Manuel Esteves Joaquim 2005: 56 e ss.

⁵³⁷ Na exposição, deste item, segui genericamente Aníbal Pinto de Castro (1984) 3, op. cit., p. 505 e ss.

obra, se observarmos o seu acato em relação ao conjunto de regras que determinava o código poético em vigor na época⁵³⁸. Sabemos, porém, que, em relação ao fenómeno literário, em todos os seus múltiplos e complexos aspectos, a delimitação periodológica está muitas das vezes dependente das infracções ou subversões que a obra apresente em relação ao código em vigor. É evidente, como afirma Aníbal Pinto de Castro,

«que o código poético, na complexidade de aspectos que comporta e envolve, não se encontra integralmente expresso no conjunto (por muito vasto que este seja) dos textos teóricos que fixam, para cada época, a teoria poética que lhe é particular. A essa metaliteratura, a que Michal Glowinski chama *poética explícita*, há que juntar o contributo dos textos literários propriamente ditos, sempre portadores de uma *poética implícita*, deveras importante para o conhecimento de certos códigos integrantes do código poético, como, por exemplo, os temáticos⁵³⁹.»

Atentaremos, no entanto, por ora, somente nas questões características da teoria explícita que, aliás, passados três decénios sobre a publicação do artigo já referenciado, da autoria de A. Pinto de Castro⁵⁴⁰, não têm merecido entre nós particular ou profunda atenção.

Os proveitos da compreensão desses textos, ou dos comentários que se iam originando nos centros mais avançados do Humanismo europeu, cresceram e proliferaram, porém, com maior desembaraço e celeridade, graças à progressiva projecção outorgada ao ensino da Poética nos planos pedagógicos do Renascimento. Circunscrita, no começo, ao tratamento da técnica versificatória ou estilística, a Poética, na prossecução das bases medievais, surgia como parte integrante da Gramática. O exemplo vinha, no nosso caso, de Espanha, onde, já em 1481, António de Nebrija incluía nas suas *Introductiones in latinum grammaticen* todo o livro (o quinto) que tratava *de quantitate syllabarum metris et accentu*.

Na *Noua gram[m]atices Marie matris dei virginis ars* de Estêvão Cavaleiro⁵⁴¹, de 1516, também o Livro IV tratava *De prosodia et de omnium syllabarum quantitate*. Antes, porém, de, no capítulo VI, determinar os vários metros, dá o autor algumas definições, entre as quais a de arte poética, onde se patenteava já o traço manifesto da leitura de Horácio⁵⁴².

⁵³⁸ Sobre a importância do código literário, veja-se Vítor Manuel de Aguiar e Silva 1974: 23-33.

⁵³⁹ Cf. Aníbal Pinto de Castro (1984) 3, *op. cit.*, p. 506.

⁵⁴⁰ *Idem*, *Ibidem*.

⁵⁴¹ Veja-se Américo da Costa Ramalho 1978: 51-74.

⁵⁴² *Vide* Aníbal Pinto de Castro (1984) 3, *op. cit.*, p. 507.

Em 1504, D. Pedro de Meneses considera-a, juntamente com a Retórica, entre as disciplinas reconhecidas e estudadas nos cursos de Artes. Todavia, os estatutos de 1508, dados à Universidade por D. Manuel I, não lhe fazem referência, muito provavelmente porque se tratava de uma cadeira facultativa, ainda sem provimento regular.

A ligação da Poética à Gramática irá subsistir por muito tempo. Ainda em 1534 André de Resende, na sua *Oratio pro rostris*, delega na Gramática a função de capacitar quem a aprendesse a bem de compreender os poetas. Além disso, nessa obra invoca Resende a necessidade de estudar o Grego, aludindo ao famoso verso *Vos exemplaria graeca / Nocturna uersate manu, uersate diurna*⁵⁴³. Dois anos depois Jerónimo Cardoso iria igualmente, numa oração de sapiência, considerar a Retórica e a Poética como partes integrantes da Gramática.

Em 1537, o Cardeal-Infante D. Henrique procede à reforma do Colégio de S. Paulo, de Braga, surgindo então a Poética numa posição de inteira independência, na moldura curricular das Humanidades. A nova disciplina foi a princípio confiada a Nicolau Clenardo e no ano seguinte a João Vaseu, passando para Marcial de Gouveia quando Vaseu acompanhasse D. Henrique a Évora em 1540.

Sabe-se que no ano de 1546 e 1547 a Poética preenchia posição igualmente relevante nos cursos ministrados em Santa Cruz de Coimbra, onde leccionava⁵⁴⁴ Inácio de Morais, que viera do colégio hieronimita Santa Marinha da Costa, junto de Guimarães⁵⁴⁵.

Em Évora não deixaria Vaseu de dar prosseguimento ao programa que professara em Braga, e é de crer que outros mestres, encarregados do ensino particular, no seio das grandes famílias da nobreza, acompanhassem tais exemplos, em concordância com as directrizes da pedagogia renovada. Em 16 de Novembro de 1547, e muito provavelmente devido a estes factos, a Poética e a Retórica alcançam uma posição de excelência no quadro das disciplinas instituídas no Colégio das Artes; o régio fundador, D. João III limitava-se a consagrar de modo categórico uma organização antecedente, delineada à luz dos padrões europeus da época. A disciplina que nos ocupa surgia, por assim dizer, naturalmente,

⁵⁴³ Idem, *Ibidem*, p. 511.

⁵⁴⁴ *Apud* Aníbal Pinto de Castro (1984) 3, *op. cit.*, p. 508, pode ler-se: «por alvará de 30-IX-1546, datado de Santarém, nomeava D. João III Inácio de Morais para ler na Universidade “hũa cadª de poesia por tpo de hũ Anno q começara Ao p.º dia de outubro”. Devia ler duas horas em cada dia, uma de manhã e outra de tarde, e devia seguir “a arte e os autores q lhe forem ordenados plo conselho do Rector & cõselh.ros.”»

⁵⁴⁵ Veja-se Manuel Augusto Rodrigues 1981.

inserida num conjunto composto ainda pela Gramática, Retórica, Lógica, Filosofia, Grego e Hebraico⁵⁴⁶. A situação não sofreria qualquer alteração de maior quando, em 1555, a instituição passou para a Companhia de Jesus. O ensino da Poética ligava-se, então, muito estritamente ao da Retórica, colocando-se mesmo um pouco na sua subordinação. A análise da elocução, como parte da Retórica, reservada à formação do estilo literário, possibilitava como consequência um completo acerto das respectivas regras ao aprendizado da exercitação poética, desde que preenchida com os preceitos que lhe eram característicos, particularmente os que recaíam sobre a técnica do verso. E para isso chegariam os princípios coligidos em obras de desígnio didáctico-pedagógico como a *Collectanea Rhetorices* de João Vaseu⁵⁴⁷, publicada em 1538, cuja intenção pedagógica transparece no próprio título e que não deixaria de ser adoptada pelo autor quando veio leccionar para Portugal, bem como por todos os mestres da disciplina pela inerente facilidade de acesso ao seu texto.

A aprendizagem de conhecimentos teóricos encontrou um conveniente suplemento no comentário dos poetas latinos mais em voga, como se depreende dos programas incluídos no regulamento do Colégio de Guiana, lavrado sob as indicações do português André de Gouveia e presumivelmente perfilhado depois pelo Colégio das Artes de Coimbra. Aí se determinava que o ensino da Poesia ministrado na 1.^a Classe fosse «ex Virgilio máximo, et Lucano, et Persio: tum ex luenale, Horatio et Ouidio⁵⁴⁸.»

Mesmo que os trechos teóricos da Antiguidade não fossem objecto de um estudo metódico e sistemático, conferiam por certo auxílio duradouro a tais observações, e os discípulos, ao deixarem os gerais do Colégio, se os não sabiam na totalidade, levavam uma preparação que tornava fácil e de certo modo claro o ingresso directo nas Poéticas de Horácio e de Aristóteles, ou o contacto com os comentadores modernos que as actualizavam e difundiam por toda a Europa, mas sobretudo em Itália. Exemplo disso são os casos de Aquiles Estaço⁵⁴⁹ e Tomé Correia⁵⁵⁰. Contudo não significa tal facto que a teorização poética

⁵⁴⁶ Cf. Aníbal Pinto de Castro 1976: 84-85.

⁵⁴⁷ Vide Nair de Nazaré Castro Soares 2014: 9-32.

⁵⁴⁸ *Apud* Aníbal Pinto de Castro (1984) 3, *op. cit.*, p. 509.

⁵⁴⁹ Aquiles Estaço (12 de Junho de 1524 Vidigueira – 28 de Setembro de 1581), Roma foi um humanista e escritor português, que viveu a partir de 1555 em Roma, onde foi secretário do papa. A. Estaço é, nos dias de hoje, conhecido sobretudo pelo seu longo comentário em latim à obra de Catulo, publicado em 1566 em Veneza. A obra existe em 33 bibliotecas italianas, um recorde para uma obra do séc. XVI. Ainda assim há finalmente cada vez mais estudiosos a dedicar-se à investigação da sua obra *In Quinti Horatii Flacci Poeticam Commentarii*.

Diversos estudiosos lusos como Américo da Costa Ramalho, Aníbal Pinto de Castro e Belmiro Fernandes Pereira dedicaram alguns dos seus trabalhos à vida e obra de Aquiles Estaço.

tenha sido particularmente rica em Portugal. Sucedeu inclusivamente que algumas peças basilares da produção lusa nesse campo, por vezes de insigne projecção a nível europeu (como as obras de Tomé Correia), não deram entre nós todos os proveitos que delas se poderiam ter recolhido. As lacunas deixadas por essa escassa produção nacional eram facilmente preenchidas pelo que nos vinha de fora, em especial de Itália, como já verificámos em sub-capítulos anteriores.

Todavia, como já verificámos também, a Espanha não se podia gloriar de produção teórica muito mais relevante ou abundante, vivendo igualmente em função do que era concebido em Itália na área da Poética: Robortello, Escalígero, Pigna, Minturno, Castelvetro. Não é por acaso que, em 1596, lamentando essa pobreza nas letras do país vizinho, López Pinciano – autor já aqui abordado – escrevia na sua *Philosophia antiqua poética*:

«Sabe Dios há muchos años desseo ver un libro desta materia sacado a luz de mano de otro por no me poner hecho señal y blanco de las gentes, y sabe que por ver mi patria, florecida en todas las demás disciplinas, estar en esta parte tan falta y necesitada, determine a arriscar por la socorrer⁵⁵¹.»

Um conjunto de autores formados esteticamente na compreensão dos textos de Horácio e de Aristóteles, bem como dos seus hermeneutas, em Portugal ou por intercâmbio com o estrangeiro, ia assumindo, no sentido de alvitrar e expor, de forma mais ou menos estruturada, as linhas fundamentais de uma teoria poética que, completada com o conhecimento da nova literatura, em latim, italiano ou castelhano, havia de possibilitar a constituição de um código bem determinado.

Um dos textos de teoria poética de imensa amplitude e mais extensa permanência no território luso foi incontestavelmente a *Epistula ad Pisones* de Horácio, cuja presença na cultura lusa pode confirmar-se através de documentos desde os fins do século XV. Por

⁵⁵⁰ Tomé Correia terá nascido em Coimbra, talvez em Abril de 1536. Depois de despir a indumentária de jesuíta, rumou a Palermo em 1559 para leccionar Humanidades, e logo seguiu para Roma, onde explicou Retórica no Colégio Dominicano, vindo a terminar o «curriculum de Magister» em Bolonha, como catedrático de Prima da cadeira de Humanidades, que deteve nove anos (desde 1586) até morrer. Jaz na igreja carmelita de S. Martinho em Bolonha e segundo Mariana Amélia Machado Santos 1961: 6, é do seguinte teor o seu epitáfio: «*Thomae Corrae Conimbricensi / Civil Romano / Oratori Summo Poetae Eximio / Parnormum Romam Bononiam Ad Primas Humaniorum Cathedras Litterarum Ascito / Octavius Bandinus Bononiae Prolegatus / Amicus et haeres / Funus Curavit Monumentum Posuit / Viscit Annos LVIII Menses X. / Obiit V Kal: Februarii M.D.XC.V.*»

⁵⁵¹ Cf. Alonso López Pinciano (2016), *Filosofía Antigua Poética*. Barcelona, Red ediciones S. L., p. 15. Como observámos anteriormente, as grandes poéticas do país vizinho só aparecerão no último quartel do século XVI: *El arte poético en romance castellano* do português Miguel Sanches de Lima, simples tradução de Horácio, foi publicado em 1580; *El Arte para componer en metro castellano* de Jerónimo Mondragón (perdida) deve situar-se por volta de 1593; a *Philosophia*, como já observámos, é de 1596 e o *Cisne* de Alonso de Carballo, de 1602.

exemplo, Cataldo Sículo professava que os *Carmina* deveriam ser texto de leitura dos seus discípulos, a começar por D. Jorge de Lencastre, filho bastardo de D. João II.

Também João de Barros, no *Diálogo em louvor da nossa linguagem*, de 1540, aproveita vários ensinamentos do poeta de Venúsia, citando um hemistíquio do v. 78 e adaptando vários ditames dos vv. 51-53 para o enriquecimento lexicológico do português⁵⁵². Por outro lado verifica-se igualmente uma clara influência da teoria horaciana nos ensinamentos da *Arte de la poesia castellana*, obra do espanhol Juan del Encina muito divulgada entre nós.

Aquiles Estaço publica, em 1553, na cidade de Antuérpia, os *In Quinti Horatii Flacci Poeticam Commentarii*, onde, fundamentado na bibliografia mais recente (de Budé, Aldo Manuzio⁵⁵³, Bembo⁵⁵⁴, Robortello e Robert Étienne⁵⁵⁵), efectua uma diligente hermenêutica do texto, de índole preponderantemente filológica, observando uma exigente fidelidade em relação à teoria primígena, cujos imperativos pretendia justapor à composição de uma poesia épica digna de memorar as glórias militares dos Portugueses. A obra aparecia dedicada ao malogrado Príncipe D. João⁵⁵⁶, pai de D. Sebastião, que a morte viria a arrebatá-lo no ano seguinte, facto que haveria de deixar todo o reino consternado⁵⁵⁷. Quis Aquiles Estaço homenagear a Pátria e o Príncipe e por isso escolheu, de entre vários frutos das suas meditações⁵⁵⁸, o texto dos seus *Comentários* a Horácio. As razões da opção incluíam-se

⁵⁵² «Si, porque a licença que Horácio em sua Arte Poética dá aos latinos pera compoerem vocábulos novos, contanto que saiam da fonte grega, essa poderemos tomar, se os derivarmos da latina.» *Gramática da língua portuguesa. Cartinha, Gramática, Diálogo em louvor da nossa linguagem e Diálogo da viciosa vergonha*. Reprodução fac-similada, leitura, introdução e anotações por Maria Leonor Carvalhão Buescu 1971: 401.

⁵⁵³ Aldo Manuzio (em latim: Aldus Manutius; em italiano: Aldo Manuzio; Bassiano, no Lácio, 1449/50 - 6 de fevereiro, 1515) foi um tipógrafo italiano, considerado um dos primeiros mestres do 'desenho' tipográfico.

⁵⁵⁴ Pietro Bembo (Veneza, 20 de maio de 1470 – Roma, 18 de janeiro de 1547) foi gramático, escritor, humanista, historiador e cardeal veneziano. Foi o primeiro a estabelecer as regras da língua italiana de modo seguro e coerente, com base nas práticas dos maiores escritores toscanos do Trecento. Contribuiu decisivamente para a difusão, em Itália e no exterior, do modelo poético petrarquista. As suas ideias foram também fundamentais para a formação musical do estilo madrigal do século XVI. Segundo Vanda Anastácio 2005: 7, Pietro Bembo «teve uma participação decisiva na polémica que se gerou em Itália na viragem do século XV para o XVI acerca da utilização do vernáculo como língua de cultura, por oposição ao latim.»

⁵⁵⁵ Robert Estienne (Estienne também escrito Étienne e em latim *Stephanus*; (Paris, 1503 – Genebra, Suíça, 7 setembro de 1559) foi um estudioso e tipógrafo ou impressor parisiense do século XVI, especialmente conhecido por ter sido o primeiro a imprimir a Bíblia com a inclusão de capítulos e versículos numerados.

⁵⁵⁶ O Príncipe D. João sempre mostrara o gosto pelas Letras, razão também ela que se articula com as anteriores e que justifica a oferta da obra.

⁵⁵⁷ Veja-se Nair de Nazaré Castro Soares 1996: 17 e ss.

⁵⁵⁸ Achillis Statii Lusitani, *Commentarii*, fl. 2 v.: «Ergo de lucubrationem mearum aceruo hos in Q. Horatii Flacci poeticam comentarios legi, tibi que, si non aspernabere, mittendos esse iudicavi.»

modelarmente no trilho de glorificação épica que, desde os fins do século XV, se vinha expressando em Portugal e que viria a culminar na publicação de *Os Lusíadas*, em 1572.

As proezas marítimas e militares praticadas pelos Portugueses desde o início dos Descobrimientos aguardavam ainda quem dignamente as celebrasse, segundo o ideal clássico-humanístico que encontrava em Homero e Virgílio os modelos a imitar. Além disso, o Príncipe legatário e presuntivo das grandezas e obrigações de tão amplo império iria também ele com certeza dar substância digna de equivalente glorificação. Na opinião de A. Pinto de Castro «a louvaminha do áulico integrava-se, por estas palavras, no conceito de vida, no preço da glória e nas convicções estéticas, que caracterizavam o espírito da época⁵⁵⁹.»

Depreende-se pelas palavras de Estaço que a difusão dos ensinamentos horacianos, comentados com segurança e perspicuidade, facilitariam com toda a certeza o advento de poetas e oradores capazes de concretizar a sublimação épica. Para que essa exaltação se concretizasse, Estaço orientava, assim, com a sua obra, um fundamental contributo, ao ministrar através dos seus *Commentarii* os conhecimentos susceptíveis de melhor lhes fomentar os engenhos⁵⁶⁰.

De seguida Estaço compôs um *Proemium*, onde trata diversos quesitos, como o de saber se a *Epistula ad Pisones* podia ou não ser considerada uma «arte poética» (fls. 3v-4), o da identificação dos Pisões, a definição de *poética* e *métrica*; acto contínuo enumera os autores que, na Grécia e em Roma, haviam tratado de matérias relativas à Poética. Desenvolve, na continuação do seu discurso, breves reflexões sobre a ordem seguida por Horácio no que diz respeito à exposição dos seus princípios e juízos, tomando como termo de comparação a *Poética* de Aristóteles. Depois de tratadas estas questões Aquiles Estaço dá início ao comentário que observa as normas vigentes deste tipo de exegese entre os universitários e mestres do Humanismo.

Transcrito o passo que pretende comentar, seguem-se as ponderações e explanações julgadas convenientes ou imprescindíveis, uma vez que Estaço pretendeu, na opinião de A. Pinto de Castro «não apenas [...] explicitar o significado, mas [...] estabelecer o significante na sua originária pureza linguística⁵⁶¹.»

⁵⁵⁹ Vide Aníbal Pinto de Castro (1976), *op. cit.*, p. 94.

⁵⁶⁰ Cf. Achillis Statii Lusitani, *Commentarii*, fls. 2 v.-3.

⁵⁶¹ Veja-se Aníbal Pinto de Castro (1976), *op. cit.*, p. 95.

Ainda segundo Castro, os *Commentarii* estão de acordo com os melhores preceitos da primeira fase do Humanismo, apresentando um labor primordialmente filológico, «levado a cabo mediante o confronto das versões divergentes conhecidas, tanto manuscritas como impressas, seguido da lição que ao comentador aparece como a mais correcta⁵⁶².» Seguidamente vem a explanação do assunto quase sempre fundamentado na referência a outros autores, precedentes ou ulteriores ao texto interpretado, através dos quais se aclaram dúvidas de natureza semântica, se pesquisam as fontes e, uma ou outra vez, se salientam os devidos efeitos⁵⁶³.

Não se nos oferecem dúvidas de que examinou vários manuscritos e textos impressos, pois a cada passo o assevera⁵⁶⁴. Os seus comentários recaem com frequência em aspectos preferentemente históricos, mas que não deixam de possuir um real interesse, quando se alonga em reflexões sobre aspectos referentes ao palco no teatro antigo, ou ainda quando institui a diferenciação entre a comédia *togata* e a comédia *praetexta*.

Sucede, ainda, que as reflexões do comentador luso valoram a matéria da doutrina horaciana. Deste modo, verificamos que, ao analisar os vv. 14-23, onde Horácio cuidara somente da necessidade de uma coerência harmónica entre as partes do conjunto, Estaço permite-se observar a função dos episódios, de jeito a alcançar a diferença na fábula, recorrendo-se da autoridade de Aristóteles e de Demétrio de Falero⁵⁶⁵.

Todavia os preceitos horacianos mais fundamentais, comentados, glosados e desenvolvidos pelos teorizadores quinhentistas não mereceram por parte de Estaço delongadas observâncias. Por exemplo, em relação aos vv. 268-9 – «*Vos exemplaria Graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna*⁵⁶⁶» – da *Arte Poética* horaciana, que mereceram especial atenção e múltiplos e demorados comentários por parte de tantos hermeneutas do

⁵⁶² Idem, *Ibidem*.

⁵⁶³ Aquiles Estaço sintetizou o seu método nos fls. 8 v.-9, quando afirma «in explicanda Horatij Poetica facturus id sum quod fere sempre meo more et proprio quidam instituto feci, ut qui verius appellabuntur ab antiquis vel grammaticis, vel interpretibus e libro hoc poetice, cum illotum etiam verbis atque ut illos vel calamos scriptos, vel impressos legero, ponam simula c tester.»

⁵⁶⁴ Ao comentar o hemistíquio inserto no fl. 33v., «*Captae post Troiae*» (v. 141), escreve: «Est in manuscripto peruetere códice *captae post moenia Troiae*; lectio non sane contemnenda, ut sit hic figura poetis non insolens, id est, post capta Troiae moenia.» Aquiles Estaço prova-nos que compulsou vários documentos manuscritos e impressos.

⁵⁶⁵ Vide fls. 8-8 v. e 11.

⁵⁶⁶ Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, 84.

século XVI, o comentador da Vidigueira apenas consagra um breve esclarecimento de interpretação linguística⁵⁶⁷.

Algo de análogo podemos afirmar em relação aos vv. 289-94⁵⁶⁸, que expressavam o preceito do *labor limae*, tão propagado pelos discípulos modernos do poeta de Venúsia⁵⁶⁹ ou do *miscuit utile dulci*⁵⁷⁰, do v. 343, sobre o qual se fundamentaria o conceito da função formativa da arte⁵⁷¹; da conjugação do *engenho* com a *arte*, para a obtenção de bons resultados, no labor da invenção poética; dos cuidados a atentar quanto aos julgamentos e às críticas e da precisão de conservar na gaveta a obra literária durante o prazo bastante para o seu integral amadurecimento.

A célebre comparação *ut pictura poesis*, do v. 361, é, talvez, dentro dos fundamentos da teoria horaciana⁵⁷², o que prende mais atenção ao nosso comentador.

A doutrina original do venusino conservava na obra de Aquiles Estaço, portanto, toda a sua força e autenticidade originais, porquanto nunca foi posta em causa ou pelo menos altercada, o que lhe outorgava incontestável autoridade, sem lhe abreviar a acessibilidade e a perspicuidade. Em resumo, podemos afirmar que a unanimidade de pontos de vista entre o autor luso e Horácio é inquestionável e *constante* ao longo dos *Commentarii*.

A consulta da sua obra é assaz fácil, pois não só teve quase sempre o cuidado de os citar, como compôs, no fim do opúsculo, uma espécie de tábua onomástica dos autores citados no texto. Aí figuram oradores, exegetas, historiadores, poetas e filósofos, gregos, latinos e cristãos, com os quais Estaço documenta as suas interpretações, fundamenta explicações linguísticas ou asserções históricas de natureza variada, justifica opções estéticas, numa mostra de erudição revelantes da sua notável cultura e observador espírito crítico⁵⁷³. Granjeiam referência mais atenta por parte do comentador português, os gramáticos e, mormente, os teorizadores ou comentadores de Retórica e de Poética.

⁵⁶⁷ Vide Achillis Statii Lusitani, *Commentarii*, fl. 51 v.

⁵⁶⁸ Observe-se R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, p. 88.

⁵⁶⁹ Veja-se Achillis Statii Lusitani, *Commentarii*, fl. 55.

⁵⁷⁰ Vide R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, p. 96.

⁵⁷¹ Veja-se Achillis Statii Lusitani, *Commentarii*, fl. 61.

⁵⁷² Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, p. 98. Veja-se Achillis Statii Lusitani, *Commentarii*, fl. 63.

⁵⁷³ Figuram nessa tábua, no fl. 76v., os seguintes autores: Platão, Aristóteles, Xenofonte, Máximo de Tiro, Isócrates, Dionísio de Halicarnasso, Pausânias, Demétrio de Falero, Hermógenes, Fílon Hebreu, Clemente de Alexandria, Aquiles Tatios, Teodoreto, São João Crisóstomo, Amónio, Estrabão, Plutarco, Porfírio, Luciano, Ateneu, Estobeu, Eustráquio, O Suda, Júlio Pólux, Homero, Hesíodo, Reógnis, Simónides, Calímaco, Eurípides, Nono, Cícero, Júlio César, Salústio, Lívio, Patérculo, Tácito, Paulo Orósio, Quintiliano, Quírio Fortunaciano, Aulo Cornélio Celso, Aulo Gélio, Lactâncio, Macróbio, Diomedes,

Os gramáticos, tanto os da Antiguidade como os da Idade Média, obsequiaram os filólogos humanistas com copiosos esclarecimentos para o estabelecimento crítico dos textos e para a sua explicação linguística. Estaço seguiu o exemplo de tantos outros comentadores célebres da centúria de Quinhentos, por isso, não surpreende que traga à colação autores como Macróbio, Probo, Prisciano e Sérvio, entre vários outros. Lugar de destaque ocupam Élio Donato, pela sua importância⁵⁷⁴, e Diomedes.

O primeiro granjeara grande divulgação no curso de toda a Idade Média e a sua *Ars grammatica*, constituída pela *Ars minor* e pela *Ars secunda* ou *maior*, fora diversas ocasiões reimpressa nos últimos anos do século XV e começos do seguinte. Quanto a Diomedes, vinha sendo igualmente propósito de ininterruptas edições juntamente com Donato. Estaço socorreu-se seguramente de uma dessas edições conjuntas, porventura da que fora publicada em Paris, em 1527, e logo reimpressa no ano seguinte⁵⁷⁵. Segundo Aníbal Pinto de Castro o preceptista luso de Donato refere ainda, explicitamente, no fl. 34v., um *Commentariolum de tragoedia et comoedia*, que conjecturamos relacionado com os comentários por aquele autor consagrados às comédias de Terêncio⁵⁷⁶.

Na área exclusiva da teorização literária, para aclarar o sentido do texto horaciano e mesmo para lhe identificar as origens mais directas, Aristóteles é, naturalmente, a autoridade que invoca com maior constância e mais cumpridor respeito⁵⁷⁷. Tudo leva a crer que a necessidade de explicar Horácio o conduziu ao texto aristotélico, que viria a merecer-lhe também particular e cuidada atenção, conforme declara ao Príncipe D. João⁵⁷⁸.

Aquiles Estaço conhecia bem a obra de Platão uma vez que recorre a vários dos seus Diálogos, especialmente o *Fedro*. Recorre também aos escritos de Dionísio de Halicarnasso e ao *De elocutione* de Demétrio de Falero, impresso em Florença, em 1524, bem como às *Artes* de Cornélio Celso. As *Institutiones Oratoriae*, de Quintiliano, dão-lhe também um

Santo Agostinho, Donato, Carísio, Probo, Terenciano, Terêncio Escauro, Terêncio Africano, Prisciano, Sérvio Mauro, Parrásio, Joviano Pontano, Guillaume Budé, Bembo, Plauto, Lucrecio, Virgílio, Tibulo, Pérsio, Juvenal, Prudêncio, Catulo, Horácio, Ovídio, Estácio, Marcial e Ausónio.

⁵⁷⁴ Sobre a relevância da obra de Élio Donato para os comentadores do século XVI, veja-se Adriano Milho Cordeiro (2011).

⁵⁷⁵ Cf. Iodocus Badius Ascencius (1527), *Diomedis et Donati Artes Grammaticae diligentissime repositae, cum annotationibus Juan, Caesarii*. Parisiis, vaenundantur Jodoco Badio Ascencio.

⁵⁷⁶ Vide Aníbal Pinto de Castro (1976), *op. cit.*, p. 98. Sobre o assunto veja-se segundo A. Pinto de Castro (1976), *op. cit.*, p. 98.

⁵⁷⁷ Veja-se Aníbal Pinto de Castro (1976), *op. cit.*, p. 98.

⁵⁷⁸ Vide *Achillis Statii Lusitani, Commentarii*, fl. 56.

perseverante e firme arrimo, bem como as obras de Cícero consagradas à Retórica, muito suas conhecidas, porquanto amplamente comentara também o *De optimo genere oratorum*.

Ainda que todas as obras supra referidas fizessem parte imprescindível da bibliografia compulsada por qualquer humanista com boa preparação, outros trabalhos citados por Aquiles Estaço parecem-nos de suma relevância, pois revelam uma actualização crítica, filológica e bibliográfica, devido ao facto do prolongado tempo que esteve nos centros culturais de Lovaina e de Paris. Na verdade, ao longo das setenta e oito folhas do opúsculo, Aquiles Estaço mostra-se perfeitamente a par do que de melhor se publicava na Europa do seu tempo, em matéria de teorização literária.⁵⁷⁹ Logo no *Proemium* dos seus *Comentarii*, por exemplo, quando discute a questão de saber se a *Epistula ad Pisones* podia ou não atentar-se como uma «arte» (para concluir pela afirmativa), baseia-se na opinião de Pedro Bembo, tal como fora expressa nas cartas⁵⁸⁰ polémicas acerca da imitação trocadas pelo comentador nascido em Veneza com Giovanni Pico della Mirandola⁵⁸¹.

Era-lhe familiar também o enorme interesse verificado, no segundo quartel do *Cinquecento* em Itália, à volta da *Poética* de Aristóteles, pois ao ocupar-se das intervenções do coro, no decorrer dos actos, em obras dramáticas, Estaço apresenta-se pleno conhecedor das *In librum Aristotelis de arte Poetica explicationes*, de Francesco Robortello, publicadas em 1548, pelo livreiro florentino Lourenço Torrentini. Nem sequer lhe escapam, no dizer de A. Pinto de Castro, «as críticas que àquele comentador merecera um passo da versão latina que, do texto grego, Alessandro de' Pazzi divulgara em 1536, no volume intitulado *Aristotelis Poetica in latinum conversa*, e que possivelmente conheceria também⁵⁸².» No mesmo passo invoca a opinião do famoso humanista Guillaume Budé, afirmando: «viderit vero Robortellus meritione Paccium accuset qui ἑμβόλιμον intercalere carmen sive canticum sit

⁵⁷⁹ Sobre o assunto veja-se Aníbal Pinto de Castro (1976), *op. cit.*, pp. 98-99.

⁵⁸⁰ Cf. fls. 3 v.-4. Segundo Aníbal Pinto de Castro (1976), *op. cit.*, pp. 99-100, «Estaço podia ter chegado ao conhecimento do texto dessas cartas através do segundo dos *Physici libri duo* de Pico della Mirandola (Basileae, apud Jo. Frobenium, mense maio, anno MDXVIII), ou dos *Opuscula aliquot* de Bembo (Lugduni, apud Gryphium, 1532).

⁵⁸¹ Giovanni Pico della Mirandola (Mirandola, 24 de fevereiro de 1463 — Florença, 17 de novembro de 1494) foi um erudito, filósofo neoplatónico e humanista do Renascimento italiano. Giovanni, o filho mais jovem de Gian Francesco I e Giulia Boiardo, conde e condessa de Concordia e de Mirandola no Ducado de Modena, impressionava, desde a infância, devido aos seus dotes intelectuais que incluíam uma extraordinária memória e dons artísticos muito desenvolvidos.

⁵⁸² Vide Segundo Aníbal Pinto de Castro (1976), *op. cit.*, p. 100.

interpretatus, cuius est Budaeus sententiam secutus, locosque ad id e Ciceronis libris plures addit⁵⁸³.»

Entre os autores mencionados, merecem especial atenção os nomes Aldo Manuzio e Robert Estienne, que Estaço invoca ao comentar a menção horaciana à morte de Empédocles, nos vv. 463-64 («Siculiue poetae / narrabo interitum»)⁵⁸⁴. Assim depois de citar Aristóteles e Dionísio de Halicarnasso, escreve: «nisi et Aldi Manuttii et Roberti Stephani libri fefellerunt, ac pro ἐπιχῆ illud alterum fecerunt, quod erratum illorum fuisse vehementer suspicor⁵⁸⁵.»

Segundo A. Pinto de Castro⁵⁸⁶, no primeiro caso, Estaço referia-se aos comentários alditos, aos *Carmina*, publicados em Veneza, em 1509⁵⁸⁷, enquanto no segundo se revelava já o conhecimento do *Elucidariu poeticus, siue Dictionarium nominum propriorum* que o famoso humanista francês publicara, em Antuérpia, no ano de 1553⁵⁸⁸. Aquiles Estaço manteve-se bibliograficamente bem actualizado, manuseando assiduamente os textos originais, bem como obras antigas e modernas, que lhe permitiram entender e explicar matérias de teorização literária com a mais perspicua eficiência.

A. Pinto de Castro é de opinião que, «se, uma vez aperfeiçoado nos meios culturais da França e da Flandres, o humanista alentejano tivesse regressado à pátria para aqui espalhar, da cátedra ou através dos prelos, as sementes que por lá sazou, vasta e profunda teria sido a sua acção de doutrinador estético⁵⁸⁹.» Irá desenvolver a carreira de *orator* em Roma, ao serviço dos Pontífices Pio IV, Pio V e Gregório XIII e ainda dos reis D. Sebastião e Filipe II de Espanha, facto que o irá manter longe dos nossos focos de cultura, bem como desviá-lo da actividade pedagógica e exegética⁵⁹⁰.

⁵⁸³ Veja-se fl. 42. A obra de Guillaume Budé, intitulada *Commentarii linguae graecae*, havia sido impressa, pela primeira vez, em 1529, para logo ser reeditada em Paris, em 1548.

⁵⁸⁴ Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, p. 110.

⁵⁸⁵ Observe-se Achillis Statii Lusitani, *Commentarii*, fl. 75.

⁵⁸⁶ Veja-se Aníbal Pinto de Castro (1976), *op. cit.*, p. 100.

⁵⁸⁷ Cf. *Poemata [...] undeviginti metrorum genera [...] adnotationes nonnullae in toto opere [...] Curante Aldo Manutio [...] Venetiis, 1509.*

⁵⁸⁸ Veja-se a este propósito *Elucidarius poeticus, sive Dictionarium nominum propriorum [...] Antuerpiae, ex officina J. Gymnici, 1553.*

⁵⁸⁹ Vide Aníbal Pinto de Castro (1976), *op. cit.*, p. 101.

⁵⁹⁰ *Apud* Aníbal Pinto de Castro (1976), *op. cit.*, p. 101. Veja-se ainda José Gomes Branco, *Os discursos em latim do humanista Aquiles Estaço*, loc. cit., p. 3.

A obra *In Q. Horatij Flacci poeticam Commentarij* deve ter passado discretamente em Portugal, pois dela só encontramos nas estantes lusas um exemplar na Biblioteca Pública de Évora com a cota 'Século XVI, n.º 2718'. O influxo da obra de Aquiles Estaço na formação da doutrina literária do Renascimento luso deve, por isso, ter sido algo limitado, o que não elimina o pressuposto, da autoria de Segismundo Spina, de ter servido de texto a António Ferreira⁵⁹¹. O excelente trabalho de Estaço voltará a ser valorizado por Cândido Lusitano em 1758⁵⁹². Na opinião de A. Pinto de Castro «a índole primacialmente filológica do trabalho do Comentador quincentista não passara despercebida à ampla cultura clássica do tradutor de Setecentos⁵⁹³.» Ainda assim foi Aquiles Estaço o primeiro Comentador do texto *Epístola aos Pisões* de Horácio, não apenas em Portugal, mas na Península. Mais uma razão para que se inicie um *corpus* onde se reúnam os textos mais relevantes e emblemáticos da teoria literária produzida por autores lusos do século XVI, cuja publicação urge promover, a fim de que melhor se possa compreender, do ponto de vista sincrónico e diacrónico, o fenómeno literário na língua portuguesa⁵⁹⁴. Curiosa é a edição levada a cabo, em Antuérpia, por Pedro Veiga⁵⁹⁵, em 1578. No desejo de tornar o texto mais compreensível pelos jovens estudantes, o editor-comentador não vacilou em trocar, por outros de sua autoria, copiosas partes ou frases do original, chegando a glosar versos inteiros⁵⁹⁶.

Na opinião de A. Pinto de Castro o trabalho de Tomé Correia, patente nas *In librum de Arte Poetica Horatii explanationes*, editadas em Veneza, em 1587, é «pessoal, profundo e fundamentado⁵⁹⁷», visto que resultou de um conhecimento muito próximo e intenso da hermenêutica italiana, não só do texto horaciano, mas também dos de Aristóteles e de Platão⁵⁹⁸. Com Tomé Correia temos a prossecução das teorias ligadas ao Platonismo e

⁵⁹¹ Vide S. Spina 1967: 52-53.

⁵⁹² Cf. *Arte Poética de Q. Horacio Flacco, Traduzida, e ilustrada em Portuguez* por Candido Lusitano. Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno. MDCCLVIII.

⁵⁹³ Vide Aníbal Pinto de Castro (1976), *op. cit.*, p. 102.

⁵⁹⁴ Essa era a proposta de A. Pinto de Castro em 1976. Ainda hoje, infelizmente, o trabalho está por efectuar.

⁵⁹⁵ Vide Aníbal Pinto de Castro (1984) 3, *op. cit.*, p. 512.

⁵⁹⁶ Cf. HORATIVS / FLACCVS VENVSINVS (1578), *DE ARTE POETICA*, / *Vera & gemina, & non supposita & adulterina*, / prout antehac habebatur. / filij praesertim vtilitatemque, magno cum / labore & temporis dispendio, maiori sed vsque mentis / anxietate fatigatio neque restituta, & in verum indubi- / tatum- que suae antiquioris editionis statum reposita. / est opus emendare, magis, quam scribere: maior, / Exuli erat vati & esse labor / [vinheta] / ANTUERPIAE, / Expensis ipsius Veguij. / Excudebat Christianus Hauwelius. Trabalhámos sobre o exemplar da Biblioteca Pública de Évora. Sobre o autor apenas dispomos a sucinta notícia de Barbosa Machado (1966), *op. cit.*, p. 626.

⁵⁹⁷ Idem, *Ibidem*.

⁵⁹⁸ Idem, *Ibidem*.

triunfo dos ideais do Cristianismo. Durante os últimos trinta anos da centúria de Quinhentos, as principais ideias neoplatónicas da poesia são consideradas quer por poetas quer por comentadores. Todavia continuam a observar, em termos argumentativos, quem seja favorável, mas também quem seja contra, aliás, como já acontecera antes. A diversificação e expansão do padrão expresso do ponto de vista do ideário nas obras de escritores e comentadores irá atenuar os dilemas entre escolas e linhas de pensamento que se poderiam opor aos neoplatónicos. Nesse período pode notar-se um aumento do número de críticos e teóricos que apresentam uma atitude prossecutiva das ideias pós-tridentidas diante de questões de literatura o que não deixa de envolver profundamente a visão neoplatónica da arte e da beleza. Alguns deles são eclesiásticos, e inevitavelmente reflectem as conclusões de sucessivos encontros do Concílio de Trento – conclusões que tendem a colocar severas limitações na prática e usos da poesia. Isto pode ser visto como um desenvolvimento geral do século, um pesar sobre os excessos pagãos dos anos anteriores e um desejo de rivalizar, senão ultrapassar, o rígido Puritanismo das igrejas reformadas. No próprio mundo literário, algumas reviravoltas podem ser detectadas no caso de Tasso, pois foi este autor o que primeiro impôs uma interpretação alegórica sobre a sua obra-prima, e depois efluiu para a desastrosa «purificação» da *Gerusalemme Liberata* em *Gerusalemme Conquistata*. Tal purificação estava em completa harmonia com os desejos de alguns comentadores como Tomé Correia⁵⁹⁹. Segundo M. A. Machado Santos, «o problema da razão e da fé, – capital na Idade-Média –, ainda não fora destronado de todo. Em Tomé Correia, encontramos-lo, ao pôr a compreensão poética a par da religião, querendo fazer concordar uma com a outra⁶⁰⁰.» Sob este ponto de vista, Tomé Correia apresenta-se ainda como um autor que ambiciona compatibilizar o neoplatonismo com a religião cristã, procurando interpretar a Poética através da fé católica, em certa medida na linha do pensamento de ficiniano. Segundo M. A. Machado Santos, na teoria do comentador luso, Filosofia e Teologia «estão ainda enleadas no seu pensamento, e há nele certas reminiscências judaico-arabizantes; mas o seu misticismo católico coloca-o no limiar da Renascença, entre as ideias neoplatónicas da escola italiana e as da Contra-Reforma peninsular⁶⁰¹.»

⁵⁹⁹ Cf. B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 297.

⁶⁰⁰ Vide Mariana Amélia Machado Santos (1961), *op. cit.*, p. 12.

⁶⁰¹ Idem, *Ibidem*. Sobre a estética neoplatónica no Renascimento veja-se Parícia Castelli 2011: pp. 191-215.

Giason Denores, autor de índole neoplatónica – tal como Correia⁶⁰² –, publicou, em 1586, um trabalho sobre *Poética* intitulado *Discorso intorno à que' principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia, e til poema heroico ricevono dalla filosofia morale, & civile, & de' governatori delle republiche*, onde é notória a justaposição das teorias de Platão e Aristóteles. O mais impressionante neste trabalho reside no facto de que toda a arte da poesia deve estar sujeita a fins utilitários. Enquanto a maioria dos teorizadores se contentam em fazer declarações gerais sobre a finalidade da poesia, Denores insiste em ver, em todas as partes e características do poema, um meio específico para alcançar esses fins. O seu resumo final deixa bem claro o seu ponto de vista: «já mostrámos claramente que a maioria das partes da tragédia, comédia, e do poema heróico – mudança de sorte, reviravoltas, reconhecimentos, carácter, pensamento – praticamente não servem outro propósito senão esta utilidade⁶⁰³.» A declaração geral está, obviamente, presente em quase todas as páginas da obra e toma várias formas em diversos contextos⁶⁰⁴.

Em comparação com a obra de Giason Denores a obra *De antiquitate, dignitateque poesis & poetarum differentia* (1586-87) de Tomé Correia está perfeitamente ciente do seu platonismo por isso recorre a uma posição que explica de uma vez os argumentos favoráveis de Platão⁶⁰⁵ sobre a poesia e justificando a partir das teorias do filósofo fundador da Academia, o facto de os poetas terem de ser banidos da cidade. Tomé Correia começa por uma defesa da poesia composta por todos os elementos tradicionais: a sua dignidade antiga, a posição nobre entre as artes, o seu *status* como uma primeira filosofia trazendo conhecimento e maneiras para as pessoas rudes. Mas imediatamente, uma diferença: nem todos os poetas são dignos deste elogio⁶⁰⁶. Este louvor pertence àqueles poetas a quem

⁶⁰² Não podemos desligar o carácter neoplatónico da obra de Tomé Correia (1586-87) da de outros comentadores seus coevos: Viperano (1570); Agnolo Segni (1573); Lorenzo Gambarà (1576); Girolano Frachetta (1581); Giason Denores (1586); Lorenzo Giacomini (1587); Jacopo Mazzoni (1587); Gioseppe Malatesta (1589); Antonio Possevino (1593) e Torquato Tasso (1594). Sobre as características das obras destes autores veja-se B. Weinberg (1963), *op. cit.*, pp. 297-348.

⁶⁰³ *Discorso* (1586), p. 43: «gia habbiamo apertamente fatto uedere, le piu parti della tragedia, della comedia, & del poema heróico, la tramutation di fortuna, le peripetie, le agnitioni, il costume, la sentenza non tender quasi ad altro, che alla utilità» *apud* B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 317.

⁶⁰⁴ Veja-se B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 317.

⁶⁰⁵ Por exemplo no *Íon*, Platão ocupa-se com a poesia, tentando compreender se esta decorre da inspiração divina ou se é produto do conhecimento.

⁶⁰⁶ Cf. Maria da Penha Villela-Petit (2003). Neste documento, esta estudiosa dá-nos conta do verdadeiro papel dos poetas na Grécia Antiga. «Como notaram vários comentadores e tradutores da República ([...] Émile Chambry), bem como Hans-George Gadamer em sua conferência, feita em 1934, "Platão e os poetas", a crítica aos poetas não era nenhuma novidade. Daí a expressão de "velha divergência (ou disputa)" utilizada por Platão. Verifica-se ao mesmo tempo o quanto é erróneo lhe atribuir a origem da crítica aos poetas. E, no entanto, é o que de amiúde fazem os adversários de Platão — ou melhor,

Platão chamava de mensageiros e intérpretes dos deuses, já o mesmo devia ser negado àqueles que cantavam versos vazios apreciados, somente, pelo público inculto. Para explicar estas diferenças entre os poetas, Correia recorre ao princípio metafísico dos três níveis de existência da alma humana. O mais elevado destes é celestial e divino, representando a existência de Deus no homem e retirado da deterioração dos sentidos e do corpo. O nível intermediário é sobre o ser humano em particular, representando uma combinação entre os pontos mais altos e baixos da origem do homem, do divino e do selvagem; é o domínio da mente, da razão, do conhecimento. O nível mais baixo é a região obscura do corpo e dos sentidos, onde o homem se esconde dos animais inferiores a si; é dominado por visões, fantasias, aparências. Correia diz que para cada um destes níveis corresponde uma categoria da poesia e um tipo de poeta.

A exaltação divina é responsável pela primeira classe, por excelência, da poesia. Marca a presença de Deus no homem e é a expressão das suas maiores capacidades. Foi esta exaltação ou inspiração a que Platão se referiu. Daqui vem todo o tipo de poesia que proclama os grandes feitos dos nossos ancestrais e que serve para nos tornar, a nós e aos nossos descendentes, mais perfeitos. A poesia dos profetas e dos videntes, das cartas e obras sagradas, pertence à categoria que se segue: Segundo Correia

«neste tipo de poesia estavam presentes todos os profetas sagrados, cujas obras podemos encontrar nas cartas sagradas, que em parte anteviam muitos acontecimentos no futuro, revelavam aos mortais muitas coisas sobre Deus e matérias acerca do céu, que em parte proclamavam grandes feitos, despertavam o homem para os alertas divinos, para a religião e para outras virtudes e que o desviava dos vícios. Todos estes aspectos foram realizados por aqueles homens, inspirados e motivados por um espírito celestial, e merecidamente tudo isto é referido neste primeiro tipo de poesia⁶⁰⁷.»

de um Platão caricatural —, com o intuito de acusá-lo, seja de algum imperdoável pendor contra a liberdade de pensamento no sentido moderno (Karl Popper), seja de um fatal desvio de onde resultou o começo do pensamento metafísico que virou as costas à grandeza do primeiro pensamento grego e do qual a crítica à "poesia" seria seguramente um sintoma. (Refiro-me aqui à interpretação de Heidegger muito marcada pelas acusações de Nietzsche.) / Para apreciarmos a posição de Platão, é bom nos tornarmos mais atentos, graças à experiência dos antropólogos, ao que representa a palavra dos poetas dentro de uma sociedade onde prevalece a tradição oral. Não se constitui ela como a referência imprescindível enquanto depositária dos valores e ensinamentos éticos? A palavra dos poetas tinha então tudo a ver com a paideia, isto é, com a educação em sentido lato e, portanto, com a formação do êthos. Os poetas eram verdadeiramente os mestres, os educadores da Grécia, como se dizia sobretudo de Homero. E foi disso que souberam se servir os sofistas. Sem tal situação em mente como ponderar a crítica que, em sua busca de uma verdade mais elevada, os primeiros pensadores dirigiram aos poetas, e ainda mais a posição assumida por Platão em sua luta contra a corrupção do êthos do indivíduo e da polis, agravada pelos ensinamentos dos sofistas?»

⁶⁰⁷ *De Antiquitate* (1586), p. 679: «In hoc genere poeticae versati sunt omnes fere illi sacri vates, quorum monumenta in sacris litteris habemus, qui partim fututra multa predixerunt; partim de Deo, rebusque celestibus multa mortalibus aperuerunt: partim excellentia facta exornarunt: partim monitis diuinis ad religionem, caeterasque virtutes adhortati sunt, partim à virtijs deterruerunt. Quae omnia illi affiati, & instincti caelesti numine fecerunt, & merito, ad hoc primum poeticae genus referuntur.» Seguimos texto fixado por B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 320.

A segunda classe, inferior em vários aspectos à primeira, é o produto dos poderes humanos da razão: «...sabe da origem das coisas e sente prazer em feitos e palavras honestas, e interessa-se por coisas finitas⁶⁰⁸.» É um tipo de poesia filosófica e moral, dando conhecimento, avisos de boas acções, alertando contra vícios; exemplos disso são referidos por Tirteu, Teógnis, Empédocles, Nicandro e Lucrécio.

À classe mais inferior, escura e ignóbil porque nasce da opinião e de visões, pertence toda a poesia que tem na sua base a imitação. A esta classe Aristóteles dedicou em exclusivo a sua *Poética* e Horácio a maior parte da sua obra *Ars Poetica*. A imitação em si está dividida em dois subtipos:

«um tipo de verdade, uma imitação exacta que torna cada uma e todas as coisas exactamente no que são; o segundo, pouco natural e inventado, expressa cada coisa, não exactamente do jeito que são, mas como aparentam ser, ou como possam parecer aos olhos dos outros. Daqui surge uma forma de poesia que se baseou em opiniões sobre coisas verdadeiras e avançando com uma semelhança muito próxima a essas [coisas] e distinta, que está perfeitamente adaptada à imitação da verdade. A segunda forma, que seguindo simplesmente o que parece e aparenta ser coloca à frente dos olhos não a verdadeira semelhança mas um tipo de falsa aparência da semelhança, está perfeitamente adaptada ao prazer. A primeira nada muda por imitação, a última propõe ligeiras faltas para grandes dimensões, recupera os ouvintes pelo tipo de linguagem e a variedade de harmonia, muda perfeitamente os sentimentos dos homens e a origem das coisas porque transforma-los por imitação, não como eles realmente são mas como podem aparentar ser, visto que é um tipo de detalhe esboçado e não um conceito, delicadamente trabalhado, de coisas⁶⁰⁹.»

Correia continua a sua explanação, afirmando que os primeiros dois tipos, apesar de altamente recomendados por Platão, não são aceites; ao passo que o terceiro é aceite mesmo com a sua subdivisão implícita, rejeitada, excluída e banida na sua segunda subdivisão. Para o fim das duas primeiras categorias é a instrução; já o fim da terceira é o prazer. Correia parece aceitar estas diferenças ao vê-las em Platão e numa explicação adequada às “contradições” de Platão.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 682: «cognoscit naturam rerum, & honeste factis, & dictis delectatur, & res in numerum includit.» Seguimos texto fixado por B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 320.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, pp. 682-83: “«mitatio quaedam vera & recta que talem vnamquamque rem effingit, qualis ipsa est; altera simulata, & ficta vnamquamque rem exprimit, non qualis ipsa est, sed qualis videtur, aut multitudini videri potest. Hinc existit vna forma poetice, quae veris de rebus opinionibus nixa est, & germanam illarum, & expressam similitudinem proponens tota ad imitationem veritatis accommodatur. Altera, quae sequens id tantum quod videtur, & apparet, non simparatur. Illa nihil immutat iitando, hec ad ingetem magnitudinem extollit exigua mala, auditores verborum genere & contentus varietate recreat, commutat animos rorum, quia non quales sunt, sed quales videri possunt effingit iitando, cum sit adumbratio quaedam, non subtilis rerum cognitio.» Seguimos texto fixado por B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 321.

Vejamos de uma forma sucinta as principais ideias de Tomé Correia que começa por elevar a Poética à altura de *primeira* entre todas as Ciências do espírito, outorgando-lhe não só a categoria de *mais antiga*, como a mais digna para exprimir a transcendência dos conceitos divinos e humanos. Opina Correia que, na Antiguidade, até se julgou ser a criação poética um dom divino, outorgado aos eleitos que transmitiram a Verdade de Deus! Tomé Correia, partindo dos elementos constitutivos da Poesia, atinge a realidade de Deus, transpondo o conceito helénico de Poética, pagão e divinizante, para o pensamento religioso e cristão da Renascença católica, através da filosofia de Platão e do tradutor neoplatónico Proclo.

Há no homem três espécies de vida, ou melhor, a vida humana é tríplice: «triplex est animi humani vita in hoc corpore hebeti et tardo commorantis⁶¹⁰.» A primeira, superior, e a mais nobre, é como que uma união do homem a Deus; é uma vida acima da vida terrena; é a união mística do Ser e da Criatura. A segunda espécie de vida é própria da humanidade. É aquela que a razão orienta, baseada nos exemplos e nos dons que viu em Deus. Contudo o mais ínfimo grau de vida – o mais obscuro e remoto –, é comum ao homem e aos outros animais. As imagens, o superficial, o exterior, são o que impressiona. É o relato da aparência e do fantasma⁶¹¹.»

A divisão da Poética em três classes distintas tem as suas raízes no método tripartido de Platão. Segundo Tomé Correia a alma só encontra a sua beleza na contemplação espiritual da beleza divina. O Belo está na alma, por semelhança desta com Deus. «Eis aqui, portanto, a Beleza, a Bondade e a Verdade igualadas; e isto não se pode encontrar na Natureza. A finalidade da Arte será, pois, os *Logoi* (os arquétipos) e não, como Aristóteles dizia, o imitar-se a Natureza. A arte neoplatónica (de Plotino e Proclo) é abstracta; o belo-harmónico é a sua finalidade⁶¹².» Também as teorias de Albertino Mussato⁶¹³ e de

⁶¹⁰ Vide Mariana Amélia Machado Santos (1961), *op. cit.*, p. 6.

⁶¹¹ Segundo Mariana Amélia Machado Santos (1961), *op. cit.*, p. 7, «tal como no homem se pode considerar esta tríplice vida, assim na Poética distinguiremos três modalidades de expressão: a primeira, a média e a ínfima. / É na excelente e divina poesia, emanada de Deus e transubstanciada em *furor poético*, cheia de harmonia e ritmos, consonâncias e equilíbrios, parecendo com eles querer reflectir-nos a própria proporção e concordância do que é divino, como se os versos e o metro fossem a semelhança dos espaços longos e breves; é no acto poético, – como se fora um dom de Deus –, que o homem mais se aproxima, por semelhança, da divindade; e, criando poesia, beleza, e música, revela a admirável natureza de Deus Criador. A Arte Poética é inspiração supra-terrena. Pois que Deus é a própria Música, o homem participa, por imitação, deste grandioso poder de criar; tem na Poesia o elo, o vínculo, entre o humano e o divino.»

⁶¹² Idem, *Ibidem*, p. 12.

⁶¹³ Albertino Mussato (Pádua, 1261 – Chioggia, 31 de Maio de 1329), político, historiador, poeta e dramaturgo pré-humanista italiano.

Boccaccio⁶¹⁴ irão influenciar as ideias de Tomé Correia⁶¹⁵. Visto que a sua intenção era claramente fazer um comentário sobre Horácio, os problemas da poesia são vistos de um ponto de vista concreto; Platão só entra por acaso e numa mera aptidão ilustrativa. No entanto, existem inúmeros pontos de interesse relativos a Platão, e possivelmente uma modificação na teoria apresentada na *De antiquitate*. Platão é primeiramente convocado para as observações em *Ars poetica* 1-23, onde Correia vê acima de tudo um princípio de adequação ou “*conuenientia*.” Esta adequação é de vários tipos e entre eles está o tipo platónico: «Na verdade Platão, no Livro IV da *Republica*, também afirma que os poetas não têm permissão para dizer o que querem, mas ensina que os poetas devem observar a lei da adequação. De facto existem determinados limites dos quais não podem passar, para evitar que sejam ditas coisas contrárias às normas aceitáveis da vida e de costumes⁶¹⁶.» Correia parece insinuar que no contexto Horaciano, as preocupações de Platão, a maioria religiosas e éticas, são reduzidas a um nível político e social⁶¹⁷. Assim, neste argumento sobre os fins da poesia, os elementos platónicos de instrução dos novos e formação dos caracteres são atenuados na retórica tradicional «vt admoneatur, delectetur, doceatur»⁶¹⁸. Porém o autor luso passa da atenuação para a negação quando discute sobre o assunto da exaltação poética. Recorde-se que Correia na obra *De antiquitate* situou a função da exaltação poética nas maiores obtenções da actividade poética, como manifestação da presença de Deus nos

⁶¹⁴ Giovanni Boccaccio (Florença ou Certaldo, 16 de junho de 1313 – Certaldo, 21 de dezembro de 1375) foi um poeta e crítico literário italiano, especializado na obra de Dante Alighieri¹. A sua obra mais famosa intitula-se *Decameron* (vocábulo com origem no grego antigo: deca, "dez", hemeron, "dias", "jornadas"); é uma coleção de cem novelas escritas entre 1348 e 1353. A obra de Boccaccio é considerada um marco literário na ruptura entre a moral medieval, em que se valorizava o amor espiritual, e o início do realismo, iniciando o registo dos valores terrenos, que veio redundar no humanismo; nele não mais o divino, mas a natureza, dita o móvel da conduta do homem. Foi escrito em dialeto toscano.

⁶¹⁵ Observe-se a este respeito a opinião de Mariana Amélia Machado Santos (1961), *op. cit.*, p. 11.

⁶¹⁶ *Explanationes* (1587), p. 6: «Nam etiam Plato in iiiij. De Rep. negat permitti poetis dicere, quicquid voluerint, sed spectandam esse conuenientiam docet. Nam quidam sunt circumscripti termini, vltra quos egredi, fas non est, ne aliena à vitæ institutis, & moribus dicantur» *apud* B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 322.

⁶¹⁷ Segundo Werner Jaeger 1979: 924, a censura mais grave de Platão em relação à poesia é que esta corrompe os juízos de valor, pois «ao escutarmos as palavras de um herói trágico que se queixa dos seus males e se porta com paixão, sentimos prazer e entregamo-nos inteiramente nas mãos do poeta. Seguimo-lo arrastados pelo movimento de simpatia dos nossos sentidos e celebramos como bom poeta aquele que melhor sabe produzir em nós estas emoções. A “simpatia” é a essência de todo o efeito poético. Na nossa vida privada, porém, quando sofremos qualquer golpe duro do destino, seguimos precisamente o contrário desta tendência a submeter-nos às nossas sensações mais moles. [...] Estamos assim em presença do estranho fenómeno de na poesia nos alegrar o espectáculo dum homem que na realidade não gostaríamos de ser e com o qual nos envergonharíamos de nos ver identificados. Por outras palavras: o nosso ideal moral do Homem está em franca oposição com os nossos sentimentos poéticos.»

⁶¹⁸ Cf. B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 322.

poetas que escreveram poesia religiosa e profética⁶¹⁹. Contudo, nesta obra Correia nega a existência de tal intervenção divina, não seguindo assim de forma cega a teoria de Marsílio Ficino sobre a criação poética⁶²⁰. Segundo Ficino manifesta-se claramente no domínio da beleza, a ascensão do Homem para o infinito, bem como o seu vínculo de analogia com Deus. «A harmonia, a forma e a medida, o belo, em suma, que Deus, na sua arte absoluta, imprimiu nas coisas, estabelece uma ponte entre o homem, a obra da criação e Deus: a unificação do mundo e de Deus realiza-se através do conhecimento da beleza possuído pelo homem⁶²¹.» Mas voltemos a Correia e à sua negação da intervenção divina no que diz respeito aos poetas que escreveram poesia religiosa e profética⁶²². Uma coisa são os textos canonicamente tidos como sagrados e que falam de Deus, outra, os testemunhos poéticos que dizem respeito aos assuntos humanos⁶²³. Tomé Correia atribuiu à Poética fins culturais, éticos e educativos e consequentemente sociais. Esta era uma tradição Grega muito antiga (a finalidade ética da Poesia), que vamos encontrar revivescida no autor luso e da qual Aristóteles quis separar-se, uma vez que considerou a Arte um passatempo, um mero deleite para o lazer. A moral de Aristóteles não tem filiação poética ou artística. Já a moral de

⁶¹⁹ Também Platão na *República* 607 B-C havia dado aos poetas ocasião de se defenderem e de provarem que são não só agradáveis, mas úteis à vida do Estado, prometendo ouvir-lhes os argumentos com maior atenção. Vejamos a este respeito a tradução do passo, da autoria de M. H. da Rocha Pereira 1983: 474, onde estas ideias se encontram plasmadas: «diga-se que, se a poesia imitativa voltada para o prazer tiver argumentos para provar que deve estar presente numa cidade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce; mas seria impiedade trair o que julgamos ser verdadeiro.»

⁶²⁰ V. M. de Aguiar e Silva (1962), *op. cit.*, p. 44, afirma o seguinte a respeito do neoplatonismo ficiniano: «as doutrinas de Marsílio Ficino aceitam, fundando-se, aliás, em Nicolau de Cusa, uma relação de semelhança entre Deus e o homem, não no plano da substância, da essência, mas no plano da acção, do produzir. A Deus, criador dos seres, pertence a *vis entificativa*, mas ao homem pertence a *vis assimilativa* que lhe permite estabelecer uma ordem ideal entre os símbolos, objecto do seu conhecimento. Deus, ao criar as coisas, é a arte absoluta, mas o homem, em virtude do dinamismo específico que o seu espírito recebeu do Criador, tem a possibilidade de se aproximar dessa arte absoluta, numa ascensão jamais interrompida que procura o infinito como o rio busca o plano. O aspecto fáustico desta ascensão não nos deve levar ao erro de supor um excesso orgulhoso onde só existe a indeclinável imposição do destino transcendente do homem.»

⁶²¹ *Idem, Ibidem.*

⁶²² Para Tomé Correia é essencial que toda a boa e própria forma de escrever derive de um conhecimento de coisas. Observe-se B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 322.

⁶²³ Diz-nos a este respeito M. A. Machado Santos (1961), *op. cit.*, pp. 7-8 o seguinte: «os Profetas como David e Moisés pertencem ao escol, são os primeiros entre os melhores; nem há quem tenha podido ultrapassá-los. E é nesta poesia que se pode colher ensinamentos e revelações. [...] O Poeta é um instrumento de Deus, da Verdade, em suma, oculta e velada aos olhos de muitos espíritos ignorantes. O Poeta é um instrumento de Deus. Age por influxo divino. É quem mais se aproxima da divindade. A linguagem do Grande Poeta deve por isso ser calma e profética; a inspiração que recebeu, foi uma dádiva numérica; o sentido da poesia sagrada é de alcance transcendente, de eleição, de suma sabedoria. / O Poeta Sagrado é quase um deus; está na posse de um dom supra-terrestre. É o intérprete; é quem revelou os mistérios da religião. (*“Hi vere sunt interpretes Dei per quos ille hominibus et res multas penitus abditas et quod fieri vellet denunciavit”*) / Mas, não revalamos para os erros dos antigos Gregos e Romanos. Se o poeta é quase um deus, não é Deus todavia. Transmite, enuncia narra os mistérios profundos da Suma Sabedoria. [...] E não esqueçamos que, para Tomé Correia, o verdadeiro Deus é Cristo. As Sibilas, os Vates, os grandes poetas de Roma e da Grécia, nunca tiveram comunhão com o saber divino. Se cantaram os deuses pagãos ou julgaram predizer o futuro, não foram profetas. É erro julgá-los no mesmo plano do Poeta Sagrado, no plano do profeta esclarecido pelo Deus da Verdade.»

«Plotino e de Tomé Correia, está alicerçada em bases estéticas, de raiz poético-religiosa⁶²⁴.»
A criação Humana e as suas gestas literárias, para Correia tal como para Ficino aparecem,
pois e em concordância de conceitos⁶²⁵. Segundo Mariana Amélia Machado Santos

«o Poeta, em Tomé Correia, interpreta Deus em formas de Arte; passa, numa atitude mística, do puramente religioso para o belo-auditivo, para a musicalidade da palavra escrita, para o ritmo do verso, entendido como obra profunda de crença e consideração dos grandes mistérios da Verdade e será produto do espírito eleito, distinguido pela graça de Deus Verdadeiro⁶²⁶.»

A obra de Arte tinha para Correia, tal como em Aristóteles, no último Livro da *Política*, um pendor estético e um desígnio social: a educação do Homem de Estado e do Povo. Francisco de Holanda, vinte anos antes havia defendido na Itália a Pintura como Filosofia e entendeu que, ser Pintor era a maneira mais grandiosa do reflectir humano⁶²⁷. Tomé Correia defendeu que a Poética é a Ciência do Saber, a Filosofia Moral, a Estética por Excelência. Nas palavras de M. A. M. Santos «a Renascença procurava a forma que melhor se adaptasse ao saber do homem universal⁶²⁸.» Ambos receberam o influxo das ideias que vigoravam em Itália. Mas, se Francisco de Holanda tentou, com enorme singularidade, reverter para o Pintor os atributos de Filósofo, Criador, Esteta e Moralista⁶²⁹, Tomé Correia,

⁶²⁴ Idem, *Ibidem*, p. 10.

⁶²⁵ V. M. de Aguiar e Silva (1962), *op. cit.*, pp. 44-45, a propósito dessa consonância afirma o seguinte: «como a escada de Jacob entre o inteligível e o sensível, entre o superior e o inferior, mercê da sua ascensão libertadora para Deus, nascida de uma decisão autónoma da sua alma: tal como Deus se ligara imediatamente ao homem, assim este deve regressar directamente a Deus. Quer dizer: este regresso, ao mesmo tempo que marca a *reformatio* do homem, define também a afirmação transfiguradora das coisas – a “humanitas” exalta e nobilita, através de si, o próprio mundo. E a exaltação do mundo opera-se através da forma que o homem confere às coisas.»

⁶²⁶ Veja-se Mariana Amélia Machado Santos (1961), *op. cit.*, pp. 7-8.

⁶²⁷ Francisco de Holanda, originalmente Francisco d'Olanda, (Lisboa, 6 de Setembro de 1517 - Lisboa, 19 de Junho de 1585), considerado um dos mais importantes vultos do Renascimento e do Humanismo em Portugal, foi arquitecto, escultor, desenhador, ensaísta, crítico de arte, historiador e iluminador.

⁶²⁸ Cf. Mariana Amélia Machado Santos (1961), *op. cit.*, p. 13.

⁶²⁹ Francisco de Holanda 1983: 26-29, assevera, acerca da pintura, o seguinte: «a pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra vesível e contemplativa, e segunda natureza. É imitação de Deus e da natureza prontíssima. É mostra do que se passou, e do que ainda será. É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da ideia, mostrando o que se ainda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais. É também ornamento e ajuda das obras divinas e naturais, dando a armar do homem que as raízes traz do céu o maravilhoso fructo da pintura. É esta arte copioso tesouro de infinitas imagens e figuras elegantes, o qual se não poderá nunca acabar nem diminuir. É honra das artes, e huma mostra do interior homem, semelhante á delicadeza da alma, e não á do corpo. É proporção das formas perfeitas e imperfeitas e espelho em que reuerbera e se vê a obra do mundo. É historia de todo o tempo. É mantimento e pasto do entendimento e recriação do grão cuidado. É verdadeiro fingimento e arrazoado. É alma do espirito e da mente. É corpo da memoria. A santa pintura he contemplação activa. É terra e chão em que o arado do trabalho, com penas, grifos ou pinceis dão fructos mui deleitosos e louuados. É mar dos engenhos e dos engenhosos; é pego, e rio, e fonte; é céu de todos os artificios e boas artes, e é hum novo mundo do homem e seu próprio reino e obra, assi como o mór mundo é próprio de Deus derivado hum do outro. É huma candeia, huma lux que inesperadamente num lugar escuro mostra que antes não eram conhecidas. E é finalmente a pintura fazer e criar de novo numa tauoa limpa e lisa, ou num papel cego e inobre, criar e fazer de nouo quaisquer obras, divinas ou naturais, com tão perfeita imitação que pareça naquella lugar

que não regressou a Portugal, reivindicou como sacerdote que era, para a religião católica, o mérito de ter no Poeta Sagrado o Criador da Verdadeira Filosofia, da Verdadeira Moral, da Verdadeira Sabedoria, que formasse almas: «e ambos, reflectiram o humanismo quinhentista de uma Estética místico-religiosa até então não defendida em Portugal⁶³⁰.» Também outros autores portugueses se dedicaram a explicitar as doutrinas dos antigos clássicos. Proclamadores eficientes da teoria horaciana foram sobretudo Sá de Miranda, Diogo Bernardes e António Ferreira que «pela maior acessibilidade das suas composições, pelo atractivo de uma roupagem estilística a contrastar com a erudição dos comentaristas e pelo seu prestígio pessoal, exerceram uma acção muito mais profunda e eficaz⁶³¹.» Foi António Ferreira⁶³² que em várias das suas epístolas, mas sobretudo nas que dirigiu a Pero de Andrade Caminha (VIII do Livro I dos *Poemas Lusitanos*⁶³³) e a Diogo Bernardes (XII do Livro II⁶³⁴), aquela anterior a 1558, uma vez que nela se refere a Sá de Miranda como estando vivo, quem mais conscientemente sustentou a responsabilidade de adaptar o código horaciano *ad usum poetarum lusitanorum*⁶³⁵.

A propagação das ideias da *Poética* de Aristóteles tornara-se muito compreensível depois da publicação latina de Alessandro de' Pazzi, editada em 1536 (a que já aludimos)⁶³⁶ e aos numerosos comentários então publicados, em especial os de Robortello⁶³⁷ e os de

star tudo aquilo que não stá; e ser longe o que está tão perto e chegar-se ou afastar-se de nós como vero e incorporado, o que he imaginado e incorpóreo, isto somente com ajuda de duas linhas, huma recta e a outra oblica, tiradas da rega e do compasso e assi mesmo com a razão do claro e da sombra que dixee no principio. E forma-se de três eficazes percitos, que a tem como columnas, sem os quaes não póde star. O primeiro he *invenção* ou *idea*; o segundo he *proporção* ou *symetria*; a terceira he *decoro* ou *decencia*, como mais largamente diremos em outra parte. D'aqui se póde conhecer que cousa he pintura e pintor neste pouco que tenho dito.»

⁶³⁰ Cf. Mariana Amélia Machado Santos (1961), *op. cit.*, p. 15.

⁶³¹ Veja-se Aníbal Pinto de Castro (1984), *op. cit.*, p. 513.

⁶³² Sobre a importância de António Ferreira como divulgador da *Poética* clássica entre nós veja-se a obra de Segismundo Spina, *Introdução à Poética Clássica*, São Paulo, 1967.

⁶³³ Vide T. F. Earle 2000: pp. 279-287.

⁶³⁴ *Idem*, *Ibidem*, pp. 365-367.

⁶³⁵ Observe-se Aníbal Pinto de Castro (1984) 3, *op. cit.*, p. 513. Diz-nos ainda o autor agora citado que a partir de meados do século XVI a doutrina horaciana é revigorada e complementada pelo conhecimento mais exacto da *Poética* de Aristóteles. As necessidades da exegese praticada sobre a *Epístola aos Pisões* motivaram *ab initio* a divulgação do tratado do Estagirita, uma vez que a forma de comentário mais utilizada na centúria de Quinhentos partia do confronto intertextual e a matriz de Horácio era fundamentalmente a teoria aristotélica. Como já atentámos o comentário de Estaço oferece um exemplo acabado desta linha de aproximação que os exegetas do seu tempo efectuaram em relação aos preceitos poéticos dos dois comentadores antigos. Sobre Aristóteles e Horácio na Península Ibérica veja-se ainda Segismundo Spina (1967), *op. cit.*, 52-55.

⁶³⁶ Cf. *Aristotelis Poetica, Per Alexandrum Paccium, Patritium Florentinum, in Latinum conversa* [...] Venetiis, In Aedibus Haeredum Aldi, et Andreae Asulani Soceri, M. D. XXXVI.

⁶³⁷ Veja-se *Francisci Robortelli Utinensis in Librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes* [...] Florentiae. In Officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi, M. D.. XLVIII.

Escalígero, Minturno e Castelvetro⁶³⁸, comentadores sobre cujos trabalhos já nos pronunciámos antes e que não eram de forma alguma desconhecida entre nós⁶³⁹. Em Portugal a teoria literária do Estagirita conheceu uma difusão gradual nas escolas lusas com o ensino dos Jesuítas⁶⁴⁰, sustentado particularmente nos *De Arte Rhetorica libri tres* do Padre Cipriano Soares⁶⁴¹, editado em 1562 e reimpressos posteriormente por diversas vezes. Segundo A. Pinto de Castro, «codificando um ideal estético de cunho humanístico e sóbrio teor clássico, este compêndio, pelo contributo que trouxe à divulgação de Aristóteles, irá abrir generosamente as vias para a *barroquização* do código literário renascentista, sob os auspícios da Companhia de Jesus⁶⁴².» Platão apresenta princípios gerais sobre a poesia, contudo não executou uma análise intensa dos seus envolvimentos no plano da expressão, ou sequer a um ordenamento sistemático da τέχνη⁶⁴³. A sua influência revela-se já num espaço temporal relativamente tardio e na prossecução da leitura dos neplatonistas de origem italiana como Ficino⁶⁴⁴ ou Castiglione⁶⁴⁵. Em termos de criação literária, a teoria

⁶³⁸ Cf. *Poetica d' Aristotle Vulgarizzata et Sposta* per Lodovico Castelvetro [...] Stampata in Vienna d' Austria, per Gaspar Stainhofer, l' anno del Signore M. D. LXX. Acerca das numerosas edições, comentários e traduções da obra, veja-se *Poética de Aristóteles*, edição trilingue por Valentín García Yebra (1999), *op. cit.*, pp. 424-432.

⁶³⁹ Basta, para o comprovar, observar as várias citações que deles encontramos no *Borrador* de D. António de Ataíde, como veremos na terceira parte deste trabalho.

⁶⁴⁰ Vide José Eduardo Franco e Carlos Fiolhais 2017: 10 e ss.

⁶⁴¹ Helena Costa Toipa (2012), a respeito de Cipriano Soares, o primeiro professor regente da primeira classe de Humanidades do Colégio das Artes, entregue à Companhia de Jesus em 1555, afirma o seguinte: «natural de Espanha, nascido em Ocaña, em 1524, entrou na Companhia em Portugal, em 1549, e exerceu funções docentes em Lisboa, Évora Coimbra e Braga, tendo sido colega de Pedro Perpinhão, tal como Manuel Álvares. O *De Arte Rhetorica prapicue deprompti ab eodem Auctore recogniti, et multis in locis locupletati* é um manual escrito a partir dos textos dos autores citados no título, seleccionados das suas obras de Retórica.» (Cf. Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, p. 36). Manuel Álvares é o autor da famosa *De institutione Grammatica libri tres*, publicado pela primeira vez em 1572.

⁶⁴² Aníbal Pinto de Castro (1984) 3, *op. cit.*, p. 514, diz-nos o seguinte sobre o assunto, em nota de rodapé: «a propósito da responsabilidade da Companhia de Jesus na evolução da teoria literária em Portugal na segunda metade do século XVI, veja-se, [...] o P.º Miguel Batllorí, *La barroquización de la "Ratio Studiorum" en la mente y en las obras de Gracián*, in *Gracián y el Barroco*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, pp. 102-105.» Também Platão foi objecto de estudo por parte dos comentadores de Quinhentos; todavia ao contrário do que sucedera com Aristóteles e Horácio, as suas ideias sobre poética não haviam sido compiladas num tratado cujo texto desse lugar a comentários; o filósofo da Academia ao abordar o assunto dispersou-o por vários Diálogos, em especial a *República*, o *Fedro* e o *Íon*. O banimento dos poetas para fora da πόλις ocorre nos Livros II, III e X da República; a teoria da imitação foi elucidada nesse mesmo Diálogo (III, 394 e ss. e X, 295 e ss.); para o furor poético interessam particularmente o Fedro (245 A e 265 B) e o Íon (534).

⁶⁴³ Sobre este assunto veja-se Bernard Weinberg (1963), *op. cit.*, pp. 250 e ss.

⁶⁴⁴ Marsílio Ficino (Figline Valdarno, 19 de outubro de 1433 – Careggi, Florença, 1 de outubro de 1499), filósofo italiano, é o maior representante do Humanismo florentino. Juntamente com Giovanni Pico della Mirandola, está na origem dos grandes sistemas de pensamento renascentistas e da filosofia do século XVII. Traduziu obras de Platão e difundiu as ideias do filósofo fundador do Liceu.

⁶⁴⁵ Baldassare Castiglione (Casático, 6 de dezembro de 1478 – Toledo, 2 de Fevereiro de 1529) foi um diplomata italiano. Estudou latim e grego em Milão, onde, na corte de Ludovico, teve seus primeiros contactos com a vida cavaleiresca. Como aludimos na página 137 desta tese, segundo V. M. de Aguiar e Silva (1962), *op. cit.*, p. 45, a arte possui para Ficino uma fundamentação metafísica, um fundo sentido religioso, uma vez que ela integra o próprio processo de salvação do homem

poética platónica, principalmente através de Ficino⁶⁴⁶, está implícita na poesia de Camões. Mas o reflexo dessa doutrina nos trabalhos dos tratadistas portugueses só viria a ter manifestação significativa nas obras de Tomé Correia, especialmente no *De Antiquitate Dignitateque Poesis et Poetarum differentia*, no *Globus Canonum et Arcanorum Linguae Sanctae ac Divinae Sripturae*, de Fr. Luís de S. Francisco, editado em 1568⁶⁴⁷ e, só muito mais tarde, na *Arte Poética e da Pintura*, de Filipe Nunes em 1615⁶⁴⁸. Embora o conhecimento das teorias platónicas acerca da criação poética como forma de imitação por excelência tivessem chegado um pouco tarde «a conciliação do ideal helénico de poesia com as exigências do pensamento católico pós-tridentino, [abriu] caminho à veemência da poesia ao divino e [facilitou] a evolução rumo ao Barroco⁶⁴⁹» e a mudanças literárias de monta. Citámos

e das coisas concebidas. *Deus in natura*, é a actividade criadora do homem, um prolongamento da própria criação divina. Marsílio Ficino traduz num plano psicológico o que afirmara num plano metafísico, quando exprime a convicção de que a obra de arte reflecte o seu criador através da analogia com o espelho que reflecte o rosto, – «Ita enim seipsum in operibus istis exprimit et figurat: ut vultus hominis intuentis in speculum seipsum figurat in speculo» – pois de acordo com o seu conceito de individuação, a subjectividade representa para ele um certo nível do ser e na sua antropologia metafísica, a imaginação e a sensibilidade são conseguidas de modo objectivo, como revelação do *circuitus spiritualis* que agrega todas as categorias do real. A concepção ficiniana coloca obviamente a arte para lá de qualquer análise e André Chastel fala a este respeito de um ‘golpe de estado’ que Ficino levou a cabo no seio do platonismo e cujas consequências a Renascença aceitou em lata medida. Para o filósofo de Figline Valdarno, o dom e a intuição tomam sobre si valia primordial, no domínio da criação poética, em prejuízo da sabedoria adquirida, dos preceitos, do trabalho paciente e amplo.

⁶⁴⁶ Acerca da relevância do neoplatonismo ficiano na teoria da criação poética, veja-se Vítor M. de Aguiar e Silva (1962), *op. cit.*, p. 44 e ss.

⁶⁴⁷ Vide Mariana Amélia Machado dos Santos (1961), *op. cit.*, p. 5.

⁶⁴⁸ Cf. Filipe das Chagas (1615), *Arte poetica, e da pintura, e symmetria*, com principios da perspectiva. Lisboa, Pedro Crasbeeck.

⁶⁴⁹ Veja-se Aníbal Pinto de Castro (1984) 3, *op. cit.*, p. 515.

PARTE III

UMA REFLEXÃO SOBRE A POÉTICA DE ANTÓNIO DE ATAÍDE

1. DA POESIA E DA OBRA 'LITERÁRIA' EM GERAL

*A arte é histórica e, enquanto histórica, é a salvaguarda criadora da verdade na obra. A arte acontece na Poesia.
[...] A arte tem uma história, no sentido exterior de ela ocorrer também na mudança dos tempos, ao lado de muitos outros fenómenos, e de aí se ver sujeita a transformações e perecer, oferecendo à história aspectos mutáveis. A arte é histórica, no sentido essencial de que funda a História e, mais propriamente, no sentido indicado. A arte faz brotar a verdade. A arte faz assim surgir, na obra, a verdade do ente.*

Martin Heidegger 2010: 62.

«Um livro é uma coisa entre as coisas, um volume perdido entre os volumes que povoam o indiferente Universo, até que encontra o seu leitor, o homem destinado aos seus símbolos. Acontece então a emoção singular chamada beleza, esse mistério belo que nem a psicologia nem a retórica decifram. “A rosa é sem porquê”, disse

Angelus Silesius; séculos depois Whistler declararia “A arte acontece”⁶⁵⁰.»

Estabelecido que foi o contexto de leitura das Poéticas antigas e da configuração sob a sombra tutelar, do pensamento poético-normativo no Renascimento e Classicismo, estão criadas as condições para nos focalizarmos na Poética de D. António de Ataíde. Há que conceber a Poética do 1.º conde de Castro D’Aire na esfera da arte, no sentido aristotélico do termo. Dessa forma a arte pode ser concebida como ciência – porque o filósofo de Estagira o legitima – e o objectivo da ciência é examinar e constatar as normas gerais que a determinam⁶⁵¹. Tal como em Aristóteles, a Poética do 5.º conde da Castanheira apresenta um carácter esquemático e analítico. As suas normas referem-se não só à técnica e à forma externa da composição poética, mas também à essência em si mesma e ao seu conteúdo.

A questão chave que se coloca na *Poética* do filósofo da Academia prende-se com o facto de como deve estar composta uma obra dramática para manter continuamente o interesse do espectador. Ataíde vai mais longe e esclarece quão relevante é uma epopeia

⁶⁵⁰ Jorge Luis Borges 2014: 8.

⁶⁵¹ Cf. Alicia Villar Lecumberri 2013: 12.

como *Os Lusíadas* e por que razão a obra de Camões se apresenta como uma pintura da História de Portugal⁶⁵². Era relevante fazê-lo no período filipino.

Quando se imita uma acção e o público sente sua essa acção fictícia, nesse momento a palavra faz-se poesia. Assim, podem-se imitar acções por meio de palavras, cores, sons ou gesticulação. Aristóteles, Horácio ou Ataíde dão a esse tipo de imitação o nome de poesia. Já Simónides (VI-V a. C.) definia a pintura como poesia silenciosa e a poesia como pintura falante⁶⁵³. Esta comparação entre poesia e pintura apontadas pelo Estagirita ou pelo Venusino tornaram-se uma constante da literatura ocidental.

Para o 1.º conde de Castro D’Aire os géneros dramáticos eram importantes imitações de vida. Todavia, devíamos centrar a nossa opinião nas poesias épicas de Virgílio, Torcato de Tasso e de maneira peculiar em *Os Lusíadas* de Luís de Camões. Grande era o amor de Ataíde pelos autores portugueses, pela sua língua e pela obra que melhor espelha o reflexo imortal do espírito luso.

Mas a vida é transitória e em determinadas ocasiões plena de arte mas também de escolhos; «sentimos constantemente o tempo que passa e que sem dúvida, por vezes, nos traz muito – a prova é que nós amamos a vida – mas nos leva também de maneira inelutável aquilo que mais amamos⁶⁵⁴.» É chegado o momento de examinarmos de forma cuidada o trabalho manuscrito de D. António de Ataíde, intitulado Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever e o que este se nos oferece dizer. Principiemos neste caso pelo que é fundamental: qual é o sentido profundo da Arte Poética lavrada pela mão de D. António de

⁶⁵² Cf. Nuno Simões Rodrigues 1999: 183-218.

⁶⁵³ Veja-se Alicia Villar Lecumberri (2013), *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵⁴ Vide Luc Ferry 2014: 25. A pintura, tal como a poesia, devem ser imitação da natureza. Francisco de Holanda 1965: 18-19, por exemplo, atribui a Miguel Ângelo as seguintes considerações acerca da pintura da escola flamenga: «o seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras de árvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas figuras para cá e muitas para acolá. E tudo isto, ainda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem simetria nem proporção, sem advertência do escolher nem des+ejo, e finalmente sem nenhuma substância nem nervo.» Na opinião de Paula Santos (2009), *op. cit.*, p. 42, «as duas artes estão em perfeita comunhão de princípios no que toca à harmonia e à sobriedade, tão características do período renascentista. Esta consonância prolonga-se no tempo, mesmo quando a tónica da finalidade da poesia é colocada no *mouere* em detrimento do *docere*. Esta conclusão retira-se, por exemplo, das palavras de Faria e Sousa, ao comentar uma passagem de *Os Lusíadas* (VII, 76), em que Camões denomina a pintura de “muda poesia”: “Y en conclusion, Pintores son Poetas, Y Poetas son Pintores. Unos danse a entender por los ojos y otros por los oidos. El pincel, y colores en el pintor, son la pluma, y palabras en el Poeta: o en el Poeta las palabras, y la pluma son los colores, y el pincel. Y en el Pintor, el pincel, y los colores son la pluma y las palabras. El fin de uno y de outro es representar a los ojos lo que pinta, y escribe, como si estuviera viendo vivamente, y deleitar, y mover los afectos, ya com actos tristes, ya com alegres; y el Pintor y Poeta que no consigue esto no es Poeta ni Pintor. Iguales sone n conceptos los Pintores y los Poetas grandes. Y verdaderamente el Pintor para ser perfecto há de entender la Poesía, y el Poeta la Pintura. De Ticiano, de Micael Angelo, y deRafael de Urbino, que hicieron hablar los colores, y los pinceles (como aqui en Roma lo hemos venido a ver mejor de lo que antes lo habíamos visto) hay pinturas que son verdadera poesia.” (Cf. A. Cirurgião, *Novas Leituras de Clássicos Portugueses.*, p. 177). Sobre as relações entre poesia e pintura, vide Aurelio Roncaglia, “*Os Lusíadas* de Camões. *Ut pictura poesis*”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. IX, 1975, pp. 253-285.»

Ataíde e porque será ainda hoje essencial, talvez mais do que nunca, cativarmo-nos por ela? A resposta encontra-se, a meu ver, no que nos é revelado pela própria obra. Longe de se resumir a um mero 'entretenimento' de exegese acerca da matéria literária, este trabalho manuscrito do 5.º conde da Castanheira orienta-se, ele próprio, para o centro de uma sabedoria antiga, a origem daquilo que a imensa tradição antiga da hermenêutica greco-latina, medieval e renascentista foi desenvolvendo conceptualmente ao longo de dois milénios, visando estabelecer os contornos dos vários géneros com que a literatura se constrói. Deixemo-nos, desde já, levar pelo fio condutor da obra Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever que inúmeras vezes evocámos, mas sobre a qual temos agora ocasião – na III Parte desta tese – de nos inclinarmos de uma forma mais demorada.

As ideias de António de Ataíde sobre Poética estão explanadas apenas numa única obra, transcrita integralmente em Anexos (Primeira Secção) do segundo volume deste trabalho. Em todos os outros labores manuscritos da sua autoria não vislumbrámos – directa ou indirectamente – qualquer referência alusiva à Poética. Aliás, algumas das opções sobre as matérias literárias que seguiu são clarificadas na própria arte poetica que se intenta/ua escrever em notas laterais ou de rodapé, como era uso na época.

Talvez tenha sido a observação da evolução e desrespeito dos autores seus coevos pelas doutrinas e cânones estabelecidos e assentes por Aristóteles e Horácio que levaram Ataíde a afirmar no fl. 23 a sua ortodoxia relativamente às autoridades clássicas: «E he tempo de come/carmos a tratar da arte seguindo / sempre a doutrina de Horacio E de Aristo/teles aduertindo que aonde falar nestes dous / autores sem os alegar á margem sopenha que / he na poetica de cada hum //.»

Desconhecemos os factos que levaram o nosso autor a não publicar a sua *Arte Poética*. Em tempo de governança espanhola, a defesa que faz da língua e dos autores portugueses não teriam sido impedimento para a publicação do seu trabalho, até porque a sua cultura e o seu peso político junto da corte dos Filipes lhe outorgaram poder mais do que suficiente para editar a obra se assim o tivesse desejado. Mais se acrescenta que nunca deve ter havido da sua parte intenção de afrontar os reis espanhóis, nem mesmo quando solicitou um terço militar ligado ao mar, exclusivamente português para defender os domínios e interesses lusos. Afinal, como já anteriormente observámos, as suas diligências junto de Filipe IV de Espanha levaram à criação de um corpo independente da marinha – que deu

origem aos actuais Fuzileiros – a fim de combater a pirataria em geral e os ataques holandeses em particular.

O seu poder e prestígio dentro da corte e o respeito que os reis de Espanha lhe haviam merecido eram enormes. Enfim, nada poderia objectar à publicação da sua Poética. Os imensos cargos que o 5.º conde da Castanheira ocupou, aliados ao fluir do tempo e à mudança de ideários e concepções artísticas tê-lo-iam feito adiar *sine die* a edição da sua obra? Ter-se-á D. António de Ataíde apercebido do lento evoluir das ordens e dos cânones estabelecidos – como há pouco referenciámos – a tal ponto de julgar o seu Borrador como uma obra já desactualizada a dada altura e que não valia a pena a publicar? Embora sem certezas definitivas inclinamo-nos para esta hipótese⁶⁵⁵.

As estadias que deve ter feito na grande biblioteca monacal de Alcobaça⁶⁵⁶, muito possivelmente por influência de D. Jorge de Ataíde, seu tio que havia nesse mosteiro desempenhado a importante função de Dom Prior e Dom Abade Geral em 1594, – a comprovar essa estada podemos ler logo no início do fl. 41 do seu Borrador a anotação «Alcobaca 9 de Novembro de 601 /» – bem como, certamente, a passagem e permanência por outras livrarias e bibliotecas de Lisboa, Coimbra, Viseu, Madrid, Valhadolid e até, quiçá, o hipotético conteúdo documental existente na sua própria quinta que tinha ligações verdadeiramente estreitas com convento de S. Francisco, na Castanheira do Ribatejo de quem como já sabemos a sua família era mecenas e que também deveria possuir uma importante biblioteca, possibilitaram-lhe o contacto com imensos materiais e catalisaram-no para a observância de um corpo doutrinário então em voga que reverenciava antigos e modernos. Não podemos olvidar de que na corte filipina contactou com grandes figuras literárias do seu tempo, como é o caso de Lope de Vega e provavelmente com tantos outros homens de letras famosos. A propósito da valia literária do 1.º conde de Castro D’Aire, Barbosa Machado declara:

«Ninguem explicou com mayor elegancia os singulares dotes do corpo, e do espírito deste Cavalhero, do que o Principe da Poesia Castelhana Lope de Vega Carpio quando fallando delle ainda na sua idade juvenil lhe consagrou este elogio transcripto pela penna de D. Jozé Pellizer, y Tovar na Espistol. Dedicatoria affirma allegada. *El gallardo D. Antonio de Attaide sabia bien quan versado era vuestra Excellencia que será ahora en todas las lenguas, ciencias, y artes liberales, quan dedicado, y*

⁶⁵⁵ A não publicação de Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever irá criar a ideia de que os portugueses não haviam nunca composto uma arte poética até ao século XVIII.

⁶⁵⁶ Cf. [em linha]: http://www.mosteiroalcobaca.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=246&identificador=at33_pt.doc.

*elegante en Poesia, como uno de los primeros de su siglo, y quan diestro en las aplicaciones, y açiones publicas de Cavallero entendido, cortes, valiente, y com todas las partes, y prendas que componen un verdadero Principe Portuguez, que esta es la mayor fineza, y ultima linea dela alabança. Varon al fin superior a toda fortuna, y embidia, pues a su pezar hà prevalecto V. Excellencia com mayores realces de su valor*⁶⁵⁷.»

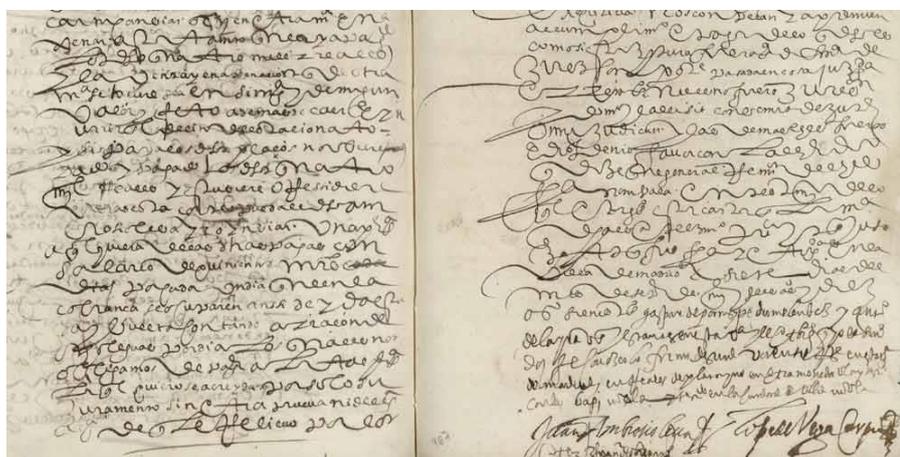


Figura 14⁶⁵⁸

Não possuímos mais documentos que testemunhem outros contactos directos com as enormes figuras da literatura do seu tempo; todavia as linhas escritas por Barbosa Machado provam que o 5.º conde da Castanheira foi um homem de letras fora do comum, muito apreciado pelos seus coevos. Essas múltiplas convivências e leituras empreendidas pelo 1.º conde de Castro D’Aire conduziram-no a reflexões e sínteses expressas com imensa erudição na elaboração do seu Borrador. As inúmeras notas da autoria do 5.º conde da Castanheira

⁶⁵⁷ Vide Barbosa Machado (1965), *op. cit.*, p. 212. Sobre a referência feita por Diogo Barbosa Machado à obra *La fama austriaca, o Historia Panegirica de la vida y hechos del Enperador, Ferdinando Segundo* da autoria de José Pellicer de Ossau Salas y Tovar veja-se documento [em linha]: http://www.europeana.eu/portal/es/record/9200110/BibliographicResource_1000126633212.html. Nas páginas 5 e 6 de *La fama austriaca, o Historia Panegirica de la vida y hechos del Enperador, Ferdinando Segundo*, lê-se o seguinte, relativamente aos títulos e cargos do 1.º conde de Castro D’Aire: «Inscripcion Dedicatoria / AL / Ilustrissimo, y Excelentissimo Principe / DON ANTONIO DE ATAYDE / Tercero del Nombre Quarto Conde de la Castanheyra, y Primero / de Castro de Ayro señor de las villas, de Po- / uos y Chileyros, y Mayorazgo de laFoz: Al- / calde mayor de las villas de Guimaraës y, / Colares; del Consejo de Estado de su Ma- / gestad Gentil hombre de su Boca: / Mayordomo de la Reyna Ca- / tolica Nuestra Señora. / Asistente continuo / Al gouierno de la serenissima Princesa Mar- / garita de Saboya Duquesa de Mantua; / Presidente de la Mesa de conscien- / cia y de Ordenes en el / Reyno de Portugal / Comendador / De Longroiva, san Salvador de Valdreu, y / santa Maria de Satao en la Orden / de Christo Hauiendo ocupado antes / los Puestos / De Coronel de Vno delos Tercios de la Mi- / licia de Lisboa: Capitan mayor de la de entre / Duero y Miño Frontero Mayor de la Cos- / ta y Coutos de Alcobaça: / Capitan General de la armada del Consulado / Capitan General de las Naos de la / India Oriental: / Capitan General perpetuo de la Armada / Real de Portugal. / Governador de la armada Real de España / por el Rey Nuestro Señor, / Su Presidente en las Cortes del Reyno / de Valencia. / Su Embaxador Extraordinario en / Alemania, y Vngria / A las Magestades Cesarea y Apostolica / De la junta de Pernambuco en / Madrid. / Y Governador del Reyno de Portugal.» A publicação desta obra data de 1641, ano em que D. António de Ataíde foi preso por se suspeitar da sua ligação com a casa dos Habsburgos.

⁶⁵⁸ Últimos versos de Lope de Vega. Cf. documento [em linha]: <http://casamuseolopedevega.org/es/lope-y-su-obra/biografia>.

que apresentamos na transcrição da Poética possibilitam observar o discorrer do pensamento de Ataíde e a forma lúcida e alicerçada como sustentava as suas doutrinas.

O autor dividiu a sua obra em diversos capítulos que ocupam um total de sessenta e três fólhos. Começa a sua exposição com o título «*Da origem E nome da Tragedia E sua definição / E partes /.*» As ideias patentes são sempre apoiadas em autoridades da Antiguidade greco-latina, do Renascimento e do período já denominado de Maneirista⁶⁵⁹,

⁶⁵⁹ No documento [em linha]: <https://www.priberam.pt/dlpo/maneirismo> apresenta-se o seguinte significado para o termo Maneirismo: «Forma de arte que se desenvolveu na Itália, depois na Europa, no século XVI, sob a influência dos grandes mestres da Renascença.» No *Dicionário do Português Atual – G – Z* da autoria de Houaiss et al. (2011): 1513-1514, define-se maneirismo da seguinte forma: «**maneirismo** s. m. (s XIX) 1 ESTÉT HIST.ART estilo e movimento artístico europeus de retomada de certas expressões da cultura medieval que, aprox. entre 1515 e 1610, constituíram manifesta reação contra os valores clássicos prestigiados pelo humanismo renascentista 2 HIST.LIT tendência literária que precede o estilo barroco e com ele possui algumas afinidades, caracterizada, entre outras coisas, pela presença, esp. na prosa e na poesia, da melancolia, de uma visão pessimista do mundo, do sentimento de incerteza que abala os alicerces dos ideários humanista e antropocêntrico 2.1 adesão exagerada ou afetada a um determinado estilo artístico ou literário [...] + ETIM *maneira* + -ismo.»

Isabel Almeida (2001): 1082-1084, afirma o seguinte acerca deste período literário: «LITER. O termo foi usado pejorativamente, sobretudo a partir de meados de Setecentos, para referir a pintura quinhentista marcada pelo cultivo da “maneira”. No séc. XVI esta palavra valia como designação de um comportamento social elegante e requintado, mas também significava um estilo próprio ou de conjunto, e “maneirista”, era epíteto do criador empenhado na concretização da sua “ideia” ou na hábil imitação de um modelo. Só o desagrado das gerações seguintes pelas obras assim concebidas (julgadas afectadas, decadentes e sem valor) fez virar contra elas e seus autores uma expressão que começou por nada ter de ofensivo.

Levadas por estudiosos germânicos, as primeiras investigações construtivas sobre património durante longo tempo depreciado datam do início do séc. XX, surgindo como um desenvolvimento do trabalho da escola de Viena, em finais da centúria anterior. K. H. Busse, em 1911, e, ao longo da década de 20, W. Pinder, W. Weibach, H. Kaufmann, N. Pevner, W. Friedländer ou M. Dvorák, revisitaram Michelangelo e procederam a uma reavaliação do legado de figuras como Pontorno, Parmigianino, Tintoretto, El Greco, ou os mestres de Fontainebleau, reconhecendo-lhe uma linguagem formal reveladora de acentuada fantasia e subjectividade, ou mesmo, segundo notou W. Friedländer, de anticlassicismo: alteração das formas naturais e das proporções, predilecção pela *línea* serpentinata, desobediência à perspectiva linear, comprazimento em contrastes cromáticos.

A deliberada rejeição de cânones estabelecidos, a rebeldia face a regras estipuladas, caracterizaram essa “maneira”, acompanhada, não por acaso, de um lúcido esforço de legitimação teórica, como mostrou E. Panofsky, em 1924, num estudo sobre os fundamentos filosóficos e metafísicos desta arte que buscava a tradução de um *disegno* interior e que se considerava, à luz de certo aristotelismo, mas sobretudo de um vivo neoplatonismo, o fruto de um acto quase demiúrgico onde cabia ao artista o papel de intérprete de um período divino e superior. Preterida a natureza (ou o dever de a imitar), privilegiava-se, o espírito, que em Deus tinha seu refúgio; orgulho e euforia, mas também, contraditoriamente, sentimentos de pequenez e tristeza podiam caber neste conceito – lembrou Panofsky. A sua opinião conjugava-se com a de M. Dvorák, que, ocupando-se particularmente de El Greco, viu no M. a manifestação de uma intensa inquietude espiritual, a expressão de uma cultura fustigada por um atormentado sentimento de crise.

Na Europa ferida pelo conflito mundial de 1914-1918, abalada por uma transformação de valores de que o expressionismo, o surrealismo e o pensamento antipositivista eram inequívoca prova, compreende-se a tenção dada àquele fenómeno: em boa medida, ela correspondeu a uma projecção, no passado, de questões que agitavam o presente. Contudo, não se resumiu a uma moda efémera, antes constituiu o princípio de um longo e por vezes enredado percurso, em que se destacaram, entre muitos outros, críticos como A. Hauser, que a partir da década de 40 tentou contextualizar a arte maneirista, relacionando-a com grandes questões que assinalaram o séc. XVI (da revolução copernicana até às guerras, lutas e atritos que ensombraram a Europa; da Reforma até às transformações sociais, económicas e políticas então ocorridas); G. Hocke, que, já na década de 50, investigando o que designou por concepção labiríntica do mundo, reuniu informação estimulante sobre o gosto maneirista pelo estranho, o fantástico, o irracional, nele descobrindo uma surpreendente modernidade. J. Sherman, que nos anos 60 preferiu sublinhar o carácter artificioso e aulicista desta arte (como G. Weise nela identificaria certa revivescência de um gótico tardio), insistindo na necessidade de a enquadrar na sua época e nos parâmetros que condicionaram a sua realização.

Longe de ser óbvio, este processo envolveu polémica, chegou a ser apodado de confuso e desorientador, mas acabou por ganhar firmeza e, pouco a pouco, a reflexão abrangeu a escultura, a arquitectura, a decoração, a música. Investigações pormenorizadas, de âmbito nacional e regional, vieram proporcionar análises mais seguras e permitiram melhores sínteses: tornou-se possível aceitar a intrínseca diversidade do M. e perceber que, muito embora com desfazamentos cronológicos,

culminando num caldeamento entre a estética moderna sua coetânea e o que de adequado, segundo a sua balizada opinião, havia nos autores clássicos. O seu ideal estético de Renascimento tardio pôde assim mesclar-se com as novidades da crítica coeva e conceber sem impetuosidade novas orientações. A defesa da épica camoniana é disso exemplo e de capital importância para a percepção do poeta e da poesia, numa independência de pensamento que sempre o caracteriza e que provavelmente terá marcado de certa forma a sua intervenção no debate estético do Portugal e da Espanha de Quinhentos e Seiscentos. De certa forma presente-se, na escrita da sua Poética, uma revelação de uma cultura fustigada por um angustiada sentimento de crise nacional. Por isso, havia que imortalizar os grandes autores «da pequena casa lusitana» e principalmente o génio de Camões⁶⁶⁰. Ainda

faz parte da história da arte europeia; formou-se um conceito estilístico-periodológico, com seu campo próprio – aquele que as categorias de renascimento e barroco (entre as quais se situa) se mostravam insuficientes para abarcar.

Convém não esquecer que só a partir dos anos 50 este labor se alargou ao domínio da literatura, beneficiando de um entendimento mais claro e preciso da noção de barroco. Dvorrák havia esboçado, é certo, logo na década de 20, pontes entre a arte figurativa de que se ocupava e obras de escritores como Rabelais, Tasso, Cervantes ou Shakespeare, abrindo vias [que] Hauser não deixaria de explorar. Contudo, e ainda que a sua proposta não tenha vingado, ficou a dever-se a E. R. Curtius, em 1948, o impulso decisivo para que se ampliasse a discussão.

Curtius definiu o M. como uma categoria universal e transtemporal, em cíclica alternância e complementaridade com o classicismo (seu oposto), ao passo que se veio a privilegiar uma perspectiva historicizada do problema. Os dados, porém, estavam lançados, e trariam resultados fecundos. Admitir a pertinência da noção de M. na literatura exigiu uma cuidada conversão de elementos já apurados no conhecimento das artes plásticas, e obrigou não só à reapreciação de textos conhecidos como à recuperação de muitos, muitos outros caídos em profundo abandono.

Em Portugal, nos anos de 1961 e 1965, Jorge de Sena defendeu com arrojo a necessidade de assimilar este conceito, advogando que tal seria o meio para entender autores injustamente postergados, vistos como espúrios ou sombras menores de Camões. Pela mesma época, Helmut Hatzfeld e Kurt Reichenberger ensaiavam releituras de obras camonianas à luz da nova problemática. Seria, no entanto, V. M. Aguiar e Silva a aceitar o repto lançado por Sena, dedicando parte da sua tese de doutoramento ao estudo do M. na poesia lírica portuguesa. Entre os méritos deste trabalho não se contava apenas o de reavaliar um acervo ignorado ou por preconceito descurado: – à adopção de uma perspectiva que permitia compreendê-lo em plenitude (sem ser como degenerescência do barroco) ficou associada uma árdua investigação filológica, pois muitas das obras permaneceriam mss., dispersas numa tradição caótica que tornava difícil (e ainda torna, em muitos casos...) a atribuição de autoria e a fixação dos textos, não raro indevidamente inclusos em edições camonianas.

Continuam a faltar estudos que permitam uma ideia globalmente nítida deste fenómeno no nosso país: há que investigar demoradamente diversos géneros (teatro, elementos da ficção narrativa, emblemática, oratória, etc.), onde relações entre literatura e as outras artes. Mas se imperfeito deve considerar-se o retrato do M. de Portugal, os seus contornos estão traçados e balizas cronológicas já foram apontadas: entre 1560 e as primeiras décadas do séc. XVII. Entendendo tais marcos com a flexibilidade que o bom senso e a prudência recomendam, poderemos dizer que maneirista será, ao menos em partes da sua obra, Camões, juntamente com outros autores, por vezes manifestamente devedores do seu exemplo. Contem-se, pois, num rol aberto, Fr. Agostinho da Cruz, André Falcão de Resende, Baltasar Estaço, Diogo Bernardes, Diogo Mendes Quintela, Elói Sá Souto Maior, Fernão Álvares do Oriente, Fernão Correia de Lacerda, Fernão Rodrigues Lobo Soropita, Francisco Rodrigues Lobo, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Luís Pereira Brandão, D. Manuel de Portugal, Martim de Castro do Rio, Pedro da Costa Perestelo, Vasco Mousinho Castelbranco.»

Sobre a origem e difusão do conceito de maneirismo e barroco veja-se V. M. de Aguiar e Silva (1983): 437-502. Observe-se ainda Aníbal Pinto de CASTRO (1984), «Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco: seus fundamentos, seus conteúdos, sua evolução» in *Separata da Revista Universidade de Coimbra*, vol. 31. Coimbra, Coimbra Editora, pp. 505-532.

⁶⁶⁰ D. António de Ataíde e muitos membros da sua família fizeram jus às ideias expressas na estrofe 14 do Canto VII de *Os Lusíadas*: « Mas entanto que cegos e sedentos / Andais de vosso sangue, ó gente insana! / Não faltarão Cristãos atrevimentos / Nesta pequena casa Lusitana: / De África tem marítimos assentos, / É na Ásia mais que todas soberana, / Na quarta parte nova os campos ara, / E se mais mundo houvera, lá chegara.»

que de forma muito indirecta, intui-se também pela leitura do seu *Borrador* a consciência de que ‘Portugal’ poderia vir a tornar-se num império linguístico-cultural⁶⁶¹.

D. António de Ataíde defende em traços gerais uma poesia que tivesse em conta as regras propostas por Aristóteles e Horácio, preceitos que o poeta deveria desenvolver de forma adequada no sentido de deleitar e instruir o ‘receptor’. Por isso, afirma no fólho 9 da sua *Arte Poética* «que o fim da poesia he deleitar». Da leitura da sua obra depreende-se que os grandes autores lusos seus coevos haviam seguido os preceitos poéticos do Estagirita e do Venusino, bem como o ideário literário dos grandes mestres italianos do *Cinquecento*.

Importa clarificar e enfatizar o seguinte: aquilo que apelidamos de poesia não nasceu apenas como prazer, mas como utensílio e como acção, que provoca prazer, pela mimese, segundo Aristóteles, o que pode, aliás, deduzir-se da etimologia do verbo grego que deu origem à palavra: *poiein* que significa fazer⁶⁶². Nasceu também como imitação, no sentido que lhe outorgou Aristóteles, na sua *Poética*.

Soube-se sempre que a poesia, pelas suas particularidades e códigos próprios, possui uma mais-valia educativa insubstituível, podendo amplificar, desde idades temporãs processos peculiares de percepção, de deleite estético, de criatividade e de transformação de sensibilidades. Estamos de facto perante um modelo de texto literário que, se não fôr convenientemente observado no plano pedagógico-didáctico, estabelece, na óptica de muitos autores, uma preeminente forma de estímulo nos domínios cognitivo e afectivo.

D. António de Ataíde percebeu claramente o valor e as dimensões das múltiplas grandezas da poesia, porquanto, se articuladas e coerentemente propostas e desenvolvidas podem conduzir à reflexão; o carácter inerente à própria linguagem possibilita-nos através de honesto estudo levar a um progressivo e desenvolvimento domínio da língua e da sua estrutura

⁶⁶¹ D. Ana de Lima e Ataíde, 7.ª condessa da Castanheira e neta do autor em estudo, casou com um herói da Restauração, Simão Correia da Silva, (vide nota 100 deste trabalho) que se correspondeu com o Padre António Vieira, o grande criador da utopia do quinto império do mundo. Acerca desta ligação epistolar, veja-se J. Lúcio de Azevedo (1997), *Cartas do Padre António Vieira*. Lisboa. INCM. Talvez houvesse no *ethos* português de D. António de Ataíde o sentimento objectivo de restituir a esperança às elites e a um povo inteiro. Cf. nota 190 desta tese. Observe-se também os fólhos 31v. a 32v. do *Borrador*, onde se faz o elogio da língua portuguesa e se atenta para as «grandezas de Lisboa.»

⁶⁶² Afirma Paula Santos 2009: 19 que o termo «Poética cuja etimologia deriva de “poiein”, que em grego significava fazer ou produzir, aparecia já desde Aristóteles dependente da Retórica, sobretudo no que reporta à *elocutio*, deixando de produzir uma reflexão própria e adequada sobre as necessidades e capacidades especificamente ficcionais da linguagem da poesia e sofrendo, por isso, um *processo de retorização* (cf. Antonio García Berrío e Teresa Hernandez Fernandez, *La Poética: Tradición y Modernidad*, p. 11). De acordo com a tradição medieval, esta associação mantém-se, uma vez que a Poética se encontra integrada numa disciplina mais ampla, a Gramática, da qual também faz parte a Retórica (Jerónimo Cardoso confirma-o na *Oração de Sapiência proferida em louvor de todas as disciplinas*, citada por Aníbal Pinto de Castro in “Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Sua evolução”, p. 507, n. 9: “Ex hac disciplina Grammatices, quae Rhetorice et Poeticen complectitur”.)»

e a um processo gradual de observação acerca do lúdico, à reflexão da fruição da leitura essencial ao exame e ao comentário. Isso verifica-se por exemplo quando nos apresenta no fl. 31 o capítulo «dos episodios ou ornamentos», ou no fl. 34 o «Capitulo das palauras propias / E <das> [transferidas ?]⁶⁶³ /.» O preceptista luso percebeu tal como nós hoje, que a poesia exige dos mestres, dos espectadores ou dos leitores uma intensa e contínua formação, a fim de que se adquiram competências; tal desígnio (per)formativo e educativo na época do 5.º conde da Castanheira destinava-se primeiro a autores e mestres, encontrando nos discípulos, nos espectadores e nos leitores em geral, os últimos usufruidores desse decurso e, no fundo, do vigor dinamizador do aprendizado que a poesia constitui.

2. DA ORIGEM E NOME TRAGÉDIA E SUA DEFINIÇÃO E PARTES

D. António de Ataíde ocupa os primeiros dezassete fólios, do Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever na teorização da poesia dramática. No fl. 1, cita Luís Vives, discursando acerca da origem do nome e do género trágico bem como a sua definição e partes. O 1.º conde de Castro D’Aire relaciona a génese da tragédia com os «os lauradores gregos fazendo sacre/ficios a Baccho pola nouidade do anno» que naqueles antigos tempos começava na Primavera, altura em que se realizavam as Dionísias Urbanas⁶⁶⁴. Na sua opinião os rústicos «canta/uão muito» e a isso chamavam «Tragedia ou [...] trago pala/ura grega que quer dizer bode o qual recebia o uen/cedor em premio E preço da Victoria ou ⁶⁶⁵<do jarro de uinho> / com que se untauão os rostos nestes actos / as quais fezes em grego se dizem trig<i>as <E dahi tragedia.>» Esta é a hipótese etimológica que ‘inventa’ para o termo tragédia. De seguida liga este vocábulo a ‘fábula’ e cita Hugo de São Victor⁶⁶⁶ para justificar as suas ideias: «E dahi tragedia> Hugo / de São Victore escreue que a enuenção das fabulas / atribuem alguns a Alcman.»

Todavia, opinavam outros que «o primeiro inuentor das tragedias foi Thepis <Ateniense.>» Não tinha certezas D. António de Ataíde quanto à invenção do termo. Todavia

⁶⁶³ Riscado: «E nouas».

⁶⁶⁴ Cf. M. H. da Rocha Pereira ⁷1993: 339 e ss. Veja-se igualmente Poética 1449a 1-15.

⁶⁶⁵ Riscado: «das feses do uinho das uendimas».

⁶⁶⁶ Vide Hugo de São Vitor (em francês: Hugues de Saint-Victor; 1096 — 11 de fevereiro de 1141) foi um filósofo, teólogo, cardeal e autor místico da Idade Média.

não estava longe do que hoje é a verdade, pois «desde c. de 534 a. C., quando Téspis venceu a primeira competição de poetas trágicos, que o drama nos aparece como uma manifestação do culto dionisíaco⁶⁶⁷.»

Depreende-se igualmente a relevância que atribui ao género trágico, pois deve ter tido consciência de que a centúria de Péricles teve a mais elevada manifestação literária na tragédia⁶⁶⁸. Aliás, essa circunstância também não terá passado despercebida às palavras do comentador como se pode deduzir pela importância que atribui a este género com o qual abre a sua *Arte Poética*.

Declara que «platóo falando da sua Republica Ateniense dis / que a tragedia he antiquissima E que não foi inuencão de / Thepis ou phrinico porque he muito mais antiga naquela / cidade⁶⁶⁹.» Ou seja, o preceptista luso possuía a perfeita noção de que com Téspis (actor contemporâneo de Sólon) estamos numa época muito antiga, arcaica em que paulatinamente os «rusticos, como per ostentação se / começarão a ordenar uersos no principio poucos E incultos / depois mais <em numero e melhor> polidos.»

Sobre as origens dos dois grandes géneros dramáticos afirma Aristóteles 1449a:

«Quando a tragédia e comédia apareceram, dos que se dedicavam a cada uma destas espécies de poesia, de acordo com a sua propensão natural, uns tornaram-se poetas cómicos em vez de autores de iambos, e outros poetas trágicos, em vez de de autores épicos, pois que estas formas eram melhores e de maior mérito do que as anteriores⁶⁷⁰.»

Segundo F. Cornilliat & U. Langer, a convivência da *Poética* de Aristóteles faz com que os poéticos do Renascimento posicionem os géneros dramáticos (singularmente o género trágico) no coração dos seus discursos sobre a poesia – enquanto os poetas (principalmente na segunda metade do século) esforçam-se por os fazer renascer: obras antes de mais sábias, tragédias de escola cujo sucesso crescente se reflecte nas ambições académicas, impondo as formas híbridas que produzem Guarini, Calderón ou Shakespeare, e forçando a teoria a colocar a questão do público; assim sendo, se o modelo de Aristóteles revela aos poucos essa coerência estrutural, a retórica é mais do que nunca utilizada para aí determinar

⁶⁶⁷ A este respeito, afirma M. H. da Rocha Pereira (1993), *op. cit.*, 355: «desde c. 534 a. C., quando Téspis venceu a primeira competição de poetas trágicos, que o drama nos aparece como uma manifestação do culto dionisíaco. Com Téspis (contemporâneo de Sólon) estamos na época arcaica.»

⁶⁶⁸ *Idem, Ibidem*, p. 376.

⁶⁶⁹ *Vide Poética* 1449a.

⁶⁷⁰ Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, 44.

os possíveis efeitos (referindo assim os velhos pares *docere/delectare* ou *utile dulci* de psicanalisar a *catharsis*). A posição teórica dominante concedida no drama faz entrar os problemas do espectáculo no campo da doutrina, que o próprio Aristóteles controlava rigorosamente. Mas o seu efeito imediato não era mais do que posicionar a poesia e a poética no terreno privilegiado da narração e da verosimilhança, terreno que somente a epopeia pode disputar nos géneros do teatro.

Acrescentam os autores supra citados que o debate dos géneros épico e trágico consagra ou prolonga aquele que carrega a questão da *varietas* e da uniformidade do poema. A comédia sendo prisioneira das regiões baixas, a tragédia é normalmente, comparável com a epopeia, capaz de fascinar pela nobreza e riqueza da linguagem, pela mobilidade dos episódios, o carácter universal da matéria⁶⁷¹.

Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever preenche os primeiros dezassete fólhos na teorização da poesia dramática e pela sua leitura verificamos que existe um desfasamento entre o que é dito nos textos teóricos sobre a comédia e a tragédia e os preceitos colocados na realidade em prática na concepção de peças literárias. Depreende-se assim que uma coisa seria a teoria outra o gosto dos públicos. Tal facto leva D. António de Ataíde a apresentar a teoria propagada por Aristóteles acerca do teatro grego como modelo de bom gosto, propõe as regras estipuladas pelos clássicos como exemplos a seguir e censura todos os modernos que não as acompanhavam.

D. António de Ataíde proclama directamente a imitação dos clássicos como um preceito a seguir⁶⁷². Atentamos que é um adepto das ideias de Marco Girolamo Vida; para o autor italiano «pensamento, estilo, palavras, imagens, tudo deve ser imitado dos clássicos.» Declara ainda o humanista de Cremona: «a primeira forma concreta de imitar os antigos que Vida aconselha é uma das que ele próprio utiliza com muita frequência, que consiste em imitar as ideias e as palavras, alterando apenas a ordem destas⁶⁷³.»

⁶⁷¹ Veja-se François Cornilliat & Ulrich Langer (1997), *op. cit.*, p. 146.

⁶⁷² Afirma o autor em estudo: «se ⁶⁷²quer escreuer cartas de // [fl. 17v] mulheres resentidas E enamoradas De seus / ausentes seja como Ouudio nas epistolas que asi / imita a uerdade que parece que estais uendo o a/conteçimento e não alego a lauoura nas georgi/cas os epigramas em marcial as satiras / em persio os infortunios tragicos em seneca / per me não alarguar E porque bem he que não par/ticularise as excellências dos latinos, pois deixo / luis de Camõis no heróico francisco de sa no lirico / Dom manuel de Portugal ⁶⁷²<em tudo todos portu/gueses> aos quais nenhum / dos antigos uencerão E poucos ygualarão / asi que he a primeira obrigação do poeta a imita/ção [...].»

⁶⁷³ Cf. Arnaldo M. Espírito Santo 1990: 114-115.

No final do fl. 1 e no início do fl. 1v para definir tragédia, Ataíde apoia-se em Diomedes, Aristóteles e Teofrasto. O preceptista luso segue assim os princípios aristotélicos (1448b 24-27) de que a poesia se dividiu de «acordo com o carácter de cada um: os mais nobres imitaram acções belas e acções de homens bons e os autores mais vulgares imitaram acções de homens vis, compondo primeiramente sátiras⁶⁷⁴, enquanto os outros compunham hinos e encómios⁶⁷⁵.»

Para Ataíde há uma ligação directa entre a matéria trágica e a poesia heróica, porque segundo Aristóteles (1447 a 13) «a epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações⁶⁷⁶.» Mais à frente o Estagirita declara em (1449b 9) que «a epopeia segue de perto a tragédia por ser também imitação, com palavras e ajuda de metro, de caracteres virtuosos⁶⁷⁷.»

D. António de Ataíde declara que a tragédia é uma das artes miméticas, pois imita acções humanas e especifica os meios usados pelos poetas:

«Diomedes define a tragedia Huma recopilação / de fortuna Heroica em casos adversos; Esta definição / se conforma tambem com theophrasto. Mas <se> qui⁶⁷⁸<sermos> // [fl. 1v] seguir Aristoteles⁶⁷⁹ define asim: Tragedia / he huma imitação de acção llustre, absoluta, e que tem grande/za { Scaligero Livro 1 Capitulo 5 em / [...] esta definição inter/[...] a sua dizendo que he / [...] imitação per accois de / [...] fortuna, define in/dice, stilo graue E me/[...] em uersos / } [...]»⁶⁸⁰<de modo / que> por elle <se entende> huma composição ou imitação de acções que começe / por felicidades e acabe por infortunios e esta ja tão introdu/zido este costume que errará o poeta que fizer huma trage/dia sem estes termos. E así a de ter choros mortes / perturbaçois, heroes Reis palauras atrozes cousas / grandes e fins funestos. pedio el rei Archelao ao poeta euripides que fizesse delle huma⁶⁸¹<Tragedia>, / respondeo o poeta que rogaria aos deoses que nunca ao / Rei acontecese cousa propria de Tragedia, que/ria dizer triste e infausta.»

A noção de *mimesis* “imitação” é introduzida nas primeiras considerações sobre a origem da tragédia será uma ideia constante ao logo de todo o manuscrito. Tal como em

⁶⁷⁴ Sobre a sátira como sub-género literário François Cornilliat & Ulrich Langer (1997), *op. cit.*, pp. 154-155.

⁶⁷⁵ Vide Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, 43.

⁶⁷⁶ Idem, *Ibidem*, p. 37.

⁶⁷⁷ Idem, *Ibidem*, pp. 46-47.

⁶⁷⁸ Riscado: «remos».

⁶⁷⁹ Riscado: «o qual a».

⁶⁸⁰ Riscado: «porque en/tende se».

⁶⁸¹ Segue-se uma palavra riscada.

Aristóteles ou em Horácio para o 5.^o conde da Castanheira a *mimesis* encontra-se na tragédia, na comédia e também na epopeia.

«⁶⁸²furor poetico agora acrescentamos com Aristoteles / ou com o *que* delle se colige que ⁶⁸³<o efeito deste furor> / he huma imitação *porque* dis elle *que* a epopeya / Comedia Tragedia E⁶⁸⁴ ditirambica⁶⁸⁵ / E todas as mais poesias ou sejam *pera can/tar* ou *pera* referir *conuem* nisto *que* he serem todas / imitação ainda *que* diferem no modo E em outras / cousas *que* adiante diremos asi *que* parece sera / ⁶⁸⁶<boa descrição> da poesia dizendo *que* he huma imita/ção <[da acção ?]> exprimida com ⁶⁸⁷<peso conta> E medida ⁶⁸⁸{ por huma uniuersal / idea contia em / facultade me/trica jacobus / [falemas ?] folio / 105 / } A qual procede / de *hum* furor poetico <cujo fim he ensinar deleitando> Digo imitação *porque* nenhuma / outra ⁶⁸⁹<primeira> obrigação tem o poeta *que* imitar *per/feitamente* o *que* escreue em seus uersos se trata / Como Daudid de *hum* penitente descreue lo *com* todos / os requisitos necesarios como o elle faz⁶⁹⁰ / de modo *que* pareça E asi seja *que* não aja na/quela materia mais *que* dizer se trata huma / conquista <⁶⁹¹huma tormenta hum [...] de capitais E o mais a isto tocante> descreue lo como Vergilio *que* asi / pinta <todos> *que* parece ao *que* ele *que* esta presente / a tudo E ao *que* alguma hora se uio naqueles / tranzes⁶⁹²<não so lhe parece *que*> não exprimentou cousa que ali não ache mas cuida *que* / ⁶⁹³<se torna a uer no mesmo> se ⁶⁹⁴quer escreuer cartas de // [fl. 17v] molheres resentidas E enamoradas De seus / ausentes seja como Ouuidio nas epistolas *que* asi / imita a uerdade *que* parece *que* estais uendo o a/conteçimento e não alego a lauoura nas georgi/cas os epigramas em marcial as satiras / em persio os infortunios tragicos em seneca / *per* me não alargar E *porque* bem he *que* não par/ticularise as excellências dos latinos, pois deixo / luis de Camões no heróico francisco de sa no lirico / Dom manuel de Portugal ⁶⁹⁵<em tudo todos portu/gueses> aos quais nenhum / dos antiguos uencerão E poucos ygualarão / asi *que* he a primeira obrigação do poeta a imita/ção *porque* a de imitar a tormenta de modo *que* / os uersos o pareçam os conceitos as ponderacois / e tudo uos faça ir asi em tormenta *que* *com/pita* *com* os efeitos da mesma tempestade / ⁶⁹⁶a de imitar antes *competir com* a natureza / descreuendo *hum* prado de boninas regado / de uarias correntes de agoas asi crista/linas asi quebrando de pedra *em* pedra / *que* pareça *que* esta criando o mesmo prado / diante dos olhos ⁶⁹⁷.»

⁶⁸² Na margem esquerda do fólio: «(poetica)».

⁶⁸³ Riscado: «isto *que* he reduzir».

⁶⁸⁴ Riscado: «[coriem ?]».

⁶⁸⁵ Riscado: «conuem toda».

⁶⁸⁶ Riscado: «bem definido».

⁶⁸⁷ Riscado: «conta».

⁶⁸⁸ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra A.

⁶⁸⁹ Riscado: «mayor».

⁶⁹⁰ Na margem direita do fólio: «ps. 50».

⁶⁹¹ Riscado: «E *hum* naufragio»

⁶⁹² Riscado: «*que*».

⁶⁹³ Riscado: «ache».

⁶⁹⁴ Riscado: «trata».

⁶⁹⁵ Riscado: «no deuino E seu [...] / [...] o primeiro Conde do [...] se nos p».

⁶⁹⁶ Palavras entrelinhadas riscadas.

⁶⁹⁷ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra A.

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

Por este exemplo se vê a grande importância do conceito de *mimesis*. Vamos encontrá-lo na parte dedicada sobretudo à tragédia sua origem e definição, no começo do Borrador. Tal como o Estagirita também Ataíde estatui que as personagens o devem fazer com elevação e na necessidade das obras terem uma certa extensão. Refere o 5.º conde da Castanheira que a tragédia deverá ter uma linguagem embelezada⁶⁹⁸, por formas diferentes em cada parte. Mais tarde requer o mesmo para a epopeia.

Na tragédia fala-se de acção e na comédia de narração o que prova que Ataíde conhecia bem a distinção entre os dois conceitos. O autor do Borrador passa de imediato para as partes constitutivas da tragédia, que são seis, na linha da Poética de Aristóteles⁶⁹⁹. A sua colagem ao discurso doutrinário do Estagirita continua quando aborda as partes que compõem o género trágico: «*Aristoteles* constitue / a tragedia de seis partes segundo as quais se dis tra/gedia: fabula, costumes, dicção, senten/ça, aparato, melodia⁷⁰⁰.» A fábula deve entender-se em Ataíde, tal como na *Poética* de Aristóteles como “argumento”, quer dizer, como o conjunto de sucessos ou momentos essenciais da acção imitada no poema⁷⁰¹. Quanto à composição poética ou dos versos, deve ser entendida como o processo mediante o qual o poeta constrói a fábula ou argumento da sua obra. Segundo Valentín Yebra a composição poética, em Aristóteles, tanto pode ter como objecto uma tragédia como uma epopeia, uma comédia, etc.⁷⁰². Ataíde parece partilhar esta posição, pois é necessário na composição utilizar palavras que expliquem a acção da fábula dramática:

«fabula he a mesma / composição das cousas. ⁷⁰³{ donde scaligero Livro 1 / Capitulo 11 culpa esta diui/são de Aristoteles porque / se a fabula he a mesma / composição não pode ser / parte della que o todo / não he parte de si mes/mo / } costumes são⁷⁰⁴ aquilo segundo / ⁷⁰⁵ cuja acção [...] dicção / a

⁶⁹⁸ No fl. 4v. o 1.º conde de Castro D’Aire afirma que a tragédia não deverá «ofender com palauras immundas».

⁶⁹⁹ A *Poética* de D. António de Ataíde foi concebida do ponto de vista temático atendendo *grosso modo* a três temas. O primeiro é a origem da tragédia e de certo modo da poesia, o segundo da comédia e o terceiro da relação entre a tragédia e a epopeia e a primazia que deve ser atribuída a esta última. A abordagem que faz acerca da composição da poesia e os seus preceitos gerais, dos géneros dramáticos, as suas regras e história sobre a vocação e missão do poeta aproximam-no de Aristóteles e de Horácio. Cf. Alicia Villar Lecumberrí (2013), *op. cit.*, p. 19 e ss. Veja-se ainda a respeito deste assunto Manuel Mañas Núñez (2006), *op. cit.*, pp. 47-48.

⁷⁰⁰ A esta premissa regressaremos mais à frente.

⁷⁰¹ Cf. Valentín García Yebra (³1999), *op. cit.*, 243.

⁷⁰² Idem, *Ibidem*, p. 244.

⁷⁰³ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

⁷⁰⁴ Segue-se uma letra riscada.

composição dos uersos. <e explicação do sentido por palauras> sentença he poder expli/car aquelas cousas que quadrão e he necesario / que se expliquem. Aparato e melodia são partes / da tragedia representada e que não tocão ao poeta sal/uo se dissermos que a melodia se entende daquela boa / consonancia dos uersos que a de ter a tragedia mas / Aristoteles dis claramente que não he proprio do poeta / porque a [vaidade ?] da tragedia ⁷⁰⁶ emquanto poetica não [...] // [fl. 2] como tambem dis que o aparato he mais offiço de ⁷⁰⁷ / armador ou ⁷⁰⁸<mestre sala> que de poeta ⁷⁰⁹{ mas ⁷¹⁰ [consta no ?] / a tragedia de sinco [...] / poeta representam o / Bailador, tangedor, e o [...] /dor, destes he o aparato / tangedor o som do [...] / fazer momos e as [...] / cantando do represe[n]te a acção do poeta [...] / inuencão da materia [...] / ma, E ornato da dis[...] / jnuencão he da cousa [...] / forma e modo de repre/⁷¹¹sentar [...] os uer/sos com suas figuras / Jnuencão he de muitos [...] / como se dis em seu lugar o / ornato ou forma pertence / a disposição a qual se[...]/ria conforme a cousa / }

Diz D. António de Ataíde que «Tragedia, que/ria dizer triste e infausta. Aristoteles constitue / a tragedia de seis partes segundo as quais se dis tra/gedia: fabula, costumes, dicção, senten/ça, aparato, melodia. fabula he a mesma / composição das cousas.» De seguida o autor luso comenta que Escalígero não estava de acordo com Aristóteles facto a que já anteriormente nos referimos:

«⁷¹²{ donde scaligero Livro 1 / Capitulo 11 culpa esta diui/são de Aristoteles porque / se a fabula he a mesma / composição não pode ser / parte della que o todo / não he parte de si mes/mo / } costumes são⁷¹³ aquilo segundo / ⁷¹⁴ cuja acção [...] dicção / a composição dos uersos. <e explicação do sentido por palauras> sentença he poder expli/car aquelas cousas que quadrão e he necesario / que se expliquem.»

Para o 1.º conde de Castro D’Aire fábula parece significar argumento ou assunto. Fábula no entender de Valentín Yebra deve entender-se desde o início da *Poética* (1447a 9) como “argumento”, quer dizer, o conjunto de sucessos ou momentos da acção imitada no poema⁷¹⁵.

Diz-nos Ataíde que

⁷⁰⁵ Riscado: «<qual> elle [...]».

⁷⁰⁶ Riscado: «não».

⁷⁰⁷ Riscado: «que / guia danças».

⁷⁰⁸ Riscado: «guia de danças».

⁷⁰⁹ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

⁷¹⁰ Rscado: «tendo».

⁷¹¹ Entrelinhado encontra-se riscado: «Seneca Tragedia».

⁷¹² O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

⁷¹³ Segue-se uma letra riscada.

⁷¹⁴ Riscado: «<qual> elle [...]».

⁷¹⁵ Valentín García Yebra (³1999), *op. cit.*, p. 243.

«aparato e melodia são partes / da tragedia representada e *que* não tocão ao poeta sal/uo se dissermos *que* a melodia se entende daquela boa / consonancia dos uersos *que* a de ter a tragedia mas / *Aristoteles* dis claramente *que* não he proprio do poeta / *porque* a [vaidade ?] da tragedia ⁷¹⁶ enquanto poetica não [...] // [fl. 2] como tambem dis *que* o aparato he mais offiço de ⁷¹⁷ / armador ou ⁷¹⁸<mestre sala> *que* de poeta ⁷¹⁹.»

Na verdade, a tragédia é uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que serve de acção e não de narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. Por ‘linguagem embelezada’ entendia Aristóteles que era a que tinha ritmo, harmonia e canto e por formas diferentes haver algumas partes executadas apenas com metros, de ritmo similar à fala do quotidiano (iambos), enquanto outras incluíam o canto com suporte instrumental, o que designamos hoje por partes líricas⁷²⁰. Uma vez que a imitação era realizada na opinião do Estagirita por pessoas que actuam, a organização do espectáculo será necessariamente, em primeiro lugar, uma parte da tragédia; ulteriormente também a música e a elocução, pois é através desses elementos que se realiza a imitação⁷²¹. Na verdade estas partes não ‘tocavam’ ao poeta, mas aos organizadores dos espectáculos. A isso Ataíde se refere quando afirma: «{ mas⁷²² [consta no ?] / a tragedia de sinco [...] / poeta representam o / Bailador, tangedor, e o [...] /dor, destes he o aparato / tangedor o som do [...] / fazer momos e as [...] / cantando do represe[n]/te a acção do poeta [...]»

Afirmou Fernando Maciel Gazoni⁷²³ (2006: 29) em relação à *Poética* que

«não deixa de ser interessante notar, entretanto, que a melodia (canto) esteja mal integrada à estrutura da tragédia, destino similar ao do espectáculo. A melodia é classificada como um *hedusma*, palavra traduzida como ‘ornamento’ mas que tem a mesma raiz de ‘prazer’ e seria vertida mais propriamente como ‘tempero’, A ela cabe, na *Poética*, um destino similar ao do espectáculo. O prazer que ele proporciona, assim como o prazer ligado a efeitos cénicos, deve dar lugar o prazer da tragédia, aquele que provoca o medo e a piedade por meio da mimese, e que deve estar ligado às acções.»

⁷¹⁶ Riscado: «não».

⁷¹⁷ Riscado: «*que* / guia danças».

⁷¹⁸ Riscado: «guia de danças».

⁷¹⁹ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

⁷²⁰ Vide Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 47-48.

⁷²¹ Cf. *Poética* 1449b 24-34. Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 47-48.

⁷²² Riscado: «tendo».

⁷²³ Cf. Fernando Gazoni (2006).

Ou seja, a partir da reflexão de Gazoni depreendemos das palavras de Aristóteles bem como das de Ataíde que o ornato e a disposição⁷²⁴ da tragédia do ponto de vista da pragmática representacional, embora provoquem catarse, não competem ao poeta, mas sim a outros, pois segundo o perceptista luso a «/ inuencção da materia [...] / ma, E ornato da dis[...] / jnuencção he da cousa [...] / forma e modo de repre/⁷²⁵sentar [...] os uer/sos com suas figuras / Jnuencção he de muitos [...] / como se dis em seu lugar o / ornato ou forma pertence / a disposicção a qual se[...] / ria conforme a cousa / }.» Não temos dúvida que no entender do Estagirita e de Ataíde teria de haver na tragédia ritmo, harmonia, melodia, música⁷²⁶, tendo esta um sentido absolutamente claro, a fim de tornarem os enredos deste género mais belos⁷²⁷.

Para Ataíde tal, como para Aristóteles, deve a tragédia provocar compaixão e temor para que o leitor ou o espectador possa daí ser levado à dinâmica anímica da catarse. Logo no fl. 1 fala sobre as peripécias que o destino nos reserva:

«asi que a esta conuersão ou permu/tação em contrario do que se uaj fazendo se / chama peripecia. noticia (a que os latinos / chamão [Aguutio ?]) he huma mudança de ignorançia a conhecimento pera amizade ou inimizade / daqueles que se determinão felices ou infelices. / E então he mais formosa esta noticia quando / se faz tambem com ⁷²⁸<permutação> como na tragedia⁷²⁹ / o

⁷²⁴ Segundo François Cornilliat & Ulrich Langer (1997), *op. cit.*, p. 126, a invenção é a primeira etapa da composição do discurso retórico aplicação que é facilmente transportada para o plano poético. Segundo o projecto do poeta, trata-se de descobrir matérias ou sujeitos aptos para fazer avançar este projecto de persuasão. Os sujeitos mais aptos nem sempre correspondem à veracidade histórica. A invenção, num sentido mais amplo, pode também suportar nas outras partes do discurso, sobretudo a elocução, a escolha judiciosa das palavras e das figuras. A segunda etapa é a disposição, a organização das coisas descobertas. A *dispositio* ou *collocatio* é sem dúvida um domínio mais técnico que a invenção; a disposição não é muitas vezes tratada a não ser pelos poéticos. Na retórica falada, distinguem-se claramente as quatro partes de um discurso; o exórdio, a narração (relato dos factos pertinentes), a prova e a peroração.

⁷²⁵ Entrelinhado encontra-se riscado: «Seneca Tragedia».

⁷²⁶ Vide *Poética* 1449b 34-36. Cf. Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 35.

⁷²⁷ Veja-se *Poética* 1452a 11. Para Ataíde era importante a existência de música nas actividades dramáticas como se pode verificar no excerto que se segue: «[fl. 2v.] se ⁷²⁷<representão> mortes, tormentos, feridas e cou/sas semelhantes. asima disemos as partes / da tragedia⁷²⁷ das quais con/uem usarmos como de formas. mas as partes em que / se deuide segundo quantidade discreta são estas prolo/guo, episodio, exodos, choro. prologuo he sesta parte de tragedia antes da entrada do coro. nesta / parte costumauão os poetas antigos dar huma / noticia de toda a tragedia. agora se mudou este / estilo e serue de prologuo huma representação / ⁷²⁷ a que os castelhanos chamão loas em que / fazem hum discurso conforme ao engenho de cada hum / sem se acomodarem a tragedia E no cabo sempre / uem a concluir em pedir silencio E atencção / E loguo uem o coro ou musica. do episodio temos / dito em seu capitulo e na tragedia he huma parte / sua entre os choros. exodo he aquela parte / da Comedia apos a qual não ha mais canto ⁷²⁷ nem choros. /» Da importância da música e do coro falaremos com mais pertinência mais à frente. Sobre o «[...] peculiar na música sacra portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII observe-se José Maria Pedrosa Cardoso 2012: 101-122. Acerca da relação entre «as Línguas Clássicas» e a música atente-se ainda em Maria do Céu Fialho 2012: 7-8.

⁷²⁸ Riscado: «peripecia».

⁷²⁹ Na margem direita do fólio: «Seneca tragedia».

edipo quando o uelho ueo a consola lo e o edipo o / não conhecia ueo a descobrir se E a saber o edi/po *que* elle era o *que* lhe auia dado a uida em menino / eis aqui a noticia a qual se fes com ⁷³⁰<permutação> / *porque* uindo o uelho *para* consolar o edipo E dar lhe / nouas da sucesão do reino resultou major ma/goa do mesmo o edipo E arrancar se a si mes/mo os olhos *porque* então conheceo o incesto *que* / tinha cometido *com* sua maj perturbação / he huma accção mortal ou chea de dor como quando // [fl. 2v.] se ⁷³¹<representão> mortes, tormentos, feridas e cou/sas semelhantes.»

É possível lobrigar na *Poética*, bases para uma tese intelectualista da catarse. É viável, igualmente, divisar fundamentos para uma tese meramente emocional. Todavia quer um extremo quer o outro só se formam relegando para posições acessórias componentes aos quais o próprio texto evidencia conceder acuidade. Resta à tragédia um âmbito que coadune essas duas vertentes. Como conciliá-las é uma questão que permanece ainda hoje em aberto, apesar do espectáculo ser visto como uma totalidade, onde o texto, embora de superior importância, é mais uma base a ter em conta⁷³². Acrescente-se ainda que segundo Fernando Maciel Gazoni

«Halliwell (2003) discute longamente a adequação ou não do conceito de catarse musical apresentada em *Política* VIII à catarse trágica. Ele defende que os trechos do *corpus* não são incompatíveis, e que a catarse musical, tal como tratada na *Política*, ainda que suas propriedades não possam ser transferidas *ipsis litteris* à tragédia, não obstante não devem ser desprezadas em se tratando da catarse trágica⁷³³.»

Aristóteles na *Política* VIII 1341b 32 – 40 relaciona o papel educativo da música e ao mesmo tempo todas as disposições benéficas que esta permite como por exemplo a catarse, afirmando que «a música não deve ser aprendida apenas porque promove uma disposição benéfica, mas sim muitas; na verdade, o seu uso refere-se não só à prática educativa como à catarse; quando tratarmos da *Poética* explicaremos com mais clareza o que entendemos por catarse que aqui empregamos de modo simples⁷³⁴.» Sabemos pelo Estagirita que os antigos pensadores da antiguidade grega admitiam «a distinção das melodias de acordo com o

⁷³⁰ Riscado: «peripecia».

⁷³¹ Riscado: «descobrem».

⁷³² Idem, *Ibidem*. Cf. nota anterior e o excerto de Ataíde nela contido.

⁷³³ Cf. Fernando Maciel Gazoni (2006).

⁷³⁴ Veja-se João Bettencourt da Câmara 1998: 589. Comentando este passo da *Política* afirma J. B. da Câmara na p. 651 que devemos confrontar este excerto com o que é descrito na *Poética*, 6, 1449 b 27 e ss. Segundo a sua opinião «tudo faz supor que a alusão aristotélica à *Poética* na presente passagem tenha mais a ver com a segunda parte hoje perdida (já que em DIÓGENES DE LAÉRCIO, V, 1, 24 se atribuem duas grandes partes à *Poética*, sendo que o tratado que chegou até nós apenas compreende a primeira), e onde se expunha pormenorizadamente o sentido da **purificação** (Katarsis).»

estabelecido por determinados filósofos, que as dividiram em éticas, práticas e entusiásticas, atribuindo a cada um destes níveis uma natureza específica de harmonia⁷³⁵.»

De seguida e de acordo com Aristóteles 1452a – 1452b, disserta Ataíde sobre a importância da peripécia (περιπέτεια) ou mudança súbita que significa uma reversão das circunstâncias dadas. O 5.º conde da Castanheira mostra dominar profundamente a noção de peripécia e a sua importância como categoria da literatura.

As qualidades da fábula são as destacadas por Aristóteles, mas passadas à feira por Escalígero, autor a que Ataíde recorre como modelo: a fábula pode ser verdadeira ou inventada, nada enunciando sobre a sua preferência⁷³⁶; pode ser simples, se não tiver peripécia ou epignose, ou implexa, se contiver qualquer destas qualidades ou ambas⁷³⁷; na tragédia, a peripécia deve ocorrer verosímil e necessariamente e levar da felicidade à desventura⁷³⁸, deve acontecer aos *grandes* e, dentro destes, só àqueles que não são bons nem maus⁷³⁹.

Em relação ao conceito de peripécia afirma Ataíde que «he necesario saber que peripeçia he huma / permutação em contrario do que se uai fazendo / E isto se faz ou ueresimel ou necessariamente.» Aristóteles escreveu em 1452a 22 que

«peripécia é, [...] a mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. Assim, no *Édipo*, o mensageiro que chega com a intenção de alegrar Édipo e de o libertar dos seus receios em relação à mãe, depois de revelar quem ele era, produziu o efeito contrário⁷⁴⁰.»

Verificamos que o 1º conde de Castro D’Aire teve a capacidade de, em poucas palavras, resumir toda a teoria do Estagirita sobre o assunto. Tudo isto se deve à finalidade da tragédia: a catarse causada pelo terror e pela piedade⁷⁴¹.

⁷³⁵ Cf. *Política*, VIII 1341b 32-38. De acordo com o tradutor referido na nota anterior (1998) *op. cit.*, 651, «a cada uma das melodias, corresponde um modo musical, e cada modo musical corresponde um estado de espírito diferenciado de acordo com o tipo de melodia, a saber: ao modo dório corresponde uma melodia de tipo moral que suscita a virtude; ao modo frígio corresponde uma melodia exaltada que suscita um estado emocional frenético; ao modo hipo-frígio corresponde uma melodia enérgica que incita à actividade prática; cf. Aristóteles, *Poética*, I, 1447a 28; 24, 1459b 37.» Veja-se Cf. Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 38.

⁷³⁶ Vide Aristóteles, *Poética*, 1451b. Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 54.

⁷³⁷ Idem, *Ibidem*, 1452a 13-16. Cf. Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 56.

⁷³⁸ Idem, *Ibidem*, 1452a 22-32. Vide Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 57.

⁷³⁹ Idem, *Ibidem*, 1452b 31 e 1453a 1-12. Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 60 e pp. 60-61.

⁷⁴⁰ Vide Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 57.

⁷⁴¹ Cf. António Manuel Esteves Joaquim 2005: 104.

«como / ⁷⁴² em linceo o qual ⁷⁴³<sendo leuado> / para o sacrificarem e indo danao para sacrificar / socedeeo o contrario que danao morreo e linceo / ficou saluo. asi que a esta conuersão ou permutação em contrario do que se uaj fazendo se / chama peripecia. noticia (a que os latinos / chamão [Aguitio ?]) he huma mudança de ignoran/ça a conhecimento pera amizade ou inimizade / daqueles que se determinão felices ou infelices. / E então he mais formosa esta noticia quando / se faz tambem com ⁷⁴⁴<permutação> como na tragedia⁷⁴⁵ / o edipo quando o uelho ueo a consola lo e o edipo o / não conhecia ueo a descubrir se E a saber o edi/po que elle era o que lhe auia dado a uida em menino / eis aqui a noticia a qual se fes com ⁷⁴⁶<permutação> / porque uindo o uelho para consolar o edipo E dar lhe / nouas da sucesão do reino resultou major ma/goa do mesmo o edipo E arrancar se a si mes/mo os olhos porque então conheceo o incesto que / tinha cometido com sua maj perturbação / he huma accção mortal ou chea de dor como quando // [fl. 2v.] se ⁷⁴⁷<representação> mortes, tormentos, feridas e cou/sas semelhantes.»

Ataide refere aqui a cena do *Rei Édipo* de Sófocles (924-1085), em que o protagonista, depois de informado pelo Mensageiro de que o rei de Corinto, que ele supunha seu pai, tinha morrido, pelo que ele era chamado a ocupar o trono, desencadeia uma série de revelações que o hão-de levar a descobrir que cometera, sem o saber, o duplo crime (parricídio e incesto) predito pelo oráculo⁷⁴⁸. Segundo Aristóteles em 1453a 2–7

«uma tal composição poderia despertar simpatia mas não a compaixão nem o terror, pois aquela diz respeito ao homem que é infeliz sem o merecer, e este aos que se mostram semelhantes a nós; a compaixão tem por objecto quem não merece a desdita, e o temor visa os que se assemelham a nós; por conseguinte, o caso presente não causa compaixão nem temor. Restam-nos então aqueles que se situam entre uns e outros. Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes, ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto⁷⁴⁹.»

Um pouco antes, ao mencionar o episódio de Linceu e Dânao, o 1.º conde de Castro D’Aire mostra que se devem seguir à risca as ideias e os preceitos aristotélicos. Tal como o Estagirita, aludem ambos à tragédia de Teodectes, autor do século IV a. C., que volta a ser

⁷⁴² Riscado: «na tragedia o edipo de».

⁷⁴³ Riscado: «indo para ser».

⁷⁴⁴ Riscado: «peripecia».

⁷⁴⁵ Na margem direita do fólio: «Seneca tragedia».

⁷⁴⁶ Riscado: «peripecia».

⁷⁴⁷ Riscado: «descobrem».

⁷⁴⁸ Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, 57. Segundo esta estudiosa «o protagonista, depois de informado pelo Mensageiro de que o rei de Corinto, que supunha seu pai, tinha morrido, pelo que ele chamado a ocupar o trono, desencadeia uma série de revelações que o levarão a descobrir que cometera, sem o saber, o duplo crime (parricídio e incesto) predito pelo oráculo.»

⁷⁴⁹ Idem, *Ibidem*, pp. 60-61. Cf. *Retórica*, II cap. 8, para a definição de compaixão, e cap. 5, para a de temor.

referida em 1455b 29. Diz o mito que quando Dânao, rei de Argos, ordenou às filhas que matassem os primos que queriam desposá-las, apenas uma delas, Hipermnestra, poupou a vida do que lhe era destinado, Linceu. Este teria sido condenado à morte por Dânao, mas acabou por ser o próprio rei o executado. Ésquilo compôs sobre este mito uma trilogia de que só se conservam *As Suplicantes*⁷⁵⁰.

A riqueza de detalhes sobre o conceito de tragédia⁷⁵¹ e sua composição com que Ataíde obsequia o leitor são de um primor extraordinário, pois ao explorar todos os pormenores directamente ligados com a concepção e o desenrolar de um texto que apresenta fins funestos, o preceptista luso chama a atenção do leitor para a falta trágica, podendo esta advir em determinadas circunstâncias de um erro involuntário⁷⁵². Desse modo o autor pretende fixar que se deve fazer distinção no que à malvez humana diz respeito. O poeta deve ser eficaz e estar atento ao modo como a moralização deve ser executada e que o ‘expurgar’ implica a mor das vezes fins políticos e sociais. Se, por um lado, se reconhece melhor o mecanismo catártico, por outro, é necessário registar os efeitos positivos na vida moral do indivíduo e da nação.

Ao aludir que assistimos no *Rei Édipo* a uma «perturbação», a uma «acção mortal ou chea de dor», Ataíde pretende *ab initio* transmitir a ideia aristotélica de que cada género examinado na Poética tem potência, força ou capacidade para produzir um efeito (ἔργον) próprio; por exemplo a tragédia tem potência para produzir um prazer peculiar mediante a imitação de acções que suscitam no espectador temor e compaixão⁷⁵³.

De seguida o 1.º conde de Castro D’Aire dá conta de como as tragédias do seu tempo não seguiam à letra as normas preceituadas pelo Estagirita⁷⁵⁴, especialmente no que diz respeito aos começos da tragédia, pois se na antiga tragédia ‘prólogo’ era a sexta parte antes da entrada do coro, nos finais de Quinhentos o estilo havia mudado e o prólogo era

⁷⁵⁰ Vide Victor Jabouille ²1992: 231.

⁷⁵¹ Vide Nair de Nazaré Castro Soares 1999: 171- 182.

⁷⁵² Cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*. V.8 1135b 12-20.

⁷⁵³ Cf. *Poética* 1447a. Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 37-38.

⁷⁵⁴ Idem, *Ibidem*, 1452b 15-25. Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 59-60. Diz-nos Arnaldo Espírito Santo (1990), *op. cit.*, p. 28: «para Vida como para Aristóteles a essência da poesia consiste na imitação. Mas enquanto o estagirita dá ao conceito de imitação um conteúdo filosófico, entendendo-a como imitação da natureza e como um processo inscrito no ser do homem e dos animais, Girolamo Vida restringe o conceito de imitação, como fizera Quintiliano, aos limites [...] da reprodução das qualidades de outros autores.» D. António de Ataíde, no seu Borrador, segue a linha do preceptista italiano.

uma espécie de representação a que os denominados por D. António de Ataíde de castelhanos (e não espanhóis) chamavam de 'loas'⁷⁵⁵.

«asima disemos as partes / da tragedia⁷⁵⁶ das quais con/uem usarmos como de formas. mas as partes em *que* / se deuide *segundo* quantidade discreta são estas prolo/guo, episodio, exodos, choro. prologuo he sesta parte de tragedia antes da entrada do coro. nesta / parte costumauão os poetas antiguos dar *huma* / noticia de toda a tragedia. agora se mudou este / estilo e serue de prologuo *huma* representação / ⁷⁵⁷ a *que* os castelhanos chamão loas em *que* / fazem *hum* discurso conforme ao engenho de cada *hum* / sem se acomodarem a tragedia E no cabo sempre / uem a concluir em pedir silencio E atenção / E loguo *uem* o coro ou musica. do episodio temos / dito em seu capitulo e na tragedia he *huma* parte / sua entre os choros. exodo he aquela parte / da Comedia apos a qual não ha mais canto ⁷⁵⁸ *nem* choros. /»

No fl. 2v. e no meio dos seus propósitos sobre o coro, D. António de Ataíde inicia um pequeno capítulo sobre a divisão da tragédia em actos que na sua opinião devem ser em número de cinco:

«{ são os actos cinco *porque* em cinco / partes ou cinco diferencias se / diuide a tragedia a primeira / explica o argumento a *segun*/da ⁷⁵⁹<[tem ?]> de chegar ao <mao> fim a / cousa começada. a terceira / mostra me as possibilidades / [...] *esperança* ⁷⁶⁰<do suceso> / [...] a quarta tras desuio / [...] *esperança* a quinta / [...] o executa o ultimo / [...] / }»

No final fl. 2v. e em jeito de súmula em relação ao que foi tratado há uma alusão ao número de actos que compõem a tragédia e o assunto que cada um deve tratar:

«Tambem a tragedia tem outra deuisão *que* são os / actos E diuide se em cinco E em cada *hum* se / trata *huma* ⁷⁶¹<das cinco Diferenças *que* na tragedia ha / os antiguos fazião *muitos* actos *porque*> entran/do figuras no teatro emquanto todos ou qualquer / dellas perseuerava não se acabava o acto E então / se acabava quando o theatro ficava de / todo desembaraçado *para* entrarem figuras / nouas falando sem acharem nomes [no theatro ?] /

⁷⁶²{ são os actos cinco *porque* em cinco / partes ou cinco diferencias se / diuide a tragedia a primeira / explica o argumento a *segun*/da ⁷⁶³<[tem ?]> de chegar ao <mao> fim a / cousa começada. a

⁷⁵⁵ "Loas" – Prólogo de uma composição dramática in (s.a.) (s.d.), *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.

⁷⁵⁶ Riscado: «*que* são como suas formas».

⁷⁵⁷ Riscado: «ou loa *que* os».

⁷⁵⁸ Riscado: «de».

⁷⁵⁹ Riscado: «desejo».

⁷⁶⁰ Riscado: «de cousas».

⁷⁶¹ Riscado: «acção ou *huma* imitação [...] cujo fim / se ue no mesmo acto E *pera* mais declaração».

⁷⁶² O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal M.

⁷⁶³ Riscado: «desejo».

terceira / mostra me as possibilidades / [...] esperança ⁷⁶⁴<do suceso> / [...] a quarta tras desuio / [...] esperança a quinta / [...] o executa o ultimo / [...] / } //»

A primeira referência digna de realce no que diz respeito à matéria de coros vem no fl. 2v., quando Ataíde afirma que «*Aristoteles* dis que o primeiro / [in]uentor dos choros foj / Agathon.»⁷⁶⁵ Reforça os seus conceitos apoiado na teoria de Júlio Pólux⁷⁶⁶:

«{ Julio polus dis / duas diferenças auia / antiguamente de choros / [hum ?] era tragico outro co/[mi]co ⁷⁶⁷<E que> / [o] tragico tinha 15 pessoas e o / [comico] 24 estes choros / [cum]prião as uezes do ⁷⁶⁸<pouo> / <[...]> modo que quando o autor / [...] ⁷⁶⁹<que o pouo disese> / [al]guem cousa <de si> metia estes / [uersos ?] nos quais huma so / [p]esoa falaua <as> outras res/[pon]dião.»

No fl. 2v. deparamo-nos com uma referência à importância que os coros apresentam para o desenrolar da acção; segundo Ataíde «*Aristoteles* dis que o primeiro / [in]uentor dos choros foj / Agathon» e que «auião / [...] falar estes coros que não se / [im]portasem do intento E / seguimento da obra [...] / [...] cantauão tambem o canto / [...] conforme a matéria.» Ora não é exactamente isto que diz a Poética (56b), mas que Ágaton foi o primeiro a intercalar os episódios com odes corais. Na opinião de D. António de Ataíde por forma a que o público sentisse que a justiça triunfava e que os altivos eram castigados era

«obrigação destes choros / [...] fauorecer os bons compadeser / [...] dos aflictos persuadir / [...] aconselhar o que conuem / à pessoa com que [...] moderar / [...] ⁷⁷⁰amar os justos, louuar / a [...], a justica das leis encobrir os / ⁷⁷¹<segredos> E Rogar a deos / que melhore os miseros / E humilhe os soberbos / o que tudo he exem/plo nos poetas, que não ⁷⁷²<alego> / [para ?] escusar prolixidade é / materia clara / }.»

⁷⁶⁴ Riscado: «de cousas».

⁷⁶⁵ Aristóteles na sua *Poética* 1456a 23-32 (cf. Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 77-78) afirma que «o coro não só deve ser considerado como um dos actores, mas também ser uma parte do todo e participar na acção, não como em Eurípides, mas como em Sófocles. Nos restantes poetas, as partes corais não são mais próprias daquele enredo do que de qualquer outra tragédia. Por isso intercalam partes corais, tendo sido Ágaton o primeiro a fazê-lo. No entanto, que diferença há entre introduzir esses cantos e aproveitar uma tirada ou um episódio inteiro de uma peça para a outra?»

⁷⁶⁶ Julio Pólux foi um retórico e lexicógrafo alexandrino do século II d. C. que ensinou em Atenas, onde foi nomeado professor de retórica por iniciativa do imperador Cómodo em reconhecimento pela sua voz melodiosa segundo Filóstrato, *Vida dos sofistas*.

⁷⁶⁷ Riscado: «segundo Julio polux».

⁷⁶⁸ Riscado: «autor».

⁷⁶⁹ Encontram-se algumas palavras riscadas ilegíveis.

⁷⁷⁰ O texto seguinte encontra-se escrito abaixo na margem esquerda do fólio sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original com o sinal #.

⁷⁷¹ Palavra riscada.

⁷⁷² Riscado: «[traga ?]».

No entanto é a partir do fl. 3 que o 5.º conde da Castanheira explana de uma forma mais profunda as ideias relativas ao coro e à sua composição, mais uma vez de acordo com os preceitos da *Poética* aristotélica⁷⁷³:

«Choro he huma parte entre acto E acto. E as uezes no fim das⁷⁷⁴ / fabulas auia choros. este não era dum Modo sempre *porque* / humas uezes sayão cantando E bailando a som das frutas, outras / se fazia o Choro *per* huma so pesoa. ⁷⁷⁵<em lugar de coro na Comedia / noua fazião o offiçio> so as frutas. Com os coros uinhão os / que saltauão E dançauão.»

O capítulo sobre o coro apresenta-se bastante completo. Dá conta do número de pessoas que o compõem ou por que razão se dançava de uma determinada forma e não de outra, relacionando esse facto com o movimento dos planetas que Ataíde tão bem percebia, porquanto tais matérias estavam directamente conexas ao seu saber prático ligado às grandes viagens marítimas que fez como comandante do reino para a Índia e desta para o reino, e a tantas outras, enfim, um homem «c’um saber só de experiência feito⁷⁷⁶.» Aqui se distingue e distância de Aristóteles, para configurar uma obra típica do seu tempo, em que patenteia a descoberta e o conhecimento de novos mundos:

«E folgando. os antiguos coros cubiculares ou redondos / não erão sempre *com* as mãos tomadas, mas as uezes *com* / ellas soltas e os que cantauão *primeiro* se mouião *para* a parte / esquerda com o qual mouimento de [...] ⁷⁷⁷ imitauão ⁷⁷⁸<do *primeiro* ceo a *que* os Astrologos> chamão *primeiro* [...] ⁷⁷⁹ imaginauão // [fl. 3v] os antiguos *que* a parte direita do ceo era ⁷⁸⁰<o *que* chamamos> oriente donde *pera* / a do occidente *que* he a esquerda se moue o *primeiro* ceo *com* cujo [...] ⁷⁸¹ / uão tambem os outros ceos dos planetas inferiores *que* *per* seu particular / mouimento andão de occidente a oriente. Daqui parece *que* ueo o uso dos / *que* danção comecem a mesura *com* o pe esquerdo E *com* o mesmo darem o *primeiro* / paso quasi profesando <encontrar E> separar⁷⁸² parte <da> natureza / sendo asi *que* a natureza *primeiro* moue a parte direita chamaua se / a este mouimento ou choro *que* asi se mouia *pera* a esquerda strophin. E / tendo acabado o dito mouimento tornauão polos mesmos compasos E polas / mesmas pisadas *pera* a parte direita representando o mouimento dos planetas / parece se *com* isto o princípio da baxa antiga *que* começaua *per* ⁷⁸³<huma continencia> / *pera* a parte esquerda E

⁷⁷³ Cf. Aristóteles, *Poética* 1449a 17, 1449b 1, 1452b 16, 19, 21-25, 1456a 25, 28-30.

⁷⁷⁴ Na margem direita do fólio: «*Scaligero* livro 1 *Capitulo* [...]».

⁷⁷⁵ Riscado: «outras em lugar do Coro [auia ?] / se tangerem as frutas».

⁷⁷⁶ Cf. Luís de Camões 1931: 178.

⁷⁷⁷ Borrão de tinta no original.

⁷⁷⁸ Riscado: «do *primeiro* / celeste [...]».

⁷⁷⁹ Borrão de tinta no original.

⁷⁸⁰ Riscado: «o [oriente ?]».

⁷⁸¹ Riscado: «leua».

⁷⁸² Riscado: «[E encontrar ?]».

⁷⁸³ Riscado: «continencias».

outra *pera* a parte direita, E na pauana ha agora / *huma* mudança *que* começa *com* tres pasos *pera* a parte esquerda E outros tantos / *pera* a direita chamauão a isto antistrophos. Acabado este termo *pa/rauão* representando a estabilidade da terra, na qual quietação / E para cantando cousas diuersas dos primejros se chamava *enpodon* / estas leis se achão mudadas em algumas partes; *perque* muitas uemos nos tra/gicos so a *strophim* outros ordenarão <asi> *per* seu parecer ⁷⁸⁴*estrophin* / *epodon*, *antistrophin*, *epodon*, *pera* *que* ouuesse 4 membros, outros / começarão do *enpodon* *pera* *que* ouuese sinco, *epodon*, / *strophin*, *epodon* *Antistrophin*, *enpodon*. ⁷⁸⁵< quando> *parauão* E *falauão* *com* o pouo ⁷⁸⁶<se> *chamaua* / *perauasis* ⁷⁸⁷e *culpão* a *euripides* *perque* nesta parte / [erarimio ?], *sofocles* ⁷⁸⁸não era asi. Antiguamente os *choros* erão de *sin/coenta* em *sincoenta*, mas despois *que* *Aeschilo* fez a *fabula eumenides* / se reduzio aquela turba de quinze em quinze. o *que* começaua o *can/to* se chamaua *choripheos* e seguinte *perastatis*, o *terceiro* *peristotâtis* / *lemos* em *laertio* *que* o *que* começaua o *canto* *leuantaua* *hum* pouco mais / a uos os *que* seguião ⁷⁸⁹<tomauão> o *tom* *hum* pouco mais baxo⁷⁹⁰.»

As palavras de D. António de Ataíde sobre a forma como descreve as diversas partes da tragédia⁷⁹¹ levam-nos a concluir que ao explicar o assunto foi muito mais longe do que o filósofo de Estagira e que os termos expostos na sua teoria patenteiam uma coerência lógica bastante pertinente. A partir da afirmação de Ataíde que «se fazia o Choro *per* *huma* so pessoa» depreende-se que este não só deve ser considerado como um dos actores, mas também e como declara Aristóteles «ser uma parte do todo e participar na acção» ao que o Estagirita acrescenta «não como em Eurípidés, mas como em Sófocles⁷⁹².»

Em relação às diversas partes que compõem a tragédia, D. António de Ataíde, mais uma vez, está em linha com o que diz Aristóteles em 1452b 14-27. Tem este género muitas virtudes e uma das principais deve-se ao facto de, através dela, o ser humano compreender melhor os trabalhos que sofre ao longo da sua vida e por isso declara pouco depois do início do fl. 4:

«o *homem* *que* natural/mente tem trabalhos E padeçe cousas tristes acha na / *tragedia* *consolacão* de tudo. *perque* a alma ensinada das / *paxôis* *alheas* sai *com* gosto E instruida. E *pera* se saber / quanto ajudam estes poetas *tragicos* a *diuertem* / o *pobre* *conhece* a *Telefo* mais *miseravel* E asi *sobre* / *milhor* a sua sorte.»

⁷⁸⁴ Riscado: «as».

⁷⁸⁵ Riscado: «os *que*».

⁷⁸⁶ Palavra riscada.

⁷⁸⁷ Riscado: «E tinha sete partes».

⁷⁸⁸ Duas palavras elegíveis, riscadas no original.

⁷⁸⁹ Riscado: «era mais».

⁷⁹⁰ Apesar da sua extensão resolvemos não cortar a citação efectuada a partir do texto de D. António de Ataíde, pois truncá-lo levaria à destruição das suas ideias e da sua beleza que deve ser observada como um todo.

⁷⁹¹ Vide Aristóteles, *Poética* 1452b 15-27. Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 59-60.

⁷⁹² Cf. *Poética* 1456a 25-27. Vide Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 77.

Um pouco mais à frente acrescenta que «aqueles infortunios *que* na trage/dia se representam são muito prouejtosos *pera* / consolarem os trabalhos dos ⁷⁹³<*que* ouem repre>/sentados E dos *que* os lem nos liuros E poesias / tragicas.»

No começo do fl. 4v., segundo a sua opinião e citando Luís Vives, havia nas tragédias antigas entremeses que terão desaparecido. Estes não se achavam nos autores latinos, todavia fundava a sua opinião «de / os auer antigamente em *que* dizem os autores / *que* sofocles Euripedes e Aschilo os tirarão / e se os tirarão proua he de *que* os auia. E a / mayor de todas he uer *que* Horaçio ensena / como se an de fazer E dis *que* seruem *pera* / moderar a tristeza da tragedia». Sente-se incomodado pelo facto de, no seu tempo, não se seguirem os preceitos horacianos, pois, já no tempo do poeta latino,

«deuia de auer as torpesas / *que* nos entremeses se representam ou elle as anteuio / quando aduertio os poetas *que* os compusesem se guardasem / grandemente de ofender com palauras immundas E / desonestas as orelhas dos nobres⁷⁹⁴ / *que* fizera se uira as abominacões que ⁷⁹⁵<nestes tempos> se repre/sentão. // [fl. 7⁷⁹⁶] todos estes actos se acabão com musica E / agora se acabão com entremeses cousa⁷⁹⁷ / ridicula ⁷⁹⁸<E *que* alguns dizem ser noua> e não usada dos grauisi/mos poetas antigos. ⁷⁹⁹{ eu entendo o contra/rio per que me parece que / ⁸⁰⁰aquelas a *que* os antigos / chamaão satyras / Tragedias erão os entre/meses».

No fl. 7, afirma Ataíde que «todos estes actos se acabão com musica E / agora se acabão com entremeses cousa⁸⁰¹ / ridicula ⁸⁰²<E *que* alguns dizem ser noua> e não usada dos grauisi/mos poetas antigos.» De seguida e no mesmo fólio aproveita para dar a sua

⁷⁹³ Riscado: «ouuintes E».

⁷⁹⁴ Riscado: «E da mais gente».

De Boileau na sua *Arte Poética* (1818), traduzida do francez pelo Excellentissimo Conde da Ericeira, pp. 32-33, Canto Segundo, estrofes 27-28 em relação às «palauras immundas E / desonestas» afirma: «Foi só Regnier discipulo engenheiro / No modelo de Mestres taõ scientes, / Só entre nós o estilo mais gracioso / Conserva entre os antigos acidentos: / Mostra ao casto Leitor não cauteloso, / Que frequentou lugares indecentes, / Cynicos metros torpes, e atrevidos / Offendem a modéstia dos ouvidos. / No Latim se permite a voz impura, / Mas no vulgar não fica desculpada; / Só da expressão mais casta a imagem pura / A liberdade vil ultrajada. / Na satyra do espirito a doçura / Candida se acredita, e ajustada, / E fujo do satyrico á baixaza, / Que prega, sendo impuro, da pureza»

⁷⁹⁵ Riscado: «agora».

⁷⁹⁶ Os fólhos 5v a 6v encontram-se em branco.

⁷⁹⁷ Riscado: «noua / E».

⁷⁹⁸ Riscado: «mas muito».

⁷⁹⁹ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

⁸⁰⁰ Riscado: «aquilo de Horacio».

⁸⁰¹ Riscado: «noua / E».

⁸⁰² Riscado: «mas muito».

opinião sobre Gil Vicente e para estabelecer pela primeira vez e de forma sintética a principal diferença entre tragédia e comédia de acordo com o seu entendimento da doutrina do Estagirita: «E siguo⁸⁰³ *Aristoteles* cuja doutrina he a *que* esta escrita ate qui / depois *que* trato de tragedia. dis elle que ⁸⁰⁴<a Comedia / se faz de> fabulas fingidas ⁸⁰⁵<E> a trage/dia de sucesos uerdadeiros.»⁸⁰⁶ Não se conforma com o facto dos poetas seus coevos «transtornarem» as leis aristotélicas, pois «fazem comedias de sucesos / uerdadeiros como cada dia uemos.»

Ora lendo a *Poética* de Aristóteles verificamos que o filósofo distingue comédia de tragédia na medida em que a primeira imita a acção de caracteres inferiores ao comum dos mortais e a segunda imita acções de caracteres moralmente superiores (49^a-49^b).

Na passagem do fl. 7 para o fl. 7v, o 1.º conde de Castro D’Aire estava consciente que por vezes o destino pode trair o Homem e este pode cair em erro não devido a vício ou maldade «mas *per hum* erro humano⁸⁰⁷.» D. António de Ataíde era um profundo conhecedor da obra de Aristóteles, sabia que os homens estão destinados à felicidade ou à infelicidade «ἐξ ἀγαθίας εἰς γυνῶσιν μεταβολή⁸⁰⁸.» A ἁμαρτία pode atingir qualquer um⁸⁰⁹, pois a tragédia é uma imitação da vida, logo todos estamos expostos a um ‘erro trágico’. O 5.º conde da Castanheira irá sofrer desse erro mais tarde – (o seu Borrador começou a ser escrito por volta de 1599) – quando não consegue salvar a nau «Nossa Senhora da Conceição», ou, quando é injustamente acusado de traição a D. João IV. Aliás, é essa a nossa condição humana, sendo que para D. António de Ataíde os ‘maus’ de próspera fortuna merecem o castigo e cair na adversidade, não havendo no facto lástima ou terror, mas tão simplesmente «justiça e rezão.» Por isso o trágico pode despertar simpatia «τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλόανθρωπον⁸¹⁰.»

⁸⁰³ Segue-se uma palavra riscada.

⁸⁰⁴ Riscado: «inde/cente cousa».

⁸⁰⁵ Riscado: «mas».

⁸⁰⁶ Cf. *Poética* 1449a 31-36 e 1449b 20-31. Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 45-46 e 47-48.

⁸⁰⁷ Veja-se *Poética* 1452a 30-34. Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 57-58.

⁸⁰⁸ Vide D. W. Lucas 1968: 17.

⁸⁰⁹ Hamartía (ἁμαρτία) é um erro cometido pelo personagem de uma tragédia, que resulta na peripécia (peripéteia). O termo aparece na *Poética* de Aristóteles, por isso também é conhecida pelos nomes de falha aristotélica e erro trágico.

⁸¹⁰ Cf. *Poética* 1456a 21. Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 77.

«alem disto / dis o mesmo autor *que* he cousa indecente fazer / de uarõis bons E justos E felices faze los⁸¹¹ E re/presenta los infelices *perque* não tem tanto de / ⁸¹² <castiguo> E espanto⁸¹³ como de maldade E pre/uersidade. E ⁸¹⁴<pola> mesma rezão se não an de / leuantar de infelices a felices os maos *perque* / não he isto de tragedia cujos fins an de ser / luctuosos nem tambem se an de representar os / maos *que* de prospera fortuna cayão na aduersa / *perque* a tal composição⁸¹⁵ nenhuma cousa tem / de lastima *nem* de terror. <senão de justiça e rezão> E asi o proprio *que* se / a de representar he *hum* meo entre estes. este sera / aquele *que* não se auenta se em uirtude nem em / justiça E *que* não caya na infelicidade *per* uicio ou maldade // [fl. 7v] mas *per hum* erro humano.»

Acto contínuo, Ataíde citando Horácio afirma «*que* se não / ha de meter <a deos> na representação se não se for *per* causa / de grande socorro ou necesario castiguo *que* so delle⁸¹⁶.» Em palco não deve haver mais do que «de coatro / figuras juntas E a quarta ou não a de falar / ou a de ser *muíto* pouco *perque* não entra *pera* mais *que* 3 / ou *pera* consentir E aprouar ou *pera* lhe mandarem / alguma cousa ⁸¹⁷{ *perque* falando muitas / pessoas confundem os / ouvintes.»

Em sua opinião há, segundo Aristóteles e Horácio, quatro ‘géneros’ de costumes: «E asi auemos de uer *que* primeiro sejam os costumes / os *que* são bons, logo os *que* são conformes. apos iso os / semelhantes E ultimamente yguais. differem / estas cousas entre si, o *primeiro* genero he do officio / o 2º da decencia, o *terceiro* da semelhança o 4º / da Constancia.» Apresenta então numerosos exemplos para ilustrar a matéria que trata. Discorre, na passagem do fl. 7v para o fl. 8, sobre o verso 179 da *Epístola aos Pisões* de Horácio: «Aut agitur res in scaenis aut acta refertur», ou seja, «há acções que se representam no palco, outras, só se relatam depois de cometidas⁸¹⁸», porque «[fl. 8] não se a de representar tudo quanto fica a fabula / ou composição da tragedia, *perque* tres cousas se auião / de referir E não representar. conuem a saber aquelas / *que* fosem *muíto* teribeis <incriueis> E miseraueis, E as *que* se não ⁸¹⁹<podem> / fazer, E as *que* são *muíto* torpes.» De acordo com Aristóteles 1452b 11–13 «o sofrimento é um acto destruidor ou doloroso, tal

⁸¹¹ Segue-se uma palavra riscada ilegível.

⁸¹² Riscado: «mi/serando».

⁸¹³ Riscado: «[se ?]».

⁸¹⁴ Riscado: «do mes».

⁸¹⁵ Encontra-se uma palavra entrelinha riscada que se encontra ilegível. Riscado: «não».

⁸¹⁶ Cf. *Poética* 1454b 21. Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 70.s

⁸¹⁷ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

⁸¹⁸ Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 74-74.

⁸¹⁹ Riscado: «pudesem».

como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género.⁸²⁰» Por isso, Ataíde afirma: «E asi em euripides não / se mata polixena diante de todos, mas da Talthibio / a Hecuba nouas de ser ella morta, *nem* no mesmo poeta / desaparece Jphigenia quando a leuauão a sacrificar / mas conta *hum* nuncio a Clitemnestra como auia / desaparecido.»

No entanto, D. António de Ataíde declara que Séneca não segue tais preceitos «na Tragedia / Medea não obseruou este preçeito introduzindo / a medea matando seus *filhos* guardando o mesmo / poeta melhor esta obrigação em Thieste e [Atreo ?].» Não se mostra o preceptista luso contra a posição e a atitude de Séneca, porém o compreende, afirmando:

« E pola / particular afeição *que* eu tenho a seneca e ao seu estilo // [fl. 8v] faço *muíto* em não romper con todo mundo *pera* prouar / o *que* elle fez, mas polo menos desculpem o em dizer / *que* ainda *que* a lei precisa da Tragedia fose a *que* / elle quebrantou ⁸²¹<todauia> sendo *huma* molher irada <[ociosa ?]> / <agruada> a *que* auia de ⁸²²<fazer aquela crueldade não era *muíto*> proçeder em uingança sua con/tra tudo o *que* fose ⁸²³ordem; E asi não entendo / *que* foj descuido de seneca se não muj boa consi/deração *pera* mostrar a eficacia E furia de medea / como *tambem* se medea se ponderara e ⁸²⁴<tentara *primeiro* / remedear> o acontecimento *com* paçiençia E *com* brandura não so não / fora tragedia se não Comedia felicisima, mas *alem* / diso não bastaua toda a poesia de seneca a lou/ua la.»

De seguida o 5.º conde da Castanheira, no seu Borrador, declara que

«Horacio pasa adiante na lição / do *que* se a de ⁸²⁵fingir E representar / publica ou occultamente *perque* quanto ao fingir / dis *que* as cousas fingidas *pera* dar gosto an de ser / *muíto* uesinhas da uerdade E *que* não a de ⁸²⁶<pedir> / ⁸²⁷a fabula *que* lhe creão tudo o *que* quiser e dis isto / galantemente com estes uersos / ficta uoluptatis causa sint próxima ueris, / ne quodcumque uolet poscat sibi fabula credi», ou seja, «as tuas ficções, se queres causar prazer, devem ficar próximas da realidade e não se pode apresentar tudo aquilo em que a fábula deseja que se creia⁸²⁸.»

Esta lição «serue / [...] Heroicos E cómicos», ou seja, deveria ser tida em conta quer na construção de epopeias quer na escrita de textos dramáticos, pois o termo «cómico» surge em Ataíde como uma sinédoque. Para fundamentar as suas teses D. António de Ataíde

⁸²⁰ Vide Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 59.

⁸²¹ Riscado: «*que*».

⁸²² Riscado: «*fazer*».

⁸²³ Riscado: «*rezão*».

⁸²⁴ Riscado: «*remedeara*».

⁸²⁵ Riscado: «*representar E*».

⁸²⁶ Riscado: «*querer*».

⁸²⁷ Riscado: «*querer*».

⁸²⁸ Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 94-95.

não só cita Horácio como também os comentários de Robortello no que diz respeito à representação propriamente dita, asseverando «*que* não so se não a de re/presentar publicamente o *que* parecer imposiuel ou / o *que* se não pode fazer, mas *nem* ainda ⁸²⁹se a / de escrever como representado E acontecido.» Continua o 1.º conde de Castro D’Aire expondo a sua teoria declarando no fl. 9:

«aqui se leuanta huma ques/tão *que* parece difficil. temos dito E alegado autores / *que* o aprouão *que* o fim da poesia he deleitar, agora / imos uendo *que* o fim da Tragedia são mortes choros / danos infeliciades, isto <parece *que*> não deleita antes entris/teçe loguo parece *que* ha aqui encontro. a isto se / responde *que* a deleitação *que* a poesia pretende não / he so no gosto e no riso *que* iso mesmo faz huma chocarrise / E huma apodadura, se não *que* tambem⁸³⁰ E principalmente / deleite ⁸³¹o entendimento. uendo a dificuldade E boa / ordem da composição E representação E tanto he / isto asi *que* se uemos huma tragedia *que* nos não marca *muito* / a misericordia a ⁸³²magoa E o terror, não / aprouamos a obra *nem* o poeta, de modo *que* a deleitação / consiste na nosa mesma dor. E asi se a de en/tender *que* o a *que* chamamos delejtação se entende / mouer per qualquer das uias *que* seja ⁸³³.»

Para Ataíde não deixa de existir deleite ainda que se ateste a existência de infelicidade, mágoa ou terror nas obras dramáticas e que resulta agrado da nossa parte, perante acontecimentos funestos. E tudo isso «he tão neçesario ao poeta / tratar do *que* delejta Juntamente com o *que* aproueita⁸³⁴ / *que* quando o poeta o / consegue dis Horacio *que* põe o ponto mais alto *que* todo», pois «omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci», ou seja, «recebe sempre os votos, o que soube misturar o útil ao agradável⁸³⁵.»

A tragédia deverá ser escrita «como he / necesario mesturar as figuras E os acontecimentos de / modo *que* se uão sempre entresachando huns // [fl. 9v] com outros *pera que* *nenhumas* enfastiem ⁸³⁶continuando / *muito* *nem* dos outros se esqueção tardando *muito*.» O poeta deverá assim preparar cuidadosamente o final para que a conclusão se dê perfeita e objectiva: «E de como / se an de ir enredando as maranhas e a hystoria / de modo

⁸²⁹ Riscado: «dentro».

⁸³⁰ Riscado: «de».

⁸³¹ Riscado: «n».

⁸³² Riscado: «lasti».

⁸³³ Riscado: «E he / tão neçesaria ao poeta».

⁸³⁴ Riscado: «*que* manda / Horaçio mesturar o util com o d».

⁸³⁵ Vide R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 96-97. Para D. António de Ataíde a principal finalidade da poesia (matéria que foi sempre muito discutida) deve obedecer aos versos horacianos «omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo», pois recebe sempre os votos, o que soube misturar o útil ao agradável, pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor.

⁸³⁶ Riscado: «sem».

que no cabo se uenha a concluir tudo.» Caso seja necessário dever-se-ão seguir os exmplos que os livros e as grandes obras nos oferecem: «Asi que / estas cousas E miudezas mal se podem escrever he nece/sario recorrer aos liuros E uer o como proçedem tomando / os exemplos de euripides sofocles libio Andronico. E dos / antigos ⁸³⁷que Illustrarão a tragedia.» Dá como exemplo de alguém que segue tais preceitos as obras do jesuíta português Luís da Cruz, declarando: «E tomando particu/larmente das tragedias do *padre* luis da Crus ⁸³⁸<da Com>/panhia de Jesus noso portugues que tem exce/dido todos neste estilo com grande excelencia //.»

3. DA COMÉDIA

D. António de Ataíde abre o fl. 12 com o título «Da Comedia / *Capitulo* da origem da Comedia /» procurando logo no início da sua dissertação sobre tal género elucidar o leitor sobre os primórdios do mesmo. Na sua opinião «Frey Jeronimo Romano na⁸³⁹ sua⁸⁴⁰ Republica⁸⁴¹ / gentilica dis que não tem achado, quando se / inuentasse o genero da poesia comica, e que / so acha quem digua que o primeiro que *compos* / Comedia foy Epicharmo estando desterra/do na ilha Cos»; todavia não parece estar de acordo com este autor quanto à origem que o autor italiano propõe para o termo comédia, que nada teria a ver com a ilha de Cós, contrapondo: «E tem contra si a iulio Cesar scaligero o qual dis que ja quando epicharmo escreueo tinha o / nome a Comedia que elle com seu / estilo ilustrou.» De acordo com as palavras de Donato⁸⁴² – autor que o perceptista luso alude – «é incerto quem foi o primeiro que entre os Gregos inventou a comédia; entre os latinos não há dúvidas. Lívio Andronico foi o primeiro que descobriu a comédia e a tragédia togada e diz que *a comédia é o espelho da vida quotidiana*, e não sem razão⁸⁴³.» Mas ⁸⁴⁴{ se conforme

⁸³⁷ Riscado: «todos».

⁸³⁸ Riscado: «noso por/tugues».

⁸³⁹ Riscado: «s».

⁸⁴⁰ Riscado: «s».

⁸⁴¹ Na margem direita do fólio: «Libro 7 *capitulo* 3».

⁸⁴² Cf. Adriano Milho Cordeiro (2011), *op. cit.*, p. 7.

⁸⁴³ Idem, *Ibidem*.

⁸⁴⁴ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal *.

com Do/nato sobre Terencio onde ⁸⁴⁵se [re]/solue que <he> a duuida / de quem entre os gre/gos ⁸⁴⁶inuentou a / Comedia» Jerónimo Romano deveria ter seguido Aristóteles quando o filósofo grego afirma:

«os Dórios reclamam para si a invenção da tragédia e da comédia (os Megarenses reivindicam a criação da comédia: quer os daqui, como tendo nascido entre eles no tempo da democracia, quer os da Sicília, porque era natural de lá Epicarmo, poeta que foi muito anterior a Quinónides e a Magnes; alguns Dórios do Peloponeso reclamam a autoria da tragédia), tomando as designações como indício⁸⁴⁷.»

Conclui D. António de Ataíde que «E assi / desta confusão, com que Aristoteles falla na o/rigem da Comedia, deuia frey jeronimo de / ⁸⁴⁸<entrar> na sua duuida.» Depois de se apoiar em autores de peso como Aristóteles, que escassas alusões nos deixou quanto à comedia, que ele teria tratado no perdido livro II da Poética, Escalígero «/ *livro 1 Capítulo 5*» ou Luís Vives, o preceptista português explica como deve ter de facto surgido o género cómico no mundo grego clássico:

«Depois de feita a / cidade em çerto tempo e dia, uinhão os laura/dores em seus carros a cidade e pello antiguo / costume zombauão per seus modos galantes dos / rusticos, e dos mais çidadões e mordião mais na/quelles de que estauão queixosos, depois contentou / este costume ao pouo çidadão, e aquelles ⁸⁴⁹<de> mais / engenho e erudição começarão a escrever com / mais sciencia e consideração uersos daquela ma/teria. E assi pouco a pouco se forão excluindo / os rusticos. ⁸⁵⁰»

Segundo o 5.º conde da Castanheira,

«a palavra Comedia uem / do⁸⁵¹ uerbo grego Comodeo que quer dizer re/prendo, mordo e afronto, porque este era o officio / que se fazia naquellas zombarias antiguas, ou/tros lhe dão as outras ⁸⁵²<deduccões> sobre as quais / ha uarios pareceres, o de Ateneo he que a Come/⁸⁵³dia E

⁸⁴⁵ Segue-se uma palavra riscada.

⁸⁴⁶ Riscado: «se o».

⁸⁴⁷ Cf. Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 41-42. Ao lermos as palavras do 1.º conde de Castro D'Aire sobre a origem do teatro (tragédia e comédia) verificamos que o preceptista luso seguiu em certa mediada a teoria de Donato, embora no seu Borrador nunca mencionasse de forma directa a obra *De Comoedia et Tragoedia*, do autor latino do século IV d.C. como sustentáculo da sua teoria.

⁸⁴⁸ Riscado: «tirar».

⁸⁴⁹ Riscado: «que».

⁸⁵⁰ Riscado: «os quaes com a sua simplicidade, odio / ou enueia mordião mas não com dentes [...] / mas sem fazer muito sangue».

⁸⁵¹ Riscado: «hum».

⁸⁵² Riscado: «Etimologias».

⁸⁵³ Na margem direita do fólio: «Atheneo Libro 2 *Capitulo 1*».

tragedia⁸⁵⁴ se inuentarão num lugar de / Atica *que* se chama Jeario. E *que* a tragedia se / chamava primeiro⁸⁵⁵.⁸⁵⁶ //»

Ou seja, Ataíde tem a noção de que o género dramático apesar das incertezas que ainda hoje subsistem teve a sua origem nos festivais em honra de Dionisos e que o género trágico é o mais antigo. Depois das palavras de Ataíde sobre a origem da comédia dedica o autor português todo um capítulo (a partir do início do fl. 13 até ao fl. 17) à definição desse género, no que difere da tragédia e «diuisões antigas e modernas.» O 1.º conde Castro D'Aire inicia a sua exegese sobre o cómico citando autores de enorme notoriedade que se debruçaram acerca do assunto em questão:

⁸⁵⁷{ Scaligero Livro 1 Capitulo 5 me / parece *que* define a comedia / melhor *que* todos poema de / [co]loquios, E de negócios com / [...] alegre, <com> stylo popular / e argumenta contra outra / muito comum E recebida definição / dis ser a Comedia⁸⁵⁸ / } ⁸⁵⁹huma ⁸⁶⁰<compreensão⁸⁶¹ de particular> E ciuil / fortuna sem perigo asi a definem todos os *que* della / tratão dissem compreensão de particular fortuna / *porque* sempre o seu sogeito he de casos E pessoas par/ticulares E não heroicos *que* ⁸⁶²<esta he huma das cousas em *que*> differe da ⁸⁶³ / tragedia. disse ciuil fortuna *porque* não he heroica / nem regia. disse sem periguo *porque* os fins da / Comedia são alegres E prosperos encontrados *com* os da tragedia *que* são infelices E luctuosos / ⁸⁶⁴{ contra esta definição dis / Scaligero, *que* tambem conuem as fa/[bu]las *que* se contão *com* narração / simples, E *que* na Comedia ha / perigos *que* doutro modo serião os / [...] frigidíssimos.»

Ou seja, os assuntos tratados na comédia são da ordem do particular ao contrário dos abordados pela epopeia que se apresentam heróicos e régios. Além disso difere da tragédia, pois nesta os casos tratados são tristes, infelizes e lutuosos. Cada composição tem um estilo próprio e para confirmar as suas ideias referencia Aristóteles, Horácio, Luís Vives e Cícero, afirmando:

⁸⁵⁴ Riscado: «em».

⁸⁵⁵ Riscado: «Comedia Julio Cesar Scaligero».

⁸⁵⁶ Na margem direita do fólio: «Scaligero Livro 1 Capitulo 5».

⁸⁵⁷ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal #.

⁸⁵⁸ Riscado: «[contra ?]».

⁸⁵⁹ Riscado: «Comedia he».

⁸⁶⁰ Riscado: «recopilacão da uida priuada».

⁸⁶¹ Riscado: «hum perigo».

⁸⁶² Riscado: «nisto».

⁸⁶³ Riscado: «comedia».

⁸⁶⁴ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

«difere a Comedia da tragedia segundo ⁸⁶⁵*Aristoteles* / Horacio E Luisino seu comentador <em que> a Comedia he hu/⁸⁶⁶milde E não pede uersos inchados E sonoros Cicero / parece *que* uio bem esta differença quando dise que era / aborriuel <E uiciosa> cousa entremeter o estilo comico no tragico E o tra/gico no comico *porque* cada⁸⁶⁷ com/posição tinha seu estilo E seu modo de falar / próprio.»

Numa nota lateral acrescenta também as outras duas diferenças apontadas por Donato⁸⁶⁸:

«⁸⁶⁹{ [Do]nato tras outras <duas> diferen/[ças] dizendo *que* a Comedia / [m]ostra a uida *que* se a de / [se]guir, a tragedia o *que* se / [de]ue fugir. Esta se faz / [de] historia[s] uerdadeiras / [aq]uela de fabulas fin/[gi]das. Tambem diferem na / [con]dição das pesoas, qualidade de / [negoci]os E fortunas, E no fim, E asi con/[...] *que* tambem diffira no estilo / }»

D. António de Ataíde, no seguimento destas palavras explica por que razão «difere a comédia difere tambem ⁸⁷⁰<na ordem dos actos mas não / no numero delles> os da tragedia ja disemos os da / Comedia são tambem sinco.» O perceptista explica então o que cada acto deve tratar: «o *primeiro* explica o ar/gumento o segundo deseja de leuar ao cabo a / cousa começada. O terceiro tras perturbaçõis / E impedimentos E desesperação da cousa desejada / o quarto tras remedio ao mal *que* suçede o quinto / conclue o fim <que se> deseja⁸⁷¹. Tal como Cristofor Landino⁸⁷² já divisara anteriormente, apercebe-se D. António de Ataíde, (já o referimos anteriormente) que os cómicos no seu tempo (finais do século XVI) não seguiam os preceitos dos antigos, declarando:

«Asi os reparte / ⁸⁷³ ⁸⁷⁴<Landino>. Nas Comedias modernas andão // [fl. 14] estes actos *muito* uariados *porque* parece *que* se tirarão / da ordem da arte E uierão os poetas a fazer / da confusão

⁸⁶⁵ Riscado: «Horatio».

⁸⁶⁶ Na margem esquerda do fólio: «Libro de op. oratora».

⁸⁶⁷ Segue-se uma palavra riscada.

⁸⁶⁸ Cf. Adriano Milho Cordeiro (2011), *op. cit.*

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

⁸⁷⁰ Riscado: «nos actos E ordem / delles».

⁸⁷¹ Riscado: «do».

⁸⁷² Cristoforo Landino (Florença, 1424 – Borgo Collina, 24 de setembro de 1498) foi um humanista da Itália, figura importante no Renascimento florentino.

⁸⁷³ Na margem esquerda do fólio: «<laudino> [riscado: «Luisino»] in poetica Horacio».

⁸⁷⁴ Riscado: «francisco luisino».

huma noua ordem *que* consiste so em / enredar maranhas de modo *que* se uão encadean/do humas com outras E anouelando E embaraçan/do cada uez mais E nunca em toda a comedia se / promete bom suceso se não no ultimo acto ou na ulti/ma scena do ultimo acto ali se desembaração / os maranhos todos, E quanto mais intricado uaj / a maranha⁸⁷⁵ E *com* quanto menos esperanza de / bom suceso tanto mais estimada he a Comedia / .»

A comprovar esta teoria, alude Ataíde às palavras de Lope de Vega autor consagrado e que na sua opinião se deve seguir até porque atenta que o «Comico / Lope de Vega» possui muito mais lição, ciência e engenho para falar sobre tal assunto: «E se elle quisera escreuer / as leis E obrigacões da Comedia fizera o assas mi/lhor *que* eu Asi *porque* tem mais lição⁸⁷⁶ mais uso⁸⁷⁷ <e mais sciencia> / como *porque* tem muito diferente E muito melhor en/genho *que* eu pera tudo⁸⁷⁸ o argumento da Comedia⁸⁷⁹.» Para Ataíde na construção da comédia deve seguir o preceito horaciano (verso 240), «ex noto fictum carmen sequar⁸⁸⁰», ou seja, o poema satírico deve ser criado com elementos conhecidos⁸⁸¹. No começo fl. 14 podemos ler: «<luisino> / dis *que* os gregos dauão tres partes à Comedia, Diuer/bios e canticos e choros.» O preceptista luso explica de seguida o significado e a matéria correspondente a cada uma destas partes. Acto contínuo refere no seu discurso que «o fim da Comedia / ⁸⁸²entre os gregos (segundo Rodiginio) não era outro senão / prazer E alegria mas esto era a custa das honras / dos homens como se uera no *que* trataremos loguo de/clarando⁸⁸³ a deferença *que* ha entre Comedia /⁸⁸⁴<antigua⁸⁸⁵> mea <E noua>⁸⁸⁶.» No final do fl. 14v. Ataíde explica por que razão a comédia se foi modificando ao longo dos tempos e quais os motivos que levaram à passagem da comédia antiga para a «mea» e nova.

⁸⁷⁵ Riscado: «tant».

⁸⁷⁶ Riscado: «E».

⁸⁷⁷ Riscado: «[co ?]».

⁸⁷⁸ Riscado: «E pesar me a <de> quem ler / a sua Arcadia [cuidar ?] *que* diguo eu isto per / retribuição *que* certo o não diguo senão *porque* entendo *que* tenho / rezão <E rezão> E elle teue muj pouca d[e] alguma cousa / *que* ali dise».

⁸⁷⁹ Riscado: «declara E».

⁸⁸⁰ Vide R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 82-83.

⁸⁸¹ Afirma D. António de Ataíde: «ensina Horatio dizendo ex noto fictum / sequar E Landino no comento declara *que* o argu/mento a de ser de cousas muito conhecidas *porque* / todos sabem de amores de mancebos, esquiu/uanços E uariedades de damos, ettc.»

⁸⁸² Na margem esquerda do fólio: «Rodiginio Livro 6 Capitulo 17».

⁸⁸³ Riscado: «*que* auia».

⁸⁸⁴ Riscado: «noua E uelha E».

⁸⁸⁵ Segue-se uma palavra riscada.

⁸⁸⁶ Riscado: «E entre Comedia / tragedia E pretexto».

«⁸⁸⁷Comedia ⁸⁸⁸<antigua> era <(segundo Ludouico viues)> aquele modo de compostu/ra E representação liure em *que publica E declaradamente / se tachauão os erros E culpas dos uesinhos E ainda que / no príncipio foi isto de proueito pera a emenda comum / ueo despois a soltura a tanto que mereceo castigo E / lej de prohibiçãõ feita por Alcebiades na qual man/daua que nenhum poeta nomease as pessoas na Come/dia E primeiro executou⁸⁸⁹ o Castigo que pro/mulgase a lej porque maltratando o E difammando o / eupolis poeta na Comedia de [baptis ?] ⁸⁹⁰<ele> Al/cibiades o mandou⁸⁹¹ afogar no mar aonde / elle então tinha huma armada dizendo tu / me afogaste muitas ueses nos teus teatros eu a ti / te afoguei apenas huma vez no mar //»*

António de Ataíde efectiva na sequência da sua teoria sobre a comédia, a primeira dissertação acerca do ‘furor’ poético, conteúdo sempre latente ao longo do seu Borrador. Dada a importância observada pelo preceptista a partir do início do fl. 15 sobre tal matéria, descerramos aqui um subcapítulo dedicado a essa rubrica, uma vez que só a partir do fl. 23v no «*Capitulo 6 dos* ⁸⁹²<nomes> do poema / E seu estilo» o 1.º conde de Castro D’Aire aborda a epopeia de forma muito profunda. Ou seja, Ataíde trata da matéria do furor poético de uma forma mais elaborada ainda dentro do «*Capitulo da definição da Comedia*», assunto examinado até ao final do fl. 23 e que se reparte pelo «*Capitulo 3* ⁸⁹³Definição / da poesia /», pelo subcapítulo «Do nome da poesia E poeta E do furor / poetico /» e ainda a partir do fl. 18v pelo «*Capitulo 4 /Da origem da poesia E sua nobresa /.»* No «[fl. 23v] *Capitulo 6 dos* ⁸⁹⁴<nomes> do poema / E seu estilo» Ataíde inicia uma longa dissertação sobre o género épico, a fim de legitimar *Os Lusíadas* de Luís de Camões, bem como a língua em que foram escritos.

4. DO FUROR POÉTICO E DA IMITAÇÃO

Para Ataíde o poeta é um «fazedor E criador», uma espécie de ‘demiurgo’, diríamos nós hoje. Essa circunstância leva-o a afirmar o seguinte acerca do assunto:

⁸⁸⁷ Na margem esquerda do fólho: «Ludouico Viues in *Augostinho de ciuitate dej livro 2 Capitulo 8*».

⁸⁸⁸ Riscado: «uelha».

⁸⁸⁹ Riscado: «a lei *que*».

⁸⁹⁰ Riscado: «elle».

⁸⁹¹ Riscado: «tomar».

⁸⁹² Riscado: «estilo do».

⁸⁹³ Riscado: «Da origem da poesia E sua nobresa / origem e nobresa da poesia».

⁸⁹⁴ Riscado: «estilo do».

«[fl. 15] ⁸⁹⁵E significa esta palavra / <piitis> em grego, poeta, fazedor E criador / E desta⁸⁹⁶ <ultima> significação da palavra poeta deuia / Cristouão Landino tirar aquele seu descurso em⁸⁹⁷ / o qual dis *que pera* o poeta ser digno do seu nome / a de ter tal entendimento, *que* deixando⁸⁹⁸ por baxo to/da humanidade emprendão⁸⁹⁹ os altisimos E /se ponha⁹⁰⁰ quasi hum⁹⁰¹ meo⁹⁰² entre deos E homem / *porque* o homem⁹⁰³ tudo o *que* faz he de materia / Deos cria de nada, mas o poeta ainda / *que* não crie ⁹⁰⁴<⁹⁰⁵propriamente> alguma cousa de nada, to/dauia cheo do diuino furor ⁹⁰⁶<de tal modo> fin/ge elegantemente em seus uersos, *que* quasi pare/çe *que* produs de nada com⁹⁰⁷ suas ficções / humas cousas mujto grandes ⁹⁰⁸<E muito uerdadeiras> / E dignisimas de admiracão / <E asi apareceo aquele *que* dise *que* a trombeta poetica leuantaua sempre tudo a / mais do *que* Era>.»

D. António de Ataíde apoia-se na teoria platónica para legitimar o seu pensamento acerca do efeito positivo que o ‘furor’ exerce sobre o homem e as suas criações, nomeadamente, as poéticas, colocando o vate praticamente ao nível do divino. Por isso declara

«/ Deste furor poetico trata Platão⁹⁰⁹ ⁹¹⁰ /definindo <prjmeiramente⁹¹¹> o furor *que* he dis elle alie/nação da mente, da qual alienação fas dois / generos, *huma que* procede de enfermidades / humanas outra *que* uem de deos a *primeira* / chama Insania, a segunda furor di/uino. com a insania fica o homem abaxado// [fl. 15 v] da specie humana E em certo modo ⁹¹²<se faz> quasi / bruto E com o diuino furor se leuanta sobre / a natureza de homem E se semelha a deos. /»

Ou seja, se a hermenêutica que Ataíde observa sobre a poesia tem muito de aristotélico, e as suas teorias apoiam-se nos escritos no filósofo de Estagira, bem como nas teorias desenvolvidas por Robortello, Escalígero, Minturno e Castelvetro não é menos

⁸⁹⁵ Riscado: «nuncião piitis».

⁸⁹⁶ Riscado: «s».

⁸⁹⁷ Na margem direita do fôlio: «na prefacão / do comento / da arte poeti/ca de Horatio».

⁸⁹⁸ Riscado: «inj?».

⁸⁹⁹ Riscado: «o».

⁹⁰⁰ Riscado: «o».

⁹⁰¹ Riscado: «s».

⁹⁰² Riscado: «s».

⁹⁰³ Riscado: «o *que* faz».

⁹⁰⁴ Riscado: «totalmente».

⁹⁰⁵ Riscado: «perfeitamente».

⁹⁰⁶ Riscado: «tais cousas».

⁹⁰⁷ Riscado: «seus».

⁹⁰⁸ Riscado: «E totalmente espan/tosas».

⁹⁰⁹ Segue-se uma palavra riscada.

⁹¹⁰ Na margem direita do fôlio: «macro [...] / Livro 2 capitulo 8 / in phaedro».

⁹¹¹ Riscado: «asi».

⁹¹² Riscado: «fica».

verdade que na rubrica sobre o 'furor' que o poeta ostenta, encontramos claras reminiscências das teorias de Platão.

Durante os últimos trinta anos do *Cinquecento*, os testemunhos da teoria literária que tocavam a tradição platónica mostraram em alguns aspectos semelhanças surpreendentes com aqueles de anos anteriores de cariz mais aristotélico, noutros, aspectos inovações e afastamentos de ideário de como é e deve ser concebida a poesia. Provavelmente o elemento mais constante é o louvor ou defesa da poesia, frequentemente expresso nos termos mais gerais e originando assim um entusiasmo por essa arte. Escritores como Menechini, Correia, Benci, e Borghesi acrescentaram pouco no que respeita aos argumentos que já haviam sido introduzidos por Boccaccio dois séculos mais cedo. Pode-se até dizer que as suas proposições ou obras reflectem pouco de sofisticação crítica, no entanto as teorias platónicas foram desenvolvidas anos a fio por preceptistas de profundo conhecimento e a sua intervenção far-se-á sentir de certa forma para sempre uma vez que não foi apenas a Época Clássica que acompanhou as linhas de pensamento expandidas pelos neoplatónicos. O Romantismo irá defender o ideário do poeta como um demiurgo, do vate construtor de mundos surpreendentes, uma espécie de semi-deus.

Os críticos continuam a discutir os grandes assuntos – imitação, o furor divino, fins éticos e políticos. Segundo B. Weinberg assistimos talvez nos três últimos decénios do *Cinquecento* a uma mudança na balança de interesses, para a questão da imitação (provavelmente sob a influência das muitas discussões à volta da definição de Aristóteles e os seus usos.) Ou seja, esse debate deixa de ser tão entusiasmante como foi nas gerações anteriores de teóricos, e a questão do furor divino é também tomada por garantida ou dá então uma concepção naturalista dos talentos do poeta e dos seus modos de actuar. Pelo contrário, a discussão gerada acerca da consideração da poesia em termos das suas relações para com o estado e a instrução ética irá aumentar. Se as conotações éticas e políticas da arte da poesia tendem a predominar nestes anos, provavelmente deve-se ao facto de estar presente na consciência dos críticos uma ideia mais forte de estado⁹¹³.

Segundo Gisèle Mathieu-Castellani, no Renascimento, tal como na Idade Média, a criação literária não se concebe sem o *a priori* de uma reprodução, e a poética dos géneros

⁹¹³ Cf. Nair de Nazaré Castro Soares 1989: 15 e ss.
— 2003: 11: 9-32.
Observe-se também Margarida Miranda 2009: 343-365.

dá-se por primeiro objecto em determinar modelos, e processos de reescrita. A referência do texto permanece na tradição, reservatório de formas e conteúdos. O modelo, objecto de imitação, designa precisamente essa relação na qual o texto é elaborado como uma reprodução que se regista num processo de transformação, de alteração, e até mesmo de subversão (por exemplo, na paródia).

Acrescenta Mathieu-Castellani que a mesma ambiguidade se encontra na noção central da imitação: ora designa a reprodução de modelos literários autorizados (os bons autores gregos e latinos), ora a representação da 'natureza', a própria é também noção de ambivalente, já que também refere o mundo exterior bem como o mundo humano, os homens em geral. Porém se a Poética oscila deste modo entre a imitação de modelos literários e a imitação da natureza, macro ou microcósmico, movimento pendular regulado por um postulado que resulta do seguinte dilema: imitar a natureza, é imitar as belas descrições que lhe eram feitas pelos antigos e bons autores, aqueles que não são imitáveis, a não ser na medida (dos versos) onde eles 'assemelham a natureza'. De acordo com Gisèle Mathieu-Castellani a noção de representação, se directamente associada à noção de imitação onde consta ser um sinónimo, uma tradução, carrega também os seguintes dois valores: *reproduzir* (apresentar ao novo), e *mostrar* (dar a ver). Assim a Poética do Renascimento, logo que se articula em torno da noção de modelo, convida a estudar, não o próprio modelo, mas sim a série de transformações que o afectam quando este assegura a génese do texto⁹¹⁴.

Ao lermos o Borrador de D. António de Ataíde apercebemo-nos de quanto as suas posições sobre a Poética e o modo como segue neste ou naquele aspecto as perceptivas que visavam a edificação de uma teoria literária sobre a imitação estão próximas do que acabámos de observar. O ideário de Ataíde segue em muitos pontos, não um, mas um conjunto de autores e é reflexo da época em que foi concebido. Se por um lado sentimos que na tomada de posição relativamente ao furor poético, aos fins éticos e políticos da poesia segue uma linha consistente com os neoplatónicos, por outro divisamos que a sua teoria se baseia essencialmente em Horácio e Aristóteles. Na opinião do 5.º conde da Csataneira «Este furor reparte em 4 espécies o primeiro he / o poetico, <o 2º> misterial⁹¹⁵, o

⁹¹⁴ Cf. Gisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, pp. 112-113.

⁹¹⁵ Riscado: «o segundo».

terceiro profe/tico, o ultimo amatorio.» Além disso, o poeta só com o favor de Deus consegue alcançar a poesia.

«E loguo de⁹¹⁶<screue> o poetico / dizendo *que* he hum rapto da alma E huma con/uersão no spirito das musas, com *que* a alma fica / insuperauel E isenta de se contaminar, o qual / se faz pera instruir o genero humano, E faz / ali platão tanto caso deste furor poetico / *que* affirma *que* sem elle, todo o poeta / *que* chega as portas da poesia ella E elle / são uãos E sem fundamento⁹¹⁷ / atribuindo tanto a poesia *que* sem summo / fauor de deos não se posa alcançar / ⁹¹⁸E o mesmo platão faz hum liuro <*que* intitula > deste / furor em o qual prova *que*⁹¹⁹ he/ ⁹²⁰dom de deos *porque* em outra parte tinha dito / ⁹²¹*que* <de> deos <da> fortuna E <da> arte⁹²² / se alcancauão os dois E asi argumen/taua *que* não era o poeta acaso *porque* se asi / fora não tratara tudo.»

No início do fl. 16 afirma Ataíde que os poetas «tra/tão todas as artes E sciências» e se o conseguem não é por acaso, porque «aprender / todas com humano estudo he imposiuel sendo / deficultoso alcançar ⁹²³<parte de> huma so loguo não / por arte humana <nem acaso> mas per influxo deuino / são poetas.» Tudo isto é prova de que «muitos poetas acabando se lhe o furor *com* / *que* escreuerão *nem* elles mesmos entendem / o *que* ⁹²⁴<diserão> *nem* sabem dar reação de si / ⁹²⁵em todas <as> artes ⁹²⁶<a qual> os profeso/res dellas despois achão E uem E se admirão /.»

Um homem pode até ser rude, todavia quando inspirado de furor divino passa de imediato a poeta: «uemos hum homem em tudo o mais / rude, sem conuersação sem graça E sem / modo E na poesia eminente, E ainda / (o *que* he mais) uemos *que* de repente pasa de / idiota a poeta o *que* não pode ser / dis platão sem grande concurso deuino /.» Afirma Ataíde ainda que «com isto se conforma Aristoteles ⁹²⁷<dando a>⁹²⁸ / razão do *porque* os poetas participão de furor / *que* não seruem pera este lugar mas affirma / elle *que* Maraco

⁹¹⁶ Riscado: «fine».

⁹¹⁷ Riscado: «como *que* se fosse».

⁹¹⁸ Na margem esquerda do fólio: «io[...]uel / de furore poe/tico».

⁹¹⁹ Riscado: «este furor».

⁹²⁰ Na margem esquerda do fólio: «deleg. libro 4».

⁹²¹ Riscado: «E prouado».

⁹²² Riscado: «gouer/nauão».

⁹²³ Riscado: «tem».

⁹²⁴ Riscado: «escreuerão».

⁹²⁵ Riscado: «E do *que* diserão». Entrelinhado encontra-se riscado: «muito».

⁹²⁶ Riscado: «o *que*».

⁹²⁷ Riscado: «afirmando».

⁹²⁸ Na margem direita do fólio: «proble. sec. 30 / [...] 1ª».

cidadão siracusano fi/cara melhor poeta quando se alienou da / mente. //» Aristóteles na sua *Poética* em 1455a 29 – 34 diz:

«Tanto quanto possível, o poeta deve também completar os enredos com gestos. Com efeito, dos poetas com talento, os mais convincentes são os que sentem as emoções: quem sente fúria transmite fúria e quem está irritado mostra irritação de forma mais realista. Por isso a arte da poesia é própria de génios ou de loucos, já que os génios são versáteis e os loucos deliram⁹²⁹.»

Aristóteles estabelece aqui duas origens possíveis para a poesia: o talento intrínseco a alguns poetas e que graças a ele sabem adaptar-se às situações e à exaltação, que tira de si para os outros e os põe em transe de criação poética. Platão havia generalizado esta segunda origem da poesia – a que Ataíde presta tanta atenção –, baseando a capacidade criadora no «entusiasmo» ou arrebatamento divino do poeta⁹³⁰. Devemos confrontar este passo com Horácio, na sua *Epístola aos Pisões* vv. 99 – 111, quando o autor latino declara:

«Não basta que os poemas sejam belos: força é que sejam / emocionantes e que transportem, para onde quiserem, o espírito / do ouvinte. Assim como o rosto humano sorri a quem vê rir e aos / que choram se lhes une em pranto, também se queres que eu / chore, hás-de sofrer tu primeiro: só teus infortúnios podem / comover-me, quer sejas Telefo quer Peleu; se, porém, recitares / mal o teu papel, dormirei ou cairei no riso. Tristes palavras só / dão bem com rosto pesaroso e com o irado as ameaçadoras; com / rosto jovial palavras folgazãs e com o severo as que mostrem / seriedade. É, pois, a natureza que, antes de tudo o mais, nos / forma interiormente para as contingências da sorte; ela nos alegra / ou nos impele para a cólera; também ela nos abate por terra com pesada tristeza, com angústia; e só depois descreve tais mudan- / ças de alma pela sua intérprete, a língua⁹³¹.»

Interessante é o que se segue, pois, D. António de Ataíde ao asseverar que «[fl. 16v] ⁹³²{ E antes d'elle o tinha / afirmado platão / dizendo que emquanto / hum homem esta em s<eu>⁹³³ / natural juizo nam pode / ⁹³⁴fazer uersos / ⁹³⁵donde parece que deuia / o nosso francisco de sa de mi/randa tirar aquela / sua consideração /.» O 1.º conde de Castro D' Aire

⁹²⁹ Vide Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 73.

⁹³⁰ Veja-se a célebre passagem do *Íon* 533e - 534a. Em *Apologia* 22bc o assunto é de novo debatido por Platão, bem como no *Banquete*, no *Fedro* e nas *Leis*.

⁹³¹ Vide R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 64-67.

⁹³² O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra A.

⁹³³ Riscado: «ua».

⁹³⁴ Segue-se uma palavra riscada, ilegível.

⁹³⁵ Riscado: «[nem dar ?]».

faz pela primeira vez uma referência directa ao poeta do Neiva, um autor português quase seu coevo.

Continua a argumentação relativa à 'loucura' que deve existir nos poetas proclamando: «mas *porque* [son ?] muj diuer/sos modos de enloquecer / E se a mi parecer / anda [componiendo ?] uersos / chamando diuersos / modos de enloque/cer aqueles furores / ou alienaçõis da / mente *que* disemos *que* platão / deuide em 4 species / E asi me parece esta / troua doutissima E / não em sombaria / dos poetas como uul/garmente se ella / entende / }.»

Os autores latinos como Cícero (e. g. *De divinatione*, 2 110) e Ovídio (*Metamorfose*, 2, 640) tinham observado que o poeta só o é se inspirado pelo 'divino furor'⁹³⁶, ou que o seu ímpeto possuía uma semente sacra uma vez que Deus existia nos poetas:

«⁹³⁷Daqui dise ouidio *que* estaua ⁹³⁸deos nos poetas / ⁹³⁹ ⁹⁴⁰<E *que* o seo impeto tinha huma semente de sacra E deuinamente / > Cicero dise *que* todos os mais estudos alcançamos dos mestres *per arte* E *doctrina* mas / o poeta era *per natureza* E excitaua se com / as forças da mente E *que* era inspirado qua/si com hum deuino furor este he o a *que* cha/mamos *Vea*.»

Informa seguidamente o leitor sobre o significado de 'veia', a etimologia do termo e a razão pela qual são concebidas as Artes Poéticas uma vez que a poesia que não se aprende, mas antes é aquela veia e furor que levam o homem a dissertar por escrito sobre o fundamento poético:

«*Vea per* outro nome *perque* asi como / na terra ha⁹⁴¹ huma *que* tem ueas de ouro / outras não asi dos *homens huns* tem uea *poe/tica* e outros <a> não ha E não me parece bem / a etemologia *que* dão a *Vea* dizendo *que* he / como no corpo humano *perque* he muj *deseme/lhante* *que* ⁹⁴²os corpos todos estão cheos de ueas / ⁹⁴³<e lhe são naturais> E o ⁹⁴⁴<entendimento> não he asi <com a poesia> *por on[de]* / me parece *que* se deriu a ⁹⁴⁵<uera do uerbo latino uenia E> do uerbo <portugues> [uenho ?]

⁹³⁶ Cf. Ovídio, *Fastos*, VI, v. 5.

⁹³⁷ Na margem esquerda do fólio: «Fast. 6.».

⁹³⁸ Riscado: «hum».

⁹³⁹ Na margem esquerda do fólio: «na oração pro Archita / poeta».

⁹⁴⁰ Seguem-se algumas letras riscadas.

⁹⁴¹ Riscado: «uea».

⁹⁴² Riscado: «n».

⁹⁴³ Riscado: «a terra».

⁹⁴⁴ Riscado: «engenho».

⁹⁴⁵ Riscado: «uen».

*porque*⁹⁴⁶ter o entendimento / E uea poetica⁹⁴⁷nem lhe he natural / nem a tem todos entendimentos senão muj / poucos E ainda eses mesmos *que* ao tem / não he continua pola mayor parte / antes uaj E uem So ouuidio desia / de si *que* tudo o *que* queria dizer / rompia em uerso⁹⁴⁸ E esto parece *que* bas/ta d<o nome do poeta E poesia / E do seu furor ou uea⁹⁴⁹ parece / que fica neste capitulo huma duuida a *que* he necesario sa//[fl. 17]<tisfazer pera [...] / conforme ao alegado parece infructuoso trabalho este que tomo E o *que* tomavão os que / escreuerão antes de mij[m] ao *que* respondo *que* a poesia *que* se não aprende he aquela uea / E aquele furor em *que* / o entendimento o mete / a escrever E a saber / as cousas *que* he o primeiro / paso E fundamento poeti/co, mas ordenar esas mesmas cousas e saber / em *que* estilo E com *que* figuras / se am de escrever iso de/pende da arte E pera / iso se faz esta E se fi/zerão todas as artes poeticas>. /»

Mais ou menos a meio do fl. 17 inicia um terceiro capítulo intitulado «*Capitulo 3*⁹⁵⁰Definição / da poesia /». Ataíde começa por aludir ao que foi dito sobre a poesia e sobre o furor poético e que ‘acrescenta’

«com Aristoteles / ou com o *que* delle se colige *que*⁹⁵¹<o efeito deste furor> / he huma imitação *porque* dis elle *que* a epopeya / Comedia Tragedia E⁹⁵² bitirambica⁹⁵³ / E todas as mais poesias ou sejam pera can/tar ou pera referir conuem nisto *que* he serem todas / imitação ainda *que* diferem no modo E em outras / cousas *que* adiante diremos asi *que* parece sera.»

A imitação tem de ser «exprimida com⁹⁵⁴<peso conta> E medida⁹⁵⁵{ por huma uniuersal / idea contia em / faculdade me/trica jacobus / [falemiás ?] folio / 105 / }» e além disso poesia nascida do furor poético tem como fim último «ensinar deleitando>». Acto contínuo e sem querer alargar-se no discurso «per me não alargar E *porque* bem he *que* não par/ticularise as excellências dos latinos,» faz referências às obras de Virgílio, Ovídio, Marcial e Séneca:

«Como Daud de hum penitente descreue lo com todos / os requisitos necesarios como o elle faz⁹⁵⁶ / de modo *que* pareça E asi seja *que* não aja na/quela materia mais *que* dizer se trata huma /

⁹⁴⁶ Riscado: «ter a terra ouro».

⁹⁴⁷ Riscado: «não».

⁹⁴⁸ Seguem-se algumas letras riscadas.

⁹⁴⁹ Riscado: «mas».

⁹⁵⁰ Riscado: «Da origem da poesia E sua nobresa / origem e nobresa da poesia».

⁹⁵¹ Riscado: «isto *que* he reduzir».

⁹⁵² Riscado: «[coriem ?]».

⁹⁵³ Riscado: «conuem toda».

⁹⁵⁴ Riscado: «conta».

⁹⁵⁵ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra A.

⁹⁵⁶ Na margem direita do fólio: «ps. 50».

conquista <⁹⁵⁷huma tormenta hum [...] de capitais E o mais a isto tocante> descreue lo como Vergilio *que asi / pinta <todos> que parece ao que ele que esta presente / a tudo E ao que alguma hora se uio naqueles / tranzes*⁹⁵⁸<não so lhe parece *que*> não exprimentou cousa que ali não ache mas cuida *que /*⁹⁵⁹<se torna a uer no mesmo> se ⁹⁶⁰quer escrever cartas de // [fl. 17v] mulheres resentidas E enamoradas De seus / ausentes seja como Ouuidio nas epistolas *que asi / imita a uerdade que parece que estais uendo o a/conteçimento e não alego a lauoura nas georgi/cas os epigramas em marcial as satiras / em persio os infortunios tragicos em seneca.*»

Afirma de seguida que «/ luis de Camõis no heróico *francisco* de sa no lirico / Dom manuel de Portugal ⁹⁶¹<em tudo todos portu/gueses> aos quais nenhum / dos antigos uencerão E poucos ygualarão.»

D. António de Ataíde em tempo de governação filipina apresenta como exemplo a seguir, a poesia saída da pena de autores portugueses o que não deixa de ser surpreendente, embora na linha platónica, neste caso, de que a poesia contém em si fins éticos e políticos para além de imitação e furor divino, matéria a que já aludimos anteriormente. O 1.º conde de Castro D’Aire depois de se ter utilizado no fl. 1v o termo ‘imitação’ por três vezes para afiançar que a

«Tragedia / he huma imitação de acção llustre, absoluta, e *que* tem grande/za ⁹⁶²{ Scaligero Livro 1 *Capitulo* 5 em / [...] esta definição inter/[...] a sua dizendo *que* he / [...] imitação per accois de / [...] fortuna, define in/dice, stilo graue E me/[...] em uersos / }. ⁹⁶³ dis mais ⁹⁶⁴ atras. E he de aduertir *que* [...] / aja uulgarmente⁹⁶⁵ recebido o nome de tragedia ⁹⁶⁶<de modo / *que*> por elle <se entende> huma composição ou imitação de acções» só no fl. 17 se refere de novo ao termo como podemos verificar no parágrafo anterior. Um pouco mais à frente declara: «Digo imitação *porque* nenhuma / outra ⁹⁶⁷<primeira> obrigação tem o poeta *que* imitar per/feitamente o *que* escreue em seus uersos se trata /.»

⁹⁵⁷ Riscado: «E hum naufragio».

⁹⁵⁸ Riscado: «que».

⁹⁵⁹ Riscado: «ache».

⁹⁶⁰ Riscado: «trata».

⁹⁶¹ Riscado: «no deuino E seu [...] / [...] o primeiro Conde do [...] se nos p».

⁹⁶² O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

⁹⁶³ Riscado: «mas he de infortunios ou porá nelles».

⁹⁶⁴ Riscado: «*Aristoteles* que tem a tragedia seis partes. <segundo as quais [...]> fabula Costumes dicçam / sentença aparato e melodia».

⁹⁶⁵ Riscado: «[mal ?]».

⁹⁶⁶ Riscado: «*porque* en/tende se».

⁹⁶⁷ Riscado: «mayor».

Aristóteles declara em 1451b 29 «o poeta deve ser um construtor de enredos mais do que versos, uma vez que é poeta devido à imitação e imita acções⁹⁶⁸» e em 1460b 8 afirma «uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser⁹⁶⁹.»

A temática do poeta como pintor foi explorada quer pelo Estagirita quer por Horácio, nos vv. 361-362 da sua *Epístola aos Pisões*. D. António de Ataíde ao proferir as palavras que transcrevemos de seguida alerta os poetas para as boas regras já clarificadas pelos autores antigos, não sem alertar o leitor que existem quatro obrigações a cumprir:

«asi *que* he a primeira obrigação do poeta a imita/ção *porque* a de imitar a tormenta de modo *que* / os uersos o pareção os conceitos as ponderacois / e tudo uos faça ir asi em tormenta *que* com/pita com os efeitos da mesma tempestade / ⁹⁷⁰a de imitar antes *competir com* a natureza / descreuendo hum prado de boninas regado / de uarias correntes de agoas asi crista/linas asi quebrando de pedra *em* pedra / *que* pareça *que* esta criando o mesmo prado / diante dos olhos ⁹⁷¹ { daqui naceo cha/marem a poesia / pintura *que* fala/ua E a pintura / poesia muda / } dise *que* auia de ser ex/primida *porque* não tratamos aqui de poesia / mental se não da *que* sae a escritos // [fl. 18] ⁹⁷²deu a isto ocasião.»

A segunda obrigação prendia-se com a

«a ociosidade⁹⁷³ de [Vida ?] / *que* nestes enuernos he grande E nos / uerõis em *que* a guerra nos deixa ain/da he mayor. A terceira causa *que* / tiue E tenho ⁹⁷⁴[pera pu]blicitar esta Arte / Poetica he uer⁹⁷⁵ como se uaj estragan/do a poesia E a pouca noticia *que* della / ha diguo das suas leis E obrigaçõis <pera a perfeição>.»

O 1.º conde de Castro D’Aire tinha consciência de que cada vez menos os poetas seguiam as regras estipuladas, facto que o levou a escrever o seu Borrador sem nunca deixar de ter em conta as opiniões abalizadas de Robortello, Escalígero, Aristóteles e outros

⁹⁶⁸ Cf. Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 55.

⁹⁶⁹ Idem, *Ibidem*, p. 97.

⁹⁷⁰ Palavras entrelinhadas riscadas.

⁹⁷¹ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra A. Na margem esquerda encontra-se uma anotação riscada: «de discr. Adu[...] et ami».

⁹⁷² Na margem superior direita do fólio encontra-se riscado: «E *porque* os poemas com[...] / poeticas deferem em tres modos / no *que* imitamos com *que* imitam / como imitamos».

⁹⁷³ Riscado: «da Aldea?».

⁹⁷⁴ Buraco no original.

⁹⁷⁵ Riscado: «per».

grandes tratadistas de Poética. Outra nota digna de realce e que podemos extrair das suas palavras é a de que era sua intenção publicar esta sua obra que ficou manuscrita. Propõe de seguida ainda o que pretende abordar ao longo do seu labor como preceptista e que será esta sua Poética de proveito e caso o não venha a ser pelo menos servirá de comentário a outros, mostrando os erros por ele cometidos:

«E os *que* estudão não podem sem gran/de trabalho saber todos os individuos / desta arte *porque* em nenhuma ⁹⁷⁶< pode ser / os aja mais succinto e mais > distinctos ⁹⁷⁷ / que nesta ⁹⁷⁸ primejro tratarej do / nome E origem <E partes> da poesia ⁹⁷⁹<em comum> / E loguo das ⁹⁸⁰<leis> della deuidindo a em / poemas <(que asi chamo as obras epicas)> em tragedias comedias E liricas / ⁹⁸¹<E *porque* toda a poesia consta de estilo palauras E uersos> direj todas as diferenças / de ⁹⁸²<estilos⁹⁸³> pees E uersos latinos *que* puder / alcançar E suas origens E ultima/mente das medidas <acentos> E ordens de / uersos portugueses *que* so nisto difere // [fl. 18v] a poesia portuguesa da latina, tendo em / tudo o mais a obrigação indeferente en/fim sempre esta arte sera de proueito / *porque*⁹⁸⁴ se for boa ensinará os *que* não sou/berem E se não for tal dará ocasião aos / sabios a ensinarem <outra> melhor mostrando / os erros desta.»

Afirma então que se limita a coligir uma série de preceitos, trabalho no seu entender legítimo pois citando o Arpinate afirma: «Cicero fala nesta materia em <os proprios> termos / disendo *que* não he absurdo⁹⁸⁵ *que* posa dar precej/tos de poema *quem* o não posa compor quanto / mais *que* eu não dou preçejtos pois não farej majs / que iuntar os que outros derão.»

Inicia Ataíde o «[fl. 18v] *Capitulo 4 / Da origem da poesia E sua nobresa /*» com uma explicação bastante elucidativa e erudita sobre as princípios da poesia e da discordância de opiniões que existia acerca do conteúdo em causa: «Grandamente discordão os autores entre si sobre / a origem da poesia ⁹⁸⁶{ E bem o mostra Pli/nio Livro 71 *capitulo 5* dizen/do

⁹⁷⁶ Riscado: «estão / tantos E tão».

⁹⁷⁷ Riscado: «como estavam».

⁹⁷⁸ Segue-se uma letra riscada.

⁹⁷⁹ Riscado: «E loguo».

⁹⁸⁰ Riscado: «obrigações».

⁹⁸¹ Riscado: «apos isso».

⁹⁸² Riscado: «uer».

⁹⁸³ Riscado: «palaur».

⁹⁸⁴ Riscado: «ou».

⁹⁸⁵ Riscado: «dar».

⁹⁸⁶ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

que da origem do poema / ha grande conteudo E / se proua que foj antes / da guerra de troya ⁹⁸⁷não dis mais.» Seguindo mais uma vez a doutrina de Aristóteles afirma que «a poesia naçe da imitação diz mais no mes[mo] lugar / que he natural aos homens imitar desde me/ninos, e que diferem dos outros animais, assi em / serem acomodissimos pera a imitação como por/que aquirem as primeiras disciplinas emi/tando.»

A poesia «não he so inuencão e aprouação dos ho/mens a po<e>sia antes nos consta que he aprouada por deos / e ensinada por elle.» Acrescenta ainda que «que os poe/ta forão muito mais anti/guos que os filosofos E que / antes que nacesse o nome / da filosofia erão os / poetas os tidos por uni/cos sabios E em outra / parte de diuino [...] / *Capitulo 22* os faz mais an/tigos que os historiadores / oradores E mais que todo / o genero de escriptores.» Além dos próprios Salmos bíblicos provarem o valor e a qualidade excepcional da Poesia, muitos doutores da Igreja escreveram obras sublimes em verso:

«muitos do<c>tor<e>s escre/uerão obras sagradas em uersos aceitos de toda / a igreja uniuersal e bem grande proua he da a/prouação que a poesia tem do espirito santo a psal/terio da Daud escrito em uersos tão poeticamente / porque com dificuldade se pode achar outra <poesia> que lhe / semelhe quanto mais que lhe iguale Da *Santo* / ⁹⁸⁸Agostinho a resão disto disendo que misturando o spi/rito santo a força da sua do<u>trina com delectaues / modulações da⁹⁸⁹ musica para que emquanto / o ouuido se adoçasse com a suauidade do uerso [...] iuntamente o proueito da palaura [...] / a quem ler este mesmo prologo dos psalmos em / que *Santo Agostinho* isto dis uera as grandes exce/lencias que o santo uai dando a poesia do psal/mo que deixo porque não he tratar da poesia / em *Comum* que he a materia deste capitulo /.»

Não esquece que, por antonomásia, os poetas eram tidos por santos. Mais acrescenta que o oráculo de Apolo em Delfos dava as profecias em verso:

«⁹⁹⁰Strabo dis da Rethorica que he como hum [...] da / poesia Aemo chama aos ⁹⁹¹<aos [sic] poetas> santos por / ⁹⁹²antonomasia. As sibilas escreuerão em uerso / todas as suas propheçias ate os oraculos e res/⁹⁹³pondiam em uerso e so quero apontar os que respon/deo o oraculo de Apollo em Delfos A Augus/to Cesar quando ⁹⁹⁴<no sacrificio> lhe pergun/tou porque não respondeo muitos tempos auia E era / isto no <tempo do> nacjmento de *christo*. /»

⁹⁸⁷ Riscado: «E com isto».

⁹⁸⁸ Na margem esquerda do fólio riscado: «Prologo sup. / psalmos».

⁹⁸⁹ Riscado: «poesia».

⁹⁹⁰ Na margem esquerda do fólio: «Libro 1 de situ / orbis».

⁹⁹¹ Riscado: «philosophos».

⁹⁹² Na margem esquerda do fólio: «[lactan ?] libro 1 capitulo 7».

⁹⁹³ Na margem esquerda do fólio: «o mesmo capitulo 7».

⁹⁹⁴ Riscado: «sacreficando lhe».

O que D. António de Ataíde declara de seguida é surpreendente (ainda que cite como fonte Quintiliano) e prova da sua vasta e erudita cultura de homem que andou pelo Oriente e que tomou contacto directo com as culturas da Índia ao afirmar que também os povos indus deitavam na Poesia grande valor, consideração e respeito a tal ponto que muitos dos seus livros tidos por sagrados estavam escritos em verso:

«Bem se alarga ⁹⁹⁵<fabio quintiliano> nos lououres⁹⁹⁶ / dos poetas dos quais affirmão todos os auto/res *que* erão os teologos E sabios antigos⁹⁹⁷ / Antiquissimo he entre os gentios da India⁹⁹⁸ / Oriental ser a sua teologia E filosofia / em uerso, E ainda *que* as suas openiões são erradas / todauia len se em Academias publicas E tratão / a materia dos anjos; do principio do uniuerso da cria/ção geração E corrupção E tudo isto E tudo o mais / *que* he *muito* esta escrito em uerso.

Ao citar Fábio Quintiliano, o autor luso pretende à boa maneira clássica justificar as suas ideias partindo de um autor consagrado, pois a sua estada na Índia permitiu-lhe observar *in loco* a veracidade das ideias que expõe sobre as características poéticas das variegadas culturas daquelas longínquas regiões. Além do mais, tal alusão prova «o intento / consola E fortifica *muito* a uerdade de nosa ley» sobre a valia da Poesia, uma primeira filosofia que desde o berço deve acompanhar o ser humano: «E não⁹⁹⁹ / falta quem diga alegando a outros *que* a poesia he / ¹⁰⁰⁰uma primeira filosofia *que* des do berço nos / começa a mostrar o *que* deuemos seguir E imitar / donde dis o mesmo *que* affirmauão *muitos que* so o poeta / era sabio.» Platão chegou mesmo a afirmar que «o poeta he gera¹⁰⁰¹/ção deuina.» Assevera o 5.º conde da Castanheira que Célio Rodegino citando Erastótenes de Cirene¹⁰⁰² «// [fl. 20v] ¹⁰⁰³ [...] conta *que* não / so os poetas mas *tambem*

⁹⁹⁵ Riscado: «Cornelio tacito».

⁹⁹⁶ Na margem direita do fólio: «Cornelio Tacito de / oratoribus».

⁹⁹⁷ Na margem direita do fólio: «Augostinho De Ciuitate Dej / Livro 18 / Capitulo 14».

⁹⁹⁸ Na margem direita do fólio: «o padre João de Lucena / na vida do padre mes/tre francisco Livro 2 Capitulo 11».

⁹⁹⁹ Na margem direita do fólio: «Rodiginio Livro 7 Capitulo 1».

¹⁰⁰⁰ Riscado: «a prim».

¹⁰⁰¹ Na margem direita do fólio: «leg. 3».

¹⁰⁰² Nasceu em Cirene no ano 276 a.C. e morreu em 194 a. C. na cidade de Alexandria. Estudou em Cirene, em Atenas e em Alexandria. Os contemporâneos chamavam-no de "Beta" porque o consideravam o segundo melhor do mundo em vários aspectos.

¹⁰⁰³ Na margem esquerda do fólio: «Livro 7 Capitulo 1».

algumas cidades E le/gisladores ordenauão suas leis em uerso¹⁰⁰⁴ / com o que¹⁰⁰⁵ puderão redusir a multidão do pouo / a milhores costumes¹⁰⁰⁶.»

O 1.º conde de Castro D’Aire critica os maus poetas que usam a poesia com fins despropositados e desonestos e pouco próprios aos preceitos de Deus: «nunca quando falo em poesia E em / poeta trato dos uersificantes aplicados a / desonestidades¹⁰⁰⁷<e cousas contra deos ou contra o seu uerdadeiro culto> [que ?] eles se tiue/rem furor será diabolico.» Para sustentar a sua posição Ataíde cita a matéria desenvolvida nos Livros II e X da *República* de Platão. Segundo o filósofo, a cidade carece de soldados que a defendam e a preservem. A educação que as crianças e jovens deveriam receber e ter como base a música e a ginástica, à maneira tradicional grega. Porém, a música para os Helenos, «é a arte das Musas, em que a poesia não se dissocia dos sons¹⁰⁰⁸.» Ora de acordo com Platão, no Livro II, as fábulas dos poetas, que se costumam leccionar às crianças, estão eivadas de falsidades sobre os deuses, a quem outorgam todos os defeitos, em vez de divulgarem as deidades na perfeição das suas qualidades. «No começo do livro já se havia feito citações de versos que sugeriam que os deuses não eram garantia de justiça; agora declara-se abertamente que os poetas não servem para instruir a juventude¹⁰⁰⁹.» O Livro III continua o libelo acusatório afirmando que devem sair da cidade os que imitam o mal, retomando o tema da educação pela música e pela ginástica. No Livro X, Platão recupera em ampla escala, o tópico da desaprovação da poesia ‘que consiste na imitação’¹⁰¹⁰, delineado nos Livros II e III. M. H. da Rocha Pereira

¹⁰⁰⁴ Riscado: «por».

¹⁰⁰⁵ Riscado: «forão».

¹⁰⁰⁶ Segundo Guisèle Mathieu-Castellani (1997), *op. cit.*, pp. 138-140 o Renascimento herda da Idade Média dois problemas do prazer ligado à poesia: o problema da fábula e o problema do verso. Estes dois elementos misturam-se na reflexão sobre a noção de ornamento do discurso.

¹⁰⁰⁷ Riscado: «E impertinências».

¹⁰⁰⁸ Cf. M. H. da Rocha Pereira (1983), *op. cit.*, p, XXII.

¹⁰⁰⁹ Idem, *Ibidem*.

¹⁰¹⁰ Segundo Nigel Warburton 2017: 26 «na sua exposição acerca da educação dos Guardiões, Platão argumenta que diferentes tipos de poesia devem ser censurados. Qualquer escrito que veicule uma falsa impressão de deuses ou heróis ou que, quando lido em voz alta pelos estudantes, conduza a uma identificação excessiva com personagens injustas deve ser banido. No Livro X d’ *A República*, o filósofo retoma o tema da arte e do seu lugar na sociedade ideal, concentrando a sua atenção na arte mimética, isto é, a arte que pretende representar a realidade. Chega à conclusão de que tal tipo de arte não poderá ter lugar na sua república, para o que apresenta duas razões principais. Em primeiro lugar, tratar-se-ia sempre de uma mera cópia de uma aparência e, como tal, tenderia a distanciar o indivíduo do mundo das Ideias. Em segundo lugar, a arte apela ao elemento irracional da alma, tendendo, assim, a quebrar a harmonia psíquica necessária à justiça. Para explicitar a primeira crítica feita a este tipo de arte, Platão refere o exemplo do pintor que representa uma cama. Deus criou a Ideia da cama; o marceneiro produziu uma cópia indistinta dessa Ideia; o artista pintou uma cópia da cópia do marceneiro, o equivalente a colocar um espelho à frente do que era já uma imagem imperfeita da única cama real. Consequentemente, o artista coloca obstáculos ao nosso conhecimento da realidade em vez de contribuir para ele. O artista mantém-se ignorante da verdadeira natureza da cama e concentra-se com uma cópia da aparência de uma cama

citando J. Adams é de opinião de que «a *República* é “em certo sentido um requerimento para que a Filosofia tome o lugar que a Poesia até aí tinha preenchido na teoria e na prática educativa.^{1011”}» Ora não é precisamente isso que D. António de Ataíde defende, como vimos há pouco, quando afirma que a poesia é uma espécie de primeira filosofia que é facultada às crianças. Todavia, segundo o seu parecer como já referenciámos acima deve a poesia tratar matérias ‘limpas’ e ‘graves’ e não ofender Deus:

«E não ha *que tra/tar delles* ¹⁰¹²{ *Contra os quais / se escreueo* ¹⁰¹³*no liuro / de [marmidel ?] [...] / o inferno 6º dos [...] / [...] E contra estes / são todas as inuecti/uas que por aj andão / e estes são os que Platão no / Livro 2.º da sua republica quer que / [...] nella E o aproua santo Agostinho de ciuita dei Livro 2 / Capitulo 14 E no 8 Capitulo 13 mas se [...] / [...] E tratarem materias / limpas pias E graues E por / modo conueniente estes / quer Platão no X da republica / que se <conseruem>* ¹⁰¹⁴*na cida/de E a esta poesia cha/ma ali socrates poesia / masculina E casta E / digna de se estimar //.*»

Aliás, a poesia deve ser ‘delicada’ e ‘elegante’ e para sustentar esta teoria Ataíde cita D. Jerónimo Osório, perscrutando nas palavras daquele autor português do Renascimento alimento para o seu Borrador, pois o verdadeiro poeta deve ser ‘honesto’ e ‘grave’. De certa forma, o 5.º conde da Castanheira prepara o leitor para a matéria que vai abordar de seguida sobre a epopeia que para além de ‘grave’ obriga a um ‘honesto’ estudo.

«todos se compoem por respeitos E razões / dignas da <poesia> ¹⁰¹⁵Bem delicada E elegante/mente faz sobre isto hum discurso aquele nosso / lume da eloquencia, jnsigne ¹⁰¹⁶E dignissimo Bispo / do Algarve dom Jeronimo Osorio E resumindo / o que elle dis mais copiosamente ¹⁰¹⁷ / se resolve em que os poetas disem dos homens o que elles ouuerão / <E deuião> de ser, E asi como seja o officio do poeta dizer o que he Jllus/tre honesto graue, digno de se fugir ou de se buscar / aquele que melhor cumprir com esta obrigação será uerdadej/ro do poeta.»

particular. Platão considera que os poetas realizam o mesmo movimento que o pintor e, como tal, alarga a sua censura à arte da poesia.

Platão reconhece que o trabalho dos artistas miméticos se revela, contudo, sedutor. Não apela à razão, mas aos elementos inferiores da alma, efeito exacerbado pela tendência dos artistas para representar os impulsos maus em vez dos impulsos bons. Os artistas miméticos podem distanciar os incautos do caminho do conhecimento. Não há, por isso, lugar para eles na república.»

¹⁰¹¹ Idem, *Ibidem*, p. xxxvii.

¹⁰¹² O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal A.

¹⁰¹³ Riscado: «em».

¹⁰¹⁴ Riscado: «an de conseruar».

¹⁰¹⁵ Riscado: «policia».

¹⁰¹⁶ Riscado: «B».

¹⁰¹⁷ Riscado: «se conformassem que». Entrelinhado e riscado: «ser [...] em que».

Concorda D. António de Ataíde com «o grande osorio» quando este fica muito descontente por verificar que «os mais famosos / E primeiros poetas se empregarão em muitas / impropriedades poeticas.» No entanto e de acordo com as próprias leis da poesia afirma o autor luso que

«os poetas pintão dos deoses quando fazem / Achilles filho de Thetis [memnim ?] da aurora, [...] / dona de Jupiter porque o fazem os poetas pera significarem / que os homens muito excelentes tem huma participação de / deos E são nascidos por particular providencia / sua ate qui o grande osorio // } mas sem embargo <diso> tinham e / muito descontente uer que os mais famosos / E primeiros poetas se empregarão em muitas / impropriedades poeticas. ¹⁰¹⁸<chamando deoses a homens / mortais E outras piores ainda>. / ¹⁰¹⁹mas [tripei ?] com lactancio firmano que me / tirou esta neuoa dizendo que em tudo os poetas / falão uerdade nem mentem dos deoses que adorão / mas com aquelas sombras E figuras, fazem / galantarias nos uersos E tras o exemplo do monte / olimpo dizendo que¹⁰²⁰ os poetas chamauão / a Jupiter deos do ceo, porque olimpo aonde / elle naçera queria tambem dizer ceo¹⁰²¹ ¹⁰²²muito / boa solução da tambem Rodiginio a esta duui/da dizendo que os poetas antiguos cobri/rão com ueos de figuras E ficções os // [fl. 23] misterios todos de modo que os pode alcançar a / curiosidade de poucos esta dis elle he a majes/tade da natureza¹⁰²³ que aborreçe a demasiada / clareza de seus secretos. A qual asi como se escon/deo á multidão ignorante asi estimou que os / doutos a tratasem por figuras E pouca clareza E / alega numenio filosofo que foi castigado por diuulgar / ¹⁰²⁴<[...]> ao pouo os misterios eleusinos ¹⁰²⁵{ E no mesmo capitulo se da / a rezão do porque os poetas / atribuição aos deoses cou/sas indecentes E hum exem/plo basta fingem que o / deos jupiter pera uiolar / a [...] <se> transformou ¹⁰²⁶numa nuuem d[e] ouro que lhe / cajo no regaço dis ¹⁰²⁷<pois> / lactancio que como os poetas / querião louuar muito al/guns homens leuantauão / tanto os louuores que lhe uinhão a chamar / deoses E despois pera contar / suas historias encubrião / nas o melhor que podião E / que a uerdade foj que Jupiter / era hum homem»

Todo esse labor é necessário para que a história fique correctamente embelezada¹⁰²⁸.

Aliás, a forma como os poetas ‘pintam’ as histórias com recurso à mitologia tem como fim principal deleitar:

¹⁰¹⁸ Riscado: «Como Ouuidio nas suas / metamorfoseas que he E Vergilio aos seus deoses / aplicando lhes cousas que nem [...]».

¹⁰¹⁹ Na margem esquerda do fólio: «de fals. Rel. Libro 1 / Capitulo 11».

¹⁰²⁰ Riscado: «por isso».

¹⁰²¹ Riscado: «Com quasi a mesma solução da Rodiginio».

¹⁰²² Na margem esquerda do fólio: «Livro 7 Capitulo 1».

¹⁰²³ Riscado: «a qual».

¹⁰²⁴ Riscado: «com clareza».

¹⁰²⁵ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

¹⁰²⁶ Riscado: «se».

¹⁰²⁷ Riscado: «[...]».

¹⁰²⁸ As histórias ou as obras literárias devem ser embelezadas ou ornamentadas e concomitantemente ficcionadas e imaginativas. Diz-nos a este respeito Mário de Carvalho (2014), *op. cit.*, p. 47 que «ficção vem do latim *fingo*, que significa modelar, formar. O termo está originariamente associado ao trabalho do oleiro. Partilha o étimo com o substantivo *fingimento*. Não deixa de ser curiosa a coincidência com a lenda bíblica em que o criador forma o homem do pó da terra.

«E quanto a uerdade dos poetas de *que* elles são calum/niados faz ¹⁰²⁹em sua abonação [lançoso pasio ?]¹⁰³⁰ / *hum* capitulo doutisimo E dis *que* asi o fim do Historiador he / Verdade E do poeta uerdade iunta com delejtação E culpa / a eratostenes *que* dise *que* não se auia de buscar ¹⁰³¹<a historia> / nos poetas *porque* era mentirosa não entendendo *que* as fabulas / ou exageracões ou digresões não desmentem *nem* desacre/ditão a historia e nos poetas antes a ornão E a [uestem ?] / como se ue na de Lucano E na de ¹⁰³²<Homero e en todos> / nas quais não faz menos cabo ¹⁰³³dizer lu/cano *que* Roma apareceo a Caesar E na de Homero / que Eolo era rej dos uentos *nem* en torcato taso se / desacredita a Historia com a ficção de [corjnia ?] / E clorinda *nem* em luis de Camois a chegada das naos aquella jlha de Venus //».

Apesar de D. António de Ataíde seguir do ponto de vista da teoria poética os propósitos aristotélicos e horacianos é um homem religioso que sabe valorizar à boa maneira do Renascimento o que de mais sublime os clássicos da Antiguidade haviam produzido. Por isso os cita tantas vezes como exemplo a seguir não olvidando ao longo do seu Borrador um filósofo que efectivou a sùmula entre o paganismo e o cristianismo, Santo Agostinho¹⁰³⁴. De certa forma é a legitimação de todo um conjunto de teorias desenvolvidas por autores pagãos e que continuavam do ponto de vista ético, estético, noético e poético, plenos de uma actualidade incrivelmente clara. Aliás, ainda hoje isso acontece!

Encontramos no excerto supra referido a primeira referência a Luís de Camões. O preceptista português de certa forma e do ponto de vista das ideias prepara o leitor para um longo conjunto de fólhos que apesar dos diferentes títulos atribuídos procuram no fundo, explicar a essência da poesia épica.

É o terreno da imaginação e da inventiva, da criação dos mundos. Como escreveu um certo autor impreterível, [...] o reino do que poderia ter acontecido e não do que aconteceu. Dentro dos limites e das leis do novo mundo que a ficção desvenda – a descobrir a cada momento –, podemos nós conceber as derivações que bem entendermos.

Continuamos no domínio da fantasia, da ilusão, de um engano proposto pelo autor e aceite pelo leitor, mesmo dentro da obra que se reivindique do realismo mais cerrado. Alguma crítica anglo-saxónica ainda se faz eco duma incomodidade ética derivada da questão da verdade e da mentira (WayneC. Booth, James Wood). No prefácio a *Pierre et Jean*, Maupassant sustenta que os realistas com talento deviam chamar-se ilusionistas, pois os grandes artistas são aqueles que impõem à humanidade a sua ilusão peculiar.

Quando uma senhora observou a Matisse, depois de ver uma sua dançarina, “Uma mulher nua não é assim”, ele teria respondido: “Mas, minha senhora, isso não é uma mulher nua, é a **pintura** duma mulher nua.” Também o cachimbo de Magrite não é um cachimbo, é uma pintura. Estamos, necessariamente, no reino do fazer-de-conta, por mais ocultados e hábeis que sejam os mecanismos de disfarce.»

¹⁰²⁹ Riscado: «dellas».

¹⁰³⁰ Na margem direita do fólho: «[Lanciloto ?] Livro 2 Capitulo [...]».

¹⁰³¹ Riscado: «uerdade».

¹⁰³² Riscado: «Vergilio e .. *que*».

¹⁰³³ Riscado: «as fabulas».

¹⁰³⁴ Vide Tzvetan Todorov (2017), *op. cit.*, pp. 21-38.

Mas antes disso declara Ataíde que os filósofos haviam também eles sido alvo de ataques, a ponto de já na Antiguidade terem sido desterrados das cidades juntamente com os retóricos:

« E todavia ¹⁰³⁵Atheneo refere a¹⁰³⁶ / Caristio historico *que* dis *que* não so lisimaco deste/rou os filosofos *com* pregão geral de todo seu rejno / mas *tambem* os Athenienses <hum> Sofocles des/terrou *tambem* os filosofos os romanos os lança/rão *tambem* de si como *corrompedores* da gente moça / e dis o mesmo Ateneo *que* não sabe como despois os / tornarão admetir Anaxippo comico dis delles / *que* somente são sabios na lingoagem E *que* no mais são *ig/norantes* os lacedemonios *nem* admetiao filosofos / *nem* rectoricos asi *que* sendo a filosofia cousa / tão excelente teue seus contradictores / *tambem* a poesia inda *que* os tiuese não per/de a sua excelência pois os que a aprouão / são <E forão sempre> os mais E milhores entendimentos //»

Interessante é a forma como D. António de Ataíde remata as suas ideias em louvor dos poetas. Pouco depois de mencionar o seu pai 2.º conde da Castanheira seu homónimo¹⁰³⁷, distinto homem de letras, demonstra o 1.º conde de Castro D’Aire, através de um exemplo inquestionável como são importantes os vates, pois, é o trabalho por eles produzido que dá o toque de imortalidade aos actos nobres e épicos dos homens e não a história: «como / Alexandre teue mais enueja a Ulises *por* Ho/mero *que* polas uitorias, como dura mais / a fama pola trombeta poetica *que* pola / historica.»

Assistimos ao longo de todo o Borrador a uma legitimação das ideias e da teoria literária através da alusão a grandes autores e a citações directas das suas obras. Por outro lado teorias que poderão parecer à partida contraditórias demonstra o autor luso que de facto não o são. Na verdade na opinião do preceptista luso a obra de arte poética só se consegue através do ‘furor poético’ e da imitação e que tal facto de modo algum é contrário com a doutrina divina.

É perfeitamente claro que na época em que D. António de Ataíde compôs o seu Borrador se procura encontrar e conciliar pontos de contacto entre a tradição platónica e as de Aristóteles e de Horácio. Os objectivos platónicos, como os críticos desse período os vêem, são praticamente indistinguíveis dos que encontram na *Ars poetica* de Horácio. Utilidade e prazer, igual ou desigual, dominante ou subordinante. A tendência dos platónicos é declarar que os dois são desiguais na importância, que a utilidade é dominante, que o

¹⁰³⁵ Riscado: «conta». Entrelinhado riscado: «nes».

¹⁰³⁶ Na margem direita do fólio: ««Atheneo Livro 13 Capitulo 34».

¹⁰³⁷ Cf. fl. 23 «[fl.] A dom Antonio de Ataide meu ir/mão // } / isto <me> parece *que* abasta da dignidade da poesia /.» Quereria o 1.º conde de Castro D’Aire afirmar em vez de seu «irmão» seu pai?!

prazer é o seu instrumento; e isto até é verdade para aqueles que acreditam que a arte serve fins desejáveis de forma satisfatória¹⁰³⁸. Com Aristóteles, as *aproximações* tornam-se cada vez mais numerosas e diferentes. A teoria da imitação fica mais perto duma solução aristotélica; a questão da utilidade é respondida com maior frequência recorrendo à referência da teoria da purgação. Dúvidas levantadas por Platão são solucionadas por Aristóteles; os ataques feitos em nome dos *Diálogos* produzem defesas baseadas na autoridade da *Poética*. Se esta é a posição geral dos neoplatónicos, deve-se à seguinte circunstância: desde o princípio que é uma posição intermédia, com bases filosóficas e literárias que cresceu e se desenvolveu num ambiente intelectual que havia aceitado plenamente as expressões de Horácio em muitos dos problemas da arte poética. São levantadas questões que já foram respondidas extensamente, ou para as quais se descobrem as respostas, examinando mais uma vez o texto horaciano. Além disso, segundo B. Weinberg, no Renascimento só se levanta um número limitado de questões e deixa-se intacto o vasto corpo de doutrinas aceites que os horacianos desenvolveram para todos os aspectos práticos da arte, uma vez que esta doutrina jamais foi considerada atópica pelos preceptistas da *Poética*¹⁰³⁹.

À medida que o século XVI avançava, a *Poética* de Aristóteles, ganhava vida com os *Diálogos* de Platão nomeadamente em assuntos teóricos, na medida em que também eles apresentam partes conexas com a teoria da poesia. Este texto, tal como o de Horácio, é visto como tendo, acima de tudo, utilizações práticas e aplicações, sugestões para o poeta na prática da sua arte, para o crítico na prática da sua profissão, para o público nas suas leituras e na compreensão da poesia. Mas também é visto como fornecedor de respostas a muitos problemas essenciais e obscuros, problemas esses que foram levantados por Platão, e cujas respostas em alguns casos confirmam os próprios achados, mas que na sua maioria os contradizem e os negam. Na opinião de B. Weinberg o enfraquecimento da tradição platónica é uma concomitante na consolidação da doutrina horaciana e no crescimento da autoridade da *Poética* de Aristóteles¹⁰⁴⁰. Ora é precisamente o que observamos nos fólios 15 a 23 escritos pela mão de D. António de Ataíde, embora e segundo o autor luso, deve o poeta criar poesia ‘limpa’ e ‘digna’, preceitos defendidos por Platão.

¹⁰³⁸ Vide B. Weinberg (1963), *op. cit.*, p. 347.

¹⁰³⁹ Idem, *Ibidem* pp. 347-348.

¹⁰⁴⁰ Idem, *Ibidem*, p. 348.

5. DA EPOPEIA E DO ORNAMENTO POÉTICO

Inicia o 1.º conde de Castro D’Aire o fl. 23v com o «*Capitulo 6*» intitulado «dos ¹⁰⁴¹<nomes> do poema / E seu estilo». A matéria tratada a partir de agora visa defender o género épico que considera superior, não sabendo ele por qual razão não foi assim considerado por Aristóteles e por Horácio: «Começa Aristoteles a sua poetica polas leis E obri/gacõis da tragedia, Horatio Seguindo o tambem / trata a tragedia E a Comedia E pouco do Heroico.» Além disso «sendo esta a primejra E a neçesaria parte da / poesia não sej como estes autores hum a pos / em segundo lugar outro dis tão pouco della.» Na sua opinião na sua época «se não trata tanto do Tragico, E o Comico anda / tambem tão deuasado *que* ficão sendo as ultimas / partes da poesia destes tempos, E o heroico a / principal.» Para Ataíde a epopeia é o género mais importante e «consta / dos mesmos generos *que* consta a Tragedia¹⁰⁴² / tirando a harmonia E o aparato *em* que *em* poucas outras / cousas difere ¹⁰⁴³<E> quasi¹⁰⁴⁴ so na calidade de / uerso E na cantidade da *compostura*. /» O 5.º conde da Castanheira disserta então sobre a origem grega do termo epopeia declarando:

«¹⁰⁴⁵Epopaia he palaura grega ἐποποιᾶε significa / huma narração sem mistura de fabulas em uerso he/roico uem esta palaura de outra grega < επος > epos *que* sig/nifica uerso Heroico donde tambem¹⁰⁴⁶ se dedus / o adictiuo epicas *que* quer dizer heroico de modo / *que* estilo epico¹⁰⁴⁷ he o eroico, epopeia / sera o poema eroico E he necesario aduertir // [fl. 24] isto *porque* auemos de falar ¹⁰⁴⁸<algumas> uezes *por* estes¹⁰⁴⁹ / <termos polos quais> falão os autores Verso heroico he o exa/metro qual o escreueo Vergilio Lucano ouidio de / metamorfoses esta palaura Heroico quer dizer / cousa Ilustre¹⁰⁵⁰ nobre e autorizada; a origem della / se dira em seu lugar aonde tratarmos das diferen/cas E nomes de uersos neste uerso¹⁰⁵¹ / se escreue / a epopeia, a qual¹⁰⁵² uulgarmente se chama / poema ainda *que* impropriamente *porque* poema <he palaura grega> signi/fica qualquer composição de uersos, mas tem se / leuandado o costume *com* a aplicação de modo *que* / ja *em*

¹⁰⁴¹ Riscado: «estilo do».

¹⁰⁴² Riscado: «definin/do».

¹⁰⁴³ Riscado: «*porque* so».

¹⁰⁴⁴ Riscado: «*que*».

¹⁰⁴⁵ Na margem esquerda do fólio: «Suid.».

¹⁰⁴⁶ Riscado: «uem».

¹⁰⁴⁷ Riscado: «signif».

¹⁰⁴⁸ Riscado: «muitas».

¹⁰⁴⁹ Riscado: «estilo e *porque*».

¹⁰⁵⁰ Riscado: «E».

¹⁰⁵¹ Riscado: «E neste estilo / se escreuem cousas graues historias».

¹⁰⁵² Riscado: «se deuide».

dizendo poema entendemos *que* não he tra/gico comico lirico nem satirico E pois escreuo / em portugues acomodemo nos ao uulgar E asi / sempre irej nomeando daquj por diante poe/ma no lugar da epopeia diguo pois *que* / o poema a de ser em uerso heroico *que* nos lati/nos E gregos he o exámetro E no portugues / a oitaua rima [...].»

Note-se que o 5.º conde da Castanheira, profundo conhecedor das letras e línguas clássicas, alerta o leitor para a origem e significado da palavra epopeia que «uulgarmente se chama / poema ainda *que* impropriamente *porque* poema <he palaura grega> signi/fica qualquer composição de uersos¹⁰⁵³.»

Sobre a narração, diz D. António de Ataíde que há-de ser «sem mistura de fábulas», ou seja, acerca do poema épico, interessa-lhe principalmente a inteireza e a admirabilidade da matéria, quer sejam intrínsecas, quer resultantes do trabalho do autor como depreenderemos mais à frente. Deduzimos também das suas palavras que a narração seja confiada ao poeta, pois este pode e deve tecer considerações; inferimos igualmente que as personagens podem servir como narrador. Tal como havia feito para a tragédia, subentendemos igualmente, que toma partido numa das mais debatidas matérias de poética, deixando ao critério do poeta, o recurso à ordem natural ou artificial, uma e outra autorizadas por notáveis mestres e exemplificadas pelos mais consagrados autores. De certa forma, Ataíde prefere a ordem artificial, pois segue as opiniões de Robortello, que considerava a ordem natural mais propícia ao historiador, e de Castelvetro, que associava a esta ordem o tédio¹⁰⁵⁴.

A matéria tratada pelos poetas épicos há-de ser em louvor da pátria e dos seus príncipes e heróis:

«A intenção ¹⁰⁵⁵ / <principal do> poeta heroico a de ser aproueitar a patria E / a segunda aproueitao se asi ambas guardou / Vergilio¹⁰⁵⁶ / *porque* quanto á primeira como elle / entendeo *que* nenhuma cousa era mais proueitosa / a republica *que* ter hum príncipe clemente forte / temperado

¹⁰⁵³ Sobre o termo epopeia e seu significado veja-e a página 223 no II volume desta tese.

¹⁰⁵⁴ Cf. António Manuel Esteves Joaquim (2005), *op. cit.*, p. 119. A doutrina principal sobre a artificialidade das imagens fantásticas que podem ser criadas pelo poeta provém de Aristóteles, *Poética*, 1459a 4-8, que aconselha o recurso à metáfora e vê nesse uso marca indelével da qualidade do poeta. Na tradução de Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 90, afirma o Estagirita: «É importante aplicar convenientemente cada um dos modos de expressão mencionados, tanto as palavras compostas como as palavras raras, e ser, acima de tudo, bom nas metáforas. De facto, esta é a única coisa que não se tira de outrem e é sinal de talento, porque construir bem uma metáfora é o mesmo que perceber as semelhanças.» D. António de Ataíde dedica um capítulo à metáfora e à sua importância e valor para a concepção de textos poéticos. Sobre este assunto, veja-se, neste trabalho, o sub-capítulo: «Importância e valor da metáfora.»

¹⁰⁵⁵ Riscado: «ho».

¹⁰⁵⁶ Riscado: «*porque* parece *que* determinou dizer as / cousas jocundas E».

iusto E prudente, tal a pintou a Au/gusto em enneas pera o imitar como se dis *que xe/nofonte* o fez de
Ciro, E isto <por uentura que > não pintando sem/pre qual elle foj senão qual devia de ser /»

Para justificar a qualidade excepcional da poesia épica de Camões, o 5.º conde da
Castanheira cita todo um conjunto de autores clássicos e também criadores literários seus
contemporâneos. Esclarece o preceptista que o verso heróico além de cantar o amor pátrio
deve desprezar os interesses ligados à ‘fazenda’ para se dedicar ao principal, ou seja, o
alcance da imortalidade pela fama:

«E he lição de Aristoteles dizendo *que* isto difere / o poeta do Historiador *que* este he
obrigado a / dizer as cousas asi como forão ¹⁰⁵⁷aquele / pode E he rezão *que* digua quais ellas deuião /
de ser¹⁰⁵⁸ entendeo mais Vergilio *que* / nenhuma obra era acejta aos Romanos a qual / não aproueita
se a [*republica* ?] E aos bons costumes ¹⁰⁵⁹<e por iso > / no Sexto dos eneidas <constitue> penas aos¹⁰⁶⁰
culpados / E premios aos benemeritos o mesmo intento / teue torcato tasso no seu Hierusalem / na
pesoa de gofredo E luis de Camõis / nos lusiadas na *partida* de Vasco da gama / o segundo intento he
aproueitar se asi // [fl. 25] isto não se entende nos intereses fazendas / senão nos da honrra E
immortalidade da / fama, E esta çerto conseguem os poetas / ¹⁰⁶¹famosos, E esta foj a rezão *porque* /
o outro deu a impressão os seus escritos¹⁰⁶² / dizendo *que* pois ¹⁰⁶³<a uida era tão curta> *que* / era
rezão *que* se deixase alguma cousa / *que* fose indicio de auer ueuido ¹⁰⁶⁴<quem o fez ¹⁰⁶⁵{ Camois
Capitulo / 1 estrofe 10 /
Vereis amor da patria não mouido /
de premio uil mas alto E casi eterno /
que não he premio uil ser conhecido /
por hum pregão do ninho meu paterno / ¹⁰⁶⁶} > / a materia de *que* a de tratar a de ser tambem /
Heroica ou seja moral ou historica / de modo *que* o outro *que* fez hum poema da / briga dos porcos E o
que fez outro em¹⁰⁶⁷ / louuor das moscas E outros semelhantes / não são dignas ¹⁰⁶⁸<suas obras> do
nome de poemas / senão de huns muitos impertinentes dis/cursos¹⁰⁶⁹»

¹⁰⁵⁷ Riscado: «ap?».

¹⁰⁵⁸ Riscado: «alem disto».

¹⁰⁵⁹ Riscado: «E asi».

¹⁰⁶⁰ Riscado: «mal?».

¹⁰⁶¹ Riscado: «heroicos».

¹⁰⁶² Na margem direita do fólio: «*plinio [...]* / *epistola livro 2*».

¹⁰⁶³ Riscado: «se negaua ouer muito».

¹⁰⁶⁴ Segue-se uma palavra riscada.

¹⁰⁶⁵ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

¹⁰⁶⁶ Seguem-se oito linhas riscadas.

¹⁰⁶⁷ Na margem direita do fólio: «*placentino de pug. Porc.*».

¹⁰⁶⁸ Riscado: «a estes».

¹⁰⁶⁹ No origina existe a letra «A» a remeter para um texto, riscado, escrito na margem direita do fólio: «dis mais Aristo/teles».

Para o 1.º conde de Castro D’Aire a verdade histórica é importante e deve louvar homens que colocaram acima de tudo a fama e as acções heróicas, apresentando como exemplo Vasco da Gama. Ou seja, a fábula deve ser suportada por um discurso coerente, organizado para que a substância escrita releve a importância da imortalidade dos actos e não se deixe arrojado por exemplo em conversas sobre acrescentamentos pessoais de fazendas que não adicionam dignidade e tornam o discurso poético deveras inconveniente. Subentendemos das palavras de Ataíde que o poeta deve seguir as regras da verosimilhança e que no carácter do herói devem sobressair as suas virtudes, constituindo a heroicização épica um prémio para os beneméritos. Por outro lado o 5.º conde da Castanheira sempre que achou conveniente elogiou Camões que pela pena imortalizou os feitos históricos de quem merecia. Para D. António de Ataíde *Os Lusíadas* estão eivados de espírito heróico, valorizando as descobertas dos portugueses e a capacidade destes se ultrapassarem a si próprios.

Nas notas sobre a vida do 5.º conde da Castanheira deixámos bem claro e apesar da sua tomada de posição se ter orientado para o partido filipino, isso não implicava o profundo amor que nutriu sempre por tudo o que dizia respeito a Portugal, elogiando a gente lusa quer pela pena, quer defendendo o estandarte nacional a partir da corte em Madrid ou Valhadolid, até à Índia. Não foi por acaso que a criação de um corpo permanente da marinha portuguesa, depois das suas diligências junto de Filipe IV de Espanha se revelou depois tão importante ao longo dos séculos. Pela documentação existente, sentiu Ataíde a relevante importância portuguesa na Ásia, em África e na América. Era uma questão que dizia respeito ao *ethos* da sua família em particular, e da estirpe lusa em geral.

Em tempo de governação filipina o amor pátrio a que Ataíde se refere é português e a sua expressão máxima repousa na escrita de Luís de Camões, citado pela primeira vez no fl. 24. Deve a composição do poeta seguir as regras preceituadas «de modo *que* como diz *Aristoteles* fique como / *hum* animal perfeito ao qual se não pode / tirar *nem* accreçtar cousa alguma sem / dano do todo.» Refere Ataíde que em relação a este ponto, também o autor da *Epístola aos Pisões* alude de forma idêntica:

«¹⁰⁷⁰<de semelhante> comparação / começa Horatio a sua poetica dizendo que se an de dis/por de modo as cousas E inuentar tal poema *que* não de materia / de riso como seria ¹⁰⁷¹<se *hum*

¹⁰⁷⁰ Riscado: «E desta».

pintor saise com> huma figura com cabeça ¹⁰⁷²<de mulher fermosa> / pescoso de caualo cuberta de uarias penas E o corpo de peixe //.»

De realçar que o 5.º conde da Castanheira não faz qualquer referência a matérias relacionadas com o título a atribuir a um poema épico. Tradicionalmente os autores escolhiam um título relacionado com o lugar da acção, como *Ilíada*, ou com o nome do herói, como *Odisseia*. A partir de Tasso, com a *Jerusalém Libertada* que Ataíde cita por variegadas vezes, os poetas passaram a escolher nomes retirados da acção. Todavia e como já referimos o preceptista luso não mostra preferência por qualquer tipo de título agora mencionado¹⁰⁷³.

D. António de Ataíde no fl. 25 v. inicia o capítulo oito do seu Borrador¹⁰⁷⁴, dissertando sobre a forma como os poetas latinos depois de proporem a matéria a tratar devem efectuar a invocação:

«¹⁰⁷⁵Costumão os poetas latinos propor ¹⁰⁷⁶<nos primejros E / em poucos> uersos o que determijnão tratar ¹⁰⁷⁷<E loguo inuocar> respondem / estas partes do poema ¹⁰⁷⁸<tomados ambos em huma> na Retorica se / chama exordio *que* he hum periodo ou discurso / que afeicoa o animo do¹⁰⁷⁹ ouuinte pera o restante / da pratica E como a propos¹⁰⁸⁰.»

Devem os autores fugir «dos uiçios *que* o / ¹⁰⁸¹danão a elle ¹⁰⁸²<os quais são sete.» Cita de imediato 5.º conde da Castanheira duas falhas que podem levar um vate ao desaire: «ser comprido E contra os precei/tos, ser *comprido* he ter mais palauras / ou sentenças do *que* conuem.» O poeta não deve ir «Contra os pre/ceitos», pois na opinião do preceptista luso o vate não irá dessa forma «conseguir coisa alguma», porque «são os preçeitos do

¹⁰⁷¹ Riscado: «se uisemos».

¹⁰⁷² Riscado: «humana».

¹⁰⁷³ Vide António Manuel Esteves Joaquim (2005), *op. cit.*, p. 117.

¹⁰⁷⁴ Capítulo 8 em que se declara que cousa / he <proposta e> inuocação / <E das suas leis> /

¹⁰⁷⁵ Na margem esquerda do fólio: «a deos ou algum dos / seos deoses ou a / muitos».

¹⁰⁷⁶ Riscado: «em alguns».

¹⁰⁷⁷ Riscado: «[ho *que* ?]».

¹⁰⁷⁸ Riscado: «o *que*».

¹⁰⁷⁹ Segue-se uma palavra riscada.

¹⁰⁸⁰ Riscado: «içãõ».

¹⁰⁸¹ Na margem esquerda do fólio: «Aristoteles de [riscado: «inuent. ad He»] / Ciprianus Libro / 1 *Capitulo* 5».

¹⁰⁸² Riscado: «*que* são Vulgar Comum comutauel / longo, separado, fora do intento Contra os pre/çeitos».

exordio que no / dizer *que* não fazem o ouuinte ou o ¹⁰⁸³<leitor> / beneuolo *nem* atento, *nem* docil, ou o *que* he pior / fazem o contrario¹⁰⁸⁴ asi *que* destes dous / uícios se a de fugir.»

As palavras de Ataíde remetem-nos para a ideia de que o poeta para ser bem-sucedido devia ter em conta as normas retóricas¹⁰⁸⁵. Para os preceptistas do Renascimento, o poema devia permanecer semelhante à *oratio retorica*, uma variante reconhecível, a despeito do papel que desempenha na *delectatio*¹⁰⁸⁶, o prazer. Por exemplo, como preconizou Escalígero, a *catharsis* quando não é simplesmente rejeitada, mas está incluída conforme a fórmula horaciana¹⁰⁸⁷ da combinação entre o útil e o agradável, entre o *prodesse* e o *delectare*¹⁰⁸⁸. Robortello, por seu turno, faz da ‘purificação’ das paixões um incentivo a

¹⁰⁸³ Riscado: «lente».

¹⁰⁸⁴ Entrelinhado riscado: «que isto he o p».

¹⁰⁸⁵ Sobre as relações entre poética e retórica, José A. Sánchez Marín & Maria Muñoz Martín 2007: 133, na nota 93 do seu trabalho «La poética de Escalígero: introducción al autor y a su obra» in *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*. Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, apresentam-nos um importante conjunto de estudos sobre o assunto e que passamos a citar: «[...] M^{re} V. Perez Custodio, “Las relaciones Poética-retórica en la teoría literaria renacentista: Jerónimo Vida y Arias Montano”: *Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, t. 2, Cádiz 1993, 759-774. Véanse también, a propósito de la impronta del *Orator* y del *de oratore* en el *De poeta* de Minturno, C. de Miguel Mora, “La comparación oratoria/poesía en el *De poeta* de Minturno”: *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, II, 2 (1997) 855-864; “La doctrina métrica en el *De poeta* de Minturno”: *Estudios de métrica latina* II, Granada 1999, 617-632; “El *de oratore* de Cicerón como fuente del *De poeta* de Minturno”: *A retórica greco-latina e a sua perenidade* II, Coimbra 2000, 645-654. Sobre la relación poética-retórica y la importancia de la tradición de ésta, R. Perelli (1984) es deudor de un planteamiento con nuevas bases y nuevas consecuencias que, en la línea de Perelman, la New Critics y la neoretórica, aboga por una concepción de la retórica no reducida ni especializada, revalorizando una interpretación compleja, como la concepción ciceroniana cuyos valores vuelven a actualizar ciertos teóricos en el Renacimiento.» Veja-se ainda Francisco Abad Nebot (1987-1989): 27-36. Cf. ainda de María Violeta Pérez Custodio 1993: 759-774. Observe-se da mesma autora María Violeta Pérez Custodio 2012: 137-171. Vide também [em linha]: http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/retorica/include/p_historiaintro.jsp?pagina=intro_xvi.jsp. Acerca das relações entre poética, retórica e a predicação cristã afirma Lola Josa 2002: 97 o seguinte: «Desde mediados del siglo XVI, *poéticas* y *retóricas* se encuentran implicadas en la controversia de ser o no utilizadas “para mayor gloria de Dios”. Fray Luis de Granada fue uno de los propulsores renacentistas para que los preceptos de la retórica se ajustaran a la predicación cristiana. Por este motivo, ensalza la *Poética* de Jerónimo Vida (1527) como modelo a seguir por haber convertido los preceptos de la poesía pagana al cristianismo.» Sobre as relações entre Poética e Retórica, veja-se ainda a tradução de Francisco López Martín da obra *Aristóteles* (2013), *op. cit.*, pp. 299-318, trabalho da autoria de David Ross.

¹⁰⁸⁶ Sobre a ideia de *delectatio* veja-se Julius Caesar Scaliger (1561), *op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁸⁷ Acerca da noção de *prodesse* e *delectare* horaciano veja-se Manuel Mañas Núñez 2012: 229 e ss. Sobre o assunto observe-se ainda Virgínia Soares Pereira 2007: 209 e ss. Atente-se ainda nas palavras de R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, 33.

¹⁰⁸⁸ A propósito deste assunto José A. Sánchez Marín & Maria Muñoz Martín (2007) *op. cit.*, 132-134 afirmam o seguinte: «El ítalo-francés, como el romano, consagra la imitación (literaria) como fundamento de su arte, para Horacio con referencia a los griegos, y para Escalígero preferentemente a los latinos. Ambos, a diferencia de Aristóteles, llegan igualmente a la conclusión de que la imitación no es un fin, sino un medio de la poesía. Los teóricos del Renacimiento presentaban generalmente la imitación (de la naturaleza) como función de la poesía subordinada al objetivo pedagógico del arte. En cuanto al público, nuestro autor no cesará de recomendar a lo largo de todo el tratado su consideración del mismo y la necesidad de convencerlo, mezclando utilidad y placer. La consideración del efecto sobre el público y de las exigencias que éste impone ha sido generalmente estimada por los investigadores como una de las tendencias marcadas por la retórica a la teoría poética del siglo XVI, asumida ya expresamente por Horacio. Estimamos que, en Escalígero, la atención al público deriva sustancialmente de su interpretación de la poesía como lenguaje y de su función ético-civil, y justifica igualmente que se considere la persuasión como fin común de todas las artes y ciencias del discurso. En coherencia con esta función social de la poesía, Escalígero cierra su tratado con la noción de *beatitudo*, fin último de aquélla: cautivado por el deleite que se halla en el origen de la poesía, y el placer del conocimiento adquirido, como señala el teórico a propósito

praticar o bem através de uma encenação do que acontece aos viciosos e aos virtuosos, incentivo que passa por um certo prazer, associado não só à *imitação* como tal, mas também – em termos mais usuais – à delicadeza da linguagem ou à admirável falsidade das fábulas¹⁰⁸⁹.

Como a matéria a tratar na épica deve ser «graue E he/roica» deve o poeta fazer as respectivas invocações sempre que necessário e ao longo do poema. Dá como exemplo Virgílio que no Livro VI, v. 264 da *Eneida* continua a apedir o auxílio dos deuses para a sua empresa poética: «Di, quibus imperium est animarum.» Nas palavras de D. António de Ataíde, também Camões assim procede no «Canto 7 stanca 78 [...] { E no Canto 3.º strofe 1ª / Agora tu Caliope / me ensina ettc.ª / }.» Adverte desta forma o preceptista luso «que cada uex / que no poema ouuermos de contar alguma cousa / grande de nouo, podemos inuocar, co/mo ousão os poetas¹⁰⁹⁰ //.»

Devem os épicos partir de seguida para a «ordem E / desposição ou narratiua /¹⁰⁹¹.» Fá-lo Virgílio no Livro I, v. 12-13 e ss., «Urbs antiqua fuit (Tyrri tenuere coloni) Karthago» ou Torquato Tasso, na sua *Gerusalemme Liberata* quando afirma, «Già 'l sesto anno volgea, ch'in oriente passò il campo cristiano a l'alta impresa», ou Luís de Camões quando profere «Ja no larguo oceano nauegauão /.»

A partir do fl. 27, D. António de Ataíde parece querer transmitir através dos múltiplos exemplos e das comparações apresentadas no seu Borrador que *Os Lusíadas* de Camões são

del espanto de la tragedia, el público sacará una enseñanza y podrá adquirir un comportamiento moral irreprochable que constituye la felicidad; las exigencias horacianas del *prodesse et delectare* coinciden con la noción de *beatitudo* de Escalígero.

Aunque son cuestiones muy conocidas la síntesis retórico-poética que efectúa el *ars* horaciana y el conglomerado teórico que supuso la especulación y crítica renacentistas, y también es lugar común la retorización de la poética en este siglo, debe reconocerse que no se ha estudiado suficientemente el tema del aporte de la tradición retórica, y muy especialmente de la ciceroniana, a la concepción poética de Escalígero. Desde este punto de vista, una corriente de investigación se viene ocupando de estudios concretos sobre autores renacentistas de poética para evaluar más de cerca la conexión entre estas artes y determinar el modo y grado de retorización de la poética, o de poetización de la retórica. El aspecto privilegiado en estos trabajos es obviamente la influencia de la doctrina elocutiva y del ritmo en el tratamiento del estilopoético por parte de los autores renacentistas, aunque también puede atenderse a una visión más general sobre la concepción de la poesía, los fines y cometido del poeta y la relación entre las diversas artes. Para E. Dolce la figura de Cicerón en la *Poética* de Escalígero “debe considerarse no sólo a la luz de las cuestiones de carácter lingüístico-estilístico que opuso ciceronianos a anticiceronianos, sino sobre todo en su concepción” de una retórica integral que ayude a entender y poner en funcionamiento la peculiaridad de la poesía.

También Quintiliano es utilizado por Escalígero como referencia ineludible, junto a otros rétores menores, en la exposición sobre el estilo y el ornato de la poesía (libro IV; libro II, figuras de pensamiento; además del *Historicus*, sobre el fin de la retórica); resta, sin embargo, prestar una mayor atención al papel del rétor latino en la *Poética*, sobre todo en relación con los principios y métodos de la crítica literaria, y con la dimensión pedagógica.»

¹⁰⁸⁹ Cf. Jean Bessière 1997: 120.

¹⁰⁹⁰ Riscado: «Camois Canto septi/mo stanca 78».

¹⁰⁹¹ Vide fl. 28 v.

uma obra que segue à risca os preceitos construtivos próprios do género épico. Ou seja, a partir deste momento D. António de Ataíde passa a tratar das partes de quantidade de uma forma mais clara e profunda:

«[fl. 27] ¹⁰⁹²feito o exordio como fica dito com sua <proposta E> inuocação / entra na parte *que* se chama narratiua asi começa loguo Vergilio na Eneida /

De Urbs antiqua fuit Tiris tenuere colonis / Carthago /
E mais abaxo
Torcato tasso /

¹⁰⁹³{ Vella dabant / laeti et spumas salis / [...] recebant / }

Gial sexto anno uolgea, ch'in Oriente / passo il Campo Christian à l'alta impresa /
¹⁰⁹⁴ /

Luis de Camois /
Ja no larguo oceano nauegauão /
As inquietas ondas apartando /
os uentos brandamente respirauão /
Das naos as uellas concauas inchando /
mas a lej ¹⁰⁹⁵<da Historia> he muj diferente /
da lej ¹⁰⁹⁶<da poesia>¹⁰⁹⁷ / ¹⁰⁹⁸ {No ordenar da historia / ha duas ordens huma natural ou/tra arte fici¹⁰⁹⁹<osa> A natural / he quando as [cousas ?] se escre/uem [conforme?] e como soce/derão as primeiras principio / E loguo as outras han de / seguir o orador E o historico / Arteficial he quando sem / respeito do tempo asi <se> começa / ¹¹⁰⁰muitas uezes dos [...] e dos / ultimos *que* depois se torne aos / principios esta he principal/mente dos poetas *porque* sempre / se lem ¹¹⁰¹com mais ociosidade / E com mais sciência *que* a com *que* / se ¹¹⁰²lem E ouuem os ¹¹⁰³his/toricos E oradores E quando se / não entendem bem o poeta he / licito torna se a repetir o mes/mo lugar o *que* no historico / he uicio cuja felicidade consis/te *muito* na clareza/ }

¹⁰⁹² Na parte superior do fólio: «de querer he que [...] de querer E que me / De fora des[...] mais do dito [...] des ma a depois».

¹⁰⁹³ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra A.

¹⁰⁹⁴ Riscado: «E mais abaxo».

¹⁰⁹⁵ Riscado: «dos historiadores».

¹⁰⁹⁶ Riscado: «dos poetas».

¹⁰⁹⁷ Riscado: «nesta parte *porque* o Historiador / he obrigado a começar [riscado: «E»] continuar E acabar / *por* ordem asi como as cousas forão ou sucede/rão o poeta começa do meo E depois tor/na ao principio».

¹⁰⁹⁸ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra B.

¹⁰⁹⁹ Riscado: «al».

¹¹⁰⁰ Riscado: «mais».

¹¹⁰¹ Riscado: «os».

¹¹⁰² Riscado: «[...]».

¹¹⁰³ Riscado: «orador».

Declara ainda o 1º conde de Castro D’Aire que «{No ordenar da historia / ha duas ordens huma natural ou/tra arte fici¹¹⁰⁴<osa>», ou seja, é lícito ao poeta começar a narração da história *in medias res*¹¹⁰⁵, porquanto,

«Asi o faz Vergilio *que* pro/metendo na proposta de cantar como *enneas* partio / das prajas de Troya, Troya qui primus ab oris / E ueo as ribeiras de lauinia Lauina *quae* ueuis litora Quando uem¹¹⁰⁶ a narratiua / Comeca pondo o mesmo *enneas* no mar ja partido / não de Troia mas de Sesilia aonde elle uiera de troya auia / sete anos /

[...] Homero faz o mesmo *que*¹¹⁰⁷ não começa a *jor/nada* de Ulises de troja, mas *primeiro* o pinta / nauegando da Ilha Calipsor¹¹⁰⁸, E o leua / ate Pheacas E ali no banquete del rej / Alcinoo conta como uiera de Troia a / Calipso E de pheacas por diante torna / Homero a contar a nauegação ate Itace /

Luis de Camois Começa a narrati/ua nauegando ja o grande Vasco da / gama, e tinha prometido cantar os *que* par/tindo da occidental praya lusitana pasa/rão <ainda> alem de Trapobana¹¹⁰⁹{ E leua o ate melinde / aonde o mesmo Vasco / da gama conta ao / rej <da Tarna>¹¹¹⁰ / o principio / da sua Jornada /.} ¹¹¹¹»

Repete Ataíde que «sendo / tudo materias tão graues E estilo tão he/roico» devem os poetas primeiro propor e acto contínuo realizarem a invocação que deve estar de acordo com a matéria tratada: «mas isto aduirtem os poetas nesta parte dos / poemas *que* procurão sempre inuocar os deoses / deosas ou musas *que* tem presidencia na mate/ria *que* se trata¹¹¹².» Virgílio para

«tratar / da Agricultura inuoca Baco E Ceres / *que* erão deoses hum do uinho outra das¹¹¹³ semen/tejas, Claudiano poeta insigne auen/do de tratar as cousas do inferno inuoca / os mares E

¹¹⁰⁴ Riscado: «al».

¹¹⁰⁵ Segundo François Cornilliat & Ulrich Langer (1997), *op. cit.*, p. 127, para a poética, a parte mais pertinente da disposição é com certeza a narração dos factos; o privilégio reconhecido à epopeia, logo à poesia narrativa, suscita debates ao redor da representação da acção épica. Antes de mais, distingue-se entre uma ordem natural, que representa as acções na sua sequência cronológica (princípio – meio – fim), que consiste em representar as acções numa ordem que difere da sua sequência cronológica. Esta diferença pode-se aplicar às partes do discurso oratório em geral, mas o exemplo mais vezes citado é o de Virgílio, que começa o seu poema *in medias res* e que não conta o inicio da acção, a queda de Tróia, senão no segundo livro da *Eneida*.

¹¹⁰⁶ Riscado: «a começar».

¹¹⁰⁷ Riscado: «a».

¹¹⁰⁸ Seguem-se algumas letras riscadas.

¹¹⁰⁹ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal A.

¹¹¹⁰ Riscado: «de melinde conta com».

¹¹¹¹ Riscado: «E no Canto / terceiro torna a cumprir ao principio des/creuendo [riscado: «E»] As partes do mundo E loguo / europa cuja cabeça faz o rejno lusitano».

¹¹¹² Cf. fl. 29.

¹¹¹³ Riscado: «pão».

Camois as Tagides / ninfas do Rio Tejo¹¹¹⁴ que rega o mjlhor / deste Rejno E laua os muros da Cidade de lis/boa Cabeça de portugal cujas cousas / trataua E ¹¹¹⁵<a> qual Cidade he a escala // [fl. 29v] da nauegação que elle escreue mas / Torcato Tasso foj o que inuoca mais / alta E mais bisarra E mais *christãmente* / que todos *porque* auendo de tratar a *con*/quista da terra santa E o resgate / ¹¹¹⁶<da ditosa terra> de Belem / montes oliuete E caluario E sepul/cro de Jesu *Christo* inuocou a sacрати/ssima *Virgem* nosa *senhora*¹¹¹⁷ maj do / mesmo *christo* pedindo lhe o que elle / se não podia dar a si mesmo que era / espirar lhe no peito celestes ardores / como disemos /»

Também invoca Nossa Senhora para esta sua empresa preceptista: «E eu tambem ainda que o não fiz no / principio claramente agora inuoco / a mesma *senhora*.» Interessante é o patriotismo que pressentimos nas suas palavras plenas de “mundanal afeição” quando se refere à cidade de Lisboa como cabeça de Portugal; na época em que o Borrador foi escrito, a «pequena casa lusitana¹¹¹⁸» era governada por um rei estrangeiro.



Figura 15¹¹¹⁹

A necessidade da existência ou não da ‘invocação’ num poema épico era discutida, pois não faltava quem a defendesse e quem a dispensasse. Muitos eram de opinião que o poeta talentoso devia construir sozinho o seu poema. No entanto o preceptista luso objecto de estudo neste trabalho defende-a, subentendendo-se das suas palavras que o poeta devia

¹¹¹⁴ Riscado: «ornato».

¹¹¹⁵ Riscado: «da».

¹¹¹⁶ Riscado: «<montes dos> dos Caluario E oliuete».

¹¹¹⁷ Riscado: «sua».

¹¹¹⁸ Veja-se *Lusíadas*, VII, 14, 4.

¹¹¹⁹ Cf. [em linha]: <http://lisboa-e-o-tejo.blogspot.pt/2016/05/iconografia-de-lisboa-5-parte.html>.

conhecer o destino para o qual o ser divino conduzia a acção, mas, em coerência com o que afirma no seu Borrador sobre o maravilhoso e de acordo com poetas como Tasso e Ariosto, desterra qualquer divindade pagã e, em seu lugar, pede o auxílio de Nossa Senhora mãe do Deus verdadeiro¹¹²⁰.

D. António de Ataíde não rejeita que o poeta empregue alguns nomes de deuses pagãos universalmente consagrados na linguagem poética e isso acontece logo na Invocação de um poema épico. Camões apenas adaptou os termos ao caso português; as Tágides são as ninfas (figuras da mitologia à maneira grega que habitam no rio que desagua em Lisboa) e a quem Camões pede inspiração para compor. Diz o 5.º conde da Castanheira no fl. 28 que

«os poetas latinos propoem primeiro E loguo / inuocão, E he melhor estilo esta inuocação / ¹¹²¹ he
aconcelhada de platão que em todas as cousas / E obras por pequenas que sejam quer que se
inuocuem / os deoses, não pudera mais aconselhar o mais / religioso christão dos nosos Horatio dis
que se / não a de inuocar senão quando pedimos cousas / que são sobre as forças humanas como em
Vergilio que / não podia por si conhecer a ira de Juno E asi in/uoca pedindo /
¹¹²²musa mihi causas memora quo numinelaso /
quidue dolens regina Deum /
Torcato taso não se podia spirar asi mes/mo celestes ardores E asi inuoca /
¹¹²³Tu spira al pettomio celesti ardori /
Luis de Camõis não se podia dar asi mesmo / canto ygual aos feitos que cantaua E / asi pede. /
¹¹²⁴Daj me igual canto aos feitos da famosa /
gente uossa, que marte tanto ajuda /
Pode se a inuocação fazer¹¹²⁵ a huma so musa / como os mais costumão E como Vergilio // [fl. 29]
¹¹²⁶<na eneida> E Homero na odisea statio na Achi/lejde o mesmo statio na Thebaide inuoca / muitos
Camõis¹¹²⁷ as Tagides na lusiada / outros inuocão hum deos E huma deosa Como Ver/gilio na
Georgica¹¹²⁸ Liber et alma / Ceres outras uezes não¹¹²⁹ se particula/riza na inuocação, mas inuocão se
os deoses / ou as musas todas Ouidio no metamorfosis /
Dis captis aspirate meis Tambem T. Lucre/tio inuoca huma deosa /
Aeneadum genetrix hominum Diuumque uoluptas /
Alma Venus /»

¹¹²⁰ António Manuel Esteves Joaquim (2005), *op. cit.*, pp. 118-119.

¹¹²¹ Na margem esquerda do fólio: «in Timoro».

¹¹²² Na margem esquerda do fólio: «Eneia 1ª».

¹¹²³ Na margem esquerda do fólio: «Hierus libe / *capitulo* 1».

¹¹²⁴ Na margem esquerda do fólio: «*Lusíadas Capitulo* 1».

¹¹²⁵ Segue-se uma letra riscada.

¹¹²⁶ Riscado: «E ha». Encontra-se ainda uma palavra entrelinhada riscada e ilegível.

¹¹²⁷ Riscado: «inuoca».

¹¹²⁸ Riscado: «que inuoca».

¹¹²⁹ Riscado: «sem».

As partes do discurso épico devem ser bem estruturadas para que os princípios aristotélicos não sejam postos em causa: «<Aristoteles dis> que esta narratiua a de constar / de principio meo E fim todos proporcionados¹¹³⁰ / a¹¹³¹tratarem de huma inteira E perfeita / acção.»

Então se um domínio do 'poético' se começa a definir em relação ao 'retórico'¹¹³², não se pode negar que a linguagem poética, em teoria e na prática, ainda se concebe largamente como um discurso direccionado para o público, procurando através deste comunicar proposições e, pelo jogo dos seus ornamentos, seduzindo e ganhando a sua confiança¹¹³³. Todo o poético é assim obrigado a recorrer à ciência do discurso¹¹³⁴; aquela que compreende a composição em todos os seus aspectos mas também a memória em geral (permitindo o recurso ao máximo de conhecimentos históricos, dos exemplos e dos argumentos) e o "desempenho" do discurso (*pronuntiatio* ou *actio*, a voz e os gestos)¹¹³⁵. Os poéticos concentram-se preferencialmente na composição, talvez porque as condições de recepção tornam-se mais difíceis de prever por causa da difusão do texto poético pelo livro impresso, e devido à variedade de géneros¹¹³⁶.

Sendo assim, a composição do discurso poético segue os caminhos clássicos indicados pela retórica: *inventio* (descoberta das coisas a tratar), *dispositio* (organização das coisas descobertas), *elocutio* (embelezamento das coisas através das palavras)¹¹³⁷. É assim

¹¹³⁰ Riscado: «que / anda».

¹¹³¹ Riscado: «[te ?]».

¹¹³² Veja-se António López Eire 1987: 13-31.

¹¹³³ Vide António López Eire 2001: 183-216.

¹¹³⁴ Cf. Maria do Céu Zambujo Fialho 2005: 474-480. Veja-se ainda António López Eire 2006: 23-43.

¹¹³⁵ Veja-se António López Eire 1995: 871-907.

¹¹³⁶ Vide Jean Bessière (1997), *op. cit.*, p. 124.

¹¹³⁷ No século XVI os autores influenciados pela tradição estabeleceram um liame entre Poética e Retórica. Paula Santos (2009), *op. cit.*, pp. 19-20 declara que as palavras de García Berrio apontam neste sentido. Afirma a este respeito o estudioso de Albacete e professor na Universidad Complutense de Madrid, na p. 43 da obra *Formación de la Teoría Literaria Moderna. La Topica Horaciana en Europa*, o seguinte: «esta tendencia, tan generalizada durante el Renacimiento, a interpretar en términos retóricos la estructura del *Ars* contaba como base indudable con la constante del enlace poesia-retórica del "discurso", ambas en el esquema clasificatorio de las ciencias trazado habitualmente por los humanistas de la época.» Segundo François Cornilliat & Ulrich Langer (1997), *op. cit.*, pp. 127-128, a terceira etapa da composição retórica e poética, a *elocutio* ou o embelezamento das coisas através das palavras, é ao mesmo tempo a mais técnica e a menos controversa. Certos preceptistas da poética consideram-na mais importante que a invenção ou a disposição. Concorde-se em geral com a ideia de Cícero (defendida por Crasso no *De oratore*), segundo o qual o esplendor das falas é a marca do grande orador e longe de prejudicar a força da invenção, alia-se harmoniosamente a ela: o orador perfeito é tanto estilista como filósofo, duplamente capaz, pela claridade das suas palavras e pela profundidade das suas ideias, de transcender os pormenores da sua causa (é lá que que se torna um tal modelo adaptável às ambições do poeta). Entre as diversas metáforas, retém-se a de M. Equicola, para quem a matéria descoberta é como uma massa de ouro que não brilha a não ser quando a elocução se junta a ela (*Libro de natura de amore* 1525). Acrescentam os autores franceses supra citados que

que Vida, na sua *De arte poetica*, divide a sua tarefa: «Pois chegou o momento em que devo ensinar a encontrar os temas e as expressões adequados [*reperire apta*] e, depois de encontrados [*reperta...digerere*], a distribuí-los e dispô-los ordenadamente cada um no seu lugar [*suo quaeque ordine rite locare*]» (II, 11-12)¹¹³⁸. Este ensinamento é o sujeito de todo o segundo livro da sua poética; o terceiro é dedicado ao embelezamento. Tudo no sentido de moldar o poema, Torquato Tasso não esquece essas três etapas nos seus *Discorsi dell'arte poetica* (publicados em 1587, compilados pelo menos vinte anos mais cedo): quando o poeta se propõe a escrever um poema 'heróico' deve escolher uma matéria que deverá estar apta a receber a forma de excelência, nunca esquecendo de introduzir, nessa parte, o artifício (*artificio*) e por fim equipá-la com as características mais delicadas que sejam apropriadas à sua natureza.

As etapas da composição em Vida e Tasso seguem de perto Cícero, que em *Partitiones oratoriae* (I, 3-II, 5) apresentava o seguinte princípio teórico: o 'poder' (*vis*) do orador emana duas fontes, *res* (as coisas, a matéria do discurso, os factos e as ideias) e *verba* (as palavras escolhidas com o fim de comunicar as coisas). Encontram-se primeiro as coisas e depois as palavras¹¹³⁹.

D. António de Ataíde embora siga à letra os preceitos poéticos de Aristóteles e de Horácio não esquece as sugestões poético-retóricas apresentadas pelos autores seus coevos no que diz respeito à forma como os poemas épicos devem ser compostos, sendo Torquato Tasso um dos seus principais influenciadores em termos de preceptivas a seguir pelos poetas no que ao estilo diz respeito:

«sendo / tudo materias tão graues E estilo tão he/roico E então poucos uerso não pode deixar / de ficar beneuolo atento E docil luis / de Camois em tres oitauas propõe E¹¹⁴⁰ /na quarta inuoca Torcato Taso¹¹⁴¹ / ¹¹⁴² propõe ¹¹⁴³<na primeira> E inuoca na / segunda. <Apos a proposta se segue a inuocação>

a variedade da elocução estimula e coroa assim a variedade que se procura, no domínio da disposição: ao longo de todo o século XVI, à imagem e sob a influência das "mil figuras" de que fala Vida se discute se "mil ficções" (como diz o comentador espanhol López Pinciano) valem mais que uma.

¹¹³⁸ Veja-se Arnaldo M. Espírito Santo 1990: pp. 190-191.

¹¹³⁹ Cf. Jean Bessière (1997), *op. cit.*, p. 124.

¹¹⁴⁰ Na margem direita do fólio: «nos lusiadas».

¹¹⁴¹ Na margem direita do fólio: «Hiersus. libro».

¹¹⁴² Riscado: «numa».

¹¹⁴³ Riscado: «numa oitaua».

os gregos também seguiu es/te estilo, mas com alguma diferença porque / juntamente propunhão E inuocação Home/ro na Iliade ¹¹⁴⁴<Jram pande mihi Deo E na odisea como traduzio Horatio> /
 Dic mihi musa uirum captae post tempora Troiae /
 Qui mores hominum [...] uidit et urbes //
 [fl. 28v] ou como tradusio philelpho /
 Callentem dic musa uirum qui moenia sacra /
 Diruta post Troiae multum quae diuquae pererrans /
 Et mentes hominum multorum nouit et urbes /»

O facto de o poeta épico ter de obedecer a regras bem delineadas e não poder olvidar nunca as amarras retóricas e poéticas¹¹⁴⁵ a que tem de obedecer, não o impede de ‘cantar’ diversos assuntos, de tal maneira que a partir de uma epopeia se podem escrever diversas tragédias: «[fl. 30v] ¹¹⁴⁶{ E dis Aristoteles que nisto di/fere a epopeia da / Tragedia que esta não / pode tratar de mais que / de huma so cousa E a epo/peja ainda que trata de / huma he com mestura / de outra de modo que / de huma so epopeia se / podem fazer muitas tra/gedias / }.» D. António de Ataíde dá exemplos desta premissa aludindo à forma como as matérias e as histórias são tratadas por Virgílio, Torquato Tasso e Luís de Camões. Ou seja, ainda que o poeta tenha de se cingir a normas específicas em termos de composição a «¹¹⁴⁷<lej> não / he tão estreita que obrigue a tratar / so da victoria sem mestura de ficções / E de ornatos.» O 1.º conde de Castro D’Aire cita os vv. 9-10 da *Ars Poetica* de Horácio para justificar as suas concepções: «Pictoribus atque poetis, / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas¹¹⁴⁸.» A este propósito declara então Ataíde que «a de ter a narratiua suas digressões suas / amplificações E alguns fengimentos mas / ¹¹⁴⁹acabo com este capitulo com dizer / que a narratiua leua o ¹¹⁵⁰<poema> ao cabo // [fl. 31] mesturando seus entermeos¹¹⁵¹ / os quais ¹¹⁵²<os mestres chamão episodios> / que he o mesmo que ornamentos.»

¹¹⁴⁴ Riscado: «como tradus Horatio».

¹¹⁴⁵ Sobre este assunto veja-se o trabalho de François Cornilliat & Ulrich Langer (1997), *op. cit.*, pp. 120-128.

¹¹⁴⁶ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal Ø.

¹¹⁴⁷ Riscado: «obrigação».

¹¹⁴⁸ Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 48-49.

¹¹⁴⁹ Riscado: «[tamos?]».

¹¹⁵⁰ Riscado: «liuro».

¹¹⁵¹ Riscado: «de que iremos / dizendo».

¹¹⁵² Riscado: «por outro nome se chamão».

A ideia de que a epopeia segue de perto a tragédia por ser também imitação e de que os elementos contidos por esta se encontram na tragédia, mas os elementos da tragédia não figuram todos na epopeia¹¹⁵³ é algo que já Aristóteles havia descrito na sua *Poética*¹¹⁵⁴.

Pouco depois de iniciar o fl. 31 D. António de Ataíde apresenta um capítulo não numerado, mas que nomeia de «*Capítulo*¹¹⁵⁵ dos episodios ou ornamentos /.» Mais uma vez menciona os autores clássicos para expor e justificar a sua teoria: «<¹¹⁵⁶{ *Porque dis Aristoteles que não somos / poetas pola narração / se não pola fabula /.*> Também Horácio é de novo citado porque ‘ut pictura poesis’¹¹⁵⁷:

«isto a de ser / }> / com muita consideração E em seu lugar E tempo / E conforme a materia porque não aconteça o que Ho/ratio conta do pintor que sabia bem retratar / hum acipreste pedindo lhe hum homem que lhe pintase / hum naufragio <num painel> perguntou¹¹⁵⁸ queria que pintase ali tambem / hum acipreste E asi como na ¹¹⁵⁹<parte da> narratiua / a de ser <simples E> sem misturas asi na de ornamento a de / ser uario mas com a lemitação dita.»

Também Aristóteles afirma na sua *Poética*¹¹⁶⁰ que as acções devem ser estruturadas quanto ao enredo; é um princípio aplicado à tragédia e que podemos generalizar à epopeia por diferirem estes géneros pouco um do outro em múltiplos aspectos, como já fizemos referência previamente. Além do mais, o enredo e os caracteres funcionam como algo semelhante ao que se vê na pintura: se alguém trabalhasse com as mais belas tintas, todas misturadas, não agradaria tanto como se fizesse o esboço de uma imagem.

Logo nos inícios da sua *Arte Poética*¹¹⁶¹ diz Horácio que se o poeta depois de ter começado a cantar sublimemente, descai em fazer descrições que são obras próprias de

¹¹⁵³ Sobre este assunto veja-se o trabalho de François Cornilliat & Ulrich Langer (1997), *op. cit.*, pp. 152-154.

¹¹⁵⁴ Cf. *Poética* 1449b 9-10 e 16-20. Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 46-47.

¹¹⁵⁵ Riscado: «dos episodios».

¹¹⁵⁶ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

¹¹⁵⁷ Vide Horácio, *Arte Poética*, vv. 361-365. A tradução do deste passo e que apresentamos de seguida é da autoria de R. M. Rosado Fernandes (2001) *op. cit.*, pp. 98-99: «Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradecerá.»

¹¹⁵⁸ Riscado: «se».

¹¹⁵⁹ Riscado: «intenta».

¹¹⁶⁰ Vide Aristóteles, *Poética* 1450a 38 e 1450b 1 – 4. Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 48-50.

¹¹⁶¹ Cf. Horácio, *Arte Poética*, vv. 19-23. Veja-se a tradução de R. M. Rosado Fernandes (2001) *op. cit.*, pp. 50-51: «Porventura também sabes fazer um cipreste: mas que vem este fazer no meio dos destroços do navio, do qual, perdida já a esperança, quem te deu dinheiro para assim o pintares, a custo se salvou? Foi uma ânfora, sim, que começou a ser modelada: por que razão, da roda circulante, é um pote que vai sair? Em suma: faz tudo o que quiseres, contanto que o

principiantes, é bem como um oleiro, que começando a formar um grande vaso, acaba por fazer um jarro pequeno. Esta imagem tirada do ofício de oleiro é bastante eloquente, pois transporta a ideia de que uma ‘obra literária’ deve ser moldada com unidade, premissa que os autores clássicos tanto reverenciavam e alvitavam nos seus escritos sobre Poética. Nessa senda proclama Ataíde:

«E / a se de guardar *que* não seja *comprido* no episodio / *porque* lhe não suceda como dis o mesmo Horaçio / *que* querendo fazer huma panela lhe saya da / roda hum¹¹⁶² ¹¹⁶³<jarro> como se / trata se das bodas de Theseu acaba se no rpto de / Ariadna *que* o poeta¹¹⁶⁴ trouxe se / *pera* se cantar a mesa *por* conuersação *pera* or/namento do seu poema E a de atentar *muíto* / o poeta *que* estes¹¹⁶⁵ ornamentos / asi se an de entresachar E teçer *com* o poema // [fl. 31v] *que* este¹¹⁶⁶ como huns membros simples uni/formes E naturais delle mesmo.»

Aliás, desde o primeiro verso da *Epístola aos Pisões* que Horácio está preocupado com a unidade e harmonia da ‘obra literária’ desde o primeiro verso¹¹⁶⁷. Na opinião do preceptista luso «Bem obser/uou estas leis Vergilio» e também

«luis de Camõis na historia / dos doze *que* de Portugal forão acodir as / honrras das damas ingresas <¹¹⁶⁸{ *Capitulo* 6 stança 40 e 41/ E parece que neste lugar / quis Luis de Camõis mos/trar aonde como E quando / se auião de fazer estes / ornamentos *porque* propon/do os [companheiros?] E matalotes / *que* *contasem* historias, dise / leonardo, que contos podere/mos ter melhores *pera* pasar / o tempo *que* de amores / Não he dise ueloso cousa justa tratar / d[e] amores ettc. Toda / a oitaua delicadesima/mente se mostra aqui como / os ornamentos an de ser confor/me a materia *que* se escreue / E a parte E ao tempo E / não temos *pera* *que* filoso/far ou esmiunsar mais / isto *que* bem se colige *quanto* / e eu poso diser / } / a mesma se ue> ¹¹⁶⁹no *que* canta / a ninfa tetis dos futuros socesos / dos portugueses ¹¹⁷⁰<na> Jndia, ¹¹⁷¹{ E não aponto mais lugares / ainda *que* ha muitos em cada hum destes E dos mais poetas *porque* estes bastão *pera* exemplos / }/¹¹⁷².»

faças com simplicidade e unidade.» Mais uma vez nos servimos da tradução de R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 50-51.

¹¹⁶² Riscado: «a».

¹¹⁶³ Riscado: «almotolia».

¹¹⁶⁴ Riscado: «*pera* ornamento».

¹¹⁶⁵ Riscado: «episódios [ou ?]».

¹¹⁶⁶ Riscado: «[era ?]».

¹¹⁶⁷ Vide Horácio, *Arte Poética*, vv. 1-5: «Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espectáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs se concebesssem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma.» De novo utilizámos a tradução de R. M. Rosado Fernandes (2001) *op. cit.*, pp. 48-59.

¹¹⁶⁸ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal A.

¹¹⁶⁹ Riscado: «E».

¹¹⁷⁰ Riscado: «da».

Acrescenta Ataíde, se os ornamentos forem extemporâneos o poema há-de resultar 'feito' e 'desacreditado' o que não é o caso dos autores e obras por ele citadas: «E quando estes / ornatos se entermetem fora de tempo E / proposito <E sem ordem> afeão E desacredita o poema.»

A partir do início do fl. 32 inicia D. António de Ataíde uma demanda no seu manuscrito deveras elucidativa acerca da língua portuguesa; o autor luso considera-a como portadora de uma índole 'divina', extraíndo-se ainda das suas palavras que a literatura e cultura que a materializa deu origem a obras de excepcional qualidade.

6. EM LOUVOR DA LÍNGUA PORTUGUESA

Num dado momento existiu entre os autores do *Cinquecento* um profícuo debate sobre a língua a utilizar na produção de 'obras literárias', ou seja, se se deveria utilizar o latim ou o vulgar. D. António de Ataíde, apesar de defender o uso do vernáculo, não deixa de admirar os coevos como o padre Luís da Cruz que escreveram as suas obras em latim.

Conquanto o latim fosse no século XVI, a grande língua de comunicação e o principal veículo da transmissão do conhecimento científico, os grandes escritores da Renascença adoptam cada vez mais o vulgar como expressão das suas metáforas literárias.

As Poéticas do Renascimento, no sentido de prestarem homenagem aos autores e à retórica clássica, defendem frequentemente o vernáculo. São as metáforas elaboradas de acordo com os manuais, permitindo 'defender e ilustrar' a sua própria língua, como declara a célebre fórmula de Du Bellay¹¹⁷³. Segundo Jean Bessière¹¹⁷⁴, no Renascimento, existem

¹¹⁷¹ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal B.

¹¹⁷² Segundo François Cornilliat & Ulrich Langer (1997), *op. cit.*, p. 127, o problema mais difícil é o da unidade da acção; Aristóteles parece pedir que a intriga da tragédia seja completa e que a acção seja só uma (1450b 21-1451a 36). Horácio confirmaria essa condição recomendando, qualquer que seja a obra, que seja "simples e uma" (*simplex dumtaxat et unum*, *Ars poetica*, 23). Os poéticos e os comentadores de Aristóteles recuperam essa "regra" com satisfação (Castelvetto, *Poetica*, III, 6). O que se aplica na tragédia não se aplica tão bem na epopeia; todavia o próprio Aristóteles cita a *Odisseia* e a *Iliada* na sua apresentação, e não hesita em submeter a epopeia sua contemporânea aos mesmos critérios – como a *Italia liberata da Gotthi* de G.G. Trissino (1547-1548) – e o romance – como *Orlando furioso* de Aristóteles (1516-1532). Afinal de contas, Homero na *Iliada* não relata a guerra de Tróia (a acção não é nem uma nem sequer completa), mas é sim a ira de Aquiles, conservando deste modo a união da acção. Foi aqui que Tasso consagrou passagens importantes (*Discorsi dell'arte poetica*, II): o problema, reconhece somente a variedade, e não a multiplicidade que parece agradar mais aos modernos que a união. Se o objectivo da poesia é o prazer, como admitir então a regra aristotélica? Tasso distingue entre a multiplicidade de acções e a apresentação variada de uma única acção. A variedade pode assim adaptar-se a uma só acção, e o poema assim construído pode agradar tanto, senão mais, que uma obra 'múltipla'. Segundo Tasso a união, também ela, pode ser de diferentes tipos, no género de 'fábula' (simples, composta, relativo aos afectos ou à moral).

¹¹⁷³ Vide Jean Bessière (1997), *op. cit.*, p. 129.

poucos teóricos da poesia sem consciência da fraqueza das línguas modernas em comparação com as antigas. Assim, e apesar de algumas referências "cratilianas", a maior parte das discussões sobre a língua no século XVI sustentam a sua natureza 'convencional': S. Speroni, no seu *Dialogo delle lingue* (1542), defende que as línguas não são produzidas pela natureza, mas são 'edificadas e reguladas pela astúcia das pessoas a seu bel-prazer'; 'toda a sua força nasce da vontade dos mortais'. Du Bellay traduzirá esta última frase na sua obra *Deffence et illustation* (1549, I, I). Já encontramos referências semelhantes em Charles de Bovelles, na sua obra *Liber de differentia vulgarium linguarum et Gallici sermonis varietate* (1533). Uma vez que a natureza não se resume à relação entre a palavra e a coisa, e dado que o léxico particular de cada língua é entendido como uma decisão confirmada pelo uso, será, em princípio, possível modificar as línguas vernaculares de modo a remediar a sua 'pobreza'. Estas modificações não se enquadram num discurso universal: as tentativas de 'enriquecimento' afirmam, na sua grande maioria, a especificidade das diferentes línguas. Cada uma com a sua estrutura 'natural', sendo necessário continuar a procurar um equilíbrio entre o familiar e a inovação. 'As línguas não se relacionam umas com as outras nas suas formas de falar', avisou-nos E. Pasquier nas suas *Lettres*¹¹⁷⁵.

Depois de estudar os autores do Renascimento, Jean Bessière afirma que estes consideravam diversos métodos para 'enriquecer' a língua: a utilização de vocábulos arcaicos, mas repletos de essência ancestral, a criação de novas palavras e os 'empréstimos' de outras línguas (o grego ou o latim, mas também o italiano, em França, Espanha ou Portugal, por exemplo)¹¹⁷⁶. Este enriquecimento do vernáculo é também idealizado como um engrandecimento da elocução retórica, associando-se à fertilidade da invenção em nome do princípio ciceroniano do acordo entre as duas riquezas: a dos conhecimentos gerais e a das palavras que os exprimem e fundem no discurso. Os autores clássicos autorizam a criação de neologismos: Horácio (*Ars poetica*, 48-53) e Cícero (*De finibus*, III, I, 3) permitem a utilização de novas palavras para designar as novas coisas¹¹⁷⁷. A necessidade de existirem novas palavras é, em primeiro lugar, uma medida da modernidade do Renascimento: considerando todas as invenções contemporâneas (artilharia, imprensa, instrumentos de

¹¹⁷⁴ Idem, *Ibidem*.

¹¹⁷⁵ Veja-se Jean Bessière (1997), *op. cit.*, p. 129.

¹¹⁷⁶ Idem, *Ibidem*.

¹¹⁷⁷ Cf. Jean Bessière (1997), *op. cit.*, p. 130.

navegação que contribuíram para a descoberta de novos mundos), será possível não recorrer a novos vocábulos?¹¹⁷⁸ A um segundo nível, é necessário tirar partido destes novos recursos para ‘enriquecer’ os textos e as ‘orações’ retóricas e poéticas, uma vez que são estas que ‘ilustram’ definitivamente a língua. O poeta pode até inventar as palavras de modo a dar significado às coisas desconhecidas se as conseguir moldar de tal forma que se assemelhem a outras já existentes e conhecidas (ver Vida, *De arte poetica*, 267-271)¹¹⁷⁹. B. Castiglione recomenda a ‘formação’ de novas palavras se estas provierem do latim, tal como determinadas palavras latinas provêm do grego (*Il libro del cortegiano*, 1528, I, 34). Em Espanha, o *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (escrito em 1535)¹¹⁸⁰ sublinha essa mesma necessidade, assim como López Pinciano, ao nível da linguagem poética, na sua obra *Filosofia Antigua Poética* (1596). Du Bellay inclui no seu programa linguístico e poético um capítulo sobre a invenção das palavras (*Deffence*, II, vi)¹¹⁸¹. Os exemplos que este autor apresenta são os termos técnicos de artes e ofícios, os equivalentes vernaculares de nomes próprios latinos e as palavras arcaicas aos quais o poeta poderá dar uma nova vida. De facto, a Pléiade introduzirá novas palavras, pelo menos no domínio da linguagem poética, mesmo que estas não sejam completamente reconhecidas pela respectiva utilização posterior. Na opinião de Jean Bessière o autor quinhentista Vauquelin de La Fresnaye¹¹⁸², coevo de D. António de Ataíde, resume bem as regras principais da inovação linguística: «Se surgirem palavras novas para utilização, / Seja desconfiado e prudente na sua aceitação: / Fará bem em integrá-las lentamente / Com as que a França usa habitualmente»¹¹⁸³.

Contudo, estes não são os únicos métodos de enriquecimento da língua: para criar esta verdadeira abundância ou *copia* adoptada pelos teóricos da poesia do século XVI, é necessário trabalhar no interior da língua, encontrando sinónimos, tropos e exemplos que permitam alterar a expressão, sem provocar repetições e aborrecimento. Esta questão de abundância imaginativa e verbal é também abordada: o século XVI conheceu a publicação de obras originais, de ‘retóricas’ especializadas, centradas na riqueza do discurso, como o *De duplici copia verborum ac rerum* de Erasmo (1512), que experimenta a formulação dos

¹¹⁷⁸ Idem, *Ibidem*.

¹¹⁷⁹ Idem, *Ibidem*.

¹¹⁸⁰ Cf. Jorge García López et al. (2013): pp. 162-165.

¹¹⁸¹ Idem, *Ibidem*.

¹¹⁸² Jean Vauquelin de La Fresnaye, nasceu em La Fresnaye-au-Sauvage em 1536 e morreu em Caen em 1607.

¹¹⁸³ *Art poétique françois*, 1605, I, 315-318, *apud* Jean Bessière (1997), *op. cit.*, p. 130.

princípios que levaram à ‘copia’. Estes princípios aplicam-se principalmente ao latim, mas generalizam-se facilmente, sobretudo porque abordam simultaneamente as ‘coisas’ (os sujeitos do discurso) e as palavras: será sempre aliado da invenção e da elocução. O manual de Erasmo sistematiza o que os outros apenas se contentaram em enumerar e acumular sob a forma de listas de exemplos, sinónimos e variações, imitando obras como *Onomasticon* e *Etymologiae*, herdadas dos últimos anos da Antiguidade e da Idade Média.

O trabalho no vernáculo é acompanhado por uma discussão sobre o latim praticada pelos eruditos, nomeadamente humanistas: nas primeiras décadas do século XVI, desencadeia-se um debate sobre a necessidade de imitar o latim de Cícero. O debate entre G. Pico della Mirandola e P. Bembo (devemos ter um único mestre quando imitamos? Devemos querer parecer-nos com ele em tudo?) já abordou o problema. A contribuição mais célebre para esta discussão foi a obra *Ciceronianus* de Erasmo (1528), que ataca o culto prestado a Cícero por parte de humanistas como Christophe de Longueil, mestre na imitação exacta de um só estilo. Não saberíamos reproduzir todos os aspectos do estilo ciceroniano: existem aspectos positivos e negativos no Arpinate; na opinião de Erasmo vivia-se numa época (e sob uma religião) bem diferente da do Arpinate, pois havia-se herdado toda a *latinitas* pagã e cristã. Também o 1.º conde de Castro D’Aire o faz transparecer nas suas ideias. O purismo ciceroniano é um projecto literário que procura defensores calorosos, como E. Dolet em França (*De imitatione ciceroniana, adversus Desiderium Erasmum, pro Christophoro Longolio*, 1535). Por toda a Europa, diversos humanistas sentiram-se tentados a pronunciar-se sobre a questão¹¹⁸⁴.

Vejamos o que diz D. António de Ataíde a respeito da língua portuguesa que ele considera entre as três principais por ser nela escrito o título da cruz e por ser elegante. Não quis alargar-se em louvores em relação à sua língua materna porque outros autores como João de Barros¹¹⁸⁵, André de Resende e também Manuel Barata¹¹⁸⁶ haviam tratado o assunto

¹¹⁸⁴ Na exposição, deste item, segui genericamente Jean Bessière (1997), *op. cit.*, pp. 129-131.

¹¹⁸⁵ As duas primeiras gramáticas da língua portuguesa seguiam uma mesma filosofia humanista: a exaltação da língua portuguesa, tida como a mais próxima dos padrões latinos. Daí a latinização sintática e léxica dos textos literários do século XVI.

1536 – Fernão de Oliveira, *Grammatica da Lingoagem Portuguesa*. – (Esta obra apresenta cinquenta capítulos, desde a história da linguagem até noções de sintaxe, com destaques dos aspectos sonoros; o seu conceito de gramática era clássico: “a arte de falar e escrever corretamente”.)

1540 – João de Barros, *Grammatica da Lingua Portuguesa*. – (Este trabalho segue a mesma filosofia humanista de Fernão de Oliveira: a exaltação da língua portuguesa, tida como a mais próxima dos padrões latinos.)

com proficuidade e erudição. Além do mais, considera o português um latim corrupto, facto que só o enobrece por estar ligado à grande língua que permitia a comunicação internacional entre os homens daquela época.

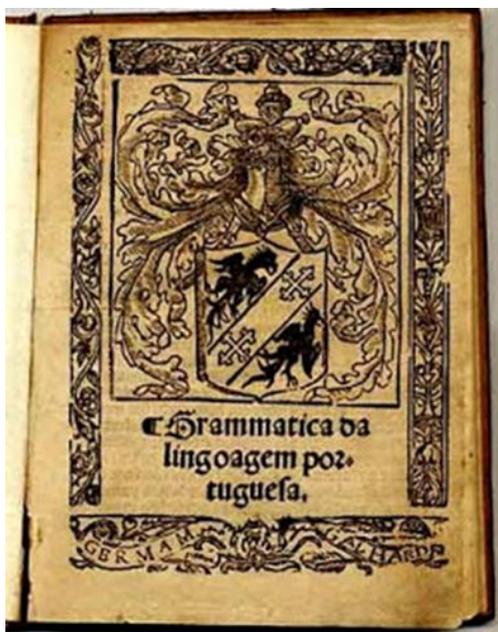


Figura 16¹¹⁸⁷

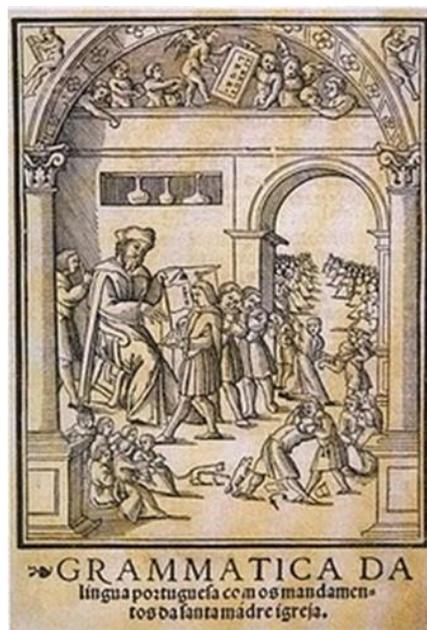


Figura 17¹¹⁸⁸

A opinião do 5.º conde da Castanheira é análoga à de Luís de Camões, no Canto I, estrofe 33 de *Os Lusíadas*, quando o príncipe dos poetas portugueses afirma «E na língua, na qual quando imagina, / Com pouca corrupção crê que é latina.» Ou seja, a viagem rumo à Índia despertara a admiração e o afecto de Vénus que identificara nos argonautas lusos, a ousadia dos antigos navegadores. Além disso, a língua por eles falada era muito semelhante à da sua pátria cara, o Lácio. Declara então o 1. Conde de Castro D’Aire:

Outras publicações se seguiram.

1574 - Pero de Magalhães de Gandavo, *Regras que ensinam a maneira de escrever a hortografia da língua portuguesa com um diálogo que adiante se segue em defensão da língua portuguesa.*

1576 – Duarte Nunes de Leão, *Orthographia.*

1606 – Duarte Nunes de Leão, *Origem da Lingoa Portuguesa.*

1619 – Amaro de Reboredo, *Methodo Grammatical para todas as Lingoas.*

1631 – Álvaro Ferreira de Vera, *Breves Louvores da Lingua Portuguesa.*

¹¹⁸⁶ Sobre Manuel Barata *vide* página 229 do II volume desta tese.

¹¹⁸⁷ Página da *Grammatica da Lingoagem Portuguesa* da autoria de Fernão de Oliveira. Veja-se [em linha]: <http://eportuguese.blogspot.pt/2011/02/lingua-portuguesa.html>.

¹¹⁸⁸ Página da *Grammatica da Lingua Portuguesa* de João de Barros. *Vide* [em linha]: <http://eportuguese.blogspot.pt/2011/02/lingua-portuguesa.html>.

«[fl. 32] diserão ser a latinidade huma parte da elegança / ¹¹⁸⁹forão juizes de sospeita *porque* erão latinos, E não / tinham noticia da elegancia autoridade E facundia / desta nosa lingua¹¹⁹⁰ bem confeso eu *que* he / ¹¹⁹¹<a> latina huma das tres rajnhas das linguas *por* ser¹¹⁹² / escrito nella o titulo da crus, como pondera o *que* escre/ueo os liuros de mirabilibus sacra scriptura *que* se / atribue e anda inserto nas obras de santo Agostinho / mas¹¹⁹³ *por* esta rezão não se proua ser ella a prin/cipal senão huma das principais E asi aquela supre/ma dignidade he sospeitosa estando agregada *por* / meo de cuja elegança procedia aos naturais / chamarem Barbaros a toda outra nação como / se proua *por* muitos ¹¹⁹⁴<[...]> *por* todos os autores gregos E la/atinos mas não quero alargar me ou diuertir me / em lououres da nosa lingua asi *porque* não pareça / *que* busco ocasião arrepelada *pera* discurso como / *porque* tratou bem esta materia <como todas> Joao de barros na / sua gramatica da lingua portuguesa E o mes/tre Andre de Resende na sua antiguidade de Euo/ra E tambem manuel baratta escreueo hum breue / dialogo; E o que a todos eu acho alguma culpa he / em fazerem hum grande fundamento de seus louuo/res na semelhança *que* tem com a latina, *porque* / dahj não resulta mais *que* ser hum latim corrupto.»

D. António de Ataíde depois de falar no temperamento divino do português, relevante juízo sobre o propósito em causa, inclui nos inícios do fl. 32v outras duas tiradas fundamentais em toda a sua obra: na primeira põe a hipótese de se um dia for publicado um tratado acerca das grandezas da cidade de Lisboa, examinar o assunto da língua portuguesa com mais fundamento e propriedade: «/ E eu quisera *que* mostrarão elles como não consiste só / niso a sua excelência E se alguma hora sair / a lus hum tratado das grandezas de Lisboa // [fl. 32v] aj se uera esta materia¹¹⁹⁵ tratada de fun/damento Agora ¹¹⁹⁶<direj somente o que nisto> alegar / se he a lingua latina.»

O segundo e importante juízo que Ataíde nos transmite reside no facto do 5.º conde da Castanheira defender a língua natural como instrumento para a construção de obras literárias. Na verdade,

«*pera* hum poeta com/*por* perfeitamente a de ser na sua lingua natural / E *por* isso escreueo¹¹⁹⁷ Daud em He/breo Homero em grego Vergilio em latim luis de / Camõis em portugues *porque*¹¹⁹⁸ a delicadesa E os / conceitos uem mais facilmente na¹¹⁹⁹ lingua natural / ¹²⁰⁰*que* na estranha

¹¹⁸⁹ Riscado: «falarão».

¹¹⁹⁰ Riscado: «E proua se».

¹¹⁹¹ Riscado: «lingua».

¹¹⁹² Na margem direita do fólio: «Livro 1 Capitulo 9».

¹¹⁹³ Riscado: «se».

¹¹⁹⁴ Riscado: «E muj».

¹¹⁹⁵ Riscado: «mais».

¹¹⁹⁶ Riscado: «tornando ao *que* des[...]

¹¹⁹⁷ Riscado: «Homero em grego».

¹¹⁹⁸ Riscado: «como».

¹¹⁹⁹ Riscado: «na».

E (como dis o meu santo, ¹²⁰¹<toda> / a lingua tem alguns proprios generos de elocucōm / que transferidos em outra linguoagem parecem ab/surdos, Donde me parece que mjhor seria di/zer que huma das partes da elegança he, não / a latinidade, mas a linguoagem de cada hum /.»

Todavia, com isto não quer o preceptista tirar valor e elevação aos seus coevos que escreveram grandes obras em latim, como foi o caso do padre Luís da Cruz: «E não ¹²⁰²<tiro> por isto a excelencia ao latim que os que / nelle forem tão exercitados que lhes fique na/tural escreuerão elegantissimamente como o tem / feito o Reverendo padre mestre luís da Crus na sua / paraph¹²⁰³asis dos salmos tornemos a compo/sição das palauras que he a segunda parte da / elocução E a principal deste capitulo^{1204 1205} //.»

No início do fl. 33, D. António de Ataíde começa a tecer um conjunto de considerações sobre a língua e as suas palavras: «[fl. 33] As palauras dis quintiliano ou são proprias ou trans¹²⁰⁶/feridas ou fingidas E inuentadas de nouo, As proprias / ou são antigas como poer em ello <E em latim antigo [são o ?] que os antigos recebem E usauão / por Valde que quer dizer [...] / *Capitulo* 125> ou ordinarias / costumados como as de que usamos.» Porque nem sempre o valor e a graça das palavras são vivazes, cita o D. António de Ataíde o v. 72 *Epístola aos Pisões* de Horácio, no fl. 33v «Si uolet usus / quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi» percebemos de forma muito clara a teoria do preceptista luso. *Usus* tem neste contexto, tal como acontece na obra do poeta de Venúsia, um sentido rico, pois não é só aquilo a que se denominava de retórica latina *consuetudo loquentium* (Quint., *Inst. Or.*, I, 6, 44; Aulo Gélío, *N. A.*, XII, 13, 16), – autores mencionados por Ataíde – mas incluía em si a *utilitas*, ou seja a *necessidade* que leva à inovação formada pelos neologismos e pelo

¹²⁰⁰ Na margem esquerda do fólio: «Agostinho de uera / religi. *Capitulo* / 50».

¹²⁰¹ Riscado: «tem».

¹²⁰² Riscado: «digo».

¹²⁰³ Riscado: «a».

¹²⁰⁴ Riscado: «As palauras / <dis quintiliano> ou são proprias ou <transferidas ou fingidas E inuentadas [...]» [riscado: «traduzidas»] as proprias ou são anti/guas ou ordinarias E costumados <como os [...]» ou [...], as <transferidas são as que por outro nome [...] se chamão metaforicas> as traduzidas humas são pontualmente asi [...] / as dizem [...] de quem as traduzimos [...] / [...] <como [...]» beneficio são [...] latinos [...]» ou são com alguma deferença como os Jancta e em / portugues he traduzida de [...] em latim com alguma dife/rença o frances dis citulo nos disemos cutelo as fingidas / são arbitrarías E formadas a uontade de cada hum As [...] / E desta usão muito pouco os poetas e ou são deduzidas <d[e] outras da mesma> E trasladadas [...] / lingoa ou d[e] outras linguas [...] de beatus formou beatitas E bea/titude a primeira se excluio e a 2.^a se recebeo».

¹²⁰⁵ Na margem esquerda do fólio riscado: «+ que he [...] / são palauras ordinarias numa significação apli/cadas a deferente Como *Vergilio* / no 6 chama a dous homens / dous rayos da guerra [riscado: «[...]»] / [...] [riscado: «[...]»] [...]».

¹²⁰⁶ Na margem direita do fólio: «*Libro* 8 *Capitulo* de ornatu».

retorno ao uso de certos arcaísmos¹²⁰⁷: «¹²⁰⁸Quintiliano resolve esta materia dizen/do *que* as palauras tiradas da antiguidade / não so tem grandes aprouadores mas trazem / alguma majestade a ¹²⁰⁹estilo *com alguma* / deleitação *porque* tem a autoridade da / antiguidade E *porque* são já quasi esquecidas / tem juntamente huma graça semelhante a / nouidade.» Está o autor na linha de Horácio, pois foi lícito e legítimo sempre será lançar um vocábulo cunhado com o selo da modernidade.

Como afirma o poeta de Venúsia, vv. 60-63: «assim como as florestas mudam de folhas no declinar dos anos, e só as folhas velhas caem, assim também cai em desuso a velha geração de palavras e, à maneira dos jovens, as que há pouco nasceram em breve florescem e ganham vigor. Nós e as nossas obras estamos fadados para a morte¹²¹⁰.»

7. DA IMPORTÂNCIA E VALOR DA METÁFORA E DAS OBRIGAÇÕES DO POETA

Inicia o 1.º conde de Castro D'Aire o fl. 34 com o título das «Capitulo das palauras propias / E <das> [transferidas ?]¹²¹¹ /.» Sobre esta matéria afirma que «As palauras propias E [ordinarias] de *que* usa/mos uulgarmente são as de que auemos usar como / bem se infere do atras referido mas tambem / se a de respeitar *que* das ordinarias não auemos / de usar de modo *que* uenhamos a cair em estilo¹²¹² / friuolo <ou desonesto>.» Para fundamentar a sua posição cita o grande orador e retórico do século I d. C, nascido em Calagurris (Calahorra, atual Espanha), declarando:

«He lição de quintiliano que todas as pa/lauras tem lugar na oração tirando algumas *que* são / ¹²¹³desonestas ou pouco limpas *porque* / dis elle *que* algumas palauras muito humildes *que* em esti/lo heroico seria¹²¹⁴ uicio usa las, noutro estilo são / muito propias, E enfim *que* não ha palaura ma / posta em seu lugar muitos poetas ouue *que* / usarão <algumas uezes> de palauras torpissimas E desauergo/nhadissimas como marcial E catulo E outros / E¹²¹⁵ forão grandes poetas, mas como nos /

¹²⁰⁷ Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, p. 60.

¹²⁰⁸ Na margem direita do fólho: «Libro 1 Capitulo 6».

¹²⁰⁹ Riscado: «orações».

¹²¹⁰ Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 58-59.

¹²¹¹ Riscado: «E nouas».

¹²¹² Na margem direita do fólho: «Libro X Capitulo 1».

¹²¹³ Riscado: «uergonhosas».

¹²¹⁴ Segue-se uma letra riscada.

¹²¹⁵ Riscado: «ainda que».

epegamas *que* fizerão profesação ese estilo / sofria se iso, mas não se sofre¹²¹⁶ a profissão / de tal estilo entregante *christam* E nobre / E politica E no poema de *que* imos tratam/do em nenhum modo se sofrem palauras / desonestas E quem achar conceitos ou pala/uras *que* o seião entenda *que* nese caso he / culpado E indigno de se imitar o tal poeta //.»

De seguida, D. António de Ataíde defende que as palavras transferidas ou seja, as metáforas¹²¹⁷ não só são lícitas na utilização que dela fazem oradores e poetas, como oferecem a possibilidade de ‘escurecer’ a linguagem de modo a fazê-la assemelhar-se a ‘mentiras’. Todavia é correcto que o façam, pois a arte das palavras só ganha com essa circunstância: «E Vergilio <dis> das abelhas E dedalo que remauão com / as asas E não he este modo licito a oradores / a poetas [...] os enigmas tem ainda *muito* mayores / licenças *porque* pera escuereçer se pode usar de meta/foras com licenças *muito* larguas¹²¹⁸ { Antes dis quintiliano libro / 8 capitulo 6 *que* o continuo / uso das metáforas latinas / resulta em enigma / }.» Aristóteles na *Poética* 1457b 2-3 declara que «toda a palavra é ou corrente ou rara ou metáfora ou ornamento ou inventada ou alongada ou abreviada ou modificada¹²¹⁹» e em 6-9 «a metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do género para a espécie ou da espécie para o género ou de uma espécie para a outra ou por analogia¹²²⁰.» Mais uma vez D. António de Ataíde segue os preceitos aristotélicos¹²²¹ nas ideias e nos termos que usa para explicar as suas teorias. Segundo Paul Ricoeur, a teoria da metáfora vem-nos dos antigos retóricos, ou seja, «na retórica tradicional, a metáfora é

¹²¹⁶ Riscado: «r».

¹²¹⁷ Vide Heinrich Lausberg ⁴1993: 163 afirma que «a *metáfora* (*translatio*; *metáfora*;/ [port. *metáfora*]) é a substituição (*immutatio*: § 174) de um *verbum proprium* (“guerreiro”) por uma palavra, cujo significado entendido *proprie*, está numa relação de semelhança (*similitudo*: § 401) com o significado *proprie* da palavra substituída («leão»: § 226).

[...] A metáfora, por esse motivo, é definida também como “comparação abreviada”, na qual o que é comparado é identificado com a palavra que lhe é semelhante. À comparação (*similitudo*) “Aquiles lutava como um leão” corresponde a metáfora “Aquiles era um leão na batalha”. [...] As metáforas, como tropos de palavra, pertencem respectivamente a campos de imagem mais vastos, nos quais os dois domínios do ser se ordenam entre si numa relação de semelhança. Os campos de imagem realizam-se mais latamente na figura de pensamento da alegoria (§ 423). Quando, uma metáfora, a relação entre os campos de imagem (§ 230), que escolheu o sujeito falante, for pouco usual na *consuetudo* (§ 104) do meio social (*aptum*: § 464) ou do *genus elocutionis* (§ 465) e se, por conseguinte, for muito grande o estranhamento (§§ 84; 162), considera-se então essa metáfora, como “trazida de longe” (*simile longe ductum*): uma metáfora desta qualidade pertence ao *audacior ornatus* (§ 90).»

¹²¹⁸ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pela letra A.

¹²¹⁹ Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 83.

¹²²⁰ Idem, *Ibidem*.

¹²²¹ A propósito da importância da metáfora, declara Manuel Alexandre Júnior *et al.* (2006), *op. cit.*, p. 32 *apud* Perelman: «“ao lado da retórica, fundada sobre a tríade ‘retórica-prova-persuasão’, Ricoeur lembra-nos que Aristóteles elaborou uma poética, que não é técnica de acção mas técnica de criação, a qual corresponde à tríade ‘poesis-mimesis-catharsis’. Ora Aristóteles ocupa-se da metáfora nos dois tratados, mostrando que a mesma figura pertence aos dois domínios, ora exercendo uma acção retórica, ora desempenhando um papel na criação poética.”»

classificada como um tropo, isto é, como uma das figuras que classificam as variações de sentido no uso das palavras e, mais precisamente no processo da denominação¹²²².» Para o preceptista português é lícito o uso das metáforas, numa época que pré anunciava já o Barroco com a sua panóplia de espelhos imagéticos:

«/ pondera meu santo / ¹²²³Agostinho se se pode chamar mentira a esta / ¹²²⁴ translação E metáfora, *porque* <quando dizem os> onde [...] as / sementeiras, florida mocidade, [niuea uelhice ?] // [fl. 35] sem duuida, nestas cousas não achamos ondas / flores, neues, E asi pareceram mentiras estas / translações, disto somba *Santo Agostinho porque* / não se pode chamar mentira o *que* se sabe <que se>¹²²⁵ faz / *por* figura retoricas E poetica E o mesmo santo / trás os exemplos de christo <E a escretura> falarem *por* metáforas / ¹²²⁶ a christo chamam pedra monte braço / E elle a *São Pedro* chamou pedra E ao pouo *christão* / ouelhas a jgreja [...] <asi proprio pastores> bastante excellen/çia».

Ataíde continua o seu discurso sobre as «palavras transferidas» ou ‘figuras metafóricas’ citando no fl. 35 uma vez mais Quintiliano «<¹²²⁷{ *Libro 8 Capitulo 6* / }>». Assevera o 1.º conde de Castro D’Aire que o autor latino «as¹²²⁸ / louua tanto *que* as¹²²⁹ aproua *por* excelente ornato da / oração». Discorre ainda Quintiliano «particu/larmente» acerca desta matéria que

«as meta/foras [...] *porque* são humas breues comparações, E *porque* / *por* comparações sabemos E entendemos *com* mais cla/reza *por* isso as metáforas nos aprazem tanto mas / diferem ¹²³⁰<humas de outras em *que*> a comparação compara se *huma* / *cousa* a outra a metáfora toma se pola mes/ma *cousa* comparação he quando disemos *que* / *hum* homem he como *hum* leão, metáfora *quan/do* ao mesmo homem chamamos leão ¹²³¹<alguma> / uezes duplicação os poetas a metáfora».

D. António de Ataíde menciona de seguida Virgílio para fundamentar a sua posição sobre o valor da metáfora. Todavia, o seu uso no poema usado de forma exagerada pode ‘escurecer’ a mensagem do poema e enfastiar o leitor: «tudo he metáfora / E são duas numa

¹²²² Cf. Paul Ricoeur ²2013: 70.

¹²²³ Na margem esquerda do fólho: «*Libro contra menda/cium ad consen. / tomo 4 Capitulo X*».

¹²²⁴ Riscado: «aplicação».

¹²²⁵ Riscado: «E se».

¹²²⁶ Riscado: «E a escretura».

¹²²⁷ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem direita do fólho, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

¹²²⁸ Na margem direita do fólho: «*Libro 8 Capitulo 2*».

¹²²⁹ Riscado: «conced».

¹²³⁰ Riscado: «das *compar*».

¹²³¹ Riscado: «[...]».

centença mas também se a de / advertir *que* asi como o uso das translações mode/rado E oportuno ilustra o poema, asi o fre/quente escurece E enfastia ate aqui quintiliano /». Mais uma vez o 5.º conde da Castanheira alude ao retor latino do século I d. C. para defender a sua teoria. Talvez pressentisse já ideia de que os poetas seus coevos se ‘emaranhavam’ em demasiadas metáforas, fugindo cada vez mais aos preceitos mais puristas dos autores clássicos da Antiguidade greco-latina. Por outro lado adverte o «<sabio> leitor» que não lhe interessa explanar no seu Borrador as diferenças semânticas, ou por que razão chama «figura / a metáfora», pois sabe «*que* em rigor retorico / não he figura senão Tropo, mas chamo / lhe asi *pera* mayor clareza ». Além disso, não pretende alongar-se acerca de tais matérias: «E não quero es/tender me em dizer as diferenças *que* ha de / figura a tropo porque não escreuo retorica / senão poetica. //».

Inicia D. António de Ataíde no fl. 36 com o título «*Capitulo* das palauras <fingidas E> inuentadas / de nouo /». Mais uma vez o preceptista luso segue o preceito aristotélico para fundamentar as suas teorias¹²³², não olvidando outras fontes clássicas consagradas que trataram o assunto de forma clara e precisa. Dividiu o 5.º conde da Castanheira

«as palauras fingidas e inuentadas / de nouo, em 4 species *que* ou são deduzidas d[e] outras / da mesma lingua ou deduzidas d[e] outras de / lingua estrangeira, ou tiradas inteiramente / de lingua estrangeira E admitidas na pro/pria ou inuentadas de nouo sem deducção / *nem* usurpação alguma. A todas estas inuenções / de palauras deu <E da> ocasião a necessidade E estreiteza / dos termos E palauras de todas as linguas que ¹²³³ / nenhuma ha *que* não se aproueita se deste remedio / Seneca filosofo se queixa de ¹²³⁴<não ter entendido> a pobresa¹²³⁵ / E a miseria da lingua latina se não quando lera / Platão aonde achaua algumas cousas a que faltauão / E não tinham nomes, outras *que* inda *que* o tiuessem o per/derão *per* ser fastidioso Horacio concede licença *pera* / inuentar palauras so em caso de necessidade E iso / quer dizer¹²³⁶ Dabetr quae licentia sumpta pudenter / E ainda *que* aos poetas he esta licença mais largua / todavia Demetrio phalerio no *liuro* da elocução / naquela parte aonde trata da composição dos nomes / dis *que* ate aos poetas he perigosa a ficção E compo¹²³⁷/sição dos nomes da qual dis Jason de nores que se se / faz bem não da muito louuor E se se faz mal / [...] dize *que* es

¹²³² Aristóteles na sua *Poética* 1457b 25-35 afirma: «Todavia, em alguns casos de analogia, não existe palavra apropriada, mas proceder-se-á exactamente da mesma maneira. Por exemplo, espalhar a semente é semear, mas o espalhar da luz pelo Sol não tem designação própria. No entanto, isto está para o Sol como o semear está para a semente; por isso se disse “semeando uma luz divina”. E também é possível lidar com este tipo de metáfora de outro modo: depois de aplicar a uma coisa o nome que é de outra, negar alguma das suas características próprias como, por exemplo, se se chamasse ao escudo “taça”, não de Ares, mas “sem vinho”. * * palavra inventada é aquela que, não sendo, em geral, usada por ninguém, é estabelecida pelo próprio poeta e parece que são assim alguns nomes como *ernugas* com o significado de ‘chifres’ e *aretera* com o de ‘sacerdote’.»

¹²³³ Riscado: «não».

¹²³⁴ Riscado: «ser tanta».

¹²³⁵ Na margem direita do fólho: «epistola 58».

¹²³⁶ Segue-se um espaço em branco.

¹²³⁷ Na margem direita do fólho: «in poetica Horatio».

mal quintiliano dis que aos¹²³⁸ // [fl. 36v] gregos era mais liçito formar E inuentar pa/lauras E que a nos he improprio E malper/mitido».

Caso se mostre estritamente necessário «De todas os coatro especies de inuentar / palauras a primeira me parece mais sofriuel porque /» é lícito aos poetas se necessário «deduzir huma palaura d[e] outra da mesma lingua / <em que se escreue> fica parecendo mais propria E mais¹²³⁹ / parelhada a se rezeber que sendo d[e] outra lingua / deduzida ou tirada, ou sendo inuentada de / nouo polo menos não ha duuida em que fica / mais inteligiuvel». Ou seja, é preferível ao poeta reinventar termos a partir da sua língua natural do que usar palavras emprestadas de outra. E conclui: «E iso basta pera ser melhor / que as palauras an de ser graues E inda que se/jão exquesitas an de ser inteligieis.»

De seguida afirma D. António de Ataíde que o Arpinate reparte a forma de inventar vocábulos em quatro maneiras: «/ ¹²⁴⁰quando Ciçero divide aqueles quatro modos / de inouar palauras *scilicet* por semelhança *per* imita/ção, *per* infleccão, ou *per* união de palauras, a Infleccão da propria lingua E a ¹²⁴¹<união> / são os milhores modos he infleccão / como debibo dizer bibosus». No início do fl. 37 o perceptista luso explica que compreende a razão pela qual era lei entre os antigos latinos que as palavras inventadas «fosem dedu/zidas da lingua grega» embora na sua opinião não fosse «rezão em que / se fundasem, mas parece me que dauão gran/de excellençia á lingua grega, E que estrei/tauão muito os poderes à sua.» Em relação à sua época, entende D. António de Ataíde que sendo o latim língua universal (entenda-se, na esfera do mundo ocidental) seria correcto que todas as nações efectuasem a partir do idioma da Roma antiga «as deducções E asi o faz luis de Camões E pode / ser que dira alguem que algum tanto mais liçençioso / do necesario.»

Fala-nos ainda da terceira «specie das inuentadas / he tiradas d[e] outra lingua sem deducção E adme/tidas na propria, isto se faz com grande força / os latinos o fizerão em muitas palauras prin/cipalmente em todos os nomes e das figuras re/toricas E gramaticas.» Segundo Ataíde, fl. 37v, Luís de Camões fê-lo na estância do sexto Canto, estrofe 28: «¹²⁴²emquanto este conselho se fazia / no fundo aquoso a leda lassa frota / com uento

¹²³⁸ Na margem direita do fólio: «Libro 8 Capitulo 3».

¹²³⁹ Ssegue-se uma palavra riscada.

¹²⁴⁰ Na margem esquerda do fólio: «3 deorat.».

¹²⁴¹ Riscado: «adiunccão / he».

¹²⁴² Na margem esquerda do fólio: «Canto 6 strofe 38».

socegado prosegua / pelo tranquilo mar a longa rota. /» A quarta espécie denomina-a o 1.º conde de Castro D’Aire «das inuentadas he das / palauras fingidas de nouo sem deducção / nem translação. E são so da cabeça E uonta/de do poeta estas não admitem os nosos / poetas em¹²⁴³ forma senão so quan/do a alguma cousa falta nome E he nece/sario por lho mais ainda então se a de / guardar alguma rezão.» Ataíde dá de seguida um exemplo elucidativo «Como a huma peça / grossa de Artelharia chamamos bombardas / parece me que he nome estrangeiro, mas se / he nosso foi necesario por lho, E quem o in/uentou acomodou se no som da palaura com / o som E o desparar da artelharia.»

Todavia «as / metáforas são galantes sendo moderadas.» Deste modo afirma Ataíde, no início do fl. 38, que devem os poetas usar as palavras fingidas «em neçesidade E limitação porque a demasia / he cancatuia E alem diso desacreditão / a lingua em que se escreue de tão estreita / que não tem¹²⁴⁴ abundancia / de palauras senão emprestadas d[e] outras / linguas ou inuentadas ou deduzidas.» Ataíde dá então por concluída a segunda parte «da elocução (que he a terceira do poema) que / dizemos ser a composição das palauras agora / trataremos da terceira parte da elocução / que he a dignidade. /» Inicia-se o capítulo «*Capitulo da dignidade do poema*»

Afirma o autor de que vimos tratando que a dignidade e elocução do poema devem observar a «autoridade da honestidade do mes/mo poema a qual seja digna de reuerença E / honrra» uma vez que «os poemas torpes ou que tem insertas // [fl. 38v] muitas [torpezas ?] não tem honestidade E asi / não tera autoridade E em uez de ser digno / de reuerença E honrra se lo ha de menos preco / E uituperio.»

Na construção do poema épico a fim de se fugir do tom coloquial deve o poeta em latim utilizar o hexâmetro e em português «a¹²⁴⁵ troua de oitaua rima.» Ataíde cita de novo o Estagirita¹²⁴⁶:

«¹²⁴⁷{ Aristoteles dis que se / alguem quiser fazer poe/mas em outro uerso que <[...]>¹²⁴⁸ fara absurdo / porque o uerso heroico he / o mais capas E o mais / firme de todos / } / E pode hum poema

¹²⁴³ Riscado: «nenhuma».

¹²⁴⁴ Riscado: «significatiuas». Entrelinhada encontra-se uma palavra riscada.

¹²⁴⁵ Seguem-se algumas letras riscadas.

¹²⁴⁶ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1449a 5-28. Veja-se Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, pp. 44-45.

¹²⁴⁷ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

¹²⁴⁸ Segue-se uma palavra riscada.

ser honesto E mais não ser / digno de reuerencia E honrra *porque* se se fizer / hum poema *que* trate da guerra do[s]¹²⁴⁹ cães e os / gatos pode ser honesto mas não sera digno / de reuerencia E honrra ¹²⁵⁰{ O sojeito do poema / [...] / [...] a dignidade / graue sojeito foi a de Vergilio tratando de eneas / mais graue a de luis de / Camõis *porque* tratou de mais / graue E de mais digna na/uegação grauissimo foj a / de [...] Cardeal *que* / fes em uerso heroico / os actos dos apostolos / não diguo *que* são huns / poemas milhores *que* / outros senão *que* são / os sojeitos huns milho/res *que* outros.»

Quanto mais graves forem os assuntos a tratar, bem como as personagens observadas, assim o cuidado a ter de modo que «*nem* / rei fale como pastor *nem* o pastor como soldados / *nem* se trate dos diferentes indiferentemente / senão *que* asi como são diuersos o seja <tambem> o estilo.» O início do fl. 39v¹²⁵¹ intitula-se «das mais obriga[çõis] do poeta», pois Ataíde havia direcionado o seu discurso para a epopeia. Também a comédia e a tragédia, ainda que os três géneros difiram entre si em muitas «cousas»,

«não basta *que* o poeta cumpra com as obrigaçõis / da arte se a obra não for pathetica, *que* he o / mesmo *que* dizer [mouedora ?] de modo *que* a de / mouer a algum affecto ou a tristeza ou ale/gria ou a semelhantes E a isto a de acomodar / as palauras *que* sejam majestosas pera a grauidade / ¹²⁵²tristes pera as tristes ettc.»

Para comprovar esta teoria, Ataíde cita autores como Horácio, «¹²⁵³{ Aulo gelio <Livro 7 Capitulo 5> E quin/tiliano <Livro 6 Capitulo 3>.» Além do mais para se «mouer / affectos consiste em / *que* primeiro nos mouamos / nos mesmos de mo/do *que* se quisermos es/creuer cousas tristes / quando estiuermos / alegres ou pacifi/cos quando irados *que* / erraremos tudo E / asi conuem *que* primeiro / façamos o animo ao / *que* queremos escre/uer / }.»

Tem o 1.º conde de Castro D'Aire no início do fl. 40 uma tirada certa em relação ao valor excelência da poesia: «Sem uergonha o não diguo *que* a razão / d[e] algum não ser por uersos excelente / He não se uer prezado o uerso E rima / *porque* quem não sabe a arte não a estima / boa E uerdadeira rezão he esta.» Contudo, a principal razão prende-se com a natureza dos portugueses

¹²⁴⁹ Segue-se uma palavra riscada.

¹²⁵⁰ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal Ø.

¹²⁵¹ O fólio 39 encontra-se em branco.

¹²⁵² Riscado: «[...] se uer».

¹²⁵³ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

«cujos / spiritos são tão leuantados *que* dificultosamente / se empregão em lououres alheos E *querem* antes / gastar o tempo em merece los *que* canta los *nem* / *tambem* ¹²⁵⁴<ha cousa *que* nos pareça grande> o respeito do / *muito* o *que* sempre nos obrigou o amor¹²⁵⁵ / rej de nos *pera* elle E delle *pera* nos E a *respei/to* *tambem* do *muito* a *que* nos sentimos obrigados / *por* quem nos deos fez <a>s outras naçõis não tem / este estilo antes tanto pelo contrario *que* E / de atreuesar hum golfo E tornar *pera* / casa se faz loguo hum poema E *muitos* em / *competençia* terão suas rezõis *pera* isso.»

D. António de Ataíde sente alguma tristeza por ver «huma ¹²⁵⁶<pouca paixão>» da parte de muitos em relação aos feitos heróicos de alguns excelentes portugueses, vendo extinguir «a memoria / dos Heroes deste rejno no qual se ouuera / quem quisera ser Plutarco ¹²⁵⁷<sobeirão> Jllustrjssj/mos uarões¹²⁵⁸.» Dá de seguida o exemplo do «Conde / d[e] Atouguia¹²⁵⁹.» Acresce ainda o perceptista luso «*porque* ¹²⁶⁰<ninguem> tratou te gora quando al/*guem* o escrever ficara ja particular / .¹²⁶¹» Ou seja, o facto de alguém cantar ou contar ficará tal como Plutarco duplamente famoso, pois a matéria narrada ao abordar heróis inexcusáveis tornar-se-á também ela para sempre recordada e tornada pública. Entretanto se houver alguém ainda melhor em erudição poderá legitimamente superar o autor seu anterior em relação a determinado assunto específico:

«mas todauia não basta *que* / *hum* poeta escreua *hum* poema *pera* *que* fique tão seu [...] / aquele sojeito *que* o não possa ser *doutrem* *porque* Horatio / *dis* *que* ainda *que* o sojeito fique particular *com* tudo / *fica* publico E *quem* o imitar E o escrever / *milhor* E *com* mais erudição E *milhor* estilo / e se será o *senhor* da particularidade¹²⁶² E *pro/priedade* delle E *com* isto se conformão os / ¹²⁶³Jurisconsultos Justiniano o *dis* claramente //.»

¹²⁵⁴ Riscado: «nos parece nada *muito*».

¹²⁵⁵ Riscado: «do noso».

¹²⁵⁶ Riscado: «pequena [...]».

¹²⁵⁷ Riscado: «não faltão».

¹²⁵⁸ Cf. início do fl. 40.

¹²⁵⁹ D. António de Ataíde estava a referir-se provavelmente a D. Luís de Ataíde, 3.º conde de Atouguia e primeiro e único marquês de Santarém, (1517 - 10 de março de 1580 em Goa). Filho segundo de D. Afonso de Ataíde e de sua mulher D. Maria de Magalhães era bisneto do 2º conde de Atouguia, D. Martinho de Ataíde. Foi governador-geral da Índia Portuguesa e Vice-Rei da Índia Portuguesa (entre 1568 a 1571 e 1578 a 1581). Fez armas na África, segundo «Nobreza de Portugal», tomo II, página 332, e, passando ao Oriente, participou da expedição de D. Estêvão da Gama ao Mar Vermelho e foi armado cavaleiro por ele na igreja de Santa Catarina do Monte Sinai. Regressando ao Reino, foi enviado à corte de Carlos V e tomou parte em sua expedição contra os luteranos. Regressando, manteve-se estranho às lutas políticas que se seguiram à morte de D. João III de Portugal a respeito da Regência. Quando D. Sebastião tomou o governo, foi nomeado 10º Vice-Rei da Índia em março de 1568.

¹²⁶⁰ Palavra riscada.

¹²⁶¹ Riscado: «E agora *que* he [comum ?]».

¹²⁶² Riscado: «delle».

¹²⁶³ Na margem esquerda do fólio: «*institutio num ciuiliu. / Livro 1 capitulo [...]*».

No seguimento apresenta D. António de Ataíde logo no começo do fl. 41 uma curiosa nota informativa que permite datar o seu Borrador: «[fl. 41] Alcobaca 9 de *Novembro* de 601 /.» Acto contínuo prossegue o 5.º conde da Castanheira as suas ideias sobre a composição das ‘obras literárias’, afirmando que não é obrigação dos poetas «¹²⁶⁴<tratarem> / tudo quanto aconteceu na historia cujo¹²⁶⁵ poema¹²⁶⁶ / cantão E lembra Horatio *que* não se a de tratar senão / o que [de lustro ?]» Mais uma vez para sustentar as suas teorias acerca da Poética, Ataíde refere o poeta de Venúsia. Temos neste caso uma alusão directa e uma citação dos vv. 150-152 da *Epístola aos Pisões* da autoria do poeta de Venúcio¹²⁶⁷.

Alude então mais uma vez à modelar e milenar comparação entre os poetas e pintores:

«ha algumas cousas impertinentissimas / *pera* os poemas, outras *que* he imposiuel ygualar se / as palauras E os uersos *com* o sojeito, E asi imitação os / bons poetas aquele pintor Timantes *que* pintando / hum painel o sacreficio de Jphigenia pintou a / Calchas triste, a Ulises mais triste, E a menalao / tristissimo querendo despois pintar Agamenon / seu pai¹²⁶⁸ E uendo *que* ja ali não podia che/gar o pincel deitou lhe hum ueo polo rosto o mes/mo deuem fazer os poetas *com* as cousas a *que* não / pode ou *com* as a *que* não deue chegar a pena /.»

Não deve o poeta «fazer uersos tão desatados *que* parecem prosa, ou // [fl. 41v] segundo outros tão impertinentes E sobre materia / tão impropria *que* não pareça digna da poesia.» Além disso «¹²⁶⁹<saem> estes uersos desatados E mal / feitos E impertinentes de entendimento esteriles / conçeijos E de cabedal *sem* lição das Historias [...] ¹²⁷⁰ da filosofia <principalmente da moral *que* he a *que* mais importa ao [poeta ?]>» Os «autores» têm obrigatoriamente de evitar o estilo rude e as «es/critas» devem apresentar-se «floridamente *porque* ¹²⁷¹estas são as que Horacio chama <E tacha> versus / inopes rerum

¹²⁶⁴ Riscado: «d[e] escreuer».

¹²⁶⁵ Riscado: «s».

¹²⁶⁶ Riscado: «s».

¹²⁶⁷ Aí Horácio proclama: «De tal modo cria ficções, de tal modo mistura fábulas com a verdade, que nem no meio destoa do princípio nem o fim do meio.» Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 72-73.

¹²⁶⁸ Riscado: «não se hou».

¹²⁶⁹ Riscado: «aconteçem».

¹²⁷⁰ Buraco no original.

¹²⁷¹ Riscado: «d».

<uersos pobres de cousas> plinio estima tanto o conceito E a¹²⁷² sciencia / (a *que* elle chama eloquentia) *que* dis *que* escasamente a tem hum ou dous /.»¹²⁷³

No seguimento, citando Plínio e um outro seu contemporâneo, apresenta uma curiosa diferenciação entre «eloquência» e «loquência»: «E asi no mesmo lugar tras Plinio a Julio Candido *que* diferencaua a eloquencia / da loquência, *porque* uerdadeiramente a eloquencia não pode / estar sem saber pois he arte E a loquência *que* he o pal/rar muito ¹²⁷⁴<florido> E *sem* sustância não he de momento /.» Fundamenta ainda mais as suas ideias sobre o assunto em questão, aproveitando a ocasião para elogiar o seu tio, D. Jorge de Ataíde a quem o 5.º conde da Castanheira tanto deve e ao qual já dedicámos uma parte deste trabalho devido à sua importância, quer como político quer como homem de ideias e de letras:

«ao senhor Bispo Dom George de Ataide Capelão mor das [...] / E do seu *conselho* do estado ouuir dizer que auia *homens* discretos / E *homens* bem falantes, os discretos chamaua aos en/tendidos cuja descrição estaua na sustancia <das cousas> E no entendimento / <E no [prender ?]> E os bem falantes dezia *que* erão aqueles cuja descrição / não pasaua da língua.»

E nisto «consola [...] Horacio // [fl. 42] aos poetas *que* não se asombrem com tantos preceitos *por/que* ha alguns uicios *que* não ofendem saluo se forem muito con/tinuados.» Ou seja, Ataíde defende os conceitos poéticos do preceptista de Venúcia que afirmava nos vv. 347-350: «há [...] defeitos para os quais exigimos indulgência: pois nem a corda produz o som que a mão e o espírito desejam, saindo, muitas vezes, som agudo a quem procura o grave, nem tão-pouco, o arco encontra sempre, com a flecha, o alvo que se mirou¹²⁷⁵.» Também segundo Horácio (vv. 351-353) «se num poema brilharem inúmeras qualidades, não devemos ofender-nos com alguns defeitos, deixados escapar por certa incúria ou porque a natureza humana os não soube evitar¹²⁷⁶.» A este respeito D. António de Ataíde menciona ainda o Estagirita quando declara:

¹²⁷² Riscado: «saber».

¹²⁷³ Vide Horácio, *Arte Poética*, vv. 319-322: «Comédias há, por vezes, que, embora parcas de elegância, medida e arte, por apresentarem temas atraentes e caracteres bem delineados agradam mais ao público e o prendem muito mais do que versos sem realidade, ou harmoniosas bagatelas poéticas.» Utilizámos a tradução de R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 92-93.

¹²⁷⁴ Riscado: «E agudo».

¹²⁷⁵ Veja-se R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp 96-97.

¹²⁷⁶ Idem, *Ibidem*.

«Aristoteles *que por* dous modos pecão os poetas ou *por / si* ou por accidente *por si* peca quando erra nos / preceitos da poetica como se¹²⁷⁷ querendo / fazer huma tragedia erra se no numero das pesoas / troca se os actos, ¹²⁷⁸<fala se soberbo> com palauras humil/des E o humilde com palauras inchadas E acaba / se a tragedia sem infortunios isto se chama / error¹²⁷⁹ capital.»

Na opinião de D. António de Ataíde, é natural que aconteçam inverosimilhanças poéticas, pois, referenciando a opinião de um perceptista quase seu coevo, Luís Vives, até o poeta Catulo errou: «E tra lo luisino disendo *que* deste modo errou Catulo¹²⁸⁰ / *porque* propondo de tratar o casamento e festas delle de / Thetis e [...] deixa a materia E uai parar / na fabula de Ariadna E a segue prolixamente / o erro de acidente.» Deve-se também exonerar de culpas os autores no que diz respeito a erros ligados a outras artes ou ciências específicas: «menos importante E / perdoauel, he quando o poeta erra se em / cousas tocantes a outra profissão, arte, ou / sciência, como na medecina ou Astrologia / ettc por accidente errou Vergilio quando / dise *que* enneas matara ueados em Africa / sendo asi *que* em africa não ha esta caca //.»

Depreendemos das palavras do 5.º conde da Castanheira que a poesia pode imitar o que existe, o que aparece aos olhos, imitação particular ou icástica, ou o que deveria existir, segundo a ideia e a opinião dos homens, a designada imitação universal ou fantástica¹²⁸¹. Subentendemos ainda no texto de Ataíde que os dois modos de imitar, no particular e no universal, o segundo é o mais perfeito porque permite tornar a poesia mais eficaz na obtenção dos seus fins¹²⁸².

¹²⁷⁷ Riscado: «fiseze huma».

¹²⁷⁸ Riscado: «fiseze o mes».

¹²⁷⁹ Riscado: «*por si*».

¹²⁸⁰ Na margem direita do fólio: «in poetica Horatio».

¹²⁸¹ Cf. António Manuel Esteves Joaquim 2005: 95.

¹²⁸² Como dirá A. M. Esteves Joaquim a propósito de outro teorizador da Poética, posterior a D. António de Ataíde: «esta concepção realça o princípio da verosimilhança simultaneamente como factor de perfeição e único limite imposto à criação de matéria literária. A verosimilhança não exclui totalmente da poesia o vulgar, o concreto, o real, pois este pode ser verosímil e possível, apenas afasta o que na realidade há de insólito, de anormal, de improvável. Por esta causa, para Pina e Melo, que segue bem de perto a *Poética* de Aristóteles, a poesia supera a história, constringida pela transmissão exclusiva da verdade.

O meio usado pela poesia e que a distingue da música, da pintura e da dança é a “a descrição harmónica do verso”, a “medida das vozes”.» A propósito deste assunto Ana Maria Valente (2004), *op. cit.*, p. 11-12 afirma o seguinte: «será necessário, no entanto, distinguir, como faz Halliwell, 1986: 136-137, entre os dois aspectos diferentes da mimese poética (a que está em causa nesta obra, embora, tal como na *República*, o conceito seja constantemente transferido desta para as artes plásticas): um, que é o seu verdadeiro âmbito (acção), e outro, o seu verdadeiro significado (retrato dos universais). Este contraste do valor do particular com o do universal é o que figura no célebre passo em que, comparando a história com a poesia, no cap. 9, Aristóteles escreve que uma difere da outra porque a primeira diz ‘o que aconteceu’, e a segunda ‘o que poderia acontecer’ (1451 4-5).

«apesar da diferente valoração que cada um destes autores [Platão, Górgias e Aristóteles] atribui ao fenómeno da *mimese poética*, todos acabam por concebê-lo como processo poético-retórico de construção de mundos ilusórios. E nem mesmo Horácio – que o restringe, de forma clara e apelativa, seja sob a aura realista das conveniências, seja sob a aura da rigorosa circunscrição dos géneros poéticos – logra reduzi-los apenas a uma simples reprodução dos *modelos já vistos*. Conforme o seu epigramático e veementemente *Ut pictura poesis*, em princípio, parece preconizar.»

A começar o fl. 42v, o 5.º conde da Castanheira cita novamente o venusino numa passagem célebre para explicar que apesar da nossa indignação, certos erros cometidos pelos autores poéticos podem ser desculpáveis, porquanto na descrição de um grande assunto pode um poeta dormir, ou ainda, não dominar todas as ciências, facto que em certos casos o pode levar ao cometimento de pequenos lapsos¹²⁸⁴. Diz então D. António de Ataíde:

«E destes segundos erros são os *porque* Horacio dis / que Alequando bonus dormitstat Homerus /*que* alguma uez se descujda Homero E ¹²⁸⁵<porque / não cuide *que*> pelos poetas mediocres se declara lo/*quo que* a estes *nem* os homens *nem* os deoses *nem* / os poderosos *sofrem que* fara aos maos E certo / *que* Da Horaçio huma galante rezão *pera* prouar, *que* não se sofr[e ?] / poeta *que* não seja *muito* bom *porque* dis elle *que* a poesia inuen/*tou se pera* <prouejto E> *pera* delicia dos animos se

Por este exemplo se vê mais uma vez a grande importância do conceito de *mimesis*.»

¹²⁸³ Vide Maria Penha Campos Fernandes: 1999: 37. A mesma autora, (1999), *op. cit.*, pp. 38-39, a respeito deste assunto afirma o seguinte: «Horácio, *Arte Poética* (séc. I a. C.), org.-trad., “Introdução”, Comentários de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa: Editorial Inquérito, 1984: 109, verso 361. *A superioridade do sentido da visão sobre o da audição* é, porém, melhor testemunhada por este extracto: “Há acções que se representam no palco, outras, só se relatam depois de cometidas. O que se transmite pelo ouvido comove mais debilmente os espíritos do que aquelas coisas que são oferecidas aos olhos, testemunhas fiéis, e as quais o espectador apreende por si próprio” (Id. *Ib.*, pp. 82-83 [vv. 179-182]; Eunice Ribeiro, *José Régio o texto iluminado*, Braga: Universidade do Minho, 1998 [Tese de Doutoramento]).

Apesar de, em diferentes situações, o relacionamento da poesia com a pintura ser ressaltado, na Antiguidade a questão da *mimese poética* não se circunscreve à da *visibilidade física*: “Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes [epopeia, tragédia, poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética, a citarística]: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente» (Aristóteles, *Poética* [séc. V a.C.], org.-trad., “Prefácio”, “Introdução”, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa (1966, Porto Alegre: Globo), 2.ª ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990: 103, § 17-26).

O *impacto da musicalidade* sobre o receptor é essencial na concepção gorgiânica de poesia: “Eu concebo e designo igualmente toda a poesia como um discurso com ritmo. Um temor reverencial, uma comovida compaixão insinua-se nos que a ouvem. [...] Na verdade, os discursos harmoniosos, inspirados pelos deuses, provocam uma sensação de bem-estar, dissipando a tristyeza. A força da palavra mágica, convivendo com a opinião do espírito, fascina-o, convence-o e transforma-o por encantamento” (Górgias, “Elogio de Helena”, in Id., *Testemunhos e fragmentos*, trad. de Manuel Barbosa-Inês de Ornellas e Castro, Lisboa: Colibri, 1993: 43).

Assim sendo, a *mimese poética* afirma-se como uma *força pragmática a introjectar-se no receptor, para além da visibilidade física e da racionalidade*.»

¹²⁸⁴ Cf. Horácio, *Arte Poética*, vv. 358-360: «E não posso deixar de indignar-me todas as vezes que dormita o bom Homero: contudo, é natural que, na descrição de tão grande assunto, alguma vez nos domine o sono.» Tradução de R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 98-99.

¹²⁸⁵ Segue-se uma palavra riscada.

¹²⁸⁶<alguma destas partes falta> / *pera que* he fazer poemas <podendo se declarar os [...] de cada hum poe[ma?]> E asi afirma que embaxando / hum ponto do sublime [...] *pera* o infimo E toda / outra sciencia E arte sofre mediania o poeta não / espanta se *muíto* de que se deixe o joguo da pela *por* quando / se não sabe E se cometa a fazer uersos sem / ¹²⁸⁷<noticia> da arte E sciencia delles. /»

É dever do poeta apresentar figuras e tecer considerações de forma a tornar o poema 'literário' e consistente. Se «os poetas *descreuem* hum soldado hum pastor E as mais / *pesoas* reseruando lhes as suas circunstances, *cou/sas* são estas *que* se an de aprender da lição dos mes/mos poetas aqui basta aduertir *que* se a de reparar / *muíto* nestas considerações. /» Pode um autor apresenatar «na poesia *humas* quasi *pesoas* ou *pesoas* / *fingidas*, como em Vergilio a fama, em ouuidio a / *fome* em Ariosto a discordia em Camõis a manham / em petrarca a Castidade a fama a morte E o Amor / *que* são *rossas* quatro triunfos» Ainda que se tratem de figuras abstractas «*cumpre* ao poeta *des/creuer* estas cousas como se fosse *peçoas* com as / circunstances que ouuerão de ter se o forão // [fl. 43v] Vergilio *Descreue* o arco celeste. /» O ambiente» mitificador das epopeias é propício à (re)criação de figuras históricas ou fictícias, de seres reais ou imaginários e ao contrário do drama «a epopeia não oferece o conflito intersubjectivo em torno do qual circula a acção dramática, mas antes “apresenta uma dialéctica imobilizada, no sentido em que nenhuma parte do texto oferece uma resolução devida à mediação duma dialéctica posta em movimento”¹²⁸⁸.» No entanto as imagens criadas pelos poetas através de um complexo conjunto de metáforas levam-nos a pensar que «os princípios organizadores da epopeia seriam então os da parataxe e da coexistência paralela de perspectivas independentes, nunca os do entrelaçamento dramático e da orgânica interdependência que Aristóteles teorizou¹²⁸⁹.» Todavia não podemos negar que a ideia «acerca da intrínseca dramaticidade da épica generalizou-se, não sem alguma contestação (p. ex. as cartas sobre o assunto trocadas entre Goethe e Schiller em 1797), contudo insuficiente para a desacreditar no discurso crítico-literário¹²⁹⁰.»

Certo é que os poetas apresentam nas suas obras todo um conjunto de ideias filosóficas, morais e políticas plenas de significado, ainda que ligadas a cenas irreais ou

¹²⁸⁶ Riscado: «isto senão a de conseguir».

¹²⁸⁷ Segue-se uma palavra riscada.

¹²⁸⁸ Veja-se [em linha]: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=1005:epopeia&task=viewlink.

¹²⁸⁹ Idem, *Ibidem*.

¹²⁹⁰ Idem, *Ibidem*.

totalmente fantásticas¹²⁹¹. Essa plasticidade pictural para além de enriquecer o poema do ponto de vista artístico cria no leitor em termos psicológicos uma imagética tal, que o leva a envolver-se como se visualizasse um filme cuja narrativa o prende e o move para o pensamento reflexivo e ao mesmo tempo para o deleite. Por exemplo certas descrições como a do escudo de Aquiles permitem ao leitor vislumbrar o resumo de uma cultura¹²⁹². Noutros casos a imagética criada pelo poeta é de tal modo rica que nos deixa deslumbrados e presos aos textos, como se o que observássemos nas constelações de palavras narradas nos teletransportasse de imediato para dimensões sensoriais, onde o 'irreal' e o real se cruzam e nos permitem melhor reflectir sobre o nosso lugar no cosmos. Essa linha entre o fantástico e o verídico é ténue nas grandes epopeias, todavia sem a presença do maravilhoso o poema definharia¹²⁹³.

Por isso, D. António de Ataíde cita o v. 701 do IV Livro da *Eneida* «mille trahens varios adverso sole colores.» O episódio é conhecido: a onipotente Juno enviou Íris do Olimpo para libertar a alma de Dido em agonia dos membros que a aprisionavam. Íris, húmida de orvalho, arrastando céus afora mil cores variegadas com as suas asas de ouro, contra o sol, voando desce e adeja sobre a cabeça da rainha de Cartago, consagrando a Dite o seu cabelo, libertando-a do corpo onde estivera encerrada¹²⁹⁴. Assim falou, Íris, cortando-lhe o cabelo com a dextra. E a um tempo se dissipou todo o calor e nos ventos se lhe foi a

¹²⁹¹ Sabemos que os elementos fantásticos provêm de uma antiquíssima tradição poética anterior a Homero e que se devem procurar num antigo poema perdido dos Argonautas. Cf. M. H. da Rocha Pereira ⁷1993: 93.

¹²⁹² Idem, *Ibidem*, pp. 77- 79.

¹²⁹³ No documento [em linha]: <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6057/maravilhoso/>, podemos ler o seguinte sobre a questão do maravilhoso na literatura: «Género da literatura do (sobre)natural teorizado por Tzvetan Todorov em *Introduction à littérature fantastique* (1970). Segundo este autor, o maravilhoso é o género onde se incluem as obras nas quais não é possível qualquer explicação racional para os fenómenos (sobre)naturais. O herói e o leitor implícito de uma narrativa maravilhosa aceitam sem surpresa novas leis da natureza. A definição do género maravilhoso é determinada na relação que Todorov estabelece com os géneros que lhe são próximos, isto é, o género fantástico em que o herói e o leitor mantém a *hesitação* entre uma explicação natural e (sobre)natural dos fenómenos ao longo da narrativa e o género estranho onde é fornecida uma explicação racional dos fenómenos insólitos, mantendo-se desse modo intactas as leis da natureza. Seguindo o critério dicotómico racionalidade/irracionalidade, os três géneros distribuem-se esquematicamente em género estranho/fantástico/maravilhoso.

A paternidade do termo *maravilhoso* não é de Todorov. Já Aristóteles o tinha utilizado na *Poética* (séc.IV a.C.) quando no Cap. XXIV refere o modo como este participa na tragédia e na epopeia: “O maravilhoso tem lugar primacial na tragédia; mas na epopeia, porque ante nossos olhos não agem actores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso” (trad. de Eudoro de Sousa, p.141). Aristóteles apresenta o maravilhoso como um elemento do irracional mas não o conceptualiza.»

¹²⁹⁴ Cf. Victor Jabouille ²1992: 123. Veja-se a tradução do passo da autoria de Agostinho da Silva 1977: 248-249 - «Íris então, descendo como orvalho, / com asas de açafão pelo céu fora, / voava frente ao Sol em cambiantes / que banhavam o rosto da rainha. / Paira sobre ela e deste modo fala: / «Tenho ordem de levar este cabelo / que só a Dite pertence e te liberto, / são as ordens que tenho, de teu corpo.» Tudo acabou, vida vou ao vento.»

vida. Exemplos deste tipo deve o poeta inflamar e desenvolver na sua obra. Por isso D. António de Ataíde proclama:

«e este exemplo A estes são semelhantes / as sereas [...] Algumas cousas se / escreuem de modo *que* parecem incruéis, estas atribuem os poe/tas sempre a algum dos seus deoses *pera* emendar a imposibi/lidade E suprir a incredulidade Como o Capaçete de / Turno he obra de Vulcano os caualos de eneas da geração / dos *que* trazem o carro do sol, E são *por* obra de Ceres quando / falla o caualo de Achilles, da lhe palos a fala quando / as ninfas se mutarão em naos foi obra de Cibeles / <E em torcato tasso o encantamento da selua he *por* inuocação de Plutão »

Porém as mortes descritas num poema não têm que ser todas do mesmo modo:

«/ As mortes *que* he necesario *que* aja no poema não são sem/pre de hum modo em Vergilio morre Archiles de sua / doença, [miseru amuos ?] de Trilon seu *competidor por* enueja / E temeridade palinuro pola fe Lauso *por* piedade / ¹²⁹⁵ Camila *por* fortaleza, Turno *por* auareza E pola / uan gloria de trazer os despojos de [palas ?] »

Proclama D. António de Ataíde que na descrição de uma só morte, o caso de Dido por exemplo, em que a rainha «desespera¹²⁹⁶ chama¹²⁹⁷ E deseja a morte, E / não podendo alcança la trata de se matar *por* suas / mãos escolhe tempo E modo E execução no / qual canto, tendes tudo pesoa, concelho, feito, cau/sas, tempo, lugar, modo, affecto, instrumento E / soceso¹²⁹⁸» e «lugares.» Quer o 5.º conde da Castanheira dizer que a «descrição as uezes he simplex *porque* / simplesmente se dis o lugar outras he¹²⁹⁹ *tambem* / com suas circunstancias descreuendo ¹³⁰⁰<muros> bosques / termos E as uezes os proueitos ou danos do mesmo / lugar /.» É o caso de «Camões passadas tendo ia as Canarias Ilhas /» quando descreve aquele arquipélago ou no Canto III estância 17, no momento em que o épico luso narra a situação geográfica de Portugal na Europa.

D. António de Ataíde classifica os versos de Camões sobre a localização de Portugal como «[fl. 44v] gentil descrição *com* todas ou *muitas* das circunstancias / *que* este nosso reino tinha no tempo.» Para o precepista luso «E he / imposiuel fazer se huma arte poetica *que* ensine / estas cousas tão meudamente *que* escuse a lição dos / poetas», por isso, como

¹²⁹⁵ Riscado: «Aru».

¹²⁹⁶ Riscado: «rogo?».

¹²⁹⁷ Riscado: «p».

¹²⁹⁸ Segue-se um espaço em branco.

¹²⁹⁹ Riscado: «com».

¹³⁰⁰ Riscado: «[muros?]».

leitores interessados devemos observar as «descripcões» feitas pelos «poetas galantes» e com eles aprender. Não querendo o 5.º Conde da Castanheira tornar o seu discurso demasiado extenso, aconselha a que se aprenda a lição na própria poesia dos poetas: «E *porque* não pare/ça *que* busco ocasião de me alargar deixo de a pintar / como ¹³⁰¹<elles> escreuem o tempo E suas partes / mayores E menores o anno os meses os dias as / menhas as tardes as noites a serenidade a / tormenta os uentos as chuvas *porque* tudo isto se / a de aprender da lição dos mesmos poetas.»

Se um teorizador não proceder desta forma arrisca-se a «*que* saya / com hum uolume grandissimo *que* não he [serue ?] / *pera* arte cuja¹³⁰² <perfeição> está em breuidade / E clareza.» Não deve tornar o seu discurso «dema/siado de cançatiuo E comprido» facto que leva Ataíde a afirmar o que deseja realmente com esta sua obra:

«o *que* pre/tendo he encaminhar a ordem da poesia / dizer as leis della emquanto¹³⁰³ sciencia / *por* si as outras cousas dependem d[e] outras / sciencias E como o uerdadeiro E perfeito / poeta toca em todos imposiuel E imper/tinente coisa será querer eu ¹³⁰⁴<recompilar> na / arte da poesia a politica de Aristoteles / a Retorica de Cicero as instituicões de / quintiliano.»

D. António de Ataíde considera «a / variedade» como «huma das principais ¹³⁰⁵<cousas com *que* o poeta ilustra o poema>» evidência que o leva a ocupar-se do assunto de uma forma muito breve. No final do fl. 45, explica o 1.º conde de Castro D’Aire que sendo a matéria sobre a «Vari<e>dade» tal como Escalígero já havia declarado, difícil de tratar. Por isso afirma «Seguindo a Julio Caesar Scaligero podemos¹³⁰⁶ / bem tratar este ponto o qual elle acha por [...] / difficultoso de ensinar E asi recorre a exemplos / ¹³⁰⁷ todos os liuros de Vergilio tem os fins trágicos.» Acto contínuo, Ataíde explica o conteúdo trágico que cada livro da *Eneida* encerra.

8. DOS ESTILOS E DA MÉTRICA

¹³⁰¹ Riscado: «os poetas».

¹³⁰² Riscado: «excelência».

¹³⁰³ Riscado: «p».

¹³⁰⁴ Riscado: «diser».

¹³⁰⁵ Riscado: «obrigacois do poeta».

¹³⁰⁶ Na margem esquerda do fólio: «Scaligero Poetica Livro 3 Capitulo 28».

¹³⁰⁷ Riscado: «De».

No «[fl. 47¹³⁰⁸] *Capitulo 7* dos estilos /» D. António de Ataíde começa por afirmar que segundo Cícero existem três estilos: «Graue, mediocre / E [athenuado ?] *que* he o mesmo que humilde ou ¹³⁰⁹<suçeso> /.» O estilo grave «consta de grande E ornada¹³¹⁰ / disposição de palauras graues» o medíocre «¹³¹¹<o infimo E humil/de *que* he o [...] abaxa se ao usadisimo> / E ordinario costume de falar asi sem ¹³¹²<elegancia E [...] / [...]>.» O estilo medíocre «he meo entre ambos / *porque* nem he tão leuantado como o graue nem tão ras/teiro.» Acrescenta o preceptista luso que «He neçesario / *que* nem estes estilos se confundão entre si mesturan/do em hum so poema huns com outros, nem querendo / seguir qualquer delles se dem nos uicios uesinhos / a cada hum» a fim de que o estilo da obra não saia de acordo com as palavras do poeta ‘zombativo’, ‘ordinário’ ou «friuolo» e ¹³¹³<im>pertinente.» Devem os autores variar as suas ‘digressões’ ao longo das suas obras a fim de tornar o poema interessante e equilibrado:

«E quando os ¹³¹⁴<Autores ensinão> *que* se a de uariar não / *querem* dizer *que* num mesmo ¹³¹⁵<poema> se an de uariar estes / estilos mas *que* não an de seguir sempre a naue/gacão ou sempre as batalhas mas *que* an de uariar / fazendo suas digresõis como adiante / se diraa, conformes no estilo com o do poema¹³¹⁶.»

A partir do fl. 47v. Ataíde afiança que a brevidade dos poemas deve também ela ser considerada segundo os preceitos de Aristóteles «*porque* costumão muitos apegar / tanto a ella *que* fazem o poema na quantidade pequeno / E no estilo¹³¹⁷ escuro E ordinariamente acontece isto / *por* falta de cabedal ¹³¹⁸. » Isto pode dever-se a três causas:

¹³⁰⁸ O fólho 46-46v encontra-se em branco.

¹³⁰⁹ Riscado: «comum / em q».

¹³¹⁰ Riscado: «colo». Entrelinhado riscado: «ordem».

¹³¹¹ Riscado: «o medi<o>cre consta / de mais umilde dignidade, mas todauia ainda».

¹³¹² Riscado: «ordem nem / elegancia».

¹³¹³ Riscado: «sem».

¹³¹⁴ Riscado: «poetas tratão».

¹³¹⁵ Riscado: «estilo».

¹³¹⁶ Riscado: «E este ..he aconçelhado por Aristoteles <e meio>».

¹³¹⁷ Riscado: «cons».

¹³¹⁸ Riscado: «ou *por* temor de incorrerem [...] de locacidade E palaurejros E querendo se restringir».

«ou *que* não sabem senão confundir ou / ¹³¹⁹ por cuidarem *que* não he o estilo [leue ?] / tudo se não quando he escuro E por se quererem / [...] tanto nos conceitos *que* se perdem de uista [...] *que* sejam altos mas an de ser a/plicados de modo *que* não seja necesario consultar o poeta *pera* saber o *que* [...] diser» ¹³²⁰{ terceira causa <porque fazem o poema pe/queno E o estilo escuro> he por temer / incorrerem no uicio de [palaureiros ?] E querendo se / restringir / } dão emtão escuros como o faz persio ainda que esse / autor seguio este modo de proposito *porque* <asi conuinha> a satira / E tão perigosas E mordases como as suas.»

Os preceitos da brevidade obrigam a que «se começe donde he ne/çesario sem obrigação de ser des do primeiro principio das / cousas, E que se conte sumaria E não particularmente E / *que* se siga a obra ate onde for necesario E não ate / o ultimo extremo, E *que* se ponhão asi os fins E saidas / das cousas *que* das ditas se entendão E coligão.» Deve-se ‘calar’ o que dana o poema e o que não importa muito e por isso adverte Ataíde que o autor não pode deixar o que é necessário observar sob pena do estilo se tornar «ia não / ¹³²¹he breue senão ¹³²²<diminuto>.» E daí os «spartanos não quererem entre si poetas nem / oradores polo demasiado amor *que* tinham a brevidade.» No fl. 48 diz-se que o estilo a ser seguido pelos poetas deve ser o dos grandes autores clássicos como Virgílio ou Cícero, tal como preconizam Quintiliano e Horácio e dessa forma D. António de Ataíde conclui o capítulo «Capitulo 7 dos estilos¹³²³.» Dá como exemplo do que propõe a imitar um autor português, «francisco de sa de miranda cujo estilo he mais / emparelhado a se querer imitar *que* quantos eu ui¹³²⁴.» No começo do fl. 49 assevera Ataíde que Salústio escreveu com brevidade e de tal modo o fez que é difícil «¹³²⁵ sua perfeição mas he defícil de imitar.» De qualquer e modo e em qualquer obra literária a escrita deverá ser harmoniosa e de acordo com Aristóteles «*que* seja> tal correspondência das partes entre / si *que* não se posa

¹³¹⁹ Riscado: «[...]».

¹³²⁰ O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal Ø.

¹³²¹ Na margem esquerda do fólio: «libro 3 rethorica».

¹³²² Riscado: «escuro».

¹³²³ Afirma o 1.º conde de Castro D’Aire: «E asi vemos *que* ¹³²³muitos qui/serão imitar a estes E não¹³²³ souberão ygua/lar se Antonio <naquele epigrama Dicebantibi gala seniscimus e [...]> quis imitar ou competir com / Horatio¹³²³ na ode *que* começa o crudelis / ad huc et veneris muneribus potens, E trabalhou / debalde E quem quiser uer bem considerada / a diferença ueja a ¹³²³<Jason> sobre Horatio / muitos quiserão imitar Cicero E muitos a Vergilio / muitos a Horatio mas poucos ygualarão a Horacio / pouquissimos a Ciçero ninguem a Vergilio // [fl. 48v].»

¹³²⁴ D. António de Ataíde apresenta de seguida esta interessante nota: «Dos sem mil reis que cobrej / a uinte oito d[e] outubro de 601 / per huma letra de Manoel al/ures de gonçalves, dej a dioguo mon/teyro de carualho sesenta E / sete mil E oitosentos reis ia / Antonio Rodrigues d[e] Andrade / trinta que tudo me mandou / dar o senhor dom Antonio //.»

¹³²⁵ Riscado: «na».

mudar nem alterar qualquer / dellas sem destruir toda a obra *porque*¹³²⁶ (aiunta elle) / tudo o *que* acrescentado ou tirado não muda o todo¹³²⁷ / não he *nem* pode ser parte dese todo galante.»

Apresenta-se o preceptista luso um fervoroso seguidor de «Aristo[*teles*] / *que* nada deixou *por* ensinar» e a «a razão *porque* como o poema a de ser // [fl. 49v] *hum* E não uario.» O poema há-de reportar-se apenas a uma parte da vida de um herói: «Asi o fizerão os poetas todos *enneas* começa / nauegando E desterrado continua Vergilio seus / trabalhos ate *que* se mude a fortuna a mjlor / ¹³²⁸E uença Turno.» O mesmo fez o épico luso, Luís de Camões que «embarca Vasco da gama / *com* a proa na Jndia corre *por* seus trabalhos no / ponto em *que* Ancôra em Lisboa toma o poeta / *tambem* as uelas e acaba o poema E em reso/lução escreuer poema não he escreuer a uida / d[e] *um* homem se não huma parte della.» Fica assim bem declarada a matéria acerca da brevidade e «o termo *que* / deuão ter os poemas.» Na opinião de D. António de Ataíde um poema para ter qualidade deve ter o número preciso de versos, mas isso não «he cousa de pon/deração *nem* de doutrina senão da experiencia / E lição dos liuros.»

O preceptista luso enceta o fl. 50 com o título «Capitulo 8 de como se an de eleger estes estilos.» Antes de começar por escrito qualquer obra «muito deue considerar o poeta sobre qual destes estilos ha de / seguir E não se a de arremesar *inconsideramente* a qual/quer deles.» Assim o manda fazer Horácio e o aconselha «Quintiliano disendo *que* he neçesario olhar *muito* / a propriedade dos engenhos E não so *pera* a poesia mas / *pera* tudo he isto muj necessário.» Deve o artista seguir os preceitos do poeta de Venúcio «pois o mais ínfimo dos escultores moldará unhas no bronze e até nele imitará cabelos sedosos, mas será infeliz no acabamento da obra por não saber criar um todo¹³²⁹.» Ou seja, a obra de arte tem de formar um todo, não interessando os pormenores senão em relação a esse todo. Para Ataíde e depois de citar Sto. Agostinho, o processo da *inventio* assume particular importância «*pera* a poesia *porque* ¹³³⁰<sendo> a primeira parte sua a jnuentiua / não cuide

¹³²⁶ Riscado: «dis».

¹³²⁷ Riscado: «tam».

¹³²⁸ Na margem esquerda do fólio: «torcato taso».

¹³²⁹ Cf. Horácio, *Arte Poética*, vv. 32-34. Vide tradução de R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 52-53.

¹³³⁰ Riscado. «[não ?]».

o poeta *que* tem *comprido com ella*¹³³¹ recebendo / ou escolhendo o *que* primeiro lhe uier a cabeça *que* iso he / *cognoscitiua* E não inuentiua, a de trabalhar a de / buscar, ponderar¹³³²<balancar> a materia e o talento.»

No fl. 54, Ataíde começa por fazer referência ao código de Justiniano «qual manda *que* se *alguem* for sentençado por alguns uersos de/famatorios *que* não posa fazer testamento.» O facto de se terem colocado freios em relação aquilo que os poetas podiam escrever fez com que se extinguisse

«a Comedia antiga¹³³³Sucedo / <a Comedia antiga> a mea na qual *por* remoques mordião a *muitos* / calando lhes os nomes. esta ueo a aborrecer / e fazer se sospeitosa a nobresa contra a qual / ella mais se inclinua e *Em* cujas culpas somente toca/ua. E *por* iso se tirou de todo E uierão a comedia / noua <*que* floreceo em tempo de Alexandre> a qual sombaua so de pessoas ordinarias / E inferiores *com* nomes trocados E *com* argumento / tão diferente das cousas *que* fazia a gente no/bre *que* manifestamente se uia *que* não tocaua nelles.»

Depois de explicar a diferença entre «Comedias togatas E paliadas», proclama Ataíde no fl. 54a que também em Roma sucedeu algo de idêntico em termos legislativos: «Scipião naquela disputa da republica / *que* os Romanos não quizerão *que* a sua uida E fama ficasse / sogeita as injurias E afrontas dos poetas Condenando / *tambem* a morte *quem* ousase fazer¹³³⁴ uersos defa/matorios.» Afirma então o 1.º conde de Castro D’Aire no fl. 55 que não irá ocupar tempo com a parte musical das comédias¹³³⁵. Sobre o número de representantes em palco, na Grécia e nos primeiros tempos da comédia, para além de usarem máscaras «consta *que* antiguamente *hum* so re/presentante referia a comedia toda mu/dando a uos E o trajo <parece> deuia ser *muito* frio / E impertinente cousa mas ainda oje uemos / chocarrejros *que* remedão.» Mais tarde dar-se-iam mudanças «E asi / Aschilo foj o *primeiro* *que* admetio duas pessoas / Sofocles tres e depois os modernos // [fl. 55v] forão admetindo

¹³³¹ Riscado: «com».

¹³³² Riscado: «balancar».

¹³³³ Na margem direita do fólio encontra-se uma anotação riscada, sendo a remissiva para a mesma assinalada no original pelo sinal +: «*Muito* he pera [...] <no meu santo> o *Capitulo* 2 do *Livro* 2 / de *Ciuitate* dej / sobre esta materia / *que* desejei tresladar / todo».

¹³³⁴ Riscado: «taes».

¹³³⁵ Na opinião de António de Ataíde até porque «*muito* auia *que* dizer sobre estas frautas mas não / he cousa *que* toque á poetica se parecer bem / este meu trabalho acabarej *huns* tratados da *specu/latiua* da *musica*¹³³⁵ *que* he *huma* dependente / da *matematica* E sobre *que* poucos tem escrito / polo menos <de¹³³⁵> poucos¹³³⁵<autores temos noticia> (portugal) / E aj¹³³⁵ se trata (como em lugar proprio as / diferenças dos instrumentos os inuentores delles / a teorica de sua composiçã¹³³⁵ E outras cousas / de¹³³⁵ gosto.»

mais.» O modo que os representantes haveriam de ter «no pronunçar de seus / ¹³³⁶ditos ensina quintiliano.»

D. António de Ataíde não esquece quanto importantes eram os edifícios onde se praticava a representação na Antiguidade greco-latina e «o cu[i]ddado que os antiguos têm / nas scenas¹³³⁷ ou theatros onde representauão / porque segundo era o augmento asi as ordenauão / ¹³³⁸como se ue em Vetruiuio E fiserão se tão / grandes theatros que Vespasiano fez hum / anphiteatro em que podeão uer as festas / oitenta mil pessoas sem¹³³⁹ se impe¹³⁴⁰/dir huma a outra.»

Depois de repetir algumas ideias sobre os géneros cómicos e trágico, o preceptista luso dedica os fls. 56, 56v. e 57 a explicar o que é um argumento e o conteúdo de todas as cenas do primeiro Acto da comédia *Ândria* de Terêncio. A propósito e na continuação do assunto o 5.º conde da Castanheira cita Donato, pois, segundo esse gramático e teórico latino do século IV d. C. «num mesmo acto¹³⁴¹ / não se sofre sair¹³⁴² huma figura <pera falar> mais de sinco / uezes¹³⁴³ que sair ao theatro¹³⁴⁴ sem falar não en/tra no numero das sinco uezes que se lhe permite / sair num acto pera falar.» Quanto à questão das personagens serem também feitas por mulheres, D. António de Ataíde remete o assunto para a leitura dos «libelos» de frei Alonso de Mendonça «na questão / nona scolastica.»

D. António de Ataíde inicia o «[fl. 58¹³⁴⁵] 2.ª Parte / *Capitulo* dos pés /» delarando que era «tempo de tratarmos das uarias / medidas de uersos que ha na lingua latina / e portuguesa E das¹³⁴⁶ <figuras¹³⁴⁷> poeticas que / se deuem seguir licenças que se permitem

¹³³⁶ Na margem esquerda do fólio: «quintiliano Livro 11 *Capitulo* 3».

¹³³⁷ Segue-se uma palavra riscada.

¹³³⁸ Na margem esquerda do fólio: «Vetruiuio Livro 5 *Capitulo* 8».

¹³³⁹ Riscado: «poder sem».

¹³⁴⁰ Na margem esquerda do fólio: «Jason In poet Horatio».

¹³⁴¹ Na margem direita do fólio: «Donato in Terentio». Entrelinhado riscado: «<[...] tercut>»; «<Do>».

¹³⁴² Riscado: «<pera>».

¹³⁴³ Riscado: «saluo?».

¹³⁴⁴ Riscado: «por».

¹³⁴⁵ O fólio 57v encontra-se em branco.

¹³⁴⁶ Riscado: «licenças».

¹³⁴⁷ Riscado: «[erros ?]».

erros / *que* se culpão mas *porque* os uersos constão de / pes he necesario *que primeiro* tratemos delles / ¹³⁴⁸ asi do seu nome como de sua ualia.»

Adverte o leitor que «daqui *por* diante he necesario seguir ou *por* melhor dizer tresladar muitas / uezes o *que* esta escrito nas artes nas silabas / E nos liuros comuns.» Mas isso não tolhe D. António de Ataíde de escrever no seu Borrador importantes páginas sobre as sílabas e a musicalidade métrica dos versos, pois tal como um cronista que faz os Anais duma republica não só não «deue de deixar «as¹³⁴⁹ chronicas <antigas> antes / ellas são as *que* lhe seruem E as *que* ha de tresla/dar como principais instrumentos de sua / fabrica tambem aduirto *que* os nomes / dos pes E dos uersos são gregos E ja os latinos / os tem recebidos com eses ¹³⁵⁰<mesmos> nomes gregos¹³⁵¹.»

Sobre os diversos nomes dados a diferentes pés e versos, o 5.º conde da Castanheira segue nessa substância Santo Agostinho que «tratando esta mesma / materia dis *que* usemos destes nomes sem nos can/çarmos na inuistigação de sua origem *porque* he traba/lho cujo fruto he mais locaçidade *que* proveito.» A razão de tal de atitude por parte de Ataíde não se prende com a ignorância deste em relação ao assunto, mas porque «certo he cançatiua cousa.» E ¹³⁵²{ quem quiser uer estas / etimologias *por* sua curio/sidade [...] lea a Arte / de Antonio de nebrix / [...]entada no Livro 5 [...] / de [...] E Julio / Cesar Scaligero na / Poetica Livro 2 Capitulo 3 E 4.» Porém, isso não o desobrigava a «dar a etimologia d[e] algumas / cousas E será quando / ella for necessaria / }.» Quer simplesmente seguir o seu Santo Agostinho e não se «cançar nas etimologias dos nomes e dos pes dos / uersos>.»

No entanto explica o que é um verso, o que são sílabas breves e as longas, começando então um longo discurso sobre métrica que ocupa grande parte dos fls. 58 e 59.

No final do fl. 59v. António de Ataíde começa mais um capítulo da sua *Poética* denominado «*Capitulo* dos uersos *que* cousa he uerso E os / generos delles E seus nomes.» Começa por explicar que «Verso he palavra latina¹³⁵³ *que* / uem do uerbo uerso *que* quer

¹³⁴⁸ Riscado: «E de».

¹³⁴⁹ Segue-se uma palavra riscada.

¹³⁵⁰ Riscado: «mesmos».

¹³⁵¹ Na margem direita do fólio: «de musica Livro 2 Capitulo».

¹³⁵² O texto escrito entre os sinais { } encontra-se escrito na margem esquerda do fólio, sendo a remissiva para o mesmo assinalada no original pelo sinal +.

¹³⁵³ Riscado: «dizem».

diser ¹³⁵⁴<[...] uoltar / tras tornar E *porque* esto fazem os la>/uradores na terra tinhão os Romanos // [fl. 60] nos seus Campos *pera* os medir *huma* medida a *que* chamauão / uersos como¹³⁵⁵ conta Varro.» Diz-nos o preceptista português que os versos obedeciam a regras e a «medidas certas» «E asi com Scaligero digo *que* uerso¹³⁵⁶ / he *huma*¹³⁵⁷ ajuntamento de pes dispostos¹³⁵⁸ / por certa¹³⁵⁹ E determinada ordem (E a/crecento mais) genero E numero *porque* de tudo / consta ¹³⁶⁰<o uerso> que a de ter cer/to genero E numero de pes despostos *por* ordem / certo E determinada.»

Uma nota a reter das palavras de D. António de Ataíde prende-se com o facto de nos explicar a seguir a origem da palavra metro e depois através de exemplos partir para as grandes obras dos clássicos para explicar diferentes tipos de métrica, o que prova a sua vastíssima erudição:

«tambem os latinos / chamão metrum ao uerso ¹³⁶¹<he palaura grega> significa medi/da E *porque* os uersos tem medidas certas lhe c<h>amão / tambem metrum, Carmen (*que* he outro nome do / uerso) <E significa hum uerso so E> se dedus de cano *que* significa cantar E / tambem usão os autores¹³⁶² nomear *huma* / obra poetica *que* segue sempre huns mesmos / uersos por este nome Carmen.»

O fl. 62v., o derradeiro do manuscrito de D. António de Ataíde denomina-se «Capitulo d[e] outra partição de uersos.» De novo o perceptista luso cita um autor do *Cinquecento*, Escalígero para explicar uma série de conceitos sobre métrica. Na verdade este último capítulo é a continuação dos anteriores, não deixando o 5.º Conde da Castanheira, mais uma vez de mostrar a sua ampla erudição nos anchos e sinuosos domínios da Poética.

¹³⁵⁴ Riscado: «uoltar laurar / tirar alguma cousa da superficie».

¹³⁵⁵ Riscado: «affir».

¹³⁵⁶ Riscado na margem direita do fólho: «Livro 2 *Capitulo* 5».

¹³⁵⁷ Riscado: «emendada».

¹³⁵⁸ Na margem direita do fólho: «Livro 2 *Capitulo* 5».

¹³⁵⁹ Riscado: «ordem».

¹³⁶⁰ Riscado: «esta connexão ou assunto».

¹³⁶¹ Riscado: «*porque* metro».

¹³⁶² Riscado: «cham».



Figura 18¹³⁶³

¹³⁶³ Vista de Lisboa, numa iluminura de inícios de século XVI, na Crónica de D. Afonso Henriques de Duarte Galvão. Museu-Biblioteca Conde Castro Guimarães, Cascais. Cf. documento [em linha]: http://www.ribatejo.com/hp/base/cgi-bin/ficha_imagem.asp?cod_imagem=149.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

«Nada é mais elevado, mais precioso, mais sublime do que a arte, a qual permite, graças ao esplendor que produz, suportar a hediondez do mundo e a mediocridade da existência.»

Gilles Lipovetsky 2014: 27.

No fecho deste trabalho não posso deixar de lançar um olhar retrospectivo: em muitos momentos empecei nas palavras. Por vezes, pareciam-me não ser suficientemente precisas. Quiçá, ter-me-ei involuntariamente repetido aqui e ali, porquanto os vocábulos formam metáforas já velhas, consumptas, mas é isso que define a nossa humanidade. O grego da Antiguidade afirmava que o homem é essencialmente ‘o animal que fala’, não o ‘o animal que constrói’, ‘que calcula’ ou ‘que faz a guerra.’ Somos um ‘animal que fala’ com todas as vantagens e inconvenientes que isso pode abranger. Falar é alentar, é a exalação da alma. A palavra é o oxigénio que desassombra, instiga o nosso ser e a poesia que delas faz uso, uma arte, porquanto extrai formas que transcendem o mundo fático. A Poética trata das palavras e do seu uso literário.

Começámos, neste trabalho, por observar a acuidade da Hermenêutica para o entendimento da Poética, desde a Antiguidade greco-latina, até aos nossos dias. Concluímos, desde logo, que só podemos entender a crítica literária e os fundamentos que a norteiam na actualidade, se tivermos em linha de conta um conjunto de considerações que surgem já explicadas antes e por Platão e que Aristóteles sistematizou; apurámos que a teoria do estagirita ainda hoje se mostra como um guia em relação à multiplicidade interpretativa que os textos podem apresentar. Por outro lado, jamais poderíamos olvidar os influxos das teorias de Horácio, explícitas na sua *Epistolas ad Pisones de arte poetica*. Verificámos que a história imanente da Poética como a de qualquer outra disciplina é, em primeiro lugar, uma história de hipóteses, teorias, métodos de observação e análise, de disposição de conceitos. As centúrias de Quinhentos e Seiscentos foram decisivas na recepção e transmissão das teorias poéticas. Constatámos que, desde os finais do século XV e sobretudo a partir do primeiro quartel da centúria de Quinhentos, após a difusão da

Poética de Aristóteles, até cerca de meados do século XVII, as investigações sobre teoria literária atravessaram uma das suas fases mais brilhantes e fecundas na história da cultura ocidental. Foi nessa época, precisamente, que viveu o autor objecto de estudo deste trabalho. Ao abordarmos a vida e a obra de D. António de Ataíde verificámos que as circunstâncias próprias do tempo em que habitou este mundo favoreceram as suas opções. No mundo hodierno, temos serventia para outros paradigmas culturais, até ao ponto de seleccionarmos a cultura que irá ser fundamental nas nossas existências. Já o mesmo não sobreveio com D. António de Ataíde. Na sua longa vida, o 5.º conde da Castanheira viu Portugal tombar do cume de potência mundial para uma perda de independência. À época, as opções políticas quanto à governança do país eram limitadas e foi ‘necessário’ a muitos tomar o partido filipino a fim de se evitarem males maiores. O seu tio, D. Jorge de Ataíde soube gerir, o melhor que pôde e soube, o leme dos factos, quer em relação à família, quer em relação a Portugal.

Para melhor compreendermos a vida multifacetada de D. António de Ataíde, fomos obrigados a contactar com variegados manuscritos e a conectá-los. Seleccionar o que havia de mais importante não foi empreendimento fácil. Transcrevê-los tornou-se ainda mais pungente.

Uma parte dessa ‘gesta’ encontra-se compilada em Anexos – (Secção I) da obra, intitulada, *Subsídios para uma Biografia de D. António de Ataíde, 1.º Conde de Castro D’Aire e 5.º Conde da Castanheira (Estudo Monográfico)*¹³⁶⁴. Aí, podemos ler e interpretar um vasto repositório de provas históricas pela primeira vez transcritas e que nos dão conta de quão diversa e rica foi a existência do 1.º conde de Castro D’Aire.

Ao efectuarmos a hermenêutica destes documentos históricos (quase todos das Chancelarias régias dos reis portugueses D. João III, D. Sebastião, D. Henrique, de Filipe II, III e IV de Espanha e D. João IV de Portugal) apurámos que D. António de Ataíde não foi um traidor: o seu amor a Lisboa, à língua portuguesa, aos autores lusos, à grande gesta descobridora enaltecida por Camões formam a parte primordial do seu comentário. Ainda que senhor poderoso em terras de Espanha e Portugal, o 1.º conde de Castro D’Aire nunca se revê como ‘castelhano’ – é esse o termo por ele empregue quando se refere a alguém natural do país vizinho. Afinal, os actuais *Fuzileiros* da Marinha de Portugal devem a sua génese à intuição e às ousadas ideias e diligências perante Filipe IV de Espanha, ainda que, e

¹³⁶⁴ Em publicação na *Revista artciencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação* n.º 22-23.

pelo que percepcionámos, a nobreza de outras regiões da Ibéria não tivesse estado pelos ajustes em relação a esse facto. A desconfiança desses poderosos tinha razão de ser como depois se pôde observar com a Restauração. Venceu a vontade inquebrantável de D. António de Ataíde. Desse modo, observámos, na I Parte do nosso trabalho, que a estrutura básica do seu *ethos* foi, entre outros factores, determinada pela cultura em que nasceu. Um homem é sempre o reflexo da época em que vive. Os documentos transcritos provaram-nos isso mesmo.

D. António de Ataíde vivenciou os impactos da existência com índole apaixonada e os limiares de novas concepções artísticas e literárias como homem de letras singular, insigne capitão-general do ponto de vista da estratégia militar, almirante versado, político polifacetado nas suas práticas, analisando sempre os acontecimentos e antecipando-se a impedimentos que certamente muitas das vezes teve de contornar.

Presenciou as primeiras colonizações do Brasil, experimentou o desastre de Alcácer-Quibir e a subsequente perda da independência; escolheu o partido dos Filipes – sem nunca descurar a sua origem lusa –, governou regiões desmedidas, cuidou dos seus, ambulou pela Índia, deslizou por oceanos de água e sentiu na pele as fragosidades dramáticas do trágico e do épico. A plenitude de todo o território – inclusive o imperial – e do mar português estiveram sempre na linha da frente para o 1.º conde de Castro D’Aire. Não foi por acaso que alteou até ao Olimpo Luís de Camões.

Em 1640, estive ao lado do Duque de Bragança; invidias mesquinhas tê-lo-ão delatado de traição que nunca se veio a provar. Foi chegado a D. João IV e seu conselheiro. Não deve ter sido fácil para o 5.º conde da Castanheira transpor determinados infortúnios e o seu génio político terá seguramente concorrido para a Restauração não só da pátria lusa como também das artes, das letras e da Língua Portuguesa que tanto reverenciava.

A sua sagesa e a penetrante autocompreensão de que o seu espírito era provido acompanharam-no numa busca permanente da descentralização (filosoficamente utópica), num tempo em que fazê-lo era arriscado do ponto de vista político. Estava muito à frente em relação a outros seus coevos. Os diferenciados mundos a que teve de sobreviver compeliram-no a operar do ponto de vista comunicacional e das resoluções como um homem hodierno, a experimentar uma autocompreensão das situações de uma forma extremamente experta.

Verificámos que o saber enciclopédico e a erudita cultura clássica de D. António acham-se bem reflectidos na sua obra Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever. O facto de a vida do 5.º conde da Castanheira se nos ter tornado inteligível permitiu uma compreensão mais alargada das ideias contidas na sua Poética. Ligá-lo a outros preceptistas da matéria literária europeia dos séculos XVI e XVII ocupou-nos toda a II Parte do nosso trabalho. Aí demos conta das perspectivas das teorias Poéticas do Renascimento Europeu e verificámos que os comentadores italianos em particular e ibéricos de uma forma geral influenciaram as concepções literárias de D. António de Ataíde.

Pudemos nessora averiguar que a revitalização renascentista dos textos clássicos obrigou o Homem a repensar a literatura e a Poética enquanto ressignificação semântica de determinadas ambiências, regularmente ligadas à palavra e à sua significação dentro de um contexto conexo a um horizonte político. Todo esse processo está profundamente ligado ao imaginário, onde a atribuição de significados é uma constante. Segundo os autores clássicos greco-latinos e renascentistas, o Homem faz reflectir as suas acções práticas nas obras literárias que devem ser regidas por normas poéticas. As impressionantes evoluções nas estruturas culturais e mentais do século XVI que originaram uma literatura nova, diferente na forma e no conteúdo das obras literárias do medievo, a argumentação de uma teoria poética assente directamente nos clássicos greco-latinos foram motivos que terão influenciado D. António de Ataíde na escrita e concepção do seu Borrador.

Averiguámos, na III Parte desta tese, que o 5.º conde da Castanheira citou não só autores da Antiguidade, mas também os agentes da Idade Média e da Renascença. Na sua escrita há um pouco das teorias literárias de Platão, de Aristóteles, de Horácio e dos seus coevos. Os exemplos que patenteia são essencialmente gregos, latinos e lusos. Com esse facto enaltece a lusa pátria em tempo de governação filipina, tentando com as suas opiniões plasmar as ideias acerca da Literatura de forma favorável para Portugal. Sentimo-lo nos documentos históricos e nos literários de sua autoria. A sua Poética permite-nos contactar com um dos primeiros escólios chegados até nós sobre *Os Lusíadas*. De facto, D. António de Ataíde foi um dos primeiros críticos da obra de vários autores portugueses, nomeadamente Camões, apontando-o como um exemplo a seguir para o género épico e um acérrimo defensor da língua e dos autores lusos.

O seu Borrador, cuja translineação integral se apresenta pela primeira vez, possibilita-nos também compreender que as regras sobre a construção literária nos finais de

Quinhentos, não eram já as mesmas que Robortello ou Minturno haviam cinzelado. Ataíde sente tudo isso e talvez tivesse sido esse o motivo que o levou a não publicar a sua *Arte Poética*. Ainda assim, encontramos no seu Borrador matéria para trabalhos de diversa índole literária que tangem determinados pontos de vista universais na cultura ocidental, embora vivamos numa época em que a plutocracia do hiperconsumo é um modo de produção estética. No entanto, estaremos assim tão longe, hoje, das concepções estéticas e poéticas amparadas pelo 5.º conde da Castanheira?!

Ao extrairmos «as obras do seu contexto cultural de origem, ao cortar o seu uso tradicional e religioso, ao não limitá-las ao uso privado e à coleção pessoal, mas oferecendo-as ao olhar de todos¹³⁶⁵» encenamos «o seu valor especificamente estético, universal e intemporal¹³⁶⁶»; transformamos «objectos práticos ou culturais em objectos estéticos para serem admirados, contemplados por si próprios, pela sua beleza que desafia o tempo. Lugar de revelação estética destinado a fazer conhecer obras únicas, insubstituíveis, inalienáveis, o museu¹³⁶⁷», as bibliotecas, uma tese ou um trabalho científico têm «a responsabilidade de as tornar imortais¹³⁶⁸.»

Explicámos o que os nossos olhos viram e os nossos dedos tangeram. Tentámos neste trabalho decifrar e transpor as aporias hermenêuticas que nos iam surgindo pela nobre causa da arte e da poética para nos tornarmos mais humanos. Sentimos, na obra de Ataíde, que o ‘poeta’ deve firmar o seu lugar na causa de revelação última do ser e que os exemplos patenteados na sua obra nos transportam para a secularização do mundo, transformando-se numa espécie de trampolim da “religião” moderna da arte. A hermenêutica do objecto artístico deve comover e elevar a condição terrena da mortalidade do Homem. Só a arte poderá conceber e tocar o Homem, uma vez que descerra as portas da «experiência do absoluto, de algo para além da vida comum¹³⁶⁹.» A percepção de uma obra de arte é sempre uma experiência sociológica e a sua leitura não pode ser redimida do contexto histórico-cultural em que surgiu. A circunstância de termos experiências ‘anacrónicas’, com obras de arte que foram projectadas com intenções explícitas para responder a intuitos e a demandas

¹³⁶⁵ Veja-se Gilles Lipovetsky (2014), *op. cit.*, p. 26.

¹³⁶⁶ *Idem, Ibidem.*

¹³⁶⁷ *Ibidem.*

¹³⁶⁸ *Ibidem.*

¹³⁶⁹ *Vide* Gilles Lipovetsky (2014), *op. cit.*, p. 27.

próprias de um tempo muito anterior àquele em que vivemos, não nos impede de nos emocionarmos, pois possuem uma reserva de sentido que perdura fora da época e do contexto para o qual foram criadas.

Enfim, um homem faz-se de muitas vidas e cuidados. Desaparece o corpo, fica a obra. A do 1.º conde de Castro D'Aire só agora começa a ser estudada. Ao lermos e comentarmos o seu Borrador deparámo-nos com um hercúleo empreendimento. Pena é que sobre as preceptivas poéticas do Portugal dos finais do século XVI não haja quase nada.

Nobre, almirante, político... comentador e preceptista. A matéria da sua autoria aí está à espera de ser revelada e estudada. Poeta também o foi! A jornada ainda agora começou.

Citando Martin Heidegger «*o poeta não é aquele que faz versos sobre o respectivo agora. [...] A verdadeira poesia é daquele ser que já há muito nos foi profetizado e que nós ainda não alcançámos. Por isso a linguagem do poeta não é nunca actual, mas sempre sido e futuro. [...] A poesia, e com ela a linguagem em sentido próprio, acontecem só lá onde o vigorar do ser é trazido à intangibilidade superior da palavra originária* ¹³⁷⁰.»

Em jeito de síntese podemos afirmar o seguinte: ao longo do seu Borrador, D. António de Ataíde concede primazia à teorização de Aristóteles e Horácio, tudo isso temperado com ideias colhidas nas normas e teorizadores dos preceptistas da Renascença, cujas obras mostra conhecer muito bem. O seu gosto foi formado na leitura de poetas e prosadores dessa escola literária.

Conhecia quase tudo o que antes dele havia sido escrito sobre Poética. Deve ter sido um leitor insaciável, muito possivelmente a ponto de não resistir a um livro; o seu Borrador espelha bem a sua vastíssima erudição literária. Do que fomos dizendo, resulta evidente a acumulação de conhecimentos múltiplos, provenientes do que deve ter sido uma actualização bibliográfica permanente e muito laboriosa. Daqui resulta a admirável plasticidade ou o eclecismo de saberes que transparece nos seus pensamentos. Dado que o seu gosto literário e o seu acervo doutrinário resultam desse caldeamento, onde recolhe de forma enciclopédica o melhor saber do seu tempo, o facto de muitos autores não seguirem já as regras ditadas pelos clássicos antigos, merecem-lhe reparo. Por esse motivo, autores como Aristóteles, Horácio, Sófocles ou Lope de Vega ainda o conseguem arrebatam.

¹³⁷⁰ Cf. Martin Heidegger 2008: 255-256.

As suas ideias sobre poética são explicitadas numa única obra, Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever; nela se dedicou à codificação e à clarificação das suas opções sobre poesia trágica, cómica e épica. No Borrador sobreleva-se o grande interesse do autor pela poética e o profundíssimo conhecimento das suas matérias e não se descobrem discrepâncias no seu pensamento.

Embora seja uma obra de difícil leitura e compreensão, apresentando-se por vezes como que truncada em termos frásicos, esse facto não foi impedimento para a compreensão das preceptivas poéticas que enuncia.

Demonstrámos nesta tese que *Arte Poética* de D. António de Ataíde é uma obra abrangente, apresentando, como foi largamente demonstrado, uma síntese de matérias já abordadas em autores anteriores. O seu *Borrador* representa assim a oportunidade que este homem de letras possuiu para repor as suas opiniões, quando críticas e polémicas pareciam estar ultrapassadas. Julgamos que essa necessidade de reafirmação doutrinária e defesa dos autores lusos constituem as principais motivações do autor e não o incitamento a qualquer crítica de não possuírem os portugueses uma arte poética em vernáculo. O autor dividiu-a em diversas partes, como se pode verificar pelo acima exposto. Grosso modo elege os três grandes géneros clássicos, a tragédia, a comédia e a epopeia, como algo a seguir pelos poetas. Não se esquece, porém, da lírica e dos autores lusos, nessa linha de valorização da «portuguesa língua», proclamada por António Ferreira, na Carta III, a Pêro de Andrade Caminha¹³⁷¹ e que os nossos poetas do Renascimento estimaram, nela compondo e enaltecendo-a em seus versos.

¹³⁷¹ Vide António Ferreira 1598: 130v.-133.

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes manuscritas

B.A. – BIBLIOTECA NACIONAL DA AJUDA

– *Códice 46-VIII-37*: D. António de Ataíde, Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever. [?], 1599.

B.N. – BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA

– *Mss. 208*, n.º 41. *Valência*, 21 de Fevereiro de 1599.

B. P. E. – BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA

– *Códice CIII-219*, fl. 150v. [?], [?].

– *Códice CIII*, 2-19 fls. 153-154. [?], [?].

A.N. / T.T. – ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO

– *Núcleo Antigo*, f. 22v. [*Lisboa?*], [*Séc. XVI*].

– *Leitura Nova*, *Privilégios de D. João III* [Livro 60], fls. 70v-72. *Santarém*, 4 de Julho de 1526.

– *Chancelaria de D. João III*, *Doações, Ofícios e Mercês*, Livro 6, fls. 70v-7... [*Lisboa?*], [*Séc. XVI*].

– *Chancelaria de D. Sebastião e de D. Henrique*, Livro 13, fl. 139. *Lisboa*, 20 de Março de 1564.

– *Chancelaria de D. Sebastião e de D. Henrique*, *Privilégios*, Livro 9, fls. 232v-234v. *Lisboa*, 9 de Julho de 1574.

– *Chancelaria de D. Sebastião e de D. Henrique*, *Privilégios*, Livro 9, fls. 232v-233v. [?], [?].

– *Chancelaria de D. Filipe I*, *Privilégios*, fl. 114. *Lisboa*, 21 de Junho de 1585.

- *Chancelaria de D. Filipe I, Privilégios, Livro 5, 187v. Lisboa, 12 de Março de 1587.*
- *Chancelaria de de D. Filipe I, Privilégios, fl. 187v. Lisboa, 12 de Março de 1587.*
- *Chancelaria de Filipe I, Privilégios, Livro 3, fl. 269v. Lisboa, [?] de Maio de 1600.*
- *Chancelaria de D. Filipe II, Doações, Livro 26, fls. 209v-210. Lisboa, 14 de Março de 1611.*
- *Chancelaria de D. Filipe III, Doações, Livro 15, fls. 142-142v. Lisboa, 20 de Junho de 1620.*
- *Chancelaria de D. Filipe III, Doações, Livro 11, fl. 327. Lisboa, 8 de Abril de 1626.*
- *Chancelaria de Filipe III, Doações, Ofícios, Mercês, Livro 29, fls. 135v-136. Lisboa, 25 de Junho de 1633.*
- *Chancelaria de D. Filipe III, Doações, fl. 267-268v. Lisboa, 9 de Março de 1638.*
- *Chancelaria de D. Filipe III, Doações, Ofícios e Mercês, Livro 31, fl. 15. Lisboa, 20 de Novembro de 1640.*
- *Chancelaria de D. João IV, Perdões e Legitimações, Livro 2, fl. 66v. Lisboa, 16 de Abril de 1643.*
- *Chancelaria de D. João IV, Doações, Padrões, Ofícios, Livro 5, fls. 59v-60v. Lisboa, 22 de Janeiro de 1644.*
- *Chancelaria de D. João IV, Doações, Padrões, Ofícios, Livro 5, fls. 52-53v. Lisboa, 5 de Janeiro de 1644.*
- *Chancelaria de D. João IV, Doações, Padrões, Ofícios, Livro 5, fls. 53v-55. Lisboa, 18 de Janeiro de 1644.*
- *Chancelaria de D. João IV, Doações, Padrões, Ofícios, Livro 5, fls. 50v-52. Lisboa, 20 de Janeiro de 1644.*
- *Chancelaria de D. João IV, Doações, Padrões, Ofícios, Livro 5, fls. 49-50. Lisboa, 22 de Janeiro de 1644.*
- *Chancelaria de D. João IV, Doações, Padrões, Ofícios, Livro 5, fls. 45-49. Lisboa, 24 de Janeiro de 1644.*
- *Chancelaria de D. João IV, Doações, Padrões, Ofícios, Livro 5, fls. 60v-62v. Lisboa, 25 de Janeiro de 1644.*
- *Chancelaria de D. João IV, Doações, Padrões, Ofícios, Livro 5, fls. 57-59v. Lisboa, 28 de Janeiro de 1644.*

- *Chancelaria de D. João IV, Doações, Padrões, Ofícios*, Livro 5, fls. 55-57. Lisboa, 13 de Agosto de 1646.
- *Chancelaria de D. João IV, Doações, Padrões, Ofícios*, livro 5, fls. ...-57. Lisboa, 13 de Agosto de 1646.
- *Chancelaria de D. João IV, Doações, Padrões, Ofícios*, Livro 5, fls. 62v-64v. Lisboa, 16 de Agosto de 1646.
- *Chancelaria de D. João IV, Doações*, Livro 17, fls. 326v-327. Lisboa, 2 de Novembro de 1646.
- *Chancelaria de D. João IV, Doações*, Livro 17, fl. 349v. Lisboa, 9 de Março de 1647.
- *Chancelaria de D. João IV, Doações, Padrões, Ofícios*, livro 5, fls. 57-...[?], [?].
- *Chancelaria de D. João IV, Doações, Padrões, Ofícios*, Livro 5, fls. 53v-... [?], [?].

2. Fontes Impressas

- A.A.V.V., (º2015), *Bíblia Sagrada*. Lisboa, Paulus Editora.
- A.A.V.V. (s.d.), *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa - Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada.
- A.A.V.V. (1963-1995), *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa, Editorial Verbo.
- A.A.V.V. (1998-2003), *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura – Século XXI*. Lisboa, Editorial Verbo.
- A.A.V.V., (º2015), *Bíblia Sagrada*. Lisboa, Paulus Editora.
- A.A.V.V. (2005), *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, Editorial Verbo.
- A.A.V.V. (1984-1996), *Moderna Enciclopédia Universal*. Lisboa, Círculo de Leitores.
- A.A.V.V. (1995), *Rhetoric and Pedagogy: Its History, Philosophy, and Practice- Essays in Honor of James J. Murphy*. Winifred Bryan Horner (ed.). Califórnia, University of California Press.
- José Eduardo AGUALUSA (2014), *A Rainha Ginga – E de como os africanos inventaram o mundo*. Lisboa, Quetzal.

Vítor Manuel de AGUIAR e SILVA (1962), *Para uma Interpretação do Classicismo*. Coimbra, Coimbra Editora.

Vítor Manuel de AGUIAR e SILVA (1971), *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos.

Vítor Manuel de AGUIAR e SILVA (1974), «O texto literário e os seus códigos» in *Revista Colóquio/Letras*. N.º 21. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 23-33.

Vítor Manuel de AGUIAR e SILVA (1983), *Teoria da Literatura*. Coimbra, Coimbra Almedina.

Vítor Manuel de AGUIAR e SILVA (1986), *Teoria da Literatura*. Coimbra, Coimbra Almedina.

Vítor Manuel de AGUIAR e SILVA (1994), *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa, Cotovia.

Vítor Manuel de AGUIAR e SILVA (2008), *A lira dourada e a tuba canora: novos ensaios camonianos*. Lisboa, Cotovia.

Vítor Manuel de AGUIAR e SILVA (2011) (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa, Caminho.

Isabel Paraíso ALMANSA (2000), *La Metrica Espanola En Su Contexto Romanico*. Madrid, Arco/Libros.

Sérgio Rubens B. de ALMEIDA (2001) «Renascimento» in *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa | São Paulo, Editorial Verbo. Vol. 4, 694-708.

Isabel ALMEIDA (2006) «A propósito de “Sete anos de pastor ...”» in *Via Spiritus* 13 59-96.

Carlos ALVAR et al (2017), Alianza Editorial, S. A., Madrid.

Eloísa ÁLVAREZ & António Apolinário LOURENÇO (1994), *Título História da literatura espanhola*. Porto, Asa.

Hélio J. S. ALVES (2001), *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*. Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.

A. Soares AMORA (1955), *Manuel Pires de Almeida – Um Crítico Inédito de Camões*, São Paulo, Universidade de São Paulo.

Vanda ANASTÁCIO (2005) «Pensar o Petrarquismo» in *Revista Portuguesa de História do Livro, ano VIII*. Lisboa, Centro de Estudos de História do Livro e da Edição, N.º 16, pp. 41-80.

Sophia de Mello Breyner ANDRESEN (2010), *Obra Poética*. Lisboa, Editorial Caminho.

António Joaquim ANSELMO (1926), *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI*. Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional.

Iodocus Badius ASCENCIUS (1527), *Diomedis et Donati Artes Grammaticae diligentissime repositae, cum annotationibus Juan, Caesarii*. Parisiis, vaenundantur Jodoco Badio Ascencio.

Iodocus Badius ASCENCIUS (1539), *Praenotamenta Ascensiana* (= Iodoci Badii Ascensii In Terentium Praenotamenta) vid. Terentii Comoediae [Lugduni] 1511; vid. Quoque Terentii Comoediae.

J. Lúcio de AZEVEDO (1925-1928), *Cartas do padre António Vieira*. Coimbra, Imprensa da Universidade.

D. R. Shackleton BAILEY (1971), *Cicero*. London, Classical Life and Letters.

A. BAILLY (2000), *Dictionnaire Grec Français*. Paris, Hachette.

Ana Paula ARNAUT (2002), *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*. Coimbra, Livraria Almedina.

H. C. BALDRY (1971), *The Greek Tragic Theatre*. London, Chatto & Windus.

Jeronymo Soares BARBOZA (1790), *Instituições Oratorias de M. Fabio Quintiliano*. Em Coimbra, Na Imprensa Real da Universidade. Tomo Segundo.

José Augusto Cardoso BERNARDES (1999), «Humanismo e Renascimento» in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Vol. II Lisboa, Editorial Verbo.

José Augusto Cardoso BERNARDES (2006), *Sátira e Lirismo no teatro de Gil Vicente*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Antonio García BERRIO (1977), *Formación de la Teoría Literaria Moderna. La Topica Horaciana en Europa*. Madrid, Cupsa Editorial.

Antonio García BERRIO (1980), *Poética Manierista. Teoría del Siglo de Oro*. Murcia, Edic. de la Universidad de Murcia.

Antonio García BERRIO (1980), *Formación de la Teoría Literaria Moderna 2. Teoría Poética del Siglo de Oro*. Murcia, Universidad de Murcia.

Antonio García BERRIO (1982), «El "patrón" renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español» in *Edición digital a partir de Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 573-588.

Antonio García BERRIO (2006), *Introducción a la Poética Clasicista: Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales*. Madrid, Cátedra.

Antonio García BERRIO & Teresa Hernandez FERNANDEZ (1994), *La Poética: Tradición y Modernidad*. Madrid, Editorial Síntesis.

- Antonio García BERRIO & Teresa Hernandez FERNÁNDEZ (2004), *Crítica Literaria. Iniciación al estudio de la Literatura*. Madrid, Cátedra.
- H. BERSON (org.), (1992), *Essays on the Philosophy of Socrates*. New York, Oxford University Press.
- Jean BESSIÈRE et al. (1997), *Histoire des Poétiques*. Paris, PUF.
- Margarete BIEBER (1961), *The History of the Greek and Roman Theater*. London, Princeton University Press.
- Carmen BOBES et al. (1995), *Historia de la Teoria Literaria I*. Madrid, Gredos.
- Carmen BOBES et al. (1998), *Historia de la Teoria Literaria II*. Madrid, Gredos.
- Jorge Luis BORGES (2012), *História da Eternidade*. Lisboa, Quetzal Editores.
- Jorge Luis BORGES (2014), *Biblioteca Pessoal*. Lisboa, Quetzal Editores.
- Henri BORNECQUE (1921), *Orator et De Optimo Genere Oratorum*. Paris, Les Belles Lettres.
- Ralph BOXER (1984). «The naval and colonial papers of Dom António de Ataíde» in *From Lisbon to Goa, 1500-1750, Studies in Portuguese maritime enterprise*. Londres, Variorum Reprints.
- Ana Isabel BUESCU (2007), *Catarina de Áustria*. Lisboa, A Esfera dos Livros.
- Manuel Marques BRAGA (1955), *Dante Alighieri, A divina comédia*. Lisboa, Sá da Costa.
- W. BURKERT (1977), *Geschichte der griechischen Religion*. Stuttgart. Berlin, Kohlhammer. (Trad. Port. 1993. Lisboa.)
- António de Castro CAEIRO (2004), *Ética a Nicómaco*. Lisboa, Quetzal.
- Joaquim Oliveira CAETANO (1996), *O que Janus via – Rumos e cenários da pintura portuguesa (1535-1570)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Rafael Salinas CALADO (1948), *Brazões dos Duques de Bragança no seu Antigo Senhorio da Vila de Alter do Chão*. Coimbra, Coimbra Editora.
- João Bettencourt da CÂMARA et al. (1998), *A Política, Aristóteles*. Lisboa, Vega.
- A. Pickard-CAMBRIDGE (1953), *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford, Clarendon Press.

Archibald Y. CAMPBELL (1970), *Horace. A New Interpretation*. Westport, Connecticut Greenwood Press.

José Maria Pedrosa CARDOSO (2012), «Em busca do peculiar na música sacra portuguesa dos Séculos XVI, XVII e XVIII» in *Sons do Clássico no 100.º Aniversário de Maria Augusta Barbosa*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 101-122.

C. CARENA (1989), «Filologia» in Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopédia Einaudi, Vol. 7*. Lisboa, INCM, 200-217.

Fernando Lázaro CARRETER (1990), *De Poética y Poéticas*. Madrid, Cátedra.

Maria do Socorro Fernandes CARVALHO (2007), *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo, Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp.

Mário de CARVALHO (2014), *Quem Disser o Contrário É Porque Tem Razão. Guia Prático de Escrita de Ficção*. Porto, Porto Editora.

Ludovico CASTELVETRO (1570), *Poetica Volgarizzata et sposta*. Vienna d'Austria, stampata per Gaspar Stainhofer.

Ludovico CASTELVETRO (1576), *Poetica Volgarizzata et sposta*. Basilea, stampata ad instanza di Pietro de Sedabonis.

Aníbal Pinto de CASTRO (1976), «Aquiles Estaço, o primeiro comentador peninsular da "arte poética" de Horácio» in *Separata dos Arquivos do Centro Cultural Português*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. 10, pp. 83-102.

Aníbal Pinto de CASTRO (1984) 1, «Camões e a tradição poética peninsular» in *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*. Ponta Delgada, Universidade dos Açores.

Aníbal Pinto de CASTRO (1984) 2, «La Poétique et la Rhétorique dans la Pédagogie et dans la Littérature de L'Humanisme Portugais» in *Actes du XXe. Colloque International d' Études Humanistes. L' Humanisme Portugais et L'Éurope*. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, pp. 699-721.

Aníbal Pinto de CASTRO (1984) 3, «Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco: seus fundamentos, seus conteúdos, sua evolução» in *Separata da Revista Universidade de Coimbra*, vol. 31. Coimbra, Coimbra Editora, pp. 505-532.

Aníbal Pinto de CASTRO (2002), «L'Arte poética en romance castellano de Miguel Sanches de Lima» in Francisco Bethencourt (dir.), *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*. Lisboa-Paris, Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Vol. XLIV.

Aníbal Pinto de CASTRO (2008), *Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclassicismo*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Aníbal Pinto de CASTRO (2009), «A recepção de Vieira na cultura portuguesa» in José Cândido de Oliveira Martins (org.), *Colóquio Padre António Vieira*. Braga, Aletheia - Associação Cultural e Científica, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, Vol. I, pp. 213-229.

José CEBRIÁN (1991), *Estudios sobre Juan de la Cueva*. Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.

Manuel Gonçalves CEREJEIRA (1974-1975), *O Renascimento em Portugal*. Coimbra, Coimbra Editora.

Hernâni CIDADE (1972), *Luís de Camões, Os Lusíadas*. Lisboa, Círculo de Leitores.

Hernâni CIDADE (1975), *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*. Coimbra, Coimbra Editora, Vol. I.

António CIRURGIÃO (1965), «António Ferreira diz não à morte e sim à vida» in *O Amor das Letras e das Gentes – in honor of Maria de Lourdes Belchior Pontes*. João Camilo dos Santos e Frederick G. William (ed.). University of California at Santa Barbara, Center of Portuguese Studies.

M. CITRONI et al. (2006), *Literatura de Roma Antiga*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 862-871.

Filipe das CHAGAS (1615), *Arte poetica, e da pintura, e symmetria, com principios da perspectiva*. Lisboa, Pedro Crasbeeck. Anno 1615.

L.- A. CONSTANS & J. BAYET (1950), *Cicéron, Correspondance, tome IV*. Paris, Les Belles Lettres.

Adriano Milho CORDEIRO (1992), *O poema triunfo dos anjos e das musas que se congratulam com Gonçalo filho de Martinho de Cataldo Sículo*. Coimbra, FLUC.

Adriano Milho CORDEIRO (2008), *Registos Sobre um 'Borrador de huma Arte Poética que se intentava escrever'*, Torres Novas, Gráfica Almondina.

Adriano Milho CORDEIRO (2011), *Da comédia [de] Élio Donato: donati fragmentum de comoedia et tragoedia*. Entroncamento.

François CORNILLIAT & Ulrich LANGER (1997), «Histoire de la Poétique au XVI^e Siècle» in Jean Bessière – Eva Kushner – Roland Mortier – Jean Weisgerber, (eds.), *Histoire des Poétiques*. Paris 119-162.

Tommaso CORREA (1569) *De toto eo poematis genere, quod epigramma dicitur et de iis, quae ad illud pertinente libellus*. Venetiis, Ex Officina Francisci Ziletti.

Tommaso CORREA (1586), *De Antiquitate, Dignitateque Poesis & Poetarum differentia*. Romae, Impensis Bartholomei de Grassis.

Tommaso CORREA (1587), *In Librum De Arte Poetica Q. Horatii Flacci Explanationes*. Venetiis, Apud Franciscum de Franciscis Senensem.

Tommaso CORREA (1590), *De Elegia*. Bononiae, Apud Alexandrum Benatium.

Fernando García de CORTÁZAR & J. Manuel González VESGA (2017), *Breve Historia de España*. Madrid, Alianza Editorial.

João Paulo Oliveira e COSTA (2017), «Dom Manuel I, o Venturoso» in *National Geographic – Figuras do Renascimento*. N.º 10. Lisboa, RBA, Revistas Portugal, Lda.

Jean COUSIN (1975 – (1980), *Institution Oratoire*. Paris, Les Belles Lettres.

Aires Pereira do COUTO (1996), *O Eunuco de Terêncio*. Lisboa, Edições 70.

Pilar Vázquez CUESTA, Maria Albertina Mendes da LUZ (1988), *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa, Edições 70.

Juan de la CUEVA (2016), *Ejemplar Poético*. Barcelona, Red ediciones S.L.

María Violeta Pérez CUSTODIO (1993), «Las relaciones Poética-Retórica en la teoría literaria renacentista: Jerónimo Vida y Arias Montano» in José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico, (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*. Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones. Vol. 2, 759-774.

María Violeta Pérez CUSTODIO (2012), «La *legislatio* en los *progymnasmata* españoles del siglo XVI: del ejercicio escolar al texto literario» in *Acta Poetica*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Filológicas Circuito Mario de la Cueva. Vol. 33, N.º 1, 137-171.

Marie-Luce DEMONET (2002), «Scolastique française et mondes possibles à fin de la Renaissance» in Ullrich Lange (org.), *Au-delà de la Poétique: Aristote et la littérature de la Renaissance*. Genève, Librairie Droz, S.A.

Galvano DELLA VOLPE (1954), *Poetica del Cinquecento*. Bari, Laterza.

Sylvie DESWARTE-ROSA (2012), «O Templo da Pintura: Camões e Francisco de Holanda» in *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 567-584.

Nicolao Boileau DESPRÉAUX (1818), *Arte poética de Boileau*. Lisboa, Typ. Rollandiana.

Ester DOLCE (1973), «Sulla Poetica di G.C. Scaligero» in *Studi in onore di Alberto Chiari*. Brescia, Paideia. Vol. I, 447-482.

Ester DOLCE (1974), «Note sul libro IV dei *Poeticæ Libri Septem* di G.C. Scaligero» in *Aevum* 48. Milão, Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 526-545.

Lubomír DOLEZEL (1990), *A Poética Ocidental*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Lubomír DOLEZEL (1997), *A Poética Ocidental. Tradição e Inovação*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Lubomír DOLEZEL (1997), *Historia Breve de la Poética*. Madrid, Editorial Síntesis.

George B. DUCKWORTH (1952), *The Nature of Roman Comedy*. Princeton.

E. DUCKWORTH (1971), *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton Press.

Oswald DUCROT & Tzvetan TODOROV (1982), *Dicionário das Ciências da Linguagem*. Lisboa, Publicações D. Quixote.

Thomas F. EARLE (2000), *António Ferreira. Poemas lusitanos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

T. F. EARLE (2013) 1, *Estudos sobre cultura e literatura portuguesa do renascimento*. Coimbra, Imprensa da Universidade.

T. F. EARLE & José CAMÕES (2013), *Comédias de Francisco Sá de Miranda*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Umberto ECO (1984), *O Nome da Rosa*. Lisboa, Difel.

Umberto ECO (1989), *A Obra Aberta*. Lisboa, Difel.

Umberto ECO (1993), *Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula: a Cooperação Interpretativa nos textos literários*. Lisboa, Editorial Presença.

Umberto ECO (2016), *A Definição da Arte*. Lisboa, Edições 70.

Umberto ECO (2017), *O Signo*. Lisboa, Editorial Presença.

António López EIRE (1987), «Sobre las orígenes de la retórica (I)», *Minerva* 1. Coimbra, 13-31.

António López EIRE (1980), *Orígenes de la Poetica*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

A. López EIRE (1995), «Retórica Antigua y Retórica Moderna» in *Humanitas* 47. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 871-907.

António López EIRE & Javier de Santiago GUERVÓS (2000), *Retórica y comunicación política*. Madrid: Cátedra.

A. López EIRE (2001), «Reflexiones sobre la *Poética* de Aristóteles» in *Humanitas* 53. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 183-216.

A. López EIRE (2002), *Poética. Aristóteles*. Madrid, Ediciones Istmo, S. A.

A. López EIRE (2006), «En torno a la ‘Retoricidad’ del Language» in *Humanitas* 58. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 23-43.

António López EIRE (2007), «A poética da pré-poética: a poética pré-aristotélica» in António López EIRE – Maria do Céu FIALHO – Maria Luísa PORTOCARRERO eds, *Poéticas. Diálogos com Aristóteles*. Lisboa, 15-46.

Arnaldo M. ESPÍRITO SANTO (1990), *Arte Poética – Marco Girolamo Vida*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa.

Aquiles ESTAÇO (1553), *Q. Horatii Flacci Poëticam commentarii*. Anvers, Martinus Nutius.

António Machado de FARIA (1956), *Livro de Linhagens do Século XVI*. Lisboa, Academia Portuguesa de História, 137-143.

Manuel de FARIA y SOUSA (1666), *Asia portuguesa. Tomo I [-III]. De Manuel de Faria y Sousa Cavallero de la Orden de Christo, y de la Casa Real. Dedicada [sic] su hijo el Capitan Pedro de Faria y Sousa. Al Rey N.S. Don Alonso VI de Portugal, &c.* Lisboa: en la Oficina de Henrique Valente de Oliveira Impressor del Rey N.S., 1666-[1675].

Bill FAWCETT (2014), *Condenados a Repetir a História*. Lisboa, Clube do Autor.

António M. FEIJÓ & Miguel TAMEN (2017), *A Universidade como deve ser*. Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Raúl Miguel Rosado FERNANDES (⁴2001), *Horácio, Arte Poética*. Lisboa, Editorial Inquérito.

Maria da Penha Campos FERNANDES (1999), «“*Ut pictura poesis*”? O sublime e a mimese em Longino, Burke e outros mais» in *Inquérito à Modernidade – Bi-Centenário da Morte de Edmund Burke (1729-1797)*. Braga, Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos.

António FERREIRA (1598), *Poemas Lusitanos*. Lisboa, Impresso com licença, Por Pedro Crasbeeck, Com Privilégio. A custa de Esteuão Lope Liureiro.

Luc FERRY (2014), *A Sabedoria dos Mitos*. Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores.

Maria do Céu Zambujo FIALHO (2005), «Recensão a: LÓPEZ FÉREZ, Juan António (ed.) - La tragedia griega en sus textos. Forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad)» in *Humanitas*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Vol. 57, 474-480.

Maria do Céu Zambujo FIALHO (2007), López EIRE; Maria Luísa PORTOCARRERO eds., *Poéticas: diálogos com Aristóteles*. Lisboa: Ariadne.

Maria do Céu Zambujo FIALHO (2012), «Nota Prévia» in *Sons do Clássico no 100.º Aniversário de Maria Augusta Barbosa*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 7-8.

G. C. FIELD (1969), *The Philosophy of Plato*. Oxford, Oxford University Press.

Figueiredo, Albano António Cabral FIGUEIREDO (2005), *A crónica medieval portuguesa: génese e evolução de um género (sécs. XIV-XV) - a dimensão estética e a expressividade literária*. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

F. FORTINI (1989) 1, «Clássico» in Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopédia Einaudi, Vol. 7*. Lisboa, INCM, 295-305.

F. FORTINI (1989) 2, «Literatura» in Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopédia Einaudi, Vol. 7*. Lisboa, INCM, 176-199.

Michel FOUCAULT (2014), *A Arqueologia do Saber*. Lisboa, Edições 70.

Michel FOUCAULT (2017), *O que é a Crítica? seguido de A Cultura de Si*. Lisboa, Edições Texto & Grafia, Lda.

Márcia Arruda FRANCO (2005), *Sá de Miranda, poeta do século de ouro*. Coimbra, Angelus Novus.

José Eduardo FRANCO & Carlos FIOLEAIS (2017), *Jesuítas Construtores da Globalização*. Porto, CTT Correios de Portugal, Orgal Impressores.

Anselmo Braamcamp FREIRE (1973), *Brasões da sala de Sintra*. Lisboa, I.N.C.M., 3 vols.

Hans-George GADAMER (1998), *O Problema da Consciência Histórica*. Lisboa, Estratégias Criativas.

F. GAFFIOT (1912), *Discours. Tome XII: Pour le poète Archias - Pour L. Flaccus*. Paris, Belles Lettres.

Catherine GALLAGHER & Stephen GREENBLAT (2005), *A Prática do Novo Historicismo*. São Paulo, EDUSC.

Angel González GARCÍA (1983), *Poesia e Pintura* de Manuel Pires de Almeida. Lisboa, INCM.

José Manuel Rico GARCÍA (2001), *La Perfecta idea de la altísima poesía: las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*. Diputación de Sevilla, Servicio de archivos y Publicaciones.

Eugénio GARIN (1983), *O Renascimento. História de uma Revolução Cultural*. Porto, Telos Editora.

Manuel José da Costa Felgueiras GAYO, (1992), *Nobiliário de Famílias de Portugal*. Braga, Edição de Carvalhos de Basto, 3 vols.

Lorenzo GRACIÁN (1702), *Agudeza y arte de ingenio*. Tomo II. En Casa de Juan Bautista Verdussen, Impresor de Libros.

Stephen GREENBLATT (2012), *A Grande Mudança. Origem e História do Pensamento Moderno*. Lisboa, Clube do Autor.

Pierre GRÉGOIRE (1597), *De republica libri sex et viginti*. Francofurti ad Moenum: Officina Paltheniana, Editio Germaniae Nova.

Allan H. GILBERT (1940), *Literary Criticism*. Detroit Michigan, American Book Company.

Camillo GIULIO (1560), *Opere*. Venezia, appresso Gabriele Giolito De Ferrari.

Pierre GRIMAL (1978), *Le Théâtre Antique*. Paris, Presses Universitaires de France.

Pierre GRIMAL (1986), *Cicéron*. Paris, Fayard.

Pierre GRIMAL et al. (1988), *I 2000 Anni Ars Poetica*. Genova, Università di Genova, Facoltà di Lettere.

G. M. A. GRUBE (1968), *The Greek and Roman Critics*. London, Methuen.

José Antonio Hernández GUERRERO (2014), *Carmen Bobes Naves: el conocimiento literario y la lectura poética*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Marie-France GUIPPONI-GINESTE et al. (2015), *Die neulateinische Dichtung in Frankreich zur Zeit der Pléiade / La Poésie néo-latine en France au temps de la Pléiade*. Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag.

Jurgen HABERMAS (2006), *Técnica e ciência como "ideologia"*. Lisboa, Edições 70.

Jürgen HABERMAS (2010), *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Alfragide, Texto Editores.

St. HALLIWELL (1986), *Aristotle's Poetics*. London, Duckworth.

Baxter HATHAWAY (1962), *The Age of criticism. The late Renaissance in Italy*, Ithaca – New York, Cornell Univ. Press.

Arnold HAUSER (1976), *Maneirismo: a Crise da Renascença e a Origem da Arte Moderna*. São Paulo, Editora: Perspectiva.

Martin HEIDEGGER (2008), *Lógica: a pergunta pela essência da linguagem*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Martin HEIDEGGER (2010), *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa, Edições 70.

Alexandre HERCULANO (1844), *Annaes de Elrei Dom João Terceiro por Fr. Luiz de Sousa*. Lisboa, Typ. Da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis.

Francisco de HOLANDA (1983), *Da pintura Antiga*. Lisboa, INCM.

Francisco de HOLANDA (1965), *Diálogos de Roma*. Lisboa, Livraria Sá da Costa.

Antônio HOUAISS et al. (2011) 1, *Dicionário do Português Atual – A–F*. Maia. Círculo de Leitores e Sociedade Houaiss-Edições Culturais Lda.

Antônio HOUAISS et al. (2011) 2, *Dicionário do Português Atual – G–Z*. Maia. Círculo de Leitores e Sociedade Houaiss-Edições Culturais Lda.

HORACE (1997), *Odes*. Paris, Les Belles Lettres.

HORATIVS / FLACCVS VENVSINVS (1578), *DE ARTE POETICA*, / *Vera & gemina, & non supposita & adulterina*, / prout antehac habebatur. / filij praesertim vtilitatemque, magno cum / labore & temporis dispendio, maiori sed vsque mentis / anxietate fatigatio neque restituta, & in verum indubi- / tatum- que suae antiquioris editionis statum reposita. / est opus emendare, magis, quam scribere: maior, / Exuli erat vati & esse labor / [vinheta] /. ANTUERPIAE, / Expensis ipsius Veguij. / Excudebat Christianus Hauwelius.

Juan de Dios HUARTE (2014), *Examen de Ingenios para las ciencias*. Barcelona, Red ediciones S.L.

Richard L. HUNTER (1985) *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge. Cambridge University Press.

Edmund HUSSERL (2016), *A Ideia da Fenomenologia*. Lisboa, Edições 70.

Lucy Maffei HUTTER (2005), *Navegação nos Séculos XVII e XVIII – Rumo Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

E. IÁÑEZ (1993), *O Renascimento Literário Europeu*. Lisboa, Planeta Editora, Vol. 3.

Francisco da Silva INOCÊNCIO & Brito ARANHA (1924 ss.), *Dicionário Bibliográfico Português*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Victor JABOUILLE (²1999), *Pierre Grimal. Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa, Difel.

Werner JAEGER (1979), *Paideia: a formação do homem grego*. Lisboa, Aster.

António Manuel Esteves JOAQUIM (2005), *Francisco de Pina e Mello, Arte Poética*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Anne Marie JORDAN (2017), *Catarina de Áustria*. Lisboa, Temas e Debates.

Lola JOSA (2002), *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel, Edition Reichenberger.

Manuel Alexandre JÚNIOR (2004), *Hermenêutica Retórica: da retórica antiga à nova hermenêutica do texto literário*. Lisboa, Alcalá.

Manuel Alexandre JÚNIOR & Paulo Farmhouse ALBERT & Abel do Nascimento PENA (1998), *Retórica. Aristóteles*. Lisboa, INCM.

Henry KAMEN (2008), *Filipe I*. Lisboa, Esfera dos Livros.

Humphrey Davy Findley KITTO (³1990), *Os Gregos*. Coimbra, Arménio Amado.

Tibor KLANICZAI (1970), *La crisi del renascimento e il manierismo*. Roma, Bulzoni.

Karl KOHUT (1973), *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI: estado de la investigación y problemática*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

María Jesús LACARRA & Juan Manuel Cacho BLECUA (2012), *Historia de la literatura española*. Barcelona, Crítica.

Heinrich LAUSBERG (2011), *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Alicia Villar LECUMBERRI (2013), *Aristóteles, Poética*. Madrid, Alianza Editorial.

Maria Lúcia Pires LEPECKI et al. (1980), *História das Ideias em Portugal*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.

Humberto LEITÃO (1958), *Viagens do Reino para a Índia e da Índia para o Reino – Diários de Navegação coligidos por D. António de Ataíde no século XVII*. Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 3 vols.

W. M. LINDSAY (1911), *Isidoro de Sevilha, Etimologias*. Oxford, Oxford University Press.

Gilles LIPOVETSKY (2013), *A Era do Vazio. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa, Edições 70.

- Gilles LIPOVETSKY (2014), *O Capitalismo Estético na Era da Globalização*. Lisboa, Edições 70.
- Gilles LIPOVETSKY & Jean SRROY (2016), *A Cultura-Mundo – Resposta a uma Sociedade Desorientada*. Lisboa, Edições 70.
- Gilles LIPOVETSKY & Hervé JUVIN (2017), *O Ocidente Mundializado*. Lisboa, Edições 70.
- Mário Vargas LLOSA (2012), *A Civilização do Espetáculo*. Lisboa, Quetzal Editores.
- Roque Ferreira LOBO (1803), *História da Feliz Acclamação do Senhor Rei D. João Quarto*. Lisboa, Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira.
- Óscar LOPES & António José SARAIVA (s.d.), *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora, Lda.
- Ju. M. LOTMAN (1989), «Retórica» in Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopédia Einaudi, Vol. 7*. Lisboa, INCM, 239-259.
- Roses LOZANO (1984), *Una poética de la oscuridad – Recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. London – Madrid, Tamesis.
- D. W. LUCAS (1968), *Aristotle. Poetics*. Oxford, Clarendon Paperbacks.
- Achillis Statii LUSITANI (1553), *In Q. Horattii Flacci poeticam Commentarii*. Antuerpiae, Apud Martinum Nutium Cum gratia & priuilegio.
- Ana Gabriela MACEDO (2008), *Narrando o Pós-Moderno: Reescritas, Re-visões, Adaptações*. Universidade do Minho, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- José Agostinho MACEDO (1806), *Obras de Horácio*. Lisboa, Imprensa Régia, Tomo I.
- Diogo Barbosa MACHADO (1965), *Bibliotheca Lusitana [1741-1759]*. Coimbra, Atlântida Editora, Tomo I.
- Diogo Barbosa MACHADO (1966), *Bibliotheca Lusitana [1741-1759]*. Coimbra, Atlântida Editora, Tomo II.
- Diogo Barbosa MACHADO (1966), *Bibliotheca Lusitana [1741-1759]*. Coimbra, Atlântida Editora, Tomo III.
- Diogo Barbosa MACHADO (1967), *Bibliotheca Lusitana [1741-1759]*. Coimbra, Atlântida Editora, Tomo IV.
- José-Carlos MAINER, (2014), *Historia de la Literatura Española*. Turner Publicaciones S. L., Madrid.

José-Carlos MAINER (dir.), (2013), *Historia de la Literatura Española. La Conquista del Clasicismo*. Crítica. Barcelona.

José Antonio Sánchez MARÍN y Manuel López MUÑOZ (1991), *Humanismo renacentista y mundo clásico*. Madrid, Ediciones Clásicas.

José A. Sánchez MARÍN & Maria Muñoz MARTÍN (2007), «La poética de Escalígero: introducción al autor y a su obra» in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*. Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 99-144.

Rita MARNOTO (2015), *O petrarquismo português do Cancioneiro Geral a Camões*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Rita MARNOTO (1977), *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra, Universidade de Coimbra.

Francisco López MARTÍN (2013), *David Ross, Aristóteles*. Madrid, Editorial Gredos.

Pedro García MARTÍN (2017), «O Homem do Renascimento» in *National Geographic – Figuras do Renascimento*. N.º 10. Lisboa, RBA, Revistas Portugal, Lda.

Marcos MARTINHO (2008) «A definição de alegoria segundo os gramáticos e rétores gregos e latinos.» in *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. Vol. 21, Nº 2, pp. 252-264.

José Cândido de Oliveira MARTINS (2007), *Fidelino de Figueiredo e a crítica da teoria literária positivista*. Lisboa, Instituto Piaget.

José Cândido de Oliveira MARTINS & Sérgio Guimarães de SOUSA (2011), *Estética e Ética em Sá de Miranda*. Guimarães, Opera Omnia.

Gisèle MATHIEU-CASTELLANI (1997), «Histoire de la Poétique au XVI^e Siècle» in Jean Bessière – Eva Kushner – Roland Mortier – Jean Weisgerber, (eds.), *Histoire des Poétiques*. Paris, PUF, pp. 109-117.

Alberto Porqueras MAYO (1989), *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*. Barcelona, Libros Puvill, S.A.

Alberto Porqueras MAYO (1997), *Luis Alfonso de Carvalho, Cisne de Apolo*. Reichenberger, Ediciones Críticas.

F. Costa MARQUES (1964), «António Ferreira e a sua acção em favor da língua portuguesa» in *Grandes Polémicas Portuguesas*. A. Anselmo (ed.). Lisboa, Verbo, pp. 207-220.

José de Pina MARTINS (1991), «Humanismo e Universidade. Livros Quinhentistas editados em Coimbra no âmbito dos estudos escolares e sua contribuição para o progresso do Humanismo» in *Universidade(s). História. Memória. Perspectivas. Actas do Congresso “História da Universidade” (No 7.º Centenário da sua Fundação)*. Coimbra, Vol. 4, pp. 47-66.

Walter Sousa de MEDEIROS (1988), *Terêncio, A moça que veio de Andros*. Coimbra, INIC.

Kees MEERHOFF (2015), «Rhetoric, poetics and poetry in the Renaissance» in *II Jornadas da SPR*. Belmiro Fernandes Pereira (ed.). Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

António Maria Martins MELO (2014), «De Júlio César Escalígero a Luís da Cruz, S.J., tendo por referência o Concílio de Trento» in *Anuario de Estudios Filológicos*. Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones. Vol. XXXVII, 159-176.

D. Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO (²1885), *Horacio en España*. Madrid, Pérez Dubrull, Tomos I e II.

Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO (1994), *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vols.

Margarida MIRANDA (2009) «A *Ratio Studiorum* jesuítica e a educação da Europa. Atenas, Roma e Jerusalém» in *Consolidação da Ideia de Europa*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra. Vol. IV, 343-365.

Francisco Sá de MIRANDA (⁴1976), *Obras Completas*. Lisboa, Livraria Sá da Costa.

Antonio Sebastiano MINTURNO (1559), *De Poeta, Ad Hectorem Pignatellum, Vibonensivm Dvcem, Libri Sex*. Venetiis. Ded. Antonivs Sebastianvs Minturnvs Hieronymo Rvcellio. S. P. D., “Neapoli, Calend. Septemb. MDLVIII”.

Antonio Sebastiano MINTURNO (1725), *L'Arte Poetica: Con la dottrina de' soneti, canzoni ed ogni sorte di rime toscane*. Napoli, Stamp. di Genuaro Muzio.

Massaud MOISÉS (1997), *As Estéticas em Portugal – Séculos XIV a XVIII*. Lisboa, Caminho.

Maria Del Carmen Bobes NAVES (1997), *Teoría del Teatro*. Madrid, Arco Libros.

Maria Del Carmen Bobes NAVES (2009), *Arte Poética*. Madrid, Arco Libros. Vols. I e II.

Maria Del Carmen Bobes NAVES (2008), *Crítica del Conocimiento Literário*. Madrid, Arco Libros.

Maria Del Carmen Bobes NAVES (1997), *Semiologia de la Obra Dramática*. Madrid, Arco Libros.

Maria Del Carmen Bobes NAVES (2001), *Semiótica de la Escena*. Madrid, Arco Libros.

Maria Del Carmen Bobes NAVES & Tadeusz KOWZAN (1997), *El Signo y el Teatro*. Madrid, Arco Libros.

Francisco Abad NEBOT (1987-1989), «Retórica, poética y teoría de la literatura» in *Estudios románicos*. Murcia, Universidad de Murcia. Nº. 4, 27-36.

Jasonis de NORES (1553), *In epistolam Q. Horatii Flacci de arte poética*. Venetiis, Apud Aldi filios.

Jasonis de NORES (1568), *Discorso intorno à que' principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia, e til poema heroico ricevono dalla filosofia morale, & civile, & de' governatori delle Republiche. All'illustrissimo, et molto reverendo signor abbate, Galeazzo Riario*, In Padova, appresso Paulo Meieto, 1587.

Jasonis de NORES (1578), *Breve institutione dell'ottima republica. Introdutione del medesimo, ridotta poi in alcune tauole sopra i tre libri della Rhetorica d'Aristotile*. Venetia, Appresso Paolo Megietti.

Manuel Mañas NÚÑEZ (2006), *Horácio, Arte Poética y Outros Textos de Teoría y Crítica Literarias*. Cáceres, Universidad de Extremadura.

Manuel Mañas NÚÑEZ (2012), «La *Epistula ad Pisones* de Horacio: su normalización como *ars poética* hasta el Renacimiento in *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos 2012*. Vol. 32, No. 2. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 223-246.

Ellen OLIENSIS (1998), *Horace and the Rhetoric of Authority*. Cambridge, University Press.
Inês ORNELLAS e CASTRO & Manuel BARBOSA (1993), *Górgias; Testemunhos e Fragmentos*. Lisboa, Colibri.

Emílio OROZCO (⁴1988), *Manierismo e Barroco*. Madrid, Cátedra.

Amedeo QUONDAM (ed.) 1975), *Problemi del manierismo*. Nápoles, Guida Editori.

José Pedro PAIVA, Giuseppe MARCOCCI (2013), *História da Inquisição Portuguesa 1536-1821*. Lisboa, A Esfera dos Livros.

Ana Margarida Madeira Minhós da PAIXÃO (2002), *Des/semantização literária na música*. Lisboa, Universidade de Lisboa.

Ana Margarida Madeira Minhós da PAIXÃO (2008), *Retórica e técnicas de escrita literária e musical em Portugal nos séculos XVII-XIX*. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Angelina Costa PALACIOS (1984), *La obra poetica de Luis Carrillo y Sotomayor*. Cordoba, Diputacion Provincial de Córdoba, Servicio de Publicaciones.

Richard E. PALMER (1986), *Hermenêutica*. Lisboa, Edições 70.

Ettore PARATORE (1957), *Storia del Teatro Latino*. Milano, Vallardi.

Ettore PARATORE (1987), *História da Literatura Latina*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Augusto Ascenço PASCOAL (2002), *Aquiles Estaço: humanista teólogo*. Coimbra, FLUC.

G. PELLISSIER (1885), *V. de La Fresnaye, L'Art Poétique François*, Paris.

Inoria PEPE & Jose Maria REYES (2001), *Fernando de Herrera, Anotaciones a la poesia de Garcilaso*. Madrid, Cátedra.

J. Dias PEREIRA (1996), *A cidade de Deus – Santo Agostinho*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Vol. I.

Belmiro Fernandes PEREIRA (1989), *As orações de obediência de Aquiles Estaço*. Coimbra, FLUC.

Belmiro Fernandes PEREIRA (1993), «A livraria de Aquiles Estaço, Librorvm Venator et Hellvo» in *Humanitas*. Coimbra, Faculdade de Letras, Instituto de Estudos Clássicos.

Belmiro Fernandes PEREIRA (2012), *Retórica e Eloquência em Portugal na Época do Renascimento*. Lisboa, INCM.

Esteves PEREIRA & Guilherme RODRIGUES (1904), *Portugal: dicionário histórico, chorográfico, heraldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico: abrangendo a minuciosa descrição... de todos os factos notaveis da história portugueza, etc., etc. / obra il. com centenas de photogravuras e redigida segundo os trabalhos dos mais notáveis escriptores por Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues*. Lisboa, João Romano Torres, 7 vols.

Ana Martínez Pereira (2004), *El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI*. Porto, Universidade do Porto.

Maria Helena da Rocha PEREIRA (1965), «Dois Epigramas de António Ferreira» in *O Instituto*. Coimbra, Vol. CXXVII, pp. 5-8.

Maria Helena da Rocha PEREIRA (1972), *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa, Editorial Verbo.

Maria Helena da Rocha PEREIRA (1976), *Res Romanae. Antologia de cultura romana*. Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos.

Maria Helena Monteiro da Rocha PEREIRA (1983), *Platão, A República*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Maria Helena da Rocha PEREIRA (1993), *Estudos de História da Cultura Clássica – I Volume – Cultura Grega*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Maria Helena da Rocha PEREIRA (1993), *Estudos de História da Cultura Clássica – II Vol. – Cultura Grega*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

José António Rodrigues PEREIRA (2013), *Grandes Naufrágios 1194-1991 – Acidentes Marítimos que marcaram a História de Portugal*. Lisboa, A Esfera dos Livros.

José António Rodrigues PEREIRA (2013), *Grandes Batalhas Navais Portuguesas*. Lisboa, A Esfera dos Livros.

Virgínia Soares PEREIRA (2007), «A arte do estilo na *Poética* de Escalígero: para o estudo do Livro IV» in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*. Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 203-230.

Arturo PÉREZ-REVERTE (2016), *Miguel de Cervantes, Don Quijote de La Mancha*. Madrid, Real Academia Española, Santilhana.

J. PERRET (1959), *Horace*. Paris, Hatier.

Henri PEYRE (1983), *Qu'est-ce que le classicisme?* Paris, A.-G. Nizet.

A. PICKARD-CAMBRIDGE (1953), *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford, Clarendon Press.

Alfredo Carballo PICAZO (1973), *Philosophia Antigua Poética*. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes.

Ioan Baptistae PIGNAE (1561), *Poetica Horatiana*. Venetiis, Apud Vincentium Valgrisium.

Alonso López PINCIANO (2009), *Filosofía Antigua poética*. Barcelona, Linkgua Digital.

Alonso López PINCIANO (2016), *Filosofía Antigua Poética*. Barcelona, Red ediciones S. L.

Sebastião Tavares PINHO (1991), «Literatura humanística inédita no Colégio das Artes de Coimbra no século XVI» in *Universidade(s). História. Memória. Perspectivas. Actas do Congresso “História da Universidade” (No 7.º Centenário da sua Fundação)*. Coimbra, Vol. IV, pp. 67-86.

Sebastião Tavares de PINHO (1993), «D. Jerónimo Osório e a crise sucessória de 1580: em torno da *Defensio sui nominis*, da Carta notable e de outros documentos afins» in *Humanismo Português na Época dos Descobrimentos*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos - Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 305-332.

Sebastião Tavares de PINHO (1999), «Os Príncipes de Avis e o Pré-Humanismo Português» in *Actas do I Congresso da APEC – Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*. Coimbra, Imprensa de Coimbra, Lda, 99-133.

Orlando PIRES (1981), *Manual De Teoria Técnica Literária*. Rio de Janeiro, Presença Edições.

Maria de Lourdes Belchior PONTES (1958), *José Maria VALVERDE, História Ilustrada das Grandes Literaturas*. Lisboa, estúdios Cor, Lda., Vol. IV.

Alberto PORLAN (2016), «À altura dos deuses – O Humanismo Renascentista» in *Super Interessante. Edição Especial História*. Cruz Quebrada-Dafundo, Edições, Publicidade e Distribuição, Lda, 11 de Abril de 2016.

Américo da Costa RAMALHO (1965), «Três odes de Horácio em alguns quinhentistas portugueses» in *O Instituto*. Coimbra, Vol. 126, pp. 5-20.

Américo da Costa RAMALHO (1978), «Um capítulo da História do Humanismo em Portugal: o «Prologus» de Estêvão Cavaleiro in *HUMANITAS*. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 51-74.

Américo da Costa RAMALHO (1983), *Estudos sobre o Século XVI*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Américo da Costa RAMALHO (1988), *Para a História do Humanismo em Portugal*. Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, Vol. I.

Américo da Costa RAMALHO (1992), *Camões no seu Tempo e no Nosso*. Coimbra, Almedina.

Américo da Costa RAMALHO (1993), «No bimilenário da morte de Horácio: Horácio em Portugal no século XVI» in *As Línguas Clássicas. Investigação e Ensino. Actas*. Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, pp. 83-105.

Américo da Costa RAMALHO (1999), «Humanismo em Portugal» in *Actas do I Congresso da APEC – Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*. Coimbra, Imprensa de Coimbra, Lda, 147-160.

Margarida Magalhães RAMALHO (2014), *900 Anos a Irritar os Espanhóis*. Lisboa, Matéria Prima-Edições.

María José Vega RAMOS (1992), *El secreto artificio: Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid, C.S.I.C. — Cáceres, Univ. de Extremadura.

Luís de Sousa REBELO (1982), *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte.

Carlos REIS (dir.), (2001), *História Crítica da Literatura Portuguesa, Maneirismo e Barroco*. Lisboa, Editorial Verbo.

Carlos REIS & Ana Cristina MACÁRIO (1995), *Dicionário de Narratologia*. Coimbra, Coimbra Almedina.

Garcia de RESENDE (1902), *Chronica de El-Rei D. João II*. Escripório, Lisboa. (Vols. I, II e III).

Paul RICOUER (2009), *A crítica e a convicção*. Lisboa, Edições 70.

Paul RICOUER (2013) 1, *O Discurso da Ação*. Lisboa, Edições 70.

Paul RICOEUR (2013) 2, *Teoria da Interpretação*. Lisboa, Edições 70.

Francesco ROBORTELLO (1548), *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*. Florentiae, in officina Laurentii Torrentini.

Maria Idalina Resina RODRIGUES (1987), *Da Cultura à Literatura Séculos XIII a XVII*. Lisboa, ICALP, Ministério da Educação.

Martinho Vicente RODRIGUES (2001), *Santarém no tempo dos Filipes (1580-1640)*. Santarém, Câmara Municipal de Santarém.

Martinho Vicente RODRIGUES & Serafim dos Anjos Gracina CÓIAS (1993), *Livros Quinhentistas da Biblioteca Municipal de Santarém*. Santarém, Câmara Municipal de Santarém.

Nuno Simões RODRIGUES (1999), «Camões e a História da Roma Antiga» in *Actas do I Congresso da APEC – Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*. Coimbra, Imprensa de Coimbra, Lda, 183-218.

Javier García RODRÍGUEZ (2003), *Bernard Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Madrid, Arco Libros.

Adrien ROIG (1972), «José Sebastião da Silva Dias, A Política Cultural da Época de D. João III» in *Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian. Vol. IV, pp. 764-767.

Aurelio RONCAGLIA (1975), «Os *Lusíadas* de Camões. *Ut Pictura Poesis*» in *Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Vol. IX, pp. 253-285.

Augusto ROSTAGNI (1951), *Storia della Letteratura Latina*. Torino, Unione Tipografico – Editrice, Tomo II, pp. 101-152.

C. J. ROWE (1984), *Plato*. Brighton, Harvester Press.

João RUAS (coord.) (2006), *Manuscritos da Biblioteca de D. Manuel II*. Casa de Massarelos – Caxias, Fundação da Casa de Bragança.

D. A. RUSSELL & M. WINTERBOTTOM (1989), *Classical Literary Criticism*. Oxford – New York, Oxford University Press.

F. H. SANDBACH (1977), *The Comic Theatre of Greece*. London, Chatto & Windus.

Eugène de SAINT-DENIS (192014), *Virgile, Géorgiques*. Paris, Les Belles Lettres.

Mariana Amélia Machado SANTOS (1961), «A teoria poética de Tomé Correia» in *Miscelanea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, nº 7. Figueira da Foz: Tip. Cruz & Cardoso, pp. 6-7.

Maria José de Moura SANTOS (1975), «Nota sobre o movimento quinhentista de ‘defesa e ilustração’ das línguas vulgares» in *Biblos*. Coimbra, Vol. LI, pp. 517-528.

Paula Alexandra de Campos Pais Ferreira dos SANTOS (2009), *A Recepção de Horácio nos Poemas Lusitanos de António Ferreira*. Coimbra Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Francesco SBORDONE (1981), «La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti» in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 31.3, pp. 1865-1920.

Doris R. SCHNABEL (1996), *El Pastor Poeta – Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*. Kassel, Edition Reicheberger.

Julius Caesar SCALIGERI. (1561), *Ivlii Caesaris Scaligeri, Uiri Clarissimi, Poetices libri septem: I, Historicvs II, Hyle III, Idea IIII, Parasceve V, Criticvs VI, Hypercriticvs VII, Epinomis. Ad Sylvivm Filivm. Apvd Antomivm Vincentivm*.

Julius Caesar SCALIGER (1561), *Poetices Libri Septem*. Genevae; Apud Joannem Crispinum.

Riccardo SCRIVANO (1959), *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*. Pádua, Liviana Editrice.

C. SEGRE (1989), «Géneros» in Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopédia Einaudi, Vol. 7*. Lisboa, INCM, 70-93.

C. SEGRE (1989), «Poética» in Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopédia Einaudi, Vol. 7*. Lisboa, INCM, 218-238.

C. SEGRE (1989), «Estilo» in Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopédia Einaudi, Vol. 7*. Lisboa, INCM, 116-133.

Jorge de SENA (1984), *Trinta Anos de Poesia*, 2.ª edição, Edições 70.

Joaquim Veríssimo SERRÃO (1979), *História de Portugal (1580-1640). Volume IV Governo dos Reis Espanhóis*. Lisboa, Editorial Verbo.

Agostinho da SILVA (1977), *Obras de Virgílio – Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. Lisboa, Temas e Debates.

Henrique Correia da SILVA (1940), *Cinco Heróis da Restauração*. Lisboa, Tipografia Inglesa.

Maria de Fátima Sousa e SILVA (1987), *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Coimbra, INIC.

Luís SILVEIRA (1947), *A Derradeira Aventura de Paulo de Lima*. Lisboa, Livraria Bertrand – S.A.R.L.

William SMITH (1871) *A new classical dictionary of Greek and Roman biography, mythology and geography*. New York, Harper & Brothers, Publishers.

A. J. SMITH (1964), «Theory and Practice in Renaissance Poetry: Two Kinds of Imitation» in *Bulletin of the Jonh Rylands Library*. 47, pp. 212-243.

Segismundo SPINA (1967), *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo, Editora F.T.D.

Joel E. SPINGARN (1963), *Literary Criticism in the Renaissance*, New York, Harcourt, Brace & World.

Nair de Nazaré Castro SOARES (1989), *O príncipe ideal no séc. XVI e o De regis institvtione et disciplina de D. Jerónimo Osório*. Coimbra, Faculdade de Letras.

Nair Castro SOARES (1992), «Humanismo e História: *Ars Scribendi* e valor do paradigma» in *Máthesis*, 1. Viseu, pp. 153-169.

Nair de Nazaré Castro SOARES (1993), «*A Virtuosa Benfeitoria*, o primeiro tratado de educação de príncipes em português» in *Biblos 69 – Actas do Congresso Comemorativo do 6.º Centenário do Infante D. Pedro* (Coimbra, de 25 a 27 de Novembro de 1992). Coimbra, Faculdade de Letras, 289-314.

Nair de Nazaré Castro SOARES (1996), *Teatro Clássico no Século XVI - "A Castro" de António Ferreira - Fontes – Originalidade*. Coimbra, Almedina.

Nair de Nazaré Castro SOARES (1999), «Dramaturgia e actualidade do teatro clássico: matéria e forma na tragédia quinhentista» in *Actas do I Congresso da APEC – Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*. Coimbra, Imprensa de Coimbra, Lda, 171-182.

Nair de Nazaré Castro SOARES (2003), «História Antiga e Humanismo: a história he hum esptador do entendimento», in *Calíope: Presença Clássica*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 11: 9-32.

Nair de Nazaré Castro SOARES (2014) «O Primeiro Humanismo Ibérico» in *Aires Barbosa na Cosmópolis Renascentista*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 9-32.

Nair Castro SOARES (2015), «Conflitos e Traumas no Renascimento em Portugal» in *Humanitas*. Coimbra Imprensa da Universidade de Coimbra, IEC, 131-168.

Nair de Nazaré Castro SOARES (2017), «Internacionalização do saber e discurso literário no Renascimento» in Nair de Nazaré Castro Soares e Cláudia Teixeira (org.), *Legado clássico no Renascimento e sua receção: contributos para a renovação do espaço cultural europeu*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 17-42.

Luis Carrillo y SOTOMAYOR (2016), *Libro de la erudición Poética*. Barcelona, Red ediciones S.L.

D. António Caetano de SOUSA (1736), *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Lisboa Occidental, Na Officina de Joseph Antonio da Sylva, Impressor Real. Tomo II.

D. António Caetano de SOUSA (1740), *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Lisboa Occidental, Na Regia Sylviana, e da Academia Real. Tomo VII.

Eudoro de SOUSA (1994), *Aristóteles. Poética*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

George STEINER (2012) 1, *A Poesia do Pensamento*. Lisboa, Relógio D'Água Editores.

George STEINER (2012) 2, *O Silêncio dos Livros*. Lisboa, Gradiva.

George STEINER (2016), *Fragmentos*. Lisboa, Relógio D'Água Editores.

Carlo STRENGER (2012), *O Medo da Insignificância. Como dar sentido às nossas vidas no Século XXI*. Alfragide, Lua de Papel.

Tzevetan TODOROV (1981), *Os Géneros do Discurso*. Lisboa, Edições 70.

Tzevetan TODOROV (2017), *Os Inimigos Íntimos da Democracia*. Lisboa, Edições 70.

Giuseppe TOFFANIN (1920), *La Fine dell'Umanesimo*. Milão, F.lli Bocca.

Giuseppe TOFFANIN (1954), *Il Cinquecento*. Milano, Vallardi.

Ciro TRABALZA (1915), *La Critica letteraria nel Rinascimento*. Milán, Vallardi.

Joana Leandro Pinheiro de Almeida TRONI (2012), *A Casa Real Portuguesa ao Tempo de D. Pedro II (1668-1706)*. Lisboa. FLUL.

Ferruccio ULIVI (1959), *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*. Milano, Marzorati Editore.

C. M. Miranda URBANO (2008), "*Monumentum aere perennius*. Conclusões do Congresso LATINEUROPA" in N.C. Soares, M. Miranda, C. M. Urbano (coord.s) *Actas do Colóquio Internacional LATINEUROPA Latim e cultura neolatina no processo de construção da identidade europeia*. Coimbra, Faculdade de Letras, Instituto de Estudos Clássicos, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 365-369.

Carlota Miranda URBANO (2009), "*Utopias na Literatura novilatina da Companhia de Jesus*" in Maria de Fátima Sousa e Silva (coord.) *Colóquio Utopias e Distopias X Semana Cultural da Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 6 e 7 de Março de 2008*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 185-194.

Julio VALDEÓN & Joseph PÉREZ & Santos JULIÁ (2015), *Historia de España*. Austral, Barcelona.

Ana Maria VALENTE (2004), *Aristóteles, Poética*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Marta Isabel de Oliveira VÁRZEAS (2015), *Dionísio Longino, Do Sublime*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

José Rico VERDÚ (1998), *Sobre la moderna filosofía poética de Alonso López Pinciano*. Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

Petri VICTORII (1560), *Commentarii, in primum librum Aristotelis De arte poetarum*. Florentiae, Ap. Iuntas.

Petri VICTORII (1573), *Commentarii, in primum librum Aristotelis De arte poetarum*. Florentiae, In officina Iuntarvm, Bernardi Filiorum.

François VILLENEUVE (1934), *Horácio. Ars poetica*. Paris, Les Belles Lettres.

Galvano della VOLPE (1954), *Poetica de Cinquecento*. Bari, Laterza.

Mafalda de Noronha WAGNER (2007), *A Casa de Vila Real e a Conspiração de 1641 contra D. João IV*. Lisboa, Edições Colibri.

Nigel WARBURTON (2017), *Grandes Livros de Filosofia*. Lisboa, Edições 70.

Bernard WEINBERG (1942), «Scaliger versus Aristotle on Poetics» in *Modern Philology*. Vol. 39, N.º 4. The University of Chicago Press. Chicago 337-360.

Bernard WEINBERG (1952), «Robortello on the Poetics» in *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. R. S. Crane (ed.). Chicago, The University of Chicago Press.

Bernard WEINBERG (1963), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago, University of Chicago Press, 2 vols.

Bernard WEINBERG (1970-74), *Trattati di poetica e retorica del '500*. Edited by B. Weinberg. Bari: Laterza, 4 vols.

Georg WEISE (1976), *Manierismo e letteratura*. Firenze, Olschki.

Gordon WILLIAMS (1972), «Horace» in *Grecce & Rome. New Surveys in the Classics*, Oxford, Clarendon Press, N.º 6, pp. 1-49.

David WOOD (1991), *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*. Londres, Editora David Wood.

Valentín García YEBRA (1999), *Poética de Aristóteles*. Madrid, Gredos.

José María Pozuelo YVANCOS (dir.), (2011), *História de la Literatura Española. Las Ideas Literarias: 1214-2010*. Barcelona, Crítica.

Afonso Eduardo Martins ZÚQUETE et al (1960), *Nobreza de Portugal e do Brasil: bibliografia, biografia, cronologia, filatelia, genealogia, heráldica, história, nobiliarquia, numismática*. Lisboa [Rio de Janeiro], Editorial Enciclopédia.

3. Bibliografia em formato electrónico

(s.a.) (s.d.), *Biografia de Manuel Pires de Almeida*. Disponível em <http://www.tambemescrevo.com/autores.php?autor=141>.

(s. a.) (s.d.), CHAM - *Genealogias - Linhagem de D. Bárbara de Lara, prima co-irmã por via paterna de D. Antão de Meneses*. Disponível em http://www.cham.fcsh.unl.pt/ext/GEN/P%E1ginas/Pag_AntaoNoronha/AntaoNoronha11_Todo.htm.

(s.a.) (s.d.), «Colombo viveu na Madeira» in *GENEALL*. Disponível em <http://www.socgeografialisboa.pt/wp/wp-content/uploads/2010/01/APROXIMA%C3%87%C3%95ES-E-AFASTAMENTOS-DE-CRIST%C3%93V%C3%83O-COLON-%C3%80-CORTE-DE-D.JO%C3%83O-II.pdf>.

(s.a.) (s.d.), *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/borrador>.

(s.a.) (s.d.), *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/loas>.

(s.a.) (s.d.), *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/maneirismo>.

(s.a.) (s.d.). Disponível em <http://pt.cyclopaedia.net/wiki/Margues-de-Vila-Real>.

(s.a.) (s.d.). *Glossário de Crítica Textual* – (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.) Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/glossario.htm>.

(s.a.) (s.d.), *Historia de la Retórica y de la Poética*. Disponível em http://www.cervantesvirtual.com/bib/porta/retorica/include/p_historiaintro.jsp?pagina=intro_xvi.jsp.

(s.a.) (s.d.), *Morreu Paul Teyssier, grande defensor da língua portuguesa*. Disponível em <http://www.teiaportuguesa.com/lusografo/escritoresfpaulteyssier.htm>.

(s.a.) (s.d.), «Retrato de D. António de Ataíde.» in *Biblioteca Nacional de Portugal, documento com a cota E. 811 P.* Disponível em <http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=145XE8H210328.112123&profile=porbase&source=~!bnp&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!2075996~!6&ri=7&aspect=subtab11&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=conde+da+castanheira&index=.GW&uindex=&aspect=subtab11&menu=search&ri=7>.

(s.a.) (s.d.), *The University of Chicago, Romance Languages and Literatures, Division of The Humanitie*. Disponível em <http://rll.uchicago.edu/about/history>.

(s.a.) (2011), *Convento de Santo António da Castanheira / Quinta de Santo António*. Disponível em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2442.

(s.a.) (2008), *Marqueses de Cascais*. Disponível em [http://www.cm-cascais.pt/xarqweb/\(S\(eadbnp5543dq5nvbuylkyiv2\)\)/SearchResultOnline.aspx?search=OB:%2BQT:AUT13655Q:EQ:T D:T&type=PCD&mode=0&page=0&res=2](http://www.cm-cascais.pt/xarqweb/(S(eadbnp5543dq5nvbuylkyiv2))/SearchResultOnline.aspx?search=OB:%2BQT:AUT13655Q:EQ:T D:T&type=PCD&mode=0&page=0&res=2).

(s.a.) (2013), *Quadros da Torre do Tombo - Retrato de D. Jorge de Ataíde*. Disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4725392>.

(s.a.) (2004), *Vir a Ser Padre na Diocese de Viseu*. Disponível em <http://www.artesacra.diocesedevisau.pt/espacos/seminario-maior/>.

(Andrea ALCIATO) (1621), *Emblemata*. Disponível em <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/picturae.php?id=A21a018>.

Javier ÁLVAREZ (2011), *"Yo no presumo de poeta" - La trayectoria de Juan de Jáuregui*. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3790801>.

Hélio ALVES (2009), *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=1005:epopeia&task=viewlink.

Manuel AMARAL (2000-2015), «Discurso do 1.º Conde da Castanheira» in *O Portal da História*. Disponível em <http://www.arqnet.pt/portal/discursos/outubro02.html>.

António Inácio ANDRIOLI (2006), *A crítica da hermenêutica e a hermenêutica da crítica*. Disponível em http://www.espacoacademico.com.br/024/24res_and.htm.

Biblioteca Virtual ANTORCHA (s.d.), *Índice del Primer viaje de Cristobal Colón versión de Fray Bartolomé de las Casas. Décima segunda parte*. Disponível em http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/colon/13.html.

King's College London ARCHIVES (2017), *ATAÍDE, António de, 1st Count of Castro-Daire*.

António de ATAÍDE (1622), *Cargos que resultaraõ da devassa que os governadores de Portugal mandaraõ tirar de Dom Antonio de Attayde, capitãõ geral da armada de Portugal, acerca da perda da nao da India Nossa Senhora da Conceissaõ, que os inimigos queimaraõ o anno de 1621. e resposta de Dom Antonio aos cargos*. Disponível em <http://purl.pt/22306/4/>

Antonio García BERRIO (2006), *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las "Tablas poéticas de Cascales"*. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3427166.pdf>.

Mercedes BLANCO (s.d.), *La extrañeza sublime de las soledades*. Disponível em http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/resources/img/gongora_estudios_09.pdf.

Ana Isabel BUESCU (s.d.), *Bilingüismo literário nos séculos XVI a XVIII*. Disponível em <http://www.esferadoslivros.pt/autores.php?id=27>.

Ana Isabel BUESCU (2004), *Aspectos do Bilinguismo Português-Castelhano na Época Moderna*. Disponível em <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/download/195/198>.

Pedro CARDIM et al. (2013), *Portugal na Monarquia Hispânica - Dinâmicas de Integração e Conflito*. Disponível em http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/9766/1/2013_Monarquia%20Hispa%C3%A2nica.pdf.

CICERO, Latin Library (1949), *Cícero, De Inventione*. Disponível em http://www.loebclassics.com/view/marcus_tullius_cicero-de_inventione/1949/pb_LCL386.61.xml.

López-Salazar CODES & Ana ISABEL (2009), *O Santo Ofício no Tempo dos Filipes e relações de poder*. Disponível em <http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/2552/1/O%20Santo%20Of%C3%ADcio%20no%20tempo%20dos%20Filipes.pdf>.

Adriano Milho CORDEIRO (2011), *Da Comédia – Élio Donato*. Disponível em <http://www.revistas.rcaap.pt/artciencia/article/download/12181/9273>.

República Portuguesa - Património CULTURAL (s.d.), *Abades*. Disponível em http://www.mosteiroalcobaca.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=246&identificador=at33_p_t.doc.

Direção-Geral do Património CULTURAL, (s.d.), *Igreja matriz de Bucelas*. Disponível em <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/73013/>.

Direção-Geral do Património CULTURAL, (s.d.), *Igreja Matriz de Castanheira do Ribatejo*. Disponível em <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/71801/>.

Direção-Geral do Património CULTURAL, (s.d.), *Quinta de Santo António, incluindo o convento, igreja, pequena capela, tanque e muros azulejados*. Disponível em <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/75023/>.

Miguel Gorjão Henriques da CUNHA (s.d.), *Por linhas direitas (2): a ascendência Correia da Silva de Carvalho, dos Senhores do Prazo da Torre da Murta e do Morgado do Torrão*. Disponível em <https://books.google.pt/books?id=yKnxCgAAQBAJ&pg=PA379&dq=Sim%C3%A3o+Correia+da+Silva,+que+foi+Conde+da+Castanheira,+e+morreu+em+Lisboa,+na+freguesia+de+S.+Jos%C3%A9,+a+23+de+Novembro+de+1710&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwih9sCw7anRAhXCuBoKHVQGAtwQ6AEIGzAA#v=onepage&q=Sim%C3%A3o%20Correia%20da%20Silva%2C%20que%20foi%20Conde%20da%20Castanheira%2C%20e%20morreu%20em%20Lisboa%2C%20na%20freguesia%20de%20S.%20Jos%C3%A9%2C%20a%2023%20de%20Novembro%20de%201710&f=false>.

Francisco Contente DOMINGUES (2002), *Navegações Portuguesas – Arte de Navegar – D. António de Ataíde*. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/navegaport/a12.html>.

Francisco Contente DOMINGUES & Inácio GUERREIRO (1988), *A Vida a Bordo a Carreira da Índia – (Século XVI)*. Disponível em <http://www.iict.pt/imagens/198.pdf>.

Júlio Carlos Viana FERREIRA (2009), *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/renascimento/>.

Carlos FONTES (s.d.), *Cristovão Colombo, português ?* Disponível em <http://colombo.do.sapo.pt/indexPTColomboPort01Leonor.html>.

Fernando GAZONI (2006), *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Disponível em http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F8%2F8133%2Fde-08012008-101252%2Fpublico%2FTESE_FERNANDO_MACIEL_GAZONI.pdf&ei=H-YvVNbbGoPBPKLRgMAJ&usq=AFQjCNFRnF3lwLO_hRGRk7PFK3UILPKFSg&bvm=bv.76802529,d.d2s.

Fernando Maciel GAZONI (2006), *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Disponível em <https://www.passeidireto.com/arquivo/20895177/gazoni-fernando---a-poetica-de-aristoteles/7>.

GENEALL (s.d.). Disponível em <http://geneall.net/pt/>.

GENEALL (s.d.). Disponível em <https://geneall.net/pt/nome/19680/d-alvaro-de-ataide-senhor-de-castanheira-povos-e-cheleiros/>.

GENEALL (s.d.). Disponível em <http://geneall.net/pt/nome/3487/d-ana-de-lima/>.

GENEALL (s.d.). Disponível em <http://geneall.net/pt/nome/12829/d-alvaro-goncalves-de-ataide-1-conde-de-atouguia/>.

Mario M. GONZÁLEZ (1999), *Literatura e Diferenças na Espanha dos Áustrias*. Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/LITERATURA-E-DIFEREN%C3%87AS-NA-ESPANHA1.pdf>.

Stephen GREENBLATT (1991), *O novo historicismo*. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2323>.

Castañeda HERNANDEZ & María del CARMEN (2011), «Literatura y Memoria» in *Hipertexto*, n.º 14.» Disponível em http://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper14Castaneda.pdf.

Karl KOHUT (2004), *Literatura y memoria*. Disponível em <http://istmo.denison.edu/n09/articulos/literatura.html>.

King's College LONDON, (1567-1647). Disponível em <http://www.kingscollections.org/catalogues/kclca/collection/a/10at10-1>.

Gabriel Nocchi MACEDO (2017), *Algumas notas sobre Aristóteles e a definição de poesia*. Disponível em http://www.academia.edu/1512409/A_mem%C3%B3ria_que_herd%C3%A1mos_dos_gregos_da_poesia_hist%C3%B3ria_e_filosofia.

Pablo Antonio Iglesias MAGALHÃES (2010), *A Jornada dos Vassalos por D. Jerônimo de Ataíde em 1625*. Disponível em [http://www.novospesquisadores.ufba.br/downloads/Textos/A%20JORNADA%20DOS%20VASSALOS%20POR%20D.%20JER%C3%94NIMO%20DE%20ATA%C3%8DDE%20EM%201625%20\(Pablo%20Antonio%20Iglesias%20Magalh%C3%A3es\).pdf](http://www.novospesquisadores.ufba.br/downloads/Textos/A%20JORNADA%20DOS%20VASSALOS%20POR%20D.%20JER%C3%94NIMO%20DE%20ATA%C3%8DDE%20EM%201625%20(Pablo%20Antonio%20Iglesias%20Magalh%C3%A3es).pdf).

Isabel MASCARENHAS (2009), E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6057/maravilhoso/>.

Adriano MOREIRA (1994), *Tratado ede Tordesilhasde 7 de Junho de 1494*. Disponível em http://comum.rcaap.pt/bitstream/123456789/1702/1/NeD70_AdrianoMoreira.pdf.

Emília M. Rocha de OLIVEIRA (2000), *A Arte Poética de Horácio por Pedro José da Fonseca*. Disponível em <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/fonseca.pdf>.

OVID, (1931), *Ovid, Fasti, VI*. Disponível em https://www.loebclassics.com/view/ovid-fasti/1931/pb_LCL253.319.xml.

José Pedro PAIVA (2002), *Os bispos portugueses e a Inquisição Portuguesa (1536-1613)*. Disponível em http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4407/1/LS_S2_15_JosePPaiva.pdf.

José Pedro PAIVA (2006), *Bishops and Politics: The Portuguese Episcopacy During the Dynastic Crisis of 1580*. Disponível em [https://www.brown.edu/Departments/Portuguese Brazilian Studies/eiph/html/issue8/html/jpaiva_main.html](https://www.brown.edu/Departments/Portuguese%20Brazilian%20Studies/eiph/html/issue8/html/jpaiva_main.html).

Marcelino Menéndez y PELAYO (2012), *Obras Completas (Tomo I): Historia de las Ideas Estéticas en España*. Disponível em http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/resources/img/gongora_estudios_12.pdf.

J. G. PEREIRA (2011), *Pernambuco no séc. XVII: Os desafios externos à soberania portuguesa*. Disponível em repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6497/13/ulsd062897_td_vol_1_2.pdf.

Maria Helena da Rocha PEREIRA (s.d.) *Alguns aspectos do classicism de António Ferreira*. Disponível em [http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas11-12/09 Rocha Pereira.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas11-12/09_Rocha_Pereira.pdf).

Sara PEZZINI (2017), *Editar a Góngora con instrumentos digitales : bases metodológicas y perspectivas teóricas para un hipertexto de la polémica gongorina*. Disponível em [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1624 discurso-poetico/body-1](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico/body-1).

Manuel Cândido PIMENTEL (2004), *D. Frei Amador Arraiz no IV Centenário da edição definitiva dos Diálogos*. Disponível em <http://www.uceditora.ucp.pt/resources/Documentos/UCEditora/Indices/Amador%20Arraiz%20IP.pdf>.

José Polo POLO (1991), *Alfredo Carballo Picazo (1925-1976) y la lingüística española: ensayo de caracterización de un hispanista ilustrado*. Disponível em http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/alfredo-carballo-picazo-1925-1976-linguistica-esp%C3%B1ola-ensayo-caracterizacion-hispanista/id/35527940.html.

Carlos Leite RIBEIRO (s.d.), *Dia do Corpo de Fuzileiros - 18 de Abril - O Terço da Armada da Coroa de Portugal*. Disponível em <http://www.caestamosnos.org/efemerides/056.htm>.

Manuel RIBEIRO (2003), *Literatura e Legitimação*. Disponível em <http://www.ilcml.com/Var/Uploads/Publicacoes/Artigos/461cbe71de0d0.pdf>.

Xavier RIU (2013), *La place du vraisemblable dans la littérature grecque*. Disponível em <https://pallas.revues.org/377>.

Manuel Augusto RODRIGUES (1981), *Teologia e Humanismo – O Colégio da Costa de Guimarães*. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/14441/1/Teologia%20e%20humanismo.pdf>.

Francisco Javier García RODRÍGUEZ (1993), *Neo-Aristotelian Criticism in the U. S. A.:*

The Chicago School: Contribution to a Basic Bibliography. Disponível em http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6243/1/RAEI_06_18.pdf.

José Pellicer de Ossau SALAS y TOVAR (1641), *La Fama Austríaca*. Disponível em https://www.europeana.eu/portal/es/record/9200110/BibliographicResource_1000126633_212.html.

Maria Luísa Portocarrero F. SILVA (1995), *Problemas de Hermenêutica Prática*. Disponível em http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/problemas_da_hemeneutica_pratica.

José Mattos e SILVA & António Mattos e SILVA (s.d.), *Aspectos relevantes e curiosos da chegada à Ibéria da primeira expedição marítima de Cristóvão Colon*. Disponível em <http://www.socgeografialisboa.pt/wp/wp-content/uploads/2010/01/ASPECTOS-RELEVANTES-E-CURIOSOS-DA-CHEGADA-%C3%80-IB%C3%89RIA-DA-PRIMEIRA-EXPEDI%C3%87%C3%83O-MAR%C3%8DTIMA-DE-CRIST%C3%93V%C3%83O-COLON.pdf>.

Gonzalo SOBEJANO (s.d.), *Gracián y la prosa de ideas*. Disponível em http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gracin-y-la-prosa-de-ideas-0/html/0231316c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

Helena Costa TOIPA (2012), *O perfil de historiador de Pedro João Perpinhão à luz de De Vita et Moribus B. Elisabethae Lusitaniae Reginae*. Disponível em <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/12.%20HelenaToipa.pdf>.

João Romano TORRES (ed.) (2000-2012), «D. António de Ataíde, 1.º Conde da Castanheira» in *Portugal, Dicionário Histórico*. Disponível em <http://www.arqnet.pt/dicionario/castanheira1c.html>.

Bustos TOVAR (dir.) (2016). *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Salamanca, agosto de 1971 / publicadas bajo la dirección de Eugenio de Busto Tovar*. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4j2f8>.

Ronaldo VAINFAS (2009), *Guerra declarada e paz fingida na Restauração Portuguesa*. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n27/a07v1427.pdf>.

Casa Museo Lope de VEGA (2017). Disponível em <http://casamuseolopedevega.org/es/lope-y-su-obra/biografia>.

Maria da Penha VILLELA-PETIT (2003), *Platão e a Poesia na República*. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2003000100005&script=sci_arttext.

Igreja Matriz da Castanheira do Ribatejo. Disponível em https://www.google.pt/search?q=Igreja+Matriz+da+Castanheira+do+Ribatejo&biw=1360&bih=643&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwic8_bVkuXRAhVJPxQKHAAzCbgQ_AUIB_igB#imgrc=bB73shjBTQ7PYM%3A. Acedido em Agosto de 2016.

Nave central do Convento de Santo António da Castanheira, ladeada à esquerda pela capela dos Ataíde. Disponível em https://www.google.pt/search?q=Nave+central+%C3%A9+ladeada+%C3%A0+esquerda+pela+capela+dos+Ata%C3%ADde&biw=1360&bih=643&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwirq7fXlOXRAhVMvxQKHS9zBEsQ_AUIBigB#imgrc=JhGyf4QSZWF0HM%3A. Acedido em Agosto de 2016.

Capelas laterais onde foi instalado o panteão da família dos descendentes do 1.º conde da Castanheira. Disponível em https://www.google.pt/search?q=capelas+laterais++++Ata%C3%ADde&biw=1360&bih=643&tbm=isch&imgil=9iBhqkXc1UYGEM%253A%253BMFSInfN1x9KNbM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fruinarte.blogspot.com%25252F2013%25252F05%25252Fconvento-de-santo-antonio-da-castanheira.html&source=iu&pf=m&fir=9iBhqkXc1UYGEM%253A%252CMFSInfN1x9KNbM%252C_&usg=__t-Div0XyZVaJ-5zaA-geZGmBcXI%3D&ved=0ahUKEwj96IK3leXRAhWFPBQKH7eBTcQyjclKw&ei=YLqMWP24FYX5UP68l7gD. Acedido em Agosto de 2016.

Capela lateral do Convento de Santo António da Castanheira. Disponível em https://www.google.pt/search?q=capelas+laterais++++Ata%C3%ADde&biw=1360&bih=643&tbm=isch&imgil=0gKWQnNZ8y_FNM%253A%253BMFSInfN1x9KNbM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fruinarte.blogspot.com%25252F2013%25252F05%25252Fconvento-de-santo-antonio-da-castanheira.html&source=iu&pf=m&fir=0gKWQnNZ8y_FNM%253A%252CMFSInfN1x9KNbM%252C_&usg=__Jvcmk8RupiiS4bbE4NKFjQdzwAs%3D&ved=0ahUKEwj96IK3leXRAhWFPBQKH7eBTcQyjclKw&ei=YLqMWP24FYX5UP68l7gD#imgrc=0gKWQnNZ8y_FNM%3A. Acedido em Agosto de 2016.

Lisboa no tempo da Guerra da Restauração. Disponível em <https://guerradarestauracao.wordpress.com/2008/04/06/termos-militares-do-seculo-xvii-1-a-infantaria/>.

Lisboa no século XVII. <http://lisboa-e-o-tejo.blogspot.pt/2016/05/iconografia-de-lisboa-5-parte.html>. Acedido em Janeiro de 2018.

Vista de Lisboa, numa iluminura de inícios de século XVI, na Crónica de D. Afonso Henriques de Duarte Galvão. Museu-Biblioteca Conde Castro Guimarães, Cascais. Disponível em http://www.ribatejo.com/hp/base/cgi-bin/ficha_imagem.asp?cod_imagem=149.

Página da Grammatica da Lingua Portuguesa de João de Barros. Disponível em <http://eportuguese.blogspot.pt/2011/02/lingua-portuguesa.html>

O texto do presente trabalho não segue as regras do Acordo Ortográfico de 1990, por opção expressa do autor.

