

# humanitas

**Vol. XXXIX-XL**

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

---

# HUMANITAS

XXXIX-XL



C O I M B R A

MCMLXXXVII-MCMLXXXVIII

## A PROBLEMÁTICA DA TRADUÇÃO-IMITAÇÃO EM DUAS ELEGIAS DE ANTÓNIO FERREIRA (\*)

Antes de me dedicar à análise do modo como António Ferreira abordou a matéria clássica nas elegias *Amor Fugido* e *Amor Perdido* — e indico assim quais as elegias que serão alvo deste meu trabalho —, não seria, de modo algum, impertinente proceder a uma breve definição de uma tríade indissolúvel de conceitos, imprescindíveis para um primeiro contacto com o procedimento de António Ferreira. São eles: tradução, imitação (*imitatio*/μίμησις) e emulação (*aemulatio*/ζήλωσις).

Nos tempos actuais, imitar é imediatamente conotado com plagiar. Uma acepção menos violenta deste conceito antigo encontramos-na nas palavras *reescrita* (*rewriting*) ou *intertextualidade*, hoje muito em voga. A palavra *reescrita* sugere que um autor, baseando-se numa ou em várias obras anteriores, reescreve a mensagem acrescentando, omitindo, alterando a matéria literária imprimindo-lhe um cunho pessoal com uma perfeição estilística tal que resulta numa obra de arte. Poder-se-á estabelecer uma relação de equivalências entre reescrita e imitação? Para isso, há que definir o que era a imitação e a emulação nos tempos da Antiguidade Clássica.

Afora o carácter de despique que a palavra *aemulatio* hoje encerra — e encerrava na Antiguidade (1) —, D. A. Russell, baseando-se em Dionísio de Halicarnasso, afirma que *aemulatio* e *imitatio* são noções

---

(\*) Este trabalho foi realizado no âmbito de um seminário de Literatura Portuguesa Clássica, integrado no mestrado em Literaturas Clássicas.

Agradeço ao Prof. Doutor Aníbal Pinto de Castro, que orientou o seminário, os profícuos conselhos e sugestões, bem como a bibliografia que pôs à minha disposição.

Uma palavra de agradecimento vai também para o Prof. Doutor José Geraudes Freire por me ter facultado o seu ficheiro.

(1) Cf. Dionísio de Halicarnasso, *Tratado da Imitação*, ed. R. M. Rosado Fernandes, (Lisboa, 1986), pp. 17 e ss. Cf. ainda George Fiske, *Lucilius and Horace*, (Hildesheim, 1966), p. 38: «Longinus (...) recommends the imitation and rivalry

indissociáveis, que se completam uma à outra e que são reciprocamente vitais (2).

Esta teoria poder-se-ia verificar na Antiguidade Clássica, mas não nas épocas posteriores. Sobretudo do séc. XVI em diante estamos perante conceitos diferentes. Isto está bem patente em G. Highet que, ao tentar definir estes dois conceitos, prova que, neste período da época moderna, nos defrontamos com dois conceitos independentes um do outro. A *imitação*, diz G. Highet (3), poderá ser de dois géneros: ou o autor moderno decide escrever poemas em latim, tão bons como os dos seus modelos; ou então tenta escrever livros em vernáculo nos mesmos moldes das obras clássicas que ele admira.

Segundo o mesmo autor, a *emulação* leva o autor moderno a utilizar somente parte da forma e do material clássico e a conjugá-la com o seu próprio estilo e tema, no intuito de obter não só uma qualidade tão boa como a das obras-primas clássicas, mas também algo novo e diferente.

Quanto à *tradução*, é a maneira mais simples, mais cómoda e mais óbvia da transposição, de uma língua para a outra, dos aspectos linguísticos, estilísticos, literários, ideológicos, etc., presentes num determinado texto. A este respeito afirma G. Highet:

«Translation, that neglected art, is a far more important element in literature than most of us believe. It does not usually create great works; but it often helps great works to be created» (4).

---

of the great writers and poets as the surest means to the attainment of a lofty style. The rhetorical treatises of Cicero and Quintilian are permeated with similar theories.»

(2) Cf. D. A. Russel, «De imitatione», *Creative Imitation and Latin Literature*, ed. David West & Tony Woodman, (Cambridge, 1979), p. 10: «It is clear that for Dionysius *zelos* is at any rate the more spontaneous of the two, the less amenable to rule. But it is important to remember that both are means to the same end; they are not exclusive, they complement each other, rather like *ars* and *ingenium* in Horace's account of their function in poetry (...) It is thus wrong, or at least false in terms of this evidence, to treat 'imitation' and 'emulation' as fundamentally different, the one passive and negative, the other positive and original. Professor Brink rightly says that 'in one sense... no literature is more imitative than Augustan poetry, in another one none is more creative than Virgil's or Horace's work'. It would be wrong to connect the 'creative' element here with *aemulatio*, and the 'imitative' with *imitatio*. The two always complement each other...»

(3) G. Highet, *The Classical Tradition — Greek and Roman Influences on Western Literature*, (London, Oxford, New York, 1967 p. 104).

(4) *Ibidem*.

E mais adiante põe em relevo a importância linguística e estilística da tradução (5).

Contudo, exíguo é o mérito do tradutor, que fica reduzido ao esforço da transposição dos códigos linguísticos mantendo, tanto quanto possível, todos os outros códigos literários, sobretudo as características semântico-pragmáticas.

Se, na *imitação*, há o perigo de a literariedade ver o seu valor reduzido, maior será esse perigo numa *tradução*, pois, à excepção de casos raros em que o tradutor excede em qualidade literária o autor traduzido, todo o valor literário duma *tradução* é devido ao autor original.

Como é que os humanistas e os renascentistas — e em particular António Ferreira — encaravam a noção de *imitação*?

A *imitação* e a *tradução*, no séc. XVI, sempre foram recomendadas e encorajadas pelos grandes humanistas renascentes. Constituíam um meio de conhecerem a realidade histórico-cultural do mundo clássico e de satisfazerem a gradante curiosidade e o interesse que nutriam pela Antiguidade Clássica. Mas a função da *imitação* não se ficava por aqui. A *imitação* permitia aos poetas ombrearem com os autores antigos e ascenderem, assim, ao pedestal da imortalidade.

A escolha dos autores e dos textos a imitar não era indiscriminada. Estava em causa a sua formação literária. O primeiro dos cinco princípios, a que uma *imitação* bem sucedida deve obedecer e que D. A. Russell enumera (6), é precisamente o princípio de que o objecto

(5) *Ibidem*, p. 106: «The intellectual importance of translation is so obvious that it is often overlooked. No language, no nation is sufficient unto itself. Its mind must be enlarged by the thoughts of other nations, or else it will warp and shrivel (...) The artistic and linguistic importance of translation is almost as great as its importance in the fields of ideas. To begin with, the practice of translation usually enriches the translator's language with new words. This is because most translations are made from a language with a copious vocabulary into a poorer language which must be expanded by the translator's courage and inventiveness.»

E p. 112: «Translation has another function, equally valuable and less obvious. It enriches the style of the translator's language (...) Simply by copying their originals, translators into most of the modern languages have introduced Greco-Latin turns of style such as climax, antithesis, apostrophe, &c., which are now a regular part of modern style, but which scarcely existed in any European tongue until they became known through translations.»

(6) *Op. cit.*, p. 16.

deve constituir matéria literária merecedora de uma imitação. O mesmo princípio é sublinhado por V. M. Aguiar e Silva:

«O princípio da imitação dos autores greco-latinos, na estética clássica, não conduz necessariamente à cópia inerte e ao servilismo estéril, (...) nem significa um respeito idolátrico por tudo o que seja grego e latino» (7).

De facto, entre os humanistas e renascentistas portugueses, o entusiasmo pela imitação era tal que não só imitavam os clássicos greco-latinos, como também imitavam autores italianos, principais fomentadores do Renascimento. Com o desenvolvimento do Renascimento em Portugal, os próprios poetas chegavam a imitar outros compatriotas coevos. Pero de Andrade Caminha, nos epigramas CLXI, CLXII e sobretudo no CLXIII, afirma declarada e orgulhosamente que imita António Ferreira (8).

(7) V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, (Coimbra, 1983), p. 525.

(8) Pero de Andrade Caminha, *Poemas*, (Lisboa, 1791):

CLXI (A António Ferreira)

*Em tua conversação leo e apprendo  
Quanto, Ferreira, fallo, escrevo e intendo.*

CLXII (Resposta de António Ferreira)

*Eu com tua luz irei caminho abrindo  
O'ingenho, que a ti intenda e lea:  
Quem nom sabe quanto á que de ti apprendo  
S'alguma cousa escrevo, leo e intendo?*

CLXIII (Da imitação d'António Ferreira)

*A imitação tem sua autoridade  
Em seguir só o antigo, e escolhido:  
Ganha assi melhor nome, e gravidade,  
E com razão lhe é mais louvor devido:  
Mas s'alguem se igualar a antiguidade,  
Porque imitado nom será, e seguido?  
Eu a só meu Ferreira sempre imito,  
Igual em tudo a todo antigo esprito.*

Qual a atitude do teórico António Ferreira em relação à imitação?  
A referência mais explícita à imitação, na obra de A. Ferreira, encontra-se na carta a Diogo Bernardes:

*Na boa imitação, e uso, que o fero  
Engenho abranda, ao inculto dá arte,  
No conselho do amigo douto espero* (9).

Aqui temos, de novo, a importância de que a imitação se reveste no estudo e na conseqüente formação literária do poeta.

Ele próprio não cessa de proclamar que imita Horácio. Além do célebre verso da carta a Vasco da Silveira:

*... o meu Horácio, a quem obedeço* (10),

exclama, sem hesitar, na carta VIII a Pero de Andrade Caminha dirigindo-se a Horácio:

*Aqueles versos teus, doces, e puros  
Entenda eu sempre, e siga; êles abrandem,  
Eles dem graça aos meus frios, e duros.  
A ti leam, grã Flaco, após ti andem  
Meus olhos, trás os que também te seguem,  
Como o bom Sá Miranda...*

A. Ferreira aspira e compromete-se simultaneamente a estudar e a imitar a poesia de Horácio nunca abandonando os cânones professados pelo Venusino na sua *Arte Poética* (11).

Ferreira não se fica pelos cânones horacianos e mostra ensejos de imitar os próprios imitadores de Horácio, como é o caso de Sá de Miranda. Porém, a sua atitude perante os Antigos não é servil («... eles

(9) Cartas II, 12, 105. Utilizei a primeira edição da Coleção Sá da Costa: António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, ed. Marques Braga, 2 vols. (Lisboa, 1939, 1940).

(10) Cartas II, 12, 185.

(11) Como A. Ferreira é um imitador e seguidor entusiasta de Horácio, seria curioso observarmos o esquema conciso, que o poeta nos fornece na sua *Arte Poética*, 131 e ss, especificando os princípios que a imitação artística deve respeitar:

1 — Não enveredemos por caminhos já mais que calcorreados e desgastados.

2 — Evitemos a transcrição.

3 — Não sejamos servis em relação ao original, mas mantenhamos a liberdade criativa.

abrandem,/Eles dem graça aos meus frios, e duros»); Ferreira tem plena consciência de que é necessário conciliar a Musa antiga com a Musa moderna (12). Julgo que esta ideia se encontra sob a aparência subtil de uma metáfora, na carta a D. Duarte:

*(A poesia) Enche o campo d'outra herva, d'outras flores,  
Com que o torna mais verde, e mais cheiroso.  
Dá nova folha às árvores, .....*  
*.....*  
*Ou as rústicas frautas imitando  
De Títiro e Menalca, Galatea  
Com triste voz na praia em vão chamando,  
Ou do rústico Sátiro a Napea  
Canta, .....*  
*.....*  
*Ou de mais alto fogo outra inflamada  
Chama, qual vemos inda clara, e pura  
Nas cinzas de Petrarca renovada.  
.....*  
*Ora em mais alta voz, mais sonora  
Trombeta em armas a custosa fama  
Renova com memória gloriosa (13).*

Pode-se subentender que há uma projecção da renovação da natureza, para a renovação literária. Essa renovação resulta da combinação harmoniosa da literatura antiga — ou da literatura mais recente que, por sua vez, derive da antiga — com a literatura moderna, de modo a que esta seja enriquecida por aquela, tornando o «campo» literário mais aprazível (14).

Tal como a poesia não imita servilmente a natureza, mas recria-a originando belíssimos efeitos numa natureza completamente diferente,

(12) Cf. T. F. Earle, *The Muse Reborn*, (Oxford, 1987), p. 39: «But to be like Horace and Virgil was not to be the same as them. Ferreira knew this very well, and the strength of his poetry, and of his thinking about poetry, derives from his consciousness of the need to temper the old with the new, ...»

(13) Cartas, II, 13, 112-113.

(14) Ferreira não perde aqui a oportunidade de sugerir a exaltação dos feitos heróicos dos portugueses em vernáculo, imitando os escritores clássicos. Já noutras cartas se queixa de não haver quem se preste a esse serviço.

também a *imitação* não deve ser servil, mas deve resultar da conjugação equilibrada de formas e conteúdos antigos com formas e conteúdos modernos (15).

Não sendo, por um lado, servil, a boa *imitação* deverá ter, por outro lado, a preocupação de ser selectiva. Isto é o que A. Ferreira deixa perceber na sua carta a Diogo Bernardes:

*Do bom escrever, saber primeiro é fonte.  
Enriquece a memória de doutrina  
Do que um cante, outro ensine, outro te conte* (16).

Ferreira aconselha Diogo Bernardes a extrair os melhores exemplos do património literário dos clássicos, para, depois, os adaptar à sua poesia.

Assim, outra qualidade exigida ao bom imitador será a sua capacidade selectiva, que deriva, por seu turno, da sua competência literária. De facto, os modos de leitura — e, conseqüentemente, de *imitação* — de cada época estão implícitos nos modos de escrita. O texto exige a cooperação do leitor como condição necessária para a sua realização. É uma questão de competência literária do leitor, ou seja, do imitador, que, ainda antes de ser imitador, terá que ser leitor forçosamente.

Há também imperativos de ordem sócio-religiosa incompatíveis com uma «imitação servil» — para já não falar de tradução. Ferreira dá-nos um exemplo, na carta VIII a Pero de A. Caminha:

*... O decoro, que quer que ãa cousa digas.  
Outra cales, em outras vás detendo  
O leitor, isto fujas, isto sigas* (17).

(15) Vd. nota 12 supra.

(16) Cartas II, 12, 106.

Cf. também a comunicação de Aníbal Pinto de Castro ao XXI Colóquio Internacional de Estudos Humanísticos, realizado em Tours, em 1978, «La Poétique et la Rhétorique dans la pédagogie et dans la littérature de l'Humanisme portugais», *L'Humanisme Portugais et l'Europe*, (Paris, 1984): «La culture littéraire et les connaissances théoriques devenaient donc les conditions de la plus haute importance pour la création. Et, avec elles, l'imitation des modèles, non pas envisagée comme une copie servile de n'importe quel texte, mais comme une assimilation originale de ce que l'on trouvait de mieux dans les meilleurs poètes, écrivains ou orateurs. D'ailleurs l'intérêt de l'imitation était double: elle permettait l'acquisition de ce bagage littéraire et culturel et, en même temps, elle offrait les exemples de perfection esthétique que tout créateur devait avoir sous les yeux pour essayer de les égaler ou — ce qui serait préférable — de les surpasser».

(17) Cartas II, 8, 75.

Por outras palavras, não se pode imitar tudo o que os clássicos escreveram. O decoro obriga a que o poeta adapte os poemas clássicos ao espírito do séc. XVI transformando-os através de acrescentos e, sobretudo, de omissões. Se o poeta assim não fizesse por sua própria iniciativa, viria a fazê-lo — se não fosse ele, seria o seu editor — por imposição da Inquisição. Lembremos o que sucedeu à lírica camoniana e a alguns passos d'*Os Lusíadas* por serem «pouco decorosos».

Já vimos que a *imitação* devia obedecer, segundo Ferreira, aos preceitos dos clássicos, nomeadamente Horácio. Sem esta condição, os versos daí resultantes cairiam na mediocridade:

... quem não tem mais alto obgeito  
 Que seguir seu juízo nu, que aceitos  
 Versos fará a Horácio, digo às Musas?  
 Que os que desfaz, das Musas são desfeitos (18).

Note-se que a admiração de Ferreira por Horácio é tal que faz corresponder o seu nome às Musas, como se a poesia horaciana fosse a essência suprema e inesgotável do fenómeno poético.

Observa muito bem T. F. Earle que um dos atributos tradicionais das Musas era a concessão de inspiração. Sendo assim, *mutatis mutandis*, imitar os clássicos — com o devido destaque para Horácio — era procurar inspiração (19).

Continua Earle:

«When Ferreira told Andrade Caminha, a few lines later, that poets who followed their own judgment would be «desfeitos das Musas» (undone by the Muses), he meant that they would be denied inspiration and, consequently, denied access to the ranks of the great» (20).

Por outras palavras, a *imitação* é um meio que o poeta tem à sua disposição, para poder ascender ao convívio dos grandes.

---

(18) *Ibidem*, 73.

(19) *Op. cit.*, p. 31.

(20) *Ibidem*.

Na mesma carta, Ferreira volta a manifestar o seu desagrado pelo engenho resultante do «juízo nu» do poeta:

..... *o inculto, e fero*  
*Em si só confiado não me apraz:*  
*Eu, Musas, a vós sigo, em vós espero.*  
*Jaz vosso nome baixo, e escuro, jaz*  
*Mal entendido; ..... (21)*

Ferreira enumerara, poucos versos atrás, alguns exemplos desse mau entendimento das Musas:

*A história ou mal tocada, ou mal seguida,*  
*A fea afeição, sentença dura,*  
*Sentença boa, porem mal trazida (22)*

Porque é que as Musas são mal entendidas? Precisamente porque os poetas não sabem fazer imitações, quer por não saberem traduzir, quer por não serem mais assíduos no trabalho da tradução e imitação. Em consequência desta falta de qualidade na tradução e/ou imitação, o engenho permanece «inculto e fero».

Qual a receita que Ferreira dá a esses poetas?

*Suem, e tremam, gastem bem seus anos,*  
*Em teus preceitos, viram mais seguros*  
*Em ti, menos confiados em enganos (23).*

A resposta é simples: seguir os preceitos de Horácio, a sua «lei», conforme Ferreira faz saber mais à frente (24). Alguns desses preceitos enumera-os num só verso:

*Doutrina, arte, trabalho, tempo e lima (25)*

(21) Cartas II, 8, 75.

(22) *Ibidem*.

(23) *Ibidem*, 74.

(24) *Ibidem*, 76:

*Vinde Musas armadas, socorrei*  
*A vossos Louros, e Heras, que forçadas*  
*Vos levam os que não guardam vossa lei.*

Convém não esquecer que Ferreira já tinha feito equivaler «Musas» a «Horácio». Por conseguinte, a «lei» que ele aqui menciona não é senão a sua Arte Poética.

(25) *Ibidem*.

É volta a insistir neles, na carta a Diogo Bernardes:

*Vejo teu verso brando, estilo puro,  
Engenho, arte, doutrina: só cria  
Tempo, e lima d'inveja forte muro* (26).

É bem mais que evidente a adopção, por parte de Ferreira, daquela famosa máxima do «labor limae», extraída da Arte Poética de Horácio.

Se, por um lado, António Ferreira exortava à *imitação*, por outro lado, achava que essa *imitação* devia ser humilde:

*Quem espirito me dá? como não tremo?  
Como ousar tentar tanto? vós sabeis,  
Musas, quanto vos amo, quanto temo,  
Soberbas confianças não sofreis,  
Humilde imitação is levantando,  
De juízos vãos, leves não pendeis* (27).

Ferreira era tão humilde que não ousava sequer imitar os clássicos, nem admitir o pensamento de se considerar pertencente à classe dos grandes clássicos, quanto mais de os superar ou tão-somente de rivalizar com eles. Daí que o conceito de *emulação* não existisse no seu dicionário. T. F. Earle sugere a mesma ideia:

«... his concept of imitation was different from what is usually assumed to be the conventional Renaissance attitude to this subject. Cinthio, like many other theorists, believed that the writer should aim to improve on his predecessors. In this, his approach resem-

---

(26) Cartas II, 12, 107. A edição da Colecção Sá da Costa apresenta «queria» em vez de «cria», o que, quanto a mim, é infelizmente mais um dos tantos erros que conspurcam e empobrecem esta edição. Na verdade, «só *queria*/Tempo, e lima d'inveja forte muro» não faz sentido. Por outro lado, a métrica não sofre qualquer alteração com esta forma do verbo *criar*.

(27) Cartas II, 8, 74. Vd. também o seguinte passo da carta a Vasco da Silveira:

*Ser chamado Poeta não mereço.  
Poeta seja Maro, e seja Homero,  
E seja o meu Horácio, a quem obedeço.*

bled Camões's, who also believed that the imitator was an individual whose duty it was to surpass the work of the classics by the intensity of his personal vision. In his ode *Pode um desejo imenso*, Camões asserted his personal superiority to both Dante and Petrarch on the grounds that they, unlike him, could only appreciate the outward appearance of a woman, and had no understanding of the beauties of the spirit» (28).

É também por isso que o grande camonista José Maria Rodrigues, citado na nota 13 da pág. 75 da edição da Sá da Costa, acha que Ferreira visa Camões a propósito do seguinte passo da carta VIII a Pero de Andrade Caminha:

*Ah quem sofre uns Cherilos tam pomposos  
Aqueles altos nomes ir tomando,  
Que foram aos que os ganharam tam custosos?  
Magoa-se o bom esprito, se roubando  
Lhe vão seu preço, e a quem não é devido  
Juízos enganados o estão dando* (29).

Concluindo esta reflexão sobre a *imitação*, a *tradução* e a *emulação*, que já vai bem longa, não queria deixar no esquecimento a importância que tem o levantamento das semelhanças em intertextos, mas mais ainda o exame rigoroso e a descrição do processo utilizado pelo imitador, para captar o texto antigo e moldá-lo consoante o novo contexto (30).

Importa realçar ainda a importância da pragmática da literatura, do sistema modelizante secundário, em particular o chamado código semântico-pragmático, segundo as designações da escola semiótica

---

(28) *Op. cit.*, p. 42.

(29) Cartas II, 8, 76.

(30) Gian Biagio Conte é mais preciso, no seu livro *The Rhetoric of Imitation*, (Ithaca, London, 1986): «Even when the resemblances do not appear gratuitous — that is, even where some form of intentionality seems undeniable — my concern is with describing how such resemblances *function* within the literary text. In studying such functions one must examine how the process that shapes the production of a literary text and permits its readability absorbs and transforms not just a single work but a whole series of texts.»

de Tartu. No processo da imitação, os textos originais são como que filtrados através de toda uma gama de códigos e mundividências presentes, em maior ou menor grau, no espírito do imitador.

Ambas as elegias, «Amor Fugido» e «Amor Perdido», foram estudadas por Maria Helena da Rocha Pereira (31). Foi esse estudo que serviu de alicerce ao meu trabalho, com a preocupação de, a partir daqui, aprofundar a análise das 2 elegias e procurar perscrutar quais as operações que o poeta realizou no processo da imitação e com que finalidade.

Os seis primeiros versos da elegia «Amor Fugido, que introduzem Vénus, retratam-na como uma mãe solícita, preocupada e angustiada com o desaparecimento do filho. A angústia é tal que ela larga o seu *locus amoenus* dos banhos e das fontes — pormenor que remete para a tradição mitológica oriunda já da *Teogonia* de Hesíodo, segundo a qual Vénus teria nascido da espuma do mar —, para o procurar não obstante as tristezas e as adversidades que se lhe deparariam.

Mosco apenas utiliza um verso, para introduzir a mesma deusa, deusa essa que o autor não se preocupa tanto em caracterizar como mãe, mas antes como uma ditadora algo aborrecida com a fuga do filho, como se de um escravo fugitivo se tratasse. Note-se que esta caracterização está presente sobretudo na fala de Vénus.

Depois da apresentação de Vénus, esta lança várias perguntas ao filho, mas são-lhe devolvidas pelo vento, pois Amor não se encontra em cena: apenas se pressente o silêncio da natureza. Vénus dirige-se, então, a todas as virtualidades físicas e abstractas da natureza, aos faunos e aos pastores suplicando-lhes que lhe entreguem o filho e prometendo recompensá-los. Em seguida, faz o seu retrato físico e descreve a sua maneira de ser, alertando para os perigos que ele pode causar.

Vénus, no poema de Mosco, promete uma recompensa a quem denunciar ou a quem lhe trazer o filho fugitivo. Fornece, num tom seco e impaciente, impróprio de uma mãe, o retrato físico e psicológico do filho, advertindo o interlocutor dos perigos que poderão advir do seu contacto.

---

(31) «Alguns aspectos do classicismo de António Ferreira», *Humanitas*, IX (1960), 80-111, que depois inclui no seu livro *Temas clássicos na poesia portuguesa*, (Lisboa, 1972).

As linhas mestras de orientação, a nível da macro-estrutura, manifestam uma homogeneidade incontestável. Examinemos os textos mais pormenorizadamente.

O que primeiro me chamou a atenção foi a designação de «Cupido» e «Vénus» (vv. 4 e 5), em vez da nomenclatura grega «Cípris» e «Eros» do texto de Mosco, como teria sido mais correcto. Porquê? Ou a designação de «Vénus» era mais corrente e mais fácil de identificar, ou ele as transpôs de uma tradução latina de Ângelo Policiano, que, ao traduzir de grego para latim — todavia A. Ferreira não escreve em latim —, deu nomes latinos a essas duas divindades. Sannazaro, por exemplo, na sua versão latina deste tema — traduzida por Pero de Andrade Caminha e este, na sua tradução, altera para «Vénus» —, quiçá influenciado por outros humanistas, dá-lhe o nome de «Cypria».

Por outro lado, não acho que Ferreira estivesse muito preocupado em facilitar ao leitor a tarefa da identificação, uma vez que ele era dos primeiros a professar o culto do aristocratismo artístico e a odiar o «profano vulgo», no dizer de Horácio (32).

O início do poema transmite-nos o estado de tristeza que se apodera de Vénus perante o desaparecimento do filho. Esse ambiente triste e trenético está bem patente no polissíndeto gradativo do v. 6:

*Suspira, e chora, e canta, e geme, e sua.*

De resto, além das «mágoas» de Vénus, no v. 24, e dos mortos e feridos, consequência do perigo que Cupido representa, pouco mais existe que possa ser relacionado com o carácter triste e lamentoso que veio a ser, mais tarde, característico da elegia. Ferreira, por outro lado, ao fazer o tratamento de um tema mitológico imitando um autor clássico, não agiria bem de todo ao inserir um tom lamentoso onde Mosco pretendia pôr a tónica no ambiente jocoso das diabruras de

---

(32) O «profano vulgo», porém, não implica uma identificação directa com o «povo» só porque este tinha uma cultura medíocre. É certo que ele se refere ao povo numa das suas éclogas (9, 33):

*Nem o povo nos ame, nem o amemos,*

No entanto, diz ainda alhures: «Eu chamo o povo onde há baixos intentos». (Cartas I, 6, 33). Por mais elevada que fosse a posição hierárquica de um aristocrata, seria considerado «povo» por A. Ferreira logo que tivesse «baixos intentos».

Eros — a não ser que quisesse justificar que se tratava realmente de uma elegia, se é que a tristeza e o lamento podiam ser considerados características indispensáveis da elegia.

Desta vez, o amor que aqui é tratado não é nem o amor divino, nem o fraternal, nem o conjugal, mas, isso sim, o amor de uma mãe que sente o coração despedaçado com o desaparecimento do filho.

Os primeiros 24 versos da fala de Vénus pouco têm a ver com o poema de Mosco. A única ideia comum é a da recompensa. O próprio teor da recompensa é diferente: em Mosco, é um beijo da deusa a quem lhe denunciar onde o filho se encontra, e será algo mais — sem especificar —, para quem lho trouxer; em Ferreira, é o prazer, ou o amor, ou, no caso dos pastores, tornará Cupido piedoso às suas dores.

Ferreira apresenta nestes versos contaminação ou, até, imitação, se quisermos, da versão de Pontano, na qual Vénus pergunta às Nereides, ninfas do mar, se alguma criança se encontra hospedada nas suas águas, e às ninfas da Sicília, se ele se encontra escondido no seu rio, suplicando-lhes também que se compadeçam da sua dor (33).

Em Ferreira, Vénus pergunta pelo filho aos ventos, às águas, aos pensamentos, aos faunos, aos pastores e a todos quantos a ouvirem. Ao mesmo tempo, aproveita para inserir algumas características do classicismo renascentista:

- o *locus amoenus* (vv. 16-18), que foi abandonado por Cupido;
- as antíteses, muito ao gosto dos poetas petrarquistas, que contribuíam para a representação do «estado incerto» (34): «fontes frias» — «ribeiras amenas» (v. 18), «frias neves» — «ardentes frágoas» (v. 22), «tremeis» — «ardeis» (v. 23).

---

(33) Dicite Nereides (nam uos quoque procreat unda)  
 Anne aliquis uestris sit puer hospes aquis?  
 Matris uos miserae moueat dolor, et labor, .....

.....  
 Dicite Sicelides, siqua latet, heu mea cura,  
 Anne aliquis uestro delitet anne puer?

(34) «Não deixam rasto teus passos incertos», diz Vénus. É a incerteza dos passos de Cupido que a força a procurar o filho em lugares tão opostos.

Não esqueçamos que também a poesia alexandrina, na qual se inclui Mosco, mostrava particular preferência pelas antíteses, que são frequentemente realçadas com as partículas *μέν* e *δέ*. O texto de Mosco encontra-se recheado de antíteses.

É na segunda parte do poema que as semelhanças com o idílio de Mosco são mais numerosas, porque Ferreira passa a acompanhar o poema original mais de perto e a traduzir quase literalmente.

Ao comparar o texto de Mosco com o de Ferreira, deparei, no v. 47, com o primeiro indício de que A. Ferreira teria bebido a sua inspiração noutra fonte:

*De que treme inda lá o Reino escuro?*

Mosco diz que Eros consegue atirar com as suas mãozinhas atingindo o próprio rei do Hades (35).

Que quererá significar este verso de Ferreira? Que Eros também atinge os que estão no Hades, como é o caso de Plutão e Proserpina ou Orfeu e Eurídice? Ou será que ele quer dizer que muitos estão no Hades, porque foram atingidos pelo Amor e se suicidaram?

Confrontei com as traduções e imitações latinas de Policiano, Pontano e Sannazaro (36) e verifiquei que a tradução de Ferreira se aproximava do texto de Policiano: este traduz «atirar» com o verbo *torquere* (correspondendo ao grego *βάλλω* de Mosco); Ferreira, ao traduzir do latim, preferiu o sentido de «atormentar», outro dos significados de *torquere*.

Será que António Ferreira terá traduzido do latim de Policiano e não do grego?

Analisei os outros passos traduzidos por Ferreira, pelo menos aqueles que mais se aproximam da tradução. Como a tradução de de Policiano segue o texto de Mosco com muita fidelidade, torna-se difícil apercebermo-nos dos pormenores que permitirão concluir-se que Ferreira se baseou no texto latino e não no grego. Esses pormenores só se tornarão perceptíveis em três situações: caso haja má

(35) Vejamos o texto grego, segundo a edição da Loeb Classical Library:

*Βάλλει δ' εἰς Ἀχέρωντα καὶ Ἄϊδεω Βασιλῆα.*

(36) Porque me eram mais acessíveis, porquanto foram publicadas por A. Costa Ramalho na sua obra *Estudos sobre a época do Renascimento*, (Coimbra, 1969), em apêndice ao cap. X, «Uma bucólica grega em Gil Vicente».

interpretação do latim de Policiano por parte de Ferreira, caso Policiano se engane na tradução ou apresente uma tradução um tanto ou quanto desviada do texto original.

Observemos os vv. 31-33:

*Bons sinais tem meu filho: crespo, e louro,  
Não muito alvo do corpo, a cor parece  
De vivo fogo; .....*

Mosco diz, no passo correspondente:

*ἔστι δ' ὁ παῖς περίσχυρος· ἐν εἴκοσι πᾶσι μάθοις νιν.  
Χρῶτα μὲν οὐ λευκός, πρὸ δ' εἴκελος·*

Policiano:

*Insignis puer est: en omnia percipe signa.*

É bem evidente que Ferreira foi influenciado pela tradução de Policiano.

Segue-se a enumeração desses sinais: «crespo e louro». No poema grego temos:

*εὐπλόκαμον τὸ κάρανον·*

«Crespo» não coincide perfeitamente com as «belas tranças» do texto grego. A resposta está, uma vez mais, em Policiano:

*Crispus est olli uertex, ...*

A cor da pele é outro aspecto divergente. Traduzindo Mosco literalmente, temos: «Não é branco, no que diz respeito à pele, mas é semelhante ao fogo». Policiano fornece-nos, novamente, a solução:

*Non est candidulus, uerum ignem imitatur: ...*

---

(37) Com a devida vénia, utilizo a tradução de A. Costa Ramalho, *op. cit.*, p. 145:

«É o menino inconfundível: em vinte que sejam, reconhecê-lo-ás  
A peie não é branca, mas da cor do fogo;»

Em português não existe nenhum vocábulo que possa traduzir *uerum*. Policiano reparou no poder polissémico deste vocábulo, que pode ser interpretado de duas maneiras: como conjunção adversativa, traduzindo o texto grego, que tinha *δέ* por oposição a *μέν* da frase anterior — e este jogo de oposições, de antíteses está presente ao longo de todo o poema, realçado, como já disse, pelas partículas *μέν* e *δέ* —; ou como adjectivo no acusativo do singular. Esta oposição inicial está ausente do texto de Ferreira, pois ele não utilizou nenhuma conjunção adversativa. A. Ferreira viu um adjectivo neste vocábulo.

Então, porque traduziu Ferreira «de vivo fogo» e não «fogo verdadeiro»? É que «verdadeiro» é uma palavra pouco própria para a poesia, cujo força literária reside também na concisão silábica, isto é, na reduzida extensão dos vocábulos. E porque não «vivo fogo»? Porque, sendo Ferreira um grande apologista e defensor da língua portuguesa, evitou este latinismo. A expressão «vivo fogo» não só reforça a literariedade do poema, como também, com apenas duas sílabas, transmite o mesmo pensamento sem ter que recorrer a latinismos.

Resumindo, esta é mais outra prova de que A. Ferreira não traduziu do grego, mas do latim de Policiano.

Também os vv. 49, 50 e 52 apresentam sinais de tradução:

*Tem asas, com que voa pelo ar puro.*

*Assi voando vai, e vai ferindo,*

.....

*D'ũa parte, e d'outra vão caindo*

Mas quer Mosco, quer Policiano apresentam estes versos sem grandes diferenças entre si: «Alado como um pássaro, voa para um e para outro,/para homens ou mulheres e poisa nas suas entranhas», diz Mosco. Ferreira consegue superar ambos os poetas através do belo cfeito da aliteração e da anáfora em quiasmo, tudo num ritmo suave e ondulante, sugerindo o voo de Cupido (38).

Outro exemplo comprovador da tradução do texto latino de Policiano é constituído pelo v. 58:

*Também da própria mãe sua é imigo.*

(38) Não quero deixar de realçar a anáfora, porque imita um procedimento

No texto de Mosco, não há qualquer referência à mãe: «E às costas uma aljavazinha de ouro, e dentro dela/ as flechas aguçadas, com que muitas vezes a mim própria fere», tradução de:

καὶ χρούσειον περὶ νῶτα φαρέτριον· ἔνδοθι δ' ἐντὶ  
τοῖς πικροῖς κάλαμοι, τοῖς πολλάκι κάμῃ τιτρώσκει.

E em Policiano:

*Me quoque saepe ferit matrem; ...*

Os versos 61 e 62 também foram traduzidos:

*S'acertardes de o haver à mão, atai-mo,  
Não hajais de suas lágrimas piedade.*

No entanto, não há qualquer diferença de maior entre o texto de Mosco e o de Policiano:

ἦν τό γ' ἔλης τῆνον, δῆσας ἄγε, μηδ' ἐλεήσης·  
κῆν ποτ' ἴδης κλαίοντα, φυλάσσειο μή σέ πλανήσῃ·

*Verbere si prendes, age, ne miserare puellum:  
Si flentem aspicias, ne mox fallare caueto:*

Por fim, vejamos os versos 68 e 69:

..... não lhe queirais seu beijo,  
Que i tem o fogo, qu'arde em sangue, e veias.

---

muito do agrado dos alexandrinos. Repare-se, por exemplo, nos poliptotos dos vv. 38 e 39:

*Joga, graceja, e ri; e entre riso, e graça  
Almas fere; as feridas são sem cura.*

Considero injusta a crítica que Júlio de Castilho move ao v. 38, entre outros, na sua obra *António Ferreira, Poeta quinhentista*, 3 vols. (Rio de Janeiro, 1875). Ele considera que este verso peca «por demasiadamente atuchado». Pelo contrário, essa acumulação de formas verbais, além de sugerir a vivacidade e a graciosidade de uma criança, está em gradação, o que só contribui para a valorização estética do poliptoto que, por sua vez, também se encontra em quiasmo.

Aqui, «fogo» é aplicado a «beijo», mas em Mosco, bem como em Policiano, é atributo das armas de Eros:

καὶ ἦν ἐθέλη σε φιλᾶσαι,  
φεῦγε κακὸν τὸ φίλημα, τὰ χεῖλεα φάρμακόν ἐντι.  
ἦν δὲ λέγῃ, Λάβε ταῦτα, χαρίζομαι ὅσσα μοι ὄπλα,  
μὴ θίγῃς πλάνα δῶρα· τὰ γὰρ πυρὶ πάντα βέ-  
βαπται.”

«E se quiser beijar-te,|foge. É mau o seu beijo e seus lábios  
são veneno.| E se disser «pega, ofereço-te as minhas armas»,|  
não lhe toques, são pérfidos presentes. Está tudo banhado  
em fogo.»

..... basia si fors  
Ferre uolet, fuge tu: sunt noxia basia, in ipsis  
Multa uenena labris. Si fors ita dixerit: Heus tu,  
Accipe, nempe tibi cuncta haec mea largior arma:  
Ne continge, caue, fallacia munera Amoris;  
Omnia quippe igni sunt infecta illius arma.

É de toda a conveniência analisar a elegia «Amor Perdido» de Pero de Andrade Caminha, grande imitador de António Ferreira, para se verificar se a minha opinião prevalece e é corroborada também por essa imitação de Caminha.

Segundo se afirma na rubrica, esta elegia foi traduzida de Mosco. No fundo, não se trata de uma tradução, mas de uma imitação, se bem que mais próxima do original do que a composição de A. Ferreira.

Apesar de versar também um tema mitológico, a atmosfera que envolve o ambiente do poema encontra-se mais carregada de tristeza em relação à elegia de Ferreira. Esta elegia não é tão fria, tão superficial. Nota-se que Andrade Caminha vibra com os sentimentos expressos no poema e é profundamente afectado pela situação desesperada da mãe, não se limita a um tratamento clássico e frio do tema. A própria atitude da mãe, alertando os seus ouvintes para o perigo que Cupido poderá constituir, não é uma atitude de censura em relação ao filho, mas de clemência, fazendo crer que Cupido não passa de uma criança inocente que não sabe o que faz; o seu amor maternal leva-a quase a rogar às pessoas que compreendam a situação e perdoem as travessuras do filho.

Caminha cristalizou a ideia geral do poema e adaptou-a à sua sensibilidade. Neste aspecto, a literariedade ganhou muito em P.A. Caminha.

Confrontando esta elegia com os demais textos, verifica-se que é extremamente difícil identificar os trechos traduzidos de Policiano, pois Caminha imita sobretudo António Ferreira, que, por sua vez, conforme já disse, imita Policiano. Por essa razão, há versos em Caminha que se encontram intersectados simultaneamente pelos versos de Policiano e pelos de Ferreira. Por exemplo, é impossível verificar se o v. 26:

*Mil sinaes lhe darei, no peito os guarde, (39)*

ou o v. 40:

*Crespos cabellos té os hombros pendendo*

foram inspirados por A. Policiano ou por A. Ferreira.

Por outro lado, o v. 31,

*As palavras, que diz, doces parecem;*

não parecem ter sido transcritas nem de Ferreira, nem de Policiano, mas sim de Mosco. Policiano traduz «suauissima uerba» onde Mosco escreve *ἀδὴν λάλημα* — «doce é a fala». Parece-me pouco provável que «suauissima» tenha sugerido «doces»; seria demasiada coincidência. Todavia, o texto de Caminha é posterior ao poema da Ferreira. É possível que Caminha já tivesse acesso ao texto grego ou, pelo menos, a uma tradução portuguesa — facto que não terá sucedido a Ferreira, conforme veremos.

O v. 34 constitui um argumento irrefutável de que Caminha se orientava pelo texto de Policiano:

*Quando está cheio de ira, ou crueldade,*

Policiano redige «cum/ Ira inflammatur», traduzindo *ἐν δὲ χολά* de Mosco. Desta vez houve uma má interpretação, por parte de

(39) Vd. Pero de Andrade Caminha, *Poezias*, ed. Academia das Ciências (Lisboa, 1791).

Policiano, da palavra *χολά* que tanto significa *ira* como *fel*. A intenção de Mosco era mesmo exprimir a ideia de *fel* para opôr a *mel* do verso anterior, de modo a constituir uma antítese — inerente ao estilo dos alexandrinos.

Pode-se concluir que Caminha, ao elaborar a sua elegia, não estava a imitar exclusivamente o texto de Ferreira, mas tinha também o texto de Policiano à sua frente — a exemplo do seu grande mestre (40).

Depois destas considerações resta-me abordar o problema da epígrafe.

Porquê a epígrafe «De Mosco», quando, afinal, deveria ser «De Policiano»?

Quando Pero de Andrade Caminha traduziu o «Amor Perdido» de Sannazaro, indicou, na rubrica, que se tratava «Do Amor Perdido traduzido de Sannazaro». Haverá aqui falta de honestidade do nosso Poeta? Ou será que, sendo a versão de Policiano uma tradução do idílio de Mosco, não merecia menção especial, porque, no fundo, o mérito literário continuava a pertencer a Mosco, enquanto que a versão de Sannazaro já se destacava do original grego, por se tratar de uma imitação e, por conseguinte, merecedora de uma epígrafe? Nesse caso, seríamos levados a acreditar na rubrica que inicia a elegia «Amor Perdido» de P. A. Caminha: «Traduzida de Mosco». Então, Andrade Caminha conheceu o texto grego? Só se o texto lhe passou pelas mãos sem que A. Ferreira tenha tido conhecimento do facto — o que me parece pouco verosímil, visto que ambos eram muito amigos e Caminha estava a imitar um tema que já fora, em tempos idos, imitado pelo seu mestre. Então, porque é que Ferreira utilizou a tradução de Policiano e não o próprio texto grego? Será que ele não sabia grego? Suponho que assim não é, como veremos mais à frente.

A resposta a toda esta confusão é, a meu ver, simples: as epígrafes são da responsabilidade dos editores, que as colocaram segundo os seus próprios critérios, e não dos autores.

Só assim se explica também que a imitação que P. A. Caminha fez do poema do Pseudo-Anacreonte, a exemplo de A. Ferreira, não fosse precedida da esperada epígrafe «De Anacreonte». De facto,

---

(40) Já M. H. Rocha Pereira, *op. cit.* p. 93 n. 1, notara que A. Caminha, na sua imitação, não se restringira apenas ao texto de Ferreira, por apresentar elementos que foram desaproveitados pelo poeta do Lima.

Caminha sabia onde tinha ido haurir a inspiração, mas foi ao editor que esse pormenor passou despercebido. Se Andrade Caminha fosse responsável pelas outras epígrafes, nada lhe custaria acrescentar mais uma indicando que o seu poema fora «Traduzido de Anacreonte».

De mais a mais, Ferreira não se preocuparia em indicar ao «profano vulgo» que a sua elegia era imitada de Mosco. A obra de Policiano era bem conhecida. Todo aquele que não pertencesse ao «profano vulgo» reconheceria, sem vacilar, onde A. Ferreira se tinha inspirado.

Concluindo, Ferreira fez uma imitação livre deste tema (41), denotando a preocupação de absorver os melhores elementos, transformá-los, dar-lhes outro arranjo, fazer acrescentos e omissões.

Os aspectos formais mais simples, como é o caso da terza rima e do verso decassílabo, são os exemplos mais superficiais — e que mais sobressaem — dessa transformação e adaptação às circunstâncias, aos gostos e à «moda» da época. A própria elegia surgia entre nós como um novo subgénero lírico trazido de Itália por Sá de Miranda. Por outro lado, Ferreira manteve o ritmo do poema original, o mesmo gosto pelas antíteses e imprimiu nova força a outros aspectos estéticos e estilísticos.

Quanto à mensagem geral do poema, Ferreira limitou-se a fazer quase exclusivamente o tratamento clássico de um tema como este — o do amor de mãe —, que, desarticulado do contexto pagão original e inserido num contexto cristão, se prestava a belas variações, desde que houvesse menos frieza e mais sensibilidade por parte do imitador, o que não iria, de modo algum, viciar as características clássicas.

Se, na elegia anterior, havia alguma dificuldade em explicar por que lhe era atribuído o estatuto de elegia, mais difícil será essa tarefa em relação à elegia «Amor Perdido».

Surge, logo no início, a indicação de que o poema é de Anacreonte. Nessa época mal se supunha a existência do pseudo-Anacreonte, cuja *Anacreontea XXXIII* é aqui imitada.

Adianta, desde já, que foi traduzida do grego com mais rigor que a anterior, sem dar azo a grandes divagações ou acrescentos.

---

(41) Diz M. H. Rocha Pereira, *op. cit.* p. 93: «Ora em tradução, ora em imitação livre, a versão do poeta português tem o mesmo movimento rápido e o mesmo gosto da alegoria do original alexandrino; falta-lhe o tom brejeiro deste último».

Esta Anacreontea foi imitada por muitos autores. Entre eles encontra-se Pero de Andrade Caminha, ao contrário da opinião de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (42), que enumera vários autores clássicos imitados por P. A. Caminha e omite o pseudo-Anacreonte fazendo chamada para a nota:

«Anacreonte, de que Ferreira parece ter sido o primeiro imitador português, era, para o gosto de Caminha, demasiado ligeiro e gracioso».

Muito pelo contrário, Caminha sempre imitou o pseudo-Anacreonte — e não o poeta de Teos —, todavia, essa imitação passou despercebida a D. Carolina e a outros autores pelo simples facto de não apresentar a tão costumada rubrica «Traduzido de Anacreonte».

Vale a pena transcrever esta imitação, porque, sendo breve, transmite-nos resumidamente o plano geral da elegia de A. Ferreira:

DO AMOR PERDIDO (epigrama XXV)

*Alta noite de Inverno a mim Cupido  
Molhado, frio, e nú todo tremendo  
Se vem; eu vendo o Amor assim perdido,  
O enxugo, e aquento: mas em se elle vendo  
Enxuto, e quente, logo despedido  
De mim, se torna contra mim dizendo:  
«D'este meu frio ficarás com fogo,  
Em que arderás se nom morreres logo».*

Os três primeiros versos da elegia de Ferreira foram traduzidos magistralmente. A. Ferreira suplantou o sincretismo das línguas clássicas:

*Era alta noite, quando descansava  
Dos trabalhos do dia a huma gente,  
E já à mão de Boote Ursa virava.*

Confrontem-se com o texto grego:

*Μεσονυκτίοις ποθ' ὥραις,  
στρέφειθ' ἤνικ' Ἄρκτος ἤδη  
κατὰ χεῖρα τὴν βοώτου,  
μερόπων δὲ φύλα πάντα  
κέαται κόπῳ δαμέντα,*

(42) *Pedro de Andrade Caminha, subsidios para o estudo da sua vida e obra*, ed. Adrien Roig e Olívio Caeiro (Lisboa, 1982).

«Certa vez, por volta da meia noite,  
Quando a Ursa girava já  
Ao lado do Boieiro  
E toda a raça de homens  
Estava deitada, vencida pelo cansaço...»

Ferreira volta a optar pelos nomes de Amor e Cupido, em vez de Eros do original.

Na Anacreontea, Eros não se revela. Limita-se a dizer que é uma criança e mantém todo o «suspense» até ao fim e só assim consegue apanhar o seu anfitrião desprevenido ferindo-o com as suas setas. Se o anfitrião soubesse quem Eros era, não lhe teria aberto a porta ou, se o deixasse entrar, não o teria deixado mexer nas armas.

O v. 22 da elegia de Ferreira

*Não te temas de mim minino brando.*

é, por essa razão, bastante ingénuo, conforme refere M. H. Rocha Pereira (43), porquanto o menino já revelara, no v. 18, ser Cupido e com Cupido há que ter sempre cuidado, pois ele é muito matreiro.

Alguns versos de Ferreira não se encontram na Anacreontea, mas podem ser deduzidos pelo contexto (vv. 20, 21, 25, por exemplo).

A elegia segue, depois, o original grego *pari passu*.

No v. 17 da elegia, o anfitrião vê as asas de Cupido, mas a Anacreontea não as menciona, de outro modo Cupido seria desmascarado.

O assíndeto do v. 19.

*Ao fogo o ponho, o enxugo, o abraço, e o beijo.*

salienta o carinho e dedicação, com que o anfitrião recebe Cupido — Ferreira foi mesmo ao ponto de acrescentar as duas últimas formas verbais para realçar essa ideia de carinho. Deste modo, por antítese, põe-se em destaque a ingratidão, com que Eros o irá tratar mais tarde.

No v. 22, Ferreira volta a insistir nos cabelos louros de Eros, enquanto que o texto nada nos diz acerca da sua cor. Tal como na elegia anterior, Ferreira tinha gravado no espírito essa imagem de Eros com cabelos louros.

---

(43) *Op. cit.* 1 p. 94.

Os vv. 24, 25, 26, 32 e 33 são da lavra de Ferreira.

É curioso notar que, no original, Eros acerta no fígado do seu anfitrião. Ora, para os Antigos, o fígado era a sede da vida e das paixões (ódio, receio, amor, etc.). Ferreira nem sequer faz alusão ao coração. Provavelmente não terá percebido a conotação desse órgão e eliminou-o simplesmente do poema.

O final é também um pouco diferente. Ferreira conclui do seguinte modo:

*Folga, ó hóspede (diz) com a nova boa,  
Que bom levo meu arco: fica embora.  
Mais duro sou do que o meu nome soa,  
O bem, que me fizeste, em ti o chora.*

O texto grego diz assim:

*ἀνὰ δ' ἄλλεται καχάζων,  
ξένε δ', εἶπε, συγκάσθητι  
κέρας ἀβλαβὲς μὲν ἡμῖν,  
σὸ δὲ καρδίην πονήσεις.*

*Ele rindo-se saltou e disse:  
Alegra-te, amigo:  
Eu conservo o meu arco intacto,  
Mas tu sofrerás do coração (isto é, de amor).*

Como já disse, Ferreira, desta vez, foi mais tradutor que imitador, não deixando, no entanto, de tomar algumas iniciativas, umas bastante oportunas e bem conseguidas, outras, como foi o caso da identificação de Cupido, resultaram negativas.

Numa crítica global às duas elegias, direi que ambas carecem de individualidade. Quer numa, quer noutra, A. Ferreira não deseja comprometer-se e é de uma frieza insensível e indiferente perante a temática dos dois poemas. Procurou distanciar-se do texto e manter o ambiente no plano fictício da divindade pagã, sem o projectar para o plano empírico do universo terreno. Restringe-se a uma abordagem quase auto-catártica, renegando por completo todo o aspecto pessoal, por mais ínfimo que seja.

É certo que o decoro não lhe permitia muitas alternativas e, por um lado, talvez fosse essa uma das razões que o levou a eliminar o tom brejeiro do poema de Mosco (44).

Todavia, o perigo residia em, a partir dos cenários mitológicos, dar rédea solta aos sentimentos humanos relacionados com o Amor. É que Ferreira viu-se obrigado a condicionar a sua obra a vários factores de ordem sócio-religiosa, nomeadamente a Inquisição. Por várias vezes manifesta o seu receio pela Inquisição:

*Quanto em mim mais das Musas o fogo arde,  
Tanto trabalho mais por apagá-lo,  
Quanto o silêncio val, sabe-se tarde.  
A medo vivo, a medo escrevo, e falo,  
Hei medo do que falo só comigo:  
Mas inda a medo cuido, a medo calo.*

Julgo que a esta atitude não estaria alheio o facto de Diogo de Teive, seu grande amigo, ter sido processado pela Inquisição.

Por isso, estas elegias jamais poderiam romper o invólucro mitológico, em que se encontravam. O mesmo já não sucede com Camões. Por isso, não admira que a lírica camoniana tenha sido bastante maltratada pela censura inquisitorial. No entanto, o Padre Bartolomeu Ferreira foi já menos severo, na sua censura a *Os Lusíadas*, precisamente porque esta obra é mais impessoal, mais objectiva, segue os padrões do universo pagão, situa-se num quadrante longínquo e, por conseguinte, não constitui qualquer perigo imediato para a moral cristã.

A elegia «Amor Fugido» levantou vários problemas e questões que não poderão ser considerados ultrapassados, nomeadamente, se A. Ferreira sabia grego ou se lhe era fácil obter textos clássicos e edições humanísticas. Sem pretensões de esgotar este assunto, procurarei estudar uma solução conciliável com os resultados das análises destas duas elegias.

Principiemos pelas edições de textos clássicos na Itália renascentista.

Aqui, as edições e traduções de escritores gregos estão intimamente relacionadas com o estudo do grego. Era escasso o número de renas-

---

(44) Vd. nota 17 e nota 41 atrás.

centistas que conheciam e dominavam o grego. Os leitores e estudiosos só entravam em contacto com clássicos gregos depois de surgir uma tradução da sua obra. Como os tradutores trabalhavam para satisfazer a sua audiência ou os seus mecenas, conforme o caso, a escolha dos autores a traduzir era realizada em função dos gostos da audiência ou dos mecenas respectivamente. Eram raríssimos aqueles que possuíam mais manuscritos de autores gregos que de latinos. Os textos medievais e patrísticos, que um humanista como Pico della Mirandola possuía, excediam largamente os textos clássicos e, além disso, ele preferia ler os historiadores gregos em tradução a lê-los no original (45).

Por outro lado, a maioria dos humanistas aprendia grego através da leitura de obras traduzidas em latim, pois muitas das edições de textos gregos eram bilingues.

Poder-se-á concluir daqui que os clássicos gregos constituíam objecto de estudo apenas de uma pequena minoria. É inevitável que isto se repercuta nas edições. Não é de admirar que a maior parte das *editiones principes* latinas apareça entre 1465 e 1475, e que as gregas surjam só entre 1493 e 1518.

Como é que poderemos saber se A. Ferreira tinha acesso directo ao texto grego, quer de Mosco, quer da Anacreonteia? É indispensável explorar a difusão das edições dessas poesias através da Europa, sobretudo em França, devido ao grande movimento de estudantes e bolseiros, e em Espanha, por nos ser vizinha e, portanto, mais acessível.

Convém estudar também a popularidade de que gozaram as edições dos renascentistas italianos — no nosso caso, têm particular interesse Policiano e também Pontano —, nos mesmos países, para esboçarmos uma ideia do que seriam as nossas bibliotecas no séc. XVI. Em Portugal não encontramos, infelizmente, exemplares destas obras muito por culpa dos numerosos desbaratamentos que as bibliotecas mais famosas — particularmente as dos vários colégios conimbricenses — sofreram ao longo dos séculos. Das que nos restaram, porém, verificamos que guardam exemplares de *edições principes* famosíssimas, donde se depreende que havia a preocupação da actualização bibliográfica.

Vejam, em primeiro lugar, a divulgação que teve a chamada *Anthologia Planudeae*, porque incluía o idílio de Mosco.

---

(45) R. R. Bolgar, *The classical heritage and its beneficiaries* (Cambridge, 1973), p. 458.

Esta Antologia, compilada pelo monge Máximo Planudes, e que era, então, a única que se conhecia, foi publicada, pela primeira vez, pelo famoso impressor Giano Lascaris, em 1494, em Florença, e reimpressa sete vezes entre 1494 e 1553, uma das quais em Paris, em 1531 (46).

Os epigramas da *Antologia* grega eram muito pouco conhecidos em Itália antes de 1460, porquanto o conjunto da Antologia só chegou a Itália com a emigração dos refugiados bizantinos.

No entanto, segundo Ida Maier (47), A. Policiano terá tido acesso ao idílio de Mosco muito antes da edição de Lascaris (48) e tê-lo-á traduzido, em 1473, *pene puer*, conforme ele afirma numa carta a António Zeno. Foi corrigindo e melhorando a sua tradução ao longo de cerca de vinte anos, e só em 1498, após a sua morte, é que foi publicada.

Graças à edição de Lascaris e à tradução de Policiano, o idílio de Mosco colheu o entusiasmo caloroso de muita gente e, ao cair nas boas graças do público, granjeou inúmeros tradutores e imitadores. A atestá-lo estão as reimpressões frequentes e as traduções latinas, italianas, inglesas, alemãs e francesas do poema: G. Angeriano, Sannazaro, G. Battista Giraldi, B. Lampridio, T. Tasso, Baïf, C. Marot, Spenser, B. Barnes, B. Johnson, G. Tuberville (49), António Ferreira. Estas mesmas traduções e/ou imitações foram, por sua vez, traduzidas

(46) Cf. P. de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme* (Paris, 1921) p. 114; e Gisele Mathieu, *Les thèmes amoureux dans la poésie française, 1570-1600* (Lille, 1976) p. 116 n. 13.

Sobre a Antologia informa a *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, ed. Georg Wissowa (Stuttgart, 1958):

«Im Abendlande wurde die griechische Anthologie zuerst in der von Planudes herrührenden Redaction veröffentlicht und blieb lange Zeit nur in dieser bekannt. Die erste Ausgabe war die nach einer Handschrift mit vieler Treue besorgte des Janus Lascaris, Florenz 1494, von welcher die erste, zweite und dritte Aldina (Venedig 1503, 1521, 1551), die Juntina (Florenz 1519) und die Ausgabe des Badius Ascensius (Paris 1531) wesentlich nur Wiederholungen sind».

(47) *Ange Politien*, (Genève, 1966), p. 108 e ss.

(48) Acerca dos tradutores britânicos, convém lembrar o que G. Highet diz (*Op. cit.*, p. 113): «The British translators were vigorous. But they were not really scholarly: they translated Greek books from Latin versions sometimes, and sometimes Latin books from French versions;»

(49) Na Itália do séc. xv, há referências a quatro manuscritos de Mosco, um dos quais ainda anterior a 1450 e que pertencera ao professor de grego Chrysoloras (não o famoso Manuel Chrysoloras, mas Iohannes Chrysoloras) e que, após a sua morte, foi comprado à viúva deste por Filelfo, professor de grego em Florença.

e/ou imitadas por outros poetas: é o caso, por exemplo, da tradução de G. Benivieni, para a tradução de Policiano; de P. A. Caminha e de Desportes, para a imitação de Sannazaro; e de Gil Vicente, para as versões de Policiano e de Pontano, conforme demonstrou A. Costa Ramalho (50).

Reverendo toda esta rede entrelaçada de traduções e imitações sucessivas, não nos devemos admirar que A. Ferreira tenha imitado um autor que nós, hoje, consideramos menor: é que havia uma tradição humanista.

Vejamos a propagação que tiveram o poema de Mosco e a respectiva tradução de Policiano.

É, por vezes, difícil estabelecer a quantidade de exemplares do *Ἔρωσ δραπέτης*, uma vez que os poemas de Mosco são frequentemente atribuídos a Teócrito e, algumas vezes, a Bión. No entanto, na Biblioteca Nacional de Paris existem inúmeras edições, só da segunda metade do séc. xvi, do texto grego de Mosco, umas acompanhadas da tradução latina, outras anotadas. Como é natural, a mesma biblioteca possui também edições e até manuscritos da *Antologia* da primeira metade do séc. xvi.

Na Biblioteca Nacional de Madrid, existe um incunábulo da primeira edição de 1494 da *Antologia* editada em Florença por G. Lascaris (51).

Quanto à obra de Policiano, a Biblioteca Nacional de Paris possui seis exemplares das suas *Opera* de 1498, editadas em Veneza, e um da edição de 1499, publicada em Florença. Do séc. xvi existem oito exemplares, provenientes de edições diferentes, e algumas dezenas de obras extraídas das *Opera*, não considerando os opúsculos das suas cartas, orações, traduções e anotações de obras clássicas, que são numerosíssimos, sendo alguns ainda do séc. xv.

Na Biblioteca Nacional de Madrid, encontram-se dois exemplares das *Opera*, um é da edição de Veneza (1498) e o outro, da de Florença (1499) (52).

---

(50) *Op. cit.*

(51) Um autor espanhol anónimo publicou em 1550 uma tradução «de Griego en Castellano» de alguns diálogos de Luciano e do *Amor Fugitivo* de Mosco. Vd. Theodore S. Beardsley, Jr., *Hispano-Classical Translations printed between 1482 and 1699* (Pittsburg, 1970) pp. 6, 41 e 42.

(52) Nesta mesma biblioteca podemos encontrar 7 incunábulos com várias obras de Pontano.

Ferreira se guiou pelo texto de G. Angeriano e não pelo original grego, na elaboração do epigrama «A Vénus, e Cupido», que M.H. Rocha Pereira julga ter sido inspirado pelo n.º 214 da *Appendix Planudea* da *Anthologia Palatina*.

Não me deterei na análise de todos os poemas que, segundo se julga, terão sido traduzidos do grego. Não será inoportuno, porém, lembrar o estudo do grego em Portugal e situar no tempo a estadia da A. Ferreira em Coimbra.

A. Ferreira inicia os seus estudos universitários em 1543, na Faculdade de Cânones. Em 1551, é bacharel em cânones e doutora-se em 1555. Em 1556, parte definitivamente para Lisboa.

A presença de A. Ferreira na Universidade de Coimbra ao longo dos 12 anos de estudo em Coimbra, é atestada pelas Actas dos Conselhos da Universidade, donde se depreende que A. Ferreira teve uma participação assídua e activa na vida académica. Em 1553 e 1554 chegou mesmo a assumir interinamente a regência de algumas cadeiras (59).

É sobejamente conhecida a categoria e a importância de mestres que passaram, quer pelas escolas de Santa Cruz, quer pela Universidade, quer pelo Colégio das Artes. Pedro Mariz fornece-nos uma lista dos professores do Colégio das Artes nos seus *Diálogos de varia história*, publicada por Mário Brandão (60). Apesar de não totalmente isenta de erros, dá-nos um bom panorama dos mestres eminentes portugueses e estrangeiros que passaram por Coimbra.

Para dar uma ideia do estudo do grego em Coimbra, nunca será demais lembrar o que um cronista (61) afirma acerca dos estudantes, que discutiam entre si as mais variadas matérias: «a todos he opprobio fallar, salvo em lingoa Romana ou Grega».

Outro episódio famoso e bastante ilustrativo do ensino do grego é o de Clenardo que, ao passar por Coimbra, em tempo de férias, assistiu a uma aula de grego do mestre Vicente Fabrício e ficou atónito

---

(59) Para um estudo minucioso sobre a vida de A. F., vd. Adrien Roig, A. F. *Études sur sa vie et son oeuvre (1528-1569)* (Paris, 1970).

(60) *O Colégio da Artes*, 2 vols., (Coimbra, 1924).

(61) Autor da *Descripçam e Debuxo do Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra*, citado por D. Manuel Gonçalves Cerejeira, Clenardo (Coimbra, 1926).

com o que presenciou: Fabrício comentava Homero em grego e os seus discípulos imitavam-no servindo-se apenas da língua grega (62).

Um bom estudo, mais pormenorizado, sobre o ensino do grego em Coimbra, no séc. XVI, foi desenvolvido por Sebastião Tavares de Pinho e publicado nas Actas do XXI Colóquio Internacional de Estudos Humanísticos (63).

Será que agora já se poderá concluir que A. Ferreira sabia grego? Há vários factores nada abonatórios em favor dessa opinião:

- A. Ferreira era estudante de direito canónico e não de letras;
- o ensino do grego era menos intensivo que o de latim, já para os próprios estudantes de letras (64);
- o facto de Clenardo se admirar tanto com o «milagre» da aula de Fabrício só significa que era raríssimo assistir-se a um fenómeno daquele género; ele, que era tão viajado, declarava que nunca tal tinha visto.

No entanto, outros factores destronam os anteriores.

Não obstante A. Ferreira não ter sido aluno de letras, participava activamente na vida académica. Para tal efeito contribuía um ambiente cultural como o de Coimbra, em que os estudantes, sedentos de cultura, não se restringiam aos seus sectores de estudo, mas, como verdadeiros humanistas que eram, procuravam ser *uomini universali* dedicando-se a outras matérias extra-curriculares, sem caírem no exagero de um enciclopedismo generalizante. Era, por isso, bem provável que A. Ferreira não ficasse imune à avidez científica contagiante que pairava sobre Coimbra.

---

(62) Cf. Alphonse Roersch, *Correspondance de Nicolas Clénard* (Bruxelles, 1940), e ainda a obra de Mário Mendes dos Remédios de Sousa Brandão, *Estudos Vários*, 2 vols., (Coimbra, 1972).

(63) «Les études de Grec à l'Université de Coimbra (XVIème siècle)», *L'Humanisme Portugais et l'Europe*, (Paris, 1984).

(64) Sebastião Tavares de Pinho, *op. cit.*, baseando-se no regulamento dos estudos da «Schola Aquitanica», que tinham sido elaborados por André de Gouveia e que este deve ter adoptado quando D. João III o incumbiu da criação e instalação do Colégio das Artes de Coimbra, afirma referindo-se ao curso de grego: «À ce cours pouvaient assister tous les élèves des dix classes de latinité, mais ne le fréquentaient régulièrement que les cinq dernières classes».

Alguns exemplos comprovadores desta interdisciplinaridade são os casos de professores de filosofia, como Nicolas Grouchy, ou de professores de medicina, como António Luís e o médico Amato Lusitano, todos profundos conhecedores do grego, que vertiam, anotavam e comentavam autores gregos, e se costumavam servir da língua grega nas suas próprias aulas (65).

Ferreira não foi discípulo de Diogo de Teive (66), uma vez que era estudante de Cânones; no entanto, era seu amigo íntimo, pois nutria por ele um misto de grande simpatia e elevado respeito. Ora, sabe-se que Diogo de Teive abandonara, em 1538, o Colégio de Bordéus, para estudar grego em Paris. Por isso, Diogo de Teive seria a pessoa mais indicada para ensinar grego a António Ferreira.

Tendo em conta todos estes factores, considero demasiado precário e imprudente afirmar-se que o autor d'*A Castro* não sabia grego. Tal afirmação só será válida, se se puder provar, com argumentos irrefutáveis, que todos os poemas, que A. Ferreira terá traduzido e/ou imitado do grego, foram, afinal, compostos a partir de versões latinas.

Então, por que razão é que A. Ferreira utilizou a tradução de A. Policiano? Simplesmente porque ele não teria tido acesso ao texto grego.

ANTÓNIO MANUEL RIBEIRO REBELO

---

(65) *Ibidem*.

(66) Ainda que o famoso verso da Carta IV aponte nesse sentido: «Eu te honro, douto mestre, doce amigo».

O convívio com Diogo de Teive só poderá ter tido lugar entre fins de 1546, data em que o célebre humanista inicia o seu serviço docente no Colégio das Artes — e não nas faculdades universitárias —, e 1550, quando foi preso pela Inquisição.

D. de Teive regressa posteriormente a Coimbra, em 1552, onde permanece até 1555, data em que o Colégio das Artes é entregue aos Jesuítas.

Enquanto que o primeiro período acompanha os últimos anos da carreira estudantil de A. Ferreira, o segundo período já coincide com a sua carreira docente.