

MODELO E IMITAÇÃO

Há um tema que atravessa toda a cultura literária ocidental, pelo menos desde que Homero foi tomado como fonte de leitura e de referência em exercício textual, e desde que o próprio processo de leitura, como identificação e recuperação de texto, ficou facilitado pelo regresso ao registo da escrita (quaisquer que fossem as reservas colocadas a este por parte de Sócrates). Trata-se do problema de modelos e da imitação ou da mimese. Entendida certamente como forma de representação da realidade pela literatura — para nos servirmos do título e subtítulo do livro de Erich Auerbach, justamente marcante desde meados do séc. XX¹ —, o processo não se inventa de cada vez e há que vê-lo numa sequência que se alimenta de retornos, de retomas e de relançamentos (em referências, alusões e disfarces), num jogo entre tradição e inovação, em que os textos anteriores se prolongam nos seguintes e estes se afirmam por contraste quando parecem registar independência.

Ciclicamente o tema ressurge na consciência literária e na reflexão que a acompanha, até porque o processo de representação da realidade implica uma relação (de conhecimento e de linguagem) que não é unívoca nem transponível. De modo radical, Platão lança fora da sua República os poetas, por serem “imitadores” (de terceiro grau) que provocam contra-facções e ilusões, pois distanciam e desfocam a realidade autêntica (*Rep.* X, 597b ss.; *Leg.* II e VII) e nem a semelhança com o demiurgo que organizou o mundo (*Timaeus* 27 ss.) lhes dá dignidade.

Outra é a perspectiva e outro é o dinamismo que podemos determinar em Aristóteles sobre o processo imitativo, quando ele admite que a arte emula a natureza (*Physica*, 194 a, 22; *Poet.*, 1448a, 17-19; 1460; cap. 4) e considera que a imitação é um processo habitual das artes (em que a poesia se inclui com a pintura, a escultura, a música); é a imitação que garante a permanência de universais em linguagem; com estes é possível identificar e situar senão mesmo qualificar a obra de arte e complementarmente identificar o artista pelo agenciamento conseguido em realizações particulares (estas, sendo concretas, devem ser apreciadas por confronto com o modelo abstracto das ciências: a perspectiva, no entanto, é diferente, segundo se parte do modelo ou se assume a diversidade das coisas concretas e se sobe à abstracção).

A percepção da autonomia artística levará seguidamente a reconhecer que a superação é atitude permanente de identificação que o artista se impõe: Autonomia frente aos outros artistas; autonomia de criador, mesmo que apenas em função demiúrgica — perante a consistência das coisas, ao agenciador de uma relação humana com elas nada mais resta que assumir a consistência da forma como dispõe as coisas ou como as descontrói para uma nova construção. O *Tratado do Sublime*, firmado na categoria de *zêlôsis = aemulatio* — XIII, 2, identifica, no próprio Platão uma “luta porfiada com Homero em busca de lugar superior para si mesmo” (XIII, 4)². Em novo estilo está Miguel Ângelo quando reage perante

¹ Erich Auerbach escreveu *Mimesis* em Istambul, para onde se exilara, entre Maio de 1942 e Abril de 1945; o livro foi publicado em Berna, em 1946. Servimo-nos da tradução francesa, trad. Cornélius Heim, Paris, 1968.

² Cf. Dionísio de Halicarnasso, *Tratado da imitação*, trad. port. Raul M. Rosado Fernandes, Lisboa, 1986. De entre a vasta bibliografia que o tema apresenta, cf. David West & Tony Woodman, ed., *Creative imitation*

o seu Moisés que acaba de concluir e dele reclama que fale. Tal exigência é a que qualquer artista postula de cada vez que olha para a obra feita, mas não deve ser menos o plano de trabalho de quem se coloca frente uma obra de arte para a (re)conhecer sem lhe impor juízo deturpador. Entre a admiração e a superação se relança a arte.

De forma sintética (e tendo em conta que o conhecimento pressupõe construção própria e expressão por uma linguagem que pertence a um grupo) podemos dizer que a imitação / mimese em arte é um processo inerente à criatividade na tensão gerada pelos mecanismos de integração cultural. Sendo re-presentation, no seu sentido etimológico pleno, a mimese balanceia-se entre a conformação com uma realidade anterior e a sua integração em processo individualizado e intransferível. As ciências da linguagem ensinam que a dupla articulação da comunicação linguística não esgota a realidade de referência com a designação e que os modos de representação (por atribuição) são concomitantes com os modos da perspectiva e da intencionalidade que exploram virtualidades de língua e nelas geram formas de novidade e de criatividade que cabe à retórica descrever e analisar. Sintomaticamente, nas próprias ciências da linguagem, a sintaxe (estudo dos mecanismos da organização) aparece mais tarde que a morfologia (identificação das formas) e até mais tarde que a reflexão sobre os universais da linguagem (gramática especulativa)³. A ordenação equivale não apenas a gestão, mas a inovação, com investimento pessoal no modo de representação. Aliás, as artes plásticas (pintura ou escultura) não são menos sujeitas que as artes literárias a esse mecanismo mimético de reorganização, investindo o génio na complexificação: o percurso que levou Picasso ao quadro de “Les Demoiselles d’Avignon” é conhecido da biografia do artista e é um dos exemplos mais comentados, pois nele convergem momentos múltiplos em que o artista se confronta com os seus fantasmas e com as representações de outros até lhes dar uma sintaxe definitiva como modalidade de comunicação⁴. Se damos relevo a esse mecanismo no plano das artes literárias é certamente porque o processo analítico acompanha de perto a própria criatividade, a estimula e lhe serve de apoio.

Cedo, o debate dos seus condicionamentos ocupou a reflexão na república das letras. A palavra “mimese” é pós-homérica (embora o célebre escudo de Aquiles seja um exercício imitativo – Il., XVIII). Assenta “mimese” numa etimologia que nos remete para a esfera da memória, mas, desde a Antiguidade o real ficou do lado da “história” e reservou-se à imaginação o direito (demiúrgico) de inventar a realidade como contraponto de superação criativa (aliás, segundo a Bíblia, Deus criou o mundo do nada; o homem precisa de algo para se recriar / recrear — o exercício tem os seus riscos e termina em algo que é diferente da origem; se é especular não tem realidade senão por transposição virtual). Ora, para nos servirmos de uma autoridade, “toda a cultura clássica alimentou a ideia de que o real não podia em nada contaminar o verosímil. (...) A grande palavra que está subentendida no

and *Latin Literature*, Cambridge, 1979; Gordon Williams, *Tradition and originality in Roman poetry*, Oxford, 1968; André Thill, *Alter ab illo – Recherches sur l’imitation dans la poésie personnelle à l’époque augustéenne*, Paris, 1979; J. Bompaire, *Lucien écrivain: imitation et création*, Paris, 1958; E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Darmstadt, 1959 (1909 e 1915).

³ Tomo esta constatação a partir da leitura de Eustaquio Sánchez Salor, “La modernidad de la Gramática del Padre Álvares”, *Revista Portuguesa de Humanidades*, 8, 2004, 27-57.

⁴ O quadro, pintado em 1907, que hoje se encontra no Museum of Modern Art de Nova Iorque, é um dos mais representativos da estética cubista; inspirado em Cézanne, acabará por ser influenciado pela arte negra africana e até o próprio título parece ter sido formado a partir de André Salmon.

limiar de todo o discurso clássico (sujeito ao verosímil antigo) é *Esto (Seja, Admitamos que...)*⁵, a tal ponto que a representação se torna objecto discursivo e a arte uma forma de legitimidade por efeito de compreensão do real — que inventa nessa compreensão envolvente.

*

A história do processo explícito que a mimese pressupõe leva-nos provavelmente aos rituais do culto dionisíaco e seus actos de culto com expressões coreográficas, em que dança, música e canto, executados por servidores do rito, mimavam actos primitivos, nos quais a mensagem era já resultado de interpretação. No séc. V a.C., mimese passa à reflexão filosófica; daí é tomada como categoria de análise literária, ao mesmo tempo que se torna modo de debater a representação da realidade⁶. Platão e Aristóteles são as autoridades que encabeçam o debate e nunca mais ele deixará de estar presente na consciência literária ocidental⁷. Hoje, a reflexão distingue planos complementares, admitindo a mimese diegética frente à mimese pragmática — uma própria de formas narrativas e outra específica de formas dramáticas⁸.

Não é tanto a plano teórico que quem se situa no domínio dos textos se sente chamado, mas ao plano da cadeia constituída por leitores e por autores numa sequência que se prolonga pelo tempo fora. É que, mesmo hoje, quando as gerações pós-modernas, após a contestação do realismo, parecem rejeitar patrocínios e tutelas ou estabelecer confrontos com autoridades (reverenciadas noutros tempos)⁹, não está menos em causa o sentido da admiração pelos predecessores (patente já em Dionísio de Halicarnasso – *De imitatione* 1, 3) e o sentido de emulação na continuidade por constituição de linguagens e por reconhecimento de influências recebidas (que mais não seja no desencadeamento do dinamismo da criatividade).

De facto, há uma questão básica e iniludível no encontro com os textos: se lemos, porque lemos e para que lemos ou que remanesce da leitura? Não será que, afinal, na leitura reconhecemos as razões de uma identidade que nos vincula a uma comunidade

⁵ Roland Barthes, *Communications*, 11, 1968, retomado em *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 173, cit. Alexandre Gefen, *La mimèsis — textes choisis*, Paris, 2002, p. 200.

⁶ Cf. W. Tatariewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1988 (1975).

⁷ Platão opõe mimese e mundo das ideias, acentuando a degradação que aquela apresenta; a mimese apresenta duas modalidades diferentes: uma, baseada no tipo de registo, mais que no conteúdo e dá origem a género grave — epopeia e tragédia — contraposto a género cómico — comédia e poesia jâmbica); outra (cf. Rep., 392e-394b), firmada na distinção de géneros miméticos: o dramático (tragédia e comédia) frente a género expositivo ou narrativo (ditrambo, poesia lírica) e misto (epopeia). Aristóteles, por seu lado, distingue modalidades diversas da mimese de acordo com as causas — instrumental, material, formal (a causa eficiente pode ser a mesma ou diversa): “a epopeia e a poesia trágica, mas também a comédia e o ditrambo, e na sua maior parte a aulética e a citarística, todas elas, no seu conjunto, são imitação. Porém, diferenciam-se entre si por três aspectos: ou porque imitam com meios diversos ou porque imitam objectos diferentes, ou porque imitam de modo diferente e não idêntico” (*Poetica*, 1447a14-19).

⁸ Cf. Alexandre Gefen, *La mimèsis — textos choisis*, Paris, 2002.

⁹ Esbatendo-se as notas de normatividade linguística ou literária e bem assim a de ancianidade, traços conexos com “auctoritas” ou “plenitude de significação”, nem por isso fica menos em realce a “continuidade de tradição / leitura”; cf. Fernando Pinto do Amaral, “O legado clássico na poesia contemporânea”, in José Ribeiro Ferreira (coord.), *Fluir perene — A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos*, Coimbra, 2004, pp. 9-15.

textual, comunidade essa que, a sê-lo realmente, se assume como acolhimento e como transmissão de textos feitos para essa mesma comunidade? Ler e escrever são actos correlativos num processo complexo que é o da comunicação. Esta, por si, é diálogo, segundo padrões admitidos e utilizando meios que tornam possível não apenas entendermo-nos, mas também edificarmos-nos (dê-se à palavra “edificação” o conteúdo que etimologicamente tem como construção). De facto, não há prolongamento em simples jogo de espelhos, mas em retoma criteriosamente assumida.

O escritor que tem consciência de si e que vibra com a lembrança daqueles que o ensinaram a balbuciar palavras ou a articular formas de trabalho (como o próprio Agostinho há-de salientar, não obstante os distanciamentos em que se coloca, em manifesta alteração de cultura — *Conf.* 1, 13, 20), dignifica-se tanto mais quanto concebe o seu mérito por poder ombrear com quem o precedeu. Mesmo quando constrói uma *fabula* de si mesmo, como acontece com Petrarca (quem é Laura?) ou com Fernando Pessoa (quem são os vários heterónimos ou que é o próprio ortónimo?), o poeta / artista não está senão a ajustar-se a modelos em que se revê. Arte é termo que pressupõe, por parte dos latinos (e nós somo-lo), uma capacidade de reajustar os dados a um objectivo congeminado: corresponde a *technê* grego, mas a este termo afastámo-lo dos nossos horizontes para o mundo da manipulação... Ora, imitando, o poeta parte para a *inuentio* em busca incessante da perfeição que sabe que nunca atingirá, mas cuja demanda partilha com parceiros do mesmo ofício, muitas vezes idealizando formas diferentes de *dispositio* ou fazendo apelo a recursos novos da *elocutio*, numa linguagem que, sendo comum, não deixa de moldar-se à sua própria voz. Por outro lado, o reconhecimento de *similitudo* não diminui quem a faz e a reconhece, mas é dado de qualificação, pois a identidade recorta-se no contraste com o que é semelhante¹⁰.

Qualquer revisão histórica desta questão não pode desmerecer do problema de base e este é o de nos situarmos na compreensão dos textos e da qualificação da sua identidade numa cadeia de linguagens que pertencem a todos os que as assumem.

*

Em juízo apressado poderá parecer questão menor a atenção prestada a autoridades, como se a inspiração tudo resolvesse e o génio desabrochasse no vazio. Entre o juízo da recepção de autores e a apreciação do carácter inovador do poeta não tem que haver conflito, pois, se há rupturas, não é por elas serem confessadas que se consumam, já que, em tudo o que declaradamente se deixa, prevalece a referência e há continuidade no uso de linguagens; estas, de si, são de partilha e, na riqueza do que têm de comum, não são obstáculo à expressão individual e própria, antes, no resíduo que permanece, tanto dignificam e integram como permitem evidenciar o elemento criativo que ressalta do uso feito de algo que também a outros pertence.

Se necessário é, poder-se-á invocar o caso de Fernando Pessoa que, ao pretender negar os clássicos (“eu nunca li Virgílio / Para que o havia eu de ler?”¹¹), mais não faz que acentuar quanto deles se serve para afirmar a sua própria individualidade¹².

¹⁰ Ideias que reencontramos em obra tão oportuna como sugestiva de Nicholas Mann, *Pétrarque: Les voyages de l'esprit*, Grenoble, Ed. Jérôme Millon, 2004.

¹¹ F. Pessoa, *Obras Completas*, p. 147.

¹² F. Pessoa, *Cancioneiro*, p. 141: “Não meu, não meu é quanto escrevo. / A quem o devo? / De quem sou o arauto nado? / Por que, enganado, / Julguei ser meu o que era meu? / Que outro mo deu?”; *Ib.*, 144: “Dizem

Não concebemos hoje o poeta como o sábio a que se recorre porque proporciona os conhecimentos orientadores da vida (se é que Homero ou Ovídio podem servir de referência para aspectos tão diversos como a mitologia e a ciência das coisas ao longo do tempo); a vida complexificou-se extremamente, a ciência tornou-se autónoma, e até as formas de expressão se diversificaram de tal modo que nem uma enciclopédia pode integrar todos os receituários que lhe dizem respeito para corresponder às diversas funções do discurso e às várias situações a que ele deve responder. No entanto, a plenitude de significação (que o poeta busca e em cuja expressão ganha acolhimento dentro da colectividade a que pertence) tem tanto a ver com o vislumbre do instante poético que é capaz de imobilizar uma criação nova como se integra na capacidade de recuperar a força e o génio da palavra no resgate feito sobre o uso que eventualmente a foi degradando, como Horácio apontou na sua *Ars Poetica*. As “palavras aladas” de Homero têm a leveza da comunicação e a plenitude do dinamismo entranhável que provoca resposta em novidade continuada. Indo direitas ao coração, as palavras do poeta geram o contacto necessário para garantir o eco criativo. Quando procura a fonte de inspiração (e porque não confunde Aretusa com qualquer rebentação de água), o poeta pretende a linfa da regeneração que sozinho não consegue provocar. Por isso um poeta como Horácio acentuará pragmaticamente que a arte é fruto da conjugação do *ingenium* e do *studium* (entendido certamente como *labor limae*, mas também como resultado de leitura diurna e nocturna). Se há algo que o poeta receia é perder a água que escorre da fonte antiga ou deparar com o seu emudecimento, como lamenta Sophia de Mello Breyner¹³.

*

Em diálogo recente sobre a actividade literária, três poetas, nossos vizinhos, ao aceitarem definir-se na sua individualidade própria, por exercício reflexo, não deixaram de reconhecer como dinâmica a leitura / interposição de textos alheios na esfera da sua palavra criativa¹⁴.

José Tolentino de Mendonça (por ele começava o diálogo — talvez porque mais novo que os outros) acentuava, de uma só vez, várias perspectivas, ao sublinhar como vital a necessidade de “perceber de que forma eu e os outros estamos próximos”, e ao reflectir sobre a importância de aproveitar “o que foi dito e acabou, o que foi escrito e esquecido”; a razão reside em que, explicava ele, “a poesia é sobretudo uma forma de escuta e de hospitalidade” e “o poeta é muito mais uma testemunha do que um criador”.

Não é necessário recuar até à inspiração da Musa, que assiste o poeta, ou ao sopro do Espírito, que insufla o profeta, para entender estas expressões, ainda que o seu autor seja

que finjo ou minto / Tudo que escrevo. Não. / Eu simplesmente sinto / Com a imaginação / não uso o coração”. Várias perspectivas de exploração da intertextualidade e da intratextualidade pessoal se podem colher em José Augusto Seabra, *O Coração do Texto — Le Coeur du Texte: novos ensaios pessoais*; Lisboa, 1996.

¹³ Em 1967, assim traduzia o famoso epigrama que foi resposta da Pítia ao imperador Juliano: “Ide dizer ao rei que o belo palácio jaz por terra quebrado. / Phebo já não tem cabana nem loureiro profético / nem fonte melodiosa. A água que fala calou-se.” (Sophia, “O crepúsculo dos Deuses”, *OP*, p. 71). Anos mais tarde, em 1970, a mesma Sophia, em peregrinação a Delfos, revive a cena: “Porém quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído / As águias tinham-se ocultado no lugar da sombra mais antiga / A língua torceu-se na boca da Sibila / A água que primeiro eu escutei já não se ouvia.” Sophia, *OP*, III, p. 113.

¹⁴ Está reproduzido, sob coordenação de Maria da Conceição Caleiro, em *Poesia: do Impulso ao Acto da Escrita*, Lisboa, Publicações “Terraço”, 20, Março, 2003.

especialista de estudos bíblicos. Na verdade, a altivez de demiurgo está já fora dos nossos horizontes e se o silêncio é criativo, só enuncia esses silêncios (verdadeiros e não fingidos) a palavra que vem habitar a interioridade; por isso a capacidade de escuta, que é equivalente à capacidade de acolher (de hospedar), é a virtualidade maior do poeta que articula novas mensagens e as prolonga em diálogo com quem se apresenta disponível; o segredo é em grande parte saber recuperar “o que foi escrito e esquecido”.

Em idêntica linha de análise, Manuel Gusmão, que participava também no mesmo diálogo, retomava a reflexão, considerando a dinâmica poética como resultado de uma *visitação*. Este termo tomava-o ele de outro poeta, também nosso vizinho de circunscrição acadêmica, Antônio Franco Alexandre; Manuel Gusmão acolhe o termo como capacidade de captar, em suprema luta de corpo a corpo, a modalidade de construir um mundo próprio num espaço em que se desenrola uma história comum na república dos homens na qual habita também a república das letras. Comentava ele: “Nós não inventamos a língua que falamos, podemos reinventá-la um pouco, mexer-lhe um pouco, podemos desfigurá-la um pouco ao nível da sintaxe, do ritmo, etc., mas todos nós trabalhamos sempre com palavras de outros”; (...) “é a partir das palavras dos outros que a nossa individuação se torna possível”; (...) “a singularidade de cada um de nós (...) passa também pela possibilidade com que nos enunciamos a partir do modo como usamos ou abrimos um caminho através das palavras dos outros”. Fora-lhe apontado que um leitor atento reconhecia haver autores por detrás dos seus poemas. Manuel Gusmão admite-o com franqueza: “Há autores na minha poesia. De facto, uma das coisas que busco é uma espécie de diálogo, de palimpsesto em que jogo com palavras, imagens, ritmos de outros. Não para exibir uma cultura — ou o que seria o meu capital cultural e simbólico — mas porque, justamente, são essas palavras de outros, que me permitem forçar um pouco o movimento da minha diferença”. É surpreendente e magnífico atender como Manuel Gusmão, em auto-análise, explica o seu acto poético através de um poema refeito em torno da palavra *antiquíssima* que um dia se lhe impôs na leitura de F. Pessoa na ode que começa “Vem, noite antiquíssima e idêntica” e em polaridade vívida o foi habitando em poema íntimo que depois escreveu, na sequência de estímulo recebido da leitura da *Montanha Mágica* de Thomas Mann. Nesse exercício de auto-análise há por certo lugar para a “despersonificação” (ou desmontagem de máscaras assumidas ao longo do próprio exercício poético). Manuel Gusmão não se furta a reconhecer, sob a autoridade de Nietzsche, que “o poeta forte rouba os outros, o poeta fraco pede emprestado”. A maturidade não teme o confronto, pois sente que a criação poética é tão forte como a partilha dos resultados alcançados e a solidariedade no processo de construção.

Nesse mesmo diálogo a que nos referimos, Gastão Cruz, ao evocar “o estremecimento do ser em que todas as fibras rangem”, confessado por Rilke nas *Elegias de Duíno*, não sublinha menos a necessidade do convívio que fornece estímulo e apoio no ponto de partida e se alarga até se consumir no juízo apreciativo da criação própria uma vez concluída. Pelo meio fica uma advertência, singularmente significativa, recebida de Ruy Belo: “nunca se deve dizer de onde se tiram as coisas”... Porquê esta advertência? Quem participa de fora neste diálogo e está habituado a constituir referências de rodapé em textos científicos, terá a tentação de clamar por escândalo com tal formulação... De facto, a ciência tem normas e, no meio académico, como na vida, exigimos que ninguém se arroge o direito de plagiar porque ninguém tem o direito de viver à custa dos outros¹⁵. Todavia, por muito que respeitemos os rituais académicos e nos obriguemos ao sentido do rigor conjugado com o respeito por trabalho alheio, este mesmo respeito implica dar atenção maior à novidade e a

integrá-la. Ciência, há que dizê-lo, não é repetição; nem arte é cópia. Por isso o trabalho de análise obriga a procurar a inovação que identifica; por isso também, tendo por autoridade Bernardo de Chartres¹⁶, nunca será demais assumir que de nada vale treparmos para os ombros de gigantes se não for para vermos mais longe e com mais perspicácia. Construir com os outros é acto humano, reconhecer as construções dos outros é a base para dar a colaboração de que todos necessitam.

*

Neste jogo de apropriação de outros e de revelação do que é próprio, pessoal e único, na conjugação com o que é de outros, se entretete a arte da palavra que é desvendamento de construções realizadas na profundidade do segredo pessoal. Há boas razões para atentarmos no valor da palavra grega *aletheia*, que conota a noção de desvendamento, e para lhe associarmos o correspondente latino de *uerum / ueritas*, que, em conotação de *sinceritas* e *puritas*, remete sobretudo para uma relação de confiança e de desprendimento de gangas acumuladas num processo de constituição de vida em comum através da palavra.

A figura de Dante que tem em Virgílio o guia pelas sendas do mistério (há sempre um Além que não é necessariamente escatológico) é por demais emblemática da cultura europeia de todos os tempos, pois, não obstante eventual esmorecimento de leitura dos autores precedentes, nunca faltou a cadeia de continuidade¹⁷. Neste domínio, apesar de quanto progredimos, continuamos necessitados de regressar ao cânone de leituras que animou a vida e a expressão literária ao longo dos tempos e construiu linhas de continuidade. É facto que se recolheram referências e se obtiveram elencos de livros que serviam na formação, mas havemos de admitir que os nossos conhecimentos continuam escassos enquanto não atingirmos o significado final e não atinarmos com a teia das suas vivências (mesmo que para isso tenhamos de reconfigurar várias vezes o trabalho de Penélope). Ao índice quantitativo de reminiscências e citação (se alguma vez ele nos for facultado) havemos sempre de acrescentar o juízo que compara, relaciona, identifica e aprecia a variante, ou seja, que, no fundo, qualifica o uso. Cabe-nos aprofundar a leitura para percebermos como as linguagens se estruturaram e como se vincularam a significados próprios, fugindo assim ao risco (e à tentação fácil) de nos apropriar daquilo que mal percebemos e a custo conseguimos articular em esforço de aproximação sempre incompleta.

Em resultado de muita desilusão (mas também de clarividência de espírito), estamos cada vez mais convencidos de que o mundo em que nos situamos e vivemos tem muito a ver com aquilo que nele projectamos; essa projecção, por outro lado, é tanto mais consistente quanto passa pelo filtro da leitura dos textos daqueles que nos precederam. A análise aos relatos dos descobridores (seja ele Colombo ou outro) levou já a concluir que, sobre o que se descobre, se projecta aquilo que habita anteriormente o descobridor; por outro lado, é quase manifesto que só nos arriscamos a viajar amparados por outros, mesmo que isso

¹⁵ O plágio era condenado desde a antiguidade e teve por vezes exageros, por oposições de gostos e de escolas; cf. R. M. Rosado Fernandes, loc. cit., pp. 22-24.

¹⁶ Autor, segundo João de Salisbúria, da sentença repetida ao longo dos tempos de que somos *nani gigantum humeris insidentes*, não está, no caso, mais que a repetir o que já se podia ler em Quintiliano quando acentuava a novidade que se requer e se deve reconhecer às novas gerações, se é verdade que *iuiores perspicaciores*.

¹⁷ Cada tempo tem a sua experiência de reencontro com o passado. Para uma aproximação dessa problemática, cf. Birger Munk Olsen, *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto, 1991; Roberto Weiss, *La scoperta dell'Antichità Classica nel Rinascimento*, Pádua, 1989.

aconteça apenas em reflexo de espelhos. Tal se reflecte num texto tão longínquo como caracterizador de um tempo de recuperação, como é o do desconhecido Trezenzónio, do séc. X-XI, quando na ilha que divisoa ao longe quando subiu à Torre de Hércules projecta o sonho da escatologia beatífica que transporta consigo¹⁸. A palavra, de facto, é identificadora da realidade, só a designação afugenta os medos.

Ao longo dos tempos, a superação do dizer faz-se habitualmente sobre a base do que os outros disseram antes. No surgir das literaturas vernáculas medievais, não são poucos os traços de linguagens antigas. Sabemos, aliás, como foi decisivo o encontro com a expressão tradicional, em latim, para a afirmação dessas mesmas literaturas. De E. R. Curtius temos uma obra que nos remete para este domínio, ao descobrir na Idade Média Latina a capacidade de transportar sem discriminações e integrar em processos novos; não pode deixar de ser lembrada essa obra, que é significativa de atitudes a cultivar, mesmo que haja elementos superados e a linguagem deva ser alterada relativamente a 1947 (data da publicação dos resultados que se foram constituindo desde 1932)¹⁹; na mesma linha colocaremos outra obra singular, pelo que revela de integração no interior da república das letras e na sequência dos tempos, é a de Erich Auerbach, já acima referida, onde podemos encontrar modelos de análise que nos levam a descortinar influências e modos de acolhimento de leituras e efeitos artísticos por elas provocados.

Se, tanto numa obra como noutra, a literatura portuguesa está ausente, bem podemos atribuir a omissão à falta de perspectivas criadas entre nós que pudessem justificar atenção a uma identidade formada por relação com os modelos antigos. Felizmente, podemos hoje assegurar que ser formado “em si[gl]no de latim” (para usarmos expressão de um poeta do *Cancioneiro Geral*, João Rodrigues de Sá de Meneses) contribuiu para afirmar uma linguagem que tomava a Ovídio por turgimão, o que quer dizer que, no encontro com o poeta clássico, se aprendeu a utilizar a própria língua²⁰.

Em ano de centenário de Petrarca, forçoso é evocar toda a sua capacidade de retomar, de retocar e de recolocar as peças de uma realidade que passa pelos textos lidos mais que pelo reflexo de um mundo exterior e sua transposição para um quadro de interioridade. Nunca saberemos como se desenrolou realmente a sua viagem ao monte de Ventoux (colocada por ele em 1336, mas seguramente de tempo diferente); a leitura de Agostinho tornou-se modo de reconfiguração de uma experiência interior; como bem acentua um renomado

¹⁸ Faz parte do nosso imaginário medieval, embora esquecida durante longos tempos; cf. *A Navegação de S. Brandão nas fontes portuguesas medievais (Navigatio Brendani - I; Benedeit, Navigatio Brendani - II; Trezenzonii De Solistionis Insula magna; Conto de Amaro)* – ed. crítica, tradução, introdução e notas de comentário de Aires A. Nascimento, Lisboa, Ed. Colibri, 1998.

¹⁹ Servimo-nos da tradução francesa, saída em momento de centenário do nascimento do grande erudito alemão, mas depois reeditada: Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne*, Paris, 1956. Como sublinha Alain Michel, no prefácio da edição de 1991, o livro de Curtius é notável pelo seu valor científico e pedagógico. Cedo essa obra foi lida entre nós; recordaremos quanto ela era tomada como referência por David Mourão Ferreira. Ocupou também as reflexões de J. V. Pina Martins, “Humanismo e Renascimento. A propósito de um estudo de Ernst-Robert Curtius”, *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3ª ser., 11, 1969, 54 + 6 extra-textos (em separata).

²⁰ Cf. Ana María Sánchez Tarrío, *Formación humanística y poesía romance en el Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (diss. doutoramento, Faculdade de Filologia, Universidade de Santiago de Compostela), Santiago de Compostela, 2001; “Tradução e nobilitação literária: uma estratégia não re-latinizadora no português quinhentista”, *Euphrosyne*, 29, 2001, 157-170.

especialista de Petrarca: “o que se apresenta [nessa ascensão ao monte Ventoux] como descrição imaginada em forma de carta redigida imediatamente depois da ascensão (F IV 1) tem-se revelado ser uma alegoria cuidadosamente elaborada: o seu desejo de atingir o cume não traduz tanto a resolução do alpinista como a aspiração dolorosa de um homem em busca das alturas espirituais”²¹. A fusão de vida real e literatura, de erudição e atitude literária, têm em Petrarca um paradigma altamente significativo. Nunca, aliás, será possível assumir como real a figura e a vida de Laura, traçadas com toda a simetria de quem contempla e se deleita na contemplação que projecta a partir das suas leituras. A mesma autoridade que acabamos de citar sublinha, com muita pertinência, que “a necessidade imperativa de embelezar os factos com as ficções de um eu consciente de si mesmo representa um traço essencial quer de uma consciência que Petrarca tinha da sua identidade intelectual quer da sua significação cultural como homem de letras”²². Em jogo está o processo criativo do humanista: “Petrarca, na esteira de Horácio e de outros, fala muitas vezes em polir e limar as suas obras. Habitualmente, mantinha os seus amigos a par dos retoques e dos aditamentos que lhes havia feito. Os manuscritos autógrafos dos seus escritos, latinos e italianos, demonstram, sem margem para dúvidas, o percurso do redactor: rasuras, aditamentos na margem, notas para si mesmo relativamente a alterações a fazer... Facto de interesse é que uma parte deste material, em certas cartas, se integra na discussão de problemas de escrita e faz parte de uma estratégia prevista, permitindo esclarecer um tema capital para um humanista que é o da imitação. Petrarca assinala certos versos em que, depois de ter seguido inconscientemente de muito perto um poeta antigo, volta a esse modelo de forma consciente e identifica-o com toda a lucidez, reconsidera a imitação demasiado servil e introduz-lhe correcções que julgue necessárias (F XXII 2; XXIII, 19)”²³.

*

Enfim, em perspectiva de longa duração, há a reconhecer que é altamente motivadora a formação de uma consciência crítica do processo literário, seja ele constituído por confronto, por alternativa, por emulação²⁴. Tem em Platão as raízes de questionamento. Certamente o filósofo não foi o iniciador da reflexão e certamente todo o poeta que se sentiu ferido na sua arte teve que se confrontar com o exercício alheio para defender uma profissão que não fosse apenas a de animador de banquetes para recitar o que era considerado de mérito menor.

As fontes antigas levam-nos a Simónides de Céos quando proclamava, segundo a recensão feita pela *Rhetorica ad Herennium: Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse* — “um poema é uma pintura que fala, a pintura deve ser um poema calado”²⁵. A

²¹ Nicholas Mann, *Pétrarque*, trad. fran., Arles, Actes Sud, 1989, p. 15.

²² Id., *Ib.*, p. 20.

²³ Id. *Ib.*, p. 37.

²⁴ São estas três atitudes que não se identificam e correspondem a um processo dinâmico do conhecimento: perante algo desconhecido, a primeira reacção será eventualmente a de confronto; admitindo que o mundo divisado apresenta multiplicidade de hipótese de expressão, teremos a aceitação de alternativa; reconhecendo o valor específico da alteridade, chegar-se-á possivelmente, em momento posterior, à fase da emulação em que as forças criativas se sentem impelidas a demonstrar a assunção plena do que antes era apenas um dado distante.

²⁵ *Rhetorica ad Herennium*, 4, 28, 39. A sentença é atribuída a Simónides por Plutarco, *glor. Ath.* 3. Cf. Cornifici, *Rhetorica ad Herennium*, cur. G. Calboli, Bolonha, 1969, p. 367, n. 168. Ao tema nos referimos em mais pormenor em “«Pictura tacitum poema»: Texto e imagem no livro medieval”, in Maurilio Pérez González,

aproximação entre imagem (produto da pintura) e poesia (resultado da palavra) perdurou, mas esqueceu não poucas vezes que *imago* (até por contraste com *figura*²⁶) tem um étimo que aponta para a potenciação de significado²⁷. Esqueceu-se porventura também que *imitatio* partilha do mesmo efeito, pois *imitari* tem o significado de *exprimere* e a aproximação a algo conhecido deve ser tomada, não como apagamento de identidade, mas como realce de significado próprio; aliás, no uso medieval (mas que remonta a autoridades como Varrão e Cícero), há a entender que o seu valor é marcado pela capacidade de remontar a um modelo ideal que se vai manifestando em execuções particulares de algo nunca atingido e apenas objecto de aproximações, por maior que seja a complexidade do processo que contamina o que encontra nos outros²⁸.

Segundo uma lenda transmitida por Cícero (*De inuentione*, II, 1, 1-5) e registada também por outros (Dionísio de Halicarnasso, II, 1, 6), o pintor Zêuxis de Heracleia, encarregado de pintar um quadro de Helena no templo de Juno em Crotona, tomou para modelo cinco das mais formosas donzelas da cidade, pretendendo delas retirar as qualidades de cada uma para potenciar o resultado final. Razão tinha ele, acentua Cícero, pois a natureza procura distribuir por todos o que não deveria concentrar apenas num indivíduo. O artista, imitando a natureza, procura emulá-la, superando-a, ao admirar cada realização e ao assumir as qualidades que nela observa. Também no plano literário assim devia acontecer: o discurso modelar e ideal deveria ultrapassar todos os existentes, recolhendo deles as virtualidades mais adequadas a cada circunstância (*De inuent.*, II, 4).

Ao longo dos períodos históricos, a questão voltará à ribalta. É mais visível em alguns momentos que noutros. Combinar-se-á com idiossincrasias próprias para exprimir o que a situação específica reclama.

Agostinho não deixará de colocar o ideal da imitação no “absoluto” (como Platão, mas também como lia nos Evangelhos), sem sacrificar o corpo em favor do espírito e por isso aceitando uma expressão estética que faça a harmonia das exigências de ambos; na *simplicitas* deve encontrar o que a *perspicuitas* consente. No seu seguimento, a Idade Média que nós conhecemos, na convergência do sagrado e do profano, através da “fábula mística”²⁹, procurará que a teofania divina penetre e transfigure a opacidade humana: a intuição directa é uma via possível, mas até a própria Hildegarda de Bingen não dispensa as imagens que o

Actas del III Congreso Hispánico de Latín Medieval (León, 26-29 de Septiembre de 2001), León, Universidad, 2002, vol. I, pp. 31-52.

²⁶ Enquanto *figura* não seria mais que projecção virtual de uma realidade ou um esquema abstracto, a *imago* manteria uma relação directa com esse original por *similitudo*, de tal forma que assegura ao signo a *forma* eidética e as qualidades do que é imitado. O enunciado bíblico da criação que associa *imago* a *similitudo* reforçará o seu conteúdo positivo: o homem é feito à imagem e semelhança de Deus (“*faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*”, *Gen.* 1, 26). Cf. J. M. Díaz de Bustamante, “*Imago, figura, idea: evolución del concepto de mundo y universo hasta el Renacimiento*”, in *A imagem do Mundo na Idade Média*, ed. Helder Godinho, Lisboa, 1992, pp. 113-122.

²⁷ À primeira vista, o valor de *imago* pode parecer estático; no entanto, se tivermos em conta que na origem pode estar um verbo de radical **im-* (Cf. Ernout-Meillet, *Dict. Étym.*, s. u. *imago*) através de um segundo elemento determinável noutras palavras como *uorago*, de *uoro*, possivelmente através de *uorax*, teremos de reconhecer que o sentido de base é dinâmico.

²⁸ J. Ghellinck, “*Imitari, imitatio*”, *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 15, 1941, 151-159; B. Botte, “*Imitatio*”, *ALMA*, 16, 1942, 149-154.

²⁹ A expressão é de Michel de Certeau, *La fable mystique*, Paris, 1982.

seu secretário deverá transpor para palavras aprendidas as suas visões; há, de facto, que resolver a tensão gerada entre *res*, *dicibile*, *dictum* quando o próprio objecto é indizível (o divino é inefável) e há por isso que seguir a via negativa; a via da recuperação da linguagem, por via etimológica ou por reforço retórico, abre novas possibilidades; o místico e o teólogo encontram na intuição poética do símbolo o mecanismo de transcenderem a opacidade que os separa do divino; por outra parte, assumindo o que já o apóstolo Paulo assinalara em *Rom.*, 1, 20, citado por autores como Hugo de S. Vítor, o que é invisível em Deus (a beleza por excelência) torna-se acessível à criatura através de um dom (*caritas*) que é realidade criada, cuja representação fica ao cuidado das *artes*, que assim são também exalçadas, pois na sua complexidade formal a linguagem poética contribui não apenas para o louvor, mas também para a expressão do Deus distante. Assim o transcendente de Platão e o imanente de Aristóteles atingem a conciliação³⁰.

Gerolamo Vida (*Ars poetica*, de 1527) no termo de um percurso que abre para outro sustenta que a natureza deve ser o ideal a atingir (*nil conarier artem, Naturam nisi ut assimulet propiusque sequatur* — 2, 455) e os grandes poetas, como Virgílio, qualificam-se precisamente por a terem seguido (*hanc unam vates sibi proposuere magistram*). Não será a única posição a registar nesse período. Discutirá se as qualidades inatas bastam para atingir a perfeição. Gianfrancesco Pico della Mirandola, em 1513, acentuará: “devemos deixar exprimir fundamentalmente na sua perfeição a capacidade de dizer que levamos no nosso espírito, quer se trate de ideia própria inteiramente inata e perfeita desde a origem, quer se trate de uma potência que no decurso do tempo se foi aperfeiçoando com a leitura de autores diversos”³¹. Ao tempo, a polémica decorria quanto aos modos de imitação; o eclectismo (expresso pela palavra *mellificatio* — ou arte das abelhas que andam de flor em flor em busca do melhor pólen para o melhor produto final) devia prevalecer sobre o modelo único, mas, de base, ficava sempre o trabalho individual, medido no confronto com os *auctores*³².

Há certamente o culto da originalidade e mal iríamos nós se não fôssemos capazes de a reconhecer e se não a admirássemos. Com muita graciosidade, costumava Mário Martins repetir que não se colhe duas vezes a mesma flor; não é também sem justeza que Nerval terá dito que o primeiro poeta que chamou rosa a uma mulher fez poesia, mas que o segundo a fazê-lo cometeu uma estultície; René Caillois que isto refere salienta, por seu lado, que a inovação tem o seu ritmo e que “o importante não é inaugurar, mas ser excelente”³³. A

³⁰ Cf. Alain Michel, “Les grands courants esthétiques issus de l’Antiquité dans la littérature médiévale”, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*, ed. Claudio Leonardi e Enrico Menestò, Spoleto, CISSAM, 1991, pp. 33-52.

³¹ “Imitari eam debemus quam animo scilicet gerimus dicendi perfectam facultatem... siue ea ipsa penitus innata sit idea atque ab ipsa origine perfecta siue tempore procedente multorum autorum lectione consumata”. Cf. *Le epistole “De imitatione” di Giovafrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, cur. Giorgio Santangelo, Firenze, 1954. Io. Francisci Pici, *De imitatione libellus*, Venetiis, 1530; agradecemos ao Prof. J. V. Pina Martins a gentileza de nos facultar a consulta de exemplar quinhentista da sua biblioteca pessoal.

³² Cf. Vincenzo Fera, “L’imitatio humanistica”, in *Il Latino nell’età dell’Umanesimo*, ed. Giorgio Bernardi Perini, Florença, 2004, pp. 17-33; M. L. McLaughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance*, Oxford, 1995.

³³ Tomamos a referência de J. Meyers, “«L’abeille du Matinus» ou réflexions d’un latiniste sur l’imitation classique au Moyen Âge”, *Revue du Moyen Âge Latin*, 43, 1987, 5-39. O texto de base é R. Caillois, *Vocabulaire esthétique*, Paris, 1994 (ed. 1946).

imitação artística exclui toda a passividade e impessoalidade e requer a presença operativa da criatividade. Dotado de uma capacidade de conceber o belo, o criador nem por isso se isola, mas afirma-se tanto melhor quanto reconhece as qualidades dos outros com os quais entra em emulação, como já Quintiliano põe em destaque (x, 2, 5-9).

No caso particular da linguagem, foi habitualmente apresentada a *patrii egestas sermonis* como razão para consentir em decalques de linguagens estranhas. Ora, o próprio Lucrécio que para isso é invocado (*DRN* 1.136-139; 1.832; 3.260) deve ser lido em perspectiva de quem procura na própria língua o que reconhece existir já em outra: consciente de que há conceitos que não têm ainda denominação na língua materna, não desiste ele de procurar nas longas noites a forma mais clara de exprimir na sua língua o que se apresenta já formulado em outra.

20

Esta perspectiva leva-nos justamente ao poeta como escrutinador das potencialidades da língua³⁴. Em fórmula horaciana, não basta ser *fidus interpres* (transpositor servil), pois é necessário atingir a capacidade transfiguradora do *imitator*, onde a adequação à forma é medida de originalidade e de qualificação própria (*Ars poetica* 132 ss.). Não ficam em causa os modelos, pois, muito prudentemente já Estácio, na *Thebaida* (12, 816 ss.), aconselhara a “não lançar mão da divina *Eneida*, mas a segui-la a distância e a respeitar sempre os seus traços”. E com razão Séneca (*Ep.* 79,6) havia salientado que “a condição do último utilizador é sempre a melhor: encontra as palavras à sua disposição; dando-lhes arranjo diferente, consegue uma nova construção”. Todavia, como já advertira Dionísio de Halicarnasso, não basta olhar para coisas belas para ficar dono delas (a anedota que conta do homem que, sendo disforme, fazia contemplar coisas belas a sua esposa para obter dela filhos que não prolongassem neles a fealdade do pai não pode senão acentuar o ridículo de quem julgasse que basta ter um espelho para criar beleza).

*

A Idade Média, como tempo em que a procura da continuidade se afirmou, não sentiu menos que outros tempos a necessidade de recorrer a modelos para dignificar aquilo que mais directamente lhe cabia construir. Não é fácil de traçar o quadro das influências determinantes para o ressurgimento de novas expressões, mas já não nos coibimos de assumir algumas tendências que se foram afirmando³⁵. Assim, recorre-se mais aos poetas que a outros autores (a razão está certamente no prestígio da forma, mas também na valorização da palavra que naqueles se encontra); há momentos em que se notam preferências e com razão se apontou a sucessão de *aetates* nos patronos que são Virgílio, Horácio, Ovídio; não há discriminações de autores ideológicas, pois os pagãos ombreiam com os cristãos como fonte de inspiração e dessa miscigenação nascem conteúdos renovados.

Por outra parte, o esforço da análise não pode deixar de ter em conta algumas cautelas: há cadeias de referências que não devem iludir quanto à origem ou quanto ao tipo de instrumento (“originais” — no sentido de textos completos ou florilégios); o aglomerado de fontes não basta para decidir da qualidade e por isso fica sempre em aberto quer a estética de recepção quer a determinação da imanência na estrutura literária final.

³⁴ Joseph Farrell, *Latin Language and Latin Culture*, Cambridge, 2001, pp. 39-51, “The language of reality”.

³⁵ Servimo-nos aqui de J. Meyers, loc cit., onde se podem ler também as fontes que seguidamente citamos.

Enfim, os tratados de retórica medieval acentuam a importância do recurso aos clássicos como fonte inspiradora de *ornatus*, mas não se esgota nisso a influência exercida. Não se sentem diminuídos os medievais com a imitação, pois ela reflecte o modo de afirmarem as suas próprias capacidades, já que, aos ombros dos gigantes de tempos anteriores, sentem que vêm mais longe, como acentua a sentença atribuída a Bernardo de Chartres por João de Salisbúria. J. Fontaine, em nota de rara subtilidade, fez notar que existe “um constante movimento de metáfora, de *translatio* semântica”³⁶. Na realidade, por muito que o jogo das alusões seja difícil de identificar ou de explorar, a imitação está presente como força impulsionadora. A Idade Média prolonga e transmite; as suas formas de recepção são por vezes subtis e envolvem grande sensibilidade poética na selecção e na integração, com todo o efeito multiplicativo que daí deriva. Imita-se mais ou menos explicitamente e conscientemente: com efeitos vários; com intenção de resguardarem a dignidade literária que apreciavam nos autores que lhes serviam de inspiração ou modelo.

A leitura das obras medievais exige um *lector doctus*, capaz de perceber o trabalho de *defloratio* que subjaz a muitos dos textos; requer também um *lector subtilis*, de sensibilidade apurada para pressentir e apreciar as conotações que se vinculam aos empréstimos e deduzir do contraste a capacidade de imitação e os efeitos reais daí resultantes.

Por muito que se tenha avançado há um campo largo ainda a desbravar. Não perde com isso a originalidade o direito a ser acentuada. Ficará ela por certo mais integrada e por certo também melhor definida a sua identidade. Pouco se terá advertido que Bernardo de Chartres tinha uma pedagogia inteligente para com o plagiário: “a maior parte das vezes não lhe infligia castigo; se nisso era surpreendido, mesmo que merecesse desqualificação, com bons modos era ele convidado a aperfeiçoar-se na imitação dos autores e assim tinha que o fazer”³⁷.

Temos, de momento, alguns instrumentos que facilitam o trabalho de identificação de empréstimos. Não basta, porém, chegar à determinação de dados semelhantes. Só o sentido do texto nos poderá devolver a sua identidade literária e capacidade criativa do seu autor situado no ambiente de que fazia parte.

*

* *

O V Colóquio da Secção Portuguesa da AHLM propõe-se, ao longo de três dias, abrir clareiras no panorama literário medieval sobre a base da categoria de modelo. Será ocasião de aferirmos experiências e de estabelecermos pontos de contacto para uma visão mais integrada nascida de várias direcções e porventura de perspectivas diversas. Não me resta senão congratular-me com o número de inscritos para, no interior de um grupo que se vai alargando, debater problemas que dizem respeito a uma identidade cultural que queremos perscrutar no tempo e nos registos de origem.

Cumprimento das boas vindas a todos os membros da AHLM que se empenharam em trazer o seu contributo. Formamos um pequeno grupo que se revê no que faz e que procura entender o que foi um período culturalmente fecundo como foi o da medievalidade,

³⁶ Jacques Fontaine, “Comprendre la poésie latine chrétienne : Réflexions sur un livre récent”, *REL*, 56, 1978, p. 83.

³⁷ O testemunho é de João de Salisbúria, *Metalogicon*, I, 24 (PL 199, 855b).

tempo que, por razões diversas é fundante, sendo mediador. Nalguns casos penderemos para aprofundar o sentido da mediação, noutras seremos levados a aprofundar o sentido da criatividade. São aspectos complementares e necessários para a construção de saberes que sejam consistentes e sólidos.

Estamos particularmente gratos aos membros da Associação que mais contribuíram para nos proporcionar um espaço conveniente para a partilha de um estudo que é fruto de trabalho persistente; a eles aqui prestamos as nossas homenagens de confiança, estima e reconhecimento. A nossa presença é a declaração dos nossos sentimentos de amizade e agradecimento a Ana Sofia Laranjinha, a José Carlos Miranda, e a quantos com eles colaboraram.

22

Às autoridades académicas da Faculdade de Letras do Porto, que autorizaram e apoiaram esta iniciativa e nos honram com a sua presença na abertura deste Colóquio, exprimimos a nossa satisfação e testemunhamos a nossa solidariedade em contribuir para firmar um trabalho de investigação e estudo que se realiza na instituição que representam e com o qual todos nos edificamos. O convívio, que desejamos constituir em ambiente de partilha e tão dignificado quanto a reflexão de temática literária nos obriga, não teria sido possível sem a conjugação de esforços e sem as perspectivas que nos são comuns. Tudo isso não tem senão um sentido: dignificarmos a Universidade a que todos pertencemos, por vocação e por trabalho. O local escolhido, o Círculo Universitário do Porto, é um espaço que, por aprazível e aconchegado, só podemos considerar favorável para o nosso convívio. A isso não podíamos deixar de ser sensíveis e como tal ficamos penhorados.

AIRES A. NASCIMENTO
Presidente da S.P. da A.H.L.M.