

## DEO GRACIAS<sup>1</sup>

JOÃO DIONÍSIO  
*Universidade de Lisboa*

Ao longo da história da literatura são conhecidos momentos particulares em que se acentua a descoincidência entre propriedade literária e propriedade interpretativa. Os momentos de descoincidência máxima suportam a declaração de óbito do autor, isto é, a alegada irrelevância da entidade autoral em relação a teorias semióticas da interpretação [Eco 1992: 137]. Sucede, porém, que em certos textos é difícil separarmos da entidade autoral algumas antecipações de gestos interpretativos, mais ou menos especificados. Estas antecipações relevam precisamente da consciência de que, uma vez publicado, o texto está submetido a qualquer interpretação, a qualquer uso, por muito que uma e outro não estejam harmonizados com a intenção de quem o escreveu. Situação de efeitos tanto mais agudos quanto a interpretação antecipada não seja separada de juízos de valor <sup>2</sup>.

É o que se verifica nos prólogos de D. Duarte ao *Leal Conselheiro* e de D. Pedro ao *Livro de Virtuosa Benefetoria* (a partir de agora, *LVB*), os tratados que melhor configuram a polémica entrada de príncipes em zona reservada a letrados na primeira metade do séc. XV em Portugal. Não se mostra, por isso, difícil encontrar nestes dois textos, a par de manobras de *captatio benevolentiae*, avisos contra a detracção. Não me ocuparei, contudo, de nenhum destes prólogos, pois o texto que reclama mais atenção nesta perspectiva é o

---

<sup>1</sup> Agradeço a Paulo Roberto Sodré (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil) a leitura deste texto e as sugestões que dela resultaram.

<sup>2</sup> Neste sentido, vale a pena respigar citações do *Leal Conselheiro*, de D. Duarte, onde fica bem patente como o optimismo católico que caracteriza esta obra é inalienável de apostas interpretativas agregadas a juízos benévolos. A hermenêutica aqui patente só diz respeito a questões e a pessoas, embora eu assumo que os textos se podem juntar ao grupo, pois funcionam como extensões metonímicas das pessoas que os escreveram. Assim, no debate acerca de a concepção de Santa Maria ter sido carnal, a terceira razão aduzida a favor da resposta negativa é: «quando avemos lvyre autoridade pera de nossos senhores ou amygos poder de duas cousas hũa creer e afirmar, aa mylhor devemos seer inclinados» [137]. A base deste raciocínio analógico vem retomada noutro ponto do texto, quando se aborda o conjunto *sine qua non* das condições que viabilizam amizades e casamentos. A quinta condição é: «boa entrepetaçom em todas suas obras, pallavras e contenença, assy que todo se filhe aa mylhor parte daquel que se teem em conta de boo e virtuoso, por que outra pessoa nom pode verdadeiramente husar d' amyzade» [182]. Outro caso: «E pore, segundo nos demostra o juyzo de nossa razom, de cada hũa segundo seus mercimentos nos contentemos, prezandoos e fazendolhe merce ou servyço, trautandoos bem em todas cousas que podermos, sempre entrepetando os mais de sseus feitos aa mylhor parte» [281]. A respeito do relacionamento dos infantes com D. João I: «Estabellciamos em nossos coraçoes hũa procurador por el, que nos fizesse todos seus feitos entrepetar aa mylhor parte, e onde o nom achassemos, viinha[n]os em lembrança quanto nos amava, e suas grandes bondades e virtudes, por as quaaes per ffe e boa openyom del criamos que com boo fundamento fazia todallas cousas que a nos tocavom» [360]. O modelo para este tipo de disposição exegética comparece de modo emblemático nas *Confissões* de Agostinho [VI, iii, 3], quando o narrador se esforça por superar a perplexidade de ver Ambrósio a ler em silêncio: «presumíamos que ele, durante o escasso tempo que reservava para alimentar a sua mente, não queria, livre do tumulto dos assuntos alheios, ser desviado para outra coisa e que talvez temesse que um ouvinte suspenso e atento, se o autor que ele lia colocasse alguma questão mais obscura, o obrigasse a dar uma explicação ou a dissertar sobre questões mais difíceis e, gastando tempo com isso, a ler menos livros do que desejava, embora a necessidade de poupar a voz, que com muita facilidade se lhe enrouquecia, pudesse ser uma razão mais justa para ler em silêncio. Mas, fosse qual fosse a intenção com que o fazia, um homem como ele sem dúvida o fazia com boa intenção» [223].

conjunto dos capítulos 9 e 10 do livro VI da obra do infante D. Pedro e de frei João Verba, o mais debatido do *LVB*. Apesar disso, forneço aqui um resumo do capítulo 9, conhecido por alegoria final e aquele que justificará mais apontamentos nesta comunicação.

Depois de sentenciar que nos devemos aplicar mais em proteger dos animais venenosos o pomar espiritual do que em cultivar os campos terrenos, o relato prossegue com avisos sobre como o leitor poderá usufruir da paisagem do espírito que o *LVB* lhe oferece, resistindo às feridas mortais provocadas pelos venenos antes referidos. Essas feridas são a inveja pela qual muitos desprezam o que os outros fazem, a crítica às insuficiências da obra e a picada resultante de a obra não corresponder, no modelo comportamental proposto, ao desejo do leitor (note-se que todas estas feridas remetem, de maneiras diferentes, é certo, para o âmbito da detracção). Emerge neste ponto o sujeito singular — figuração do autor, por sua vez figuração de D. Pedro<sup>3</sup> —, com o que se introduz na narrativa a personalização de uma psicomacia: regista-se a consciência do sujeito de que, por modelar e reservada que seja a sua vida, ele está sempre ao alcance das setas venenosas. Por isso, fica à beira de não concluir o *LVB*. A perda de vontade acha-se materializada, em seguida, no modo impessoal como é referido o esparecimento, «aconteceeo.me de hir ao monte», e a padronização do seu comportamento segundo o que é esperado de um príncipe também não deixa dúvidas: «andando por filhar prazer com minha companha em os delectosos sabores, de que usam os princepes, em alegrosas caçadas e suas montarias» [342, ll. 16-17 e 18-20]. O desanuviamento configura-se, nestes termos, não como um simples interlúdio na actividade intelectual, mas verdadeiramente como actividade alternativa: não os campos do espírito, mas os campos da natureza; não a literatura, mas a montaria; não o que o sujeito pensa, mas o que é próprio dos príncipes. Ou seja, uma inversão dos valores louvados no início. A narrativa, contudo, prossegue com nova peripécia. O sujeito, ou o que resta dele, vê-se acochado por uma força impositiva que o obriga a abandonar a montaria e a regressar a casa com o fito de terminar a obra. Se bem que volte para o «estúdio», uma vez mais a vontade não se realiza e o seu entendimento fica nublado, ignorando o autor como há-de começar a acabar o texto. Surgem-lhe então dois grupos de três perfeitas donzelas, caracterizadas por grande beleza, mais espiritual do que corporal, e cada uma com um adereço significativo: um livro aberto, um ramo de oliveira, um firmal com um diamante, uma copa com um coração vivo, uma coroa com pedras preciosas, um relicário que continha três espelhos. O capítulo encerra-se com o desaparecimento inopinado das donzelas, no momento em que o sujeito começa a pensar no que lhes havia de dizer.

Reduzindo muitíssimo, o capítulo 10 proporciona a decifração desta visão, fazendo corresponder cada donzela a uma das seis partes do *LVB* e explicando como o número 6 é perfeito.

Do ponto de vista dos estudos de fontes, as leituras destes capítulos que tiveram mais eco foram efectuadas por Luís de Sousa Rebelo [1983: 43-49; 1993], que neles notou a influência do *Comentário ao sonho de Cipião*, de Macróbio, e por Mário Martins. Este último, não tendo desenvolvido propriamente uma interpretação, deixou a sugestão segundo a qual as donzelas do *LVB* resultariam de inspiração nas senhoras «Razom», «Dereitura» e

---

<sup>3</sup> Este dado é tão mais significativo quanto, segundo observa S. A. Gomes, os autores do *LVB* se servem no tratamento da matéria abordada de uma «certa impessoalidade verbal (geralmente a primeira pessoa do plural)» [Gomes 1985: 272].

«Justiça», que surgem a Christine de Pizan no dealbar do *Livro das tres Virtudes* [75-77], animando-a a prosseguir a obra [Martins 1980: 244-45].

Não me deterei em comentários a estas interpretações, onde verifico existirem aspectos convincentes, tão pouco acho que em toda a sua extensão elas se excluam necessariamente. O que procurarei fazer de seguida também não deve ser entendido na qualidade de leitura global alternativa, mas antes num conjunto de observações que, tanto quanto pude averiguar, não foi plenamente realizado até ao momento e que admito possa lançar alguma luz sobre uma faceta dos capítulos em apreço do *LVB* tida em menor conta, pois julgo que só num dos seus movimentos foi assinalada por Luís Afonso Ferreira [1948: 50-51] e condensada por Paulo Sodré [2001: 373-76].

O primeiro movimento do presente comentário, que destaca elementos pagãos, parte da verificação de um nexos forte entre um capítulo do primeiro livro do *LVB* e o capítulo da alegoria final, antes parafraseado. O segundo movimento, que põe em relevo elementos cristãos, alarga o campo de observação ao início e ao fim do tratado. Esta bipartição deve entender-se como resulta de uma conveniência da análise e não de uma qualquer fronteira estanque entre os dois aspectos verificável no texto, onde os dois tipos de elementos se encontram em estreita articulação.

Quanto ao primeiro movimento: o capítulo 19 do livro I do *LVB* e o capítulo da alegoria final são os únicos da obra do infante D. Pedro e de frei João Verba em que (1) há representação alegórica assegurada por figuras femininas, (2) estas são caracterizadas de modo semelhante, (3) o que elas representam tem afinidade. Mais, o termo «poesia», que só aparece quatro vezes ao longo de todo o texto e que à época seria palavra rara, concentra as suas ocorrências nestes dois capítulos e no primeiro do livro VI, quando se faz a apresentação da alegoria final [Pereira 1988: 403-404]<sup>4</sup>. Tudo sinais, portanto, que animam o leitor a estabelecer relação significativa entre estas duas zonas do *LVB*.

Vejamos o primeiro texto, pois enquanto para o capítulo da alegoria final a fonte ou conjunto de fontes respectivas permanece em debate, no que respeita ao capítulo 19 do livro I as coisas são mais claras e mais simples. De facto, no meio universitário, desde a tese de licenciatura de Luís Afonso Ferreira<sup>5</sup>, de 1948, e em meio mais amplo, desde a colação do *LVB* com o *De Beneficiis* de Séneca publicada por Diamantino Martins em 1965 [264-67], é sabido que este trecho português constitui um dos muitos que dependem do tratado senequiano, mais exactamente do capítulo 3 do livro I.

Embora não caiba nesta ocasião proceder a uma análise do modo como o texto português acolhe o passo de Séneca, interessa determo-nos um pouco na caracterização que o *LVB* e o *De Beneficiis* oferecem das três figuras femininas. Com esse objectivo em mente baseei-me no esquema de paralelismos, que pouco alterei, elaborado por Naia da Silva na sua dissertação de doutoramento [1996: 437]:

<sup>4</sup> Maria Helena da Rocha Pereira não advertiu esta última ocorrência [p. 317, l. 3]. A abonação quatrocentista do termo «poesia» escapou a Machado [1977 (1952)], Lorenzo [1968] e a Cunha [1997 (1982)], mas é registada no *Dicionário Houaiss*, s.v.

<sup>5</sup> Fico reconhecido a Luís Prista por ter colocado à minha disposição exemplar desta tese com notas do autor visando publicação que não chegou a ocorrer.

	<i>De Beneficiis</i>	<i>LVB</i>
1	tres Gratiae (...) sorores	tres donzellas yrmãas
2	manibus implexis	se traziam per as mãos
3	Ridentes	ledos sembrantes
4	Iuvenes	mançebas
5	Virgines	guardando a virginal froi
6	solutaque ac perlucida veste	soltas vestiduras de grande splendor

156

Ou através de transposição simples ou de perífrases, D. Pedro e frei João Verba reproduzem sem alterações muito significativas o que Séneca escreve. A principal exceção vem de os autores portugueses terem omitido que estas três irmãs são as Graças. Na medida em que defendo que a alegoria final ganha em ser lida à luz deste capítulo, proponho também que a sua interpretação deve conceder papel crucial à figura das Graças e ao termo que as designa. Por isso sigo a interpretação de Paulo Sodré quando afirma que a alegoria final retoma elementos da alegoria das três irmãs [2001: 374], e sobretudo quando, a respeito das seis donzelas da alegoria final, usa a expressão «botticellianas figuras» [2001: 373] — referência metonímica às três Graças do quadro conhecido por *Primavera* de Botticelli, pintado nos anos setenta do séc. XV. Cito a extraordinária tese de licenciatura de Luís Afonso Ferreira [1948, I: 50] para esclarecer a expressão de Paulo Sodré:

«teria o Infante visto em Itália, por exemplo, algum quadro que o impressionasse e cuja cena lhe ficasse gravada na retina, para, depois sob a influência do que viu, alindar, desenvolvendo-a, a «poesy» do *De Beneficiis*? O próprio conjunto das três Graças teve grande fortuna, quer na escultura quer na pintura. Deram-lhe forma escultórica os gregos e os romanos. O mesmo tema inspirou vários pintores, dentre os quais o Florentino Alexandre de Mariano Filipepi, ou melhor, o conhecido Sandro Boticelli, que o glorificou no seu célebre quadro da *Primavera* (1478).»

Logo a seguir [Ferreira 1948, I: 51], ao mesmo tempo que dá conta do anacronismo, oferece como facto o que antes dera na qualidade de hipótese, isto é, D. Pedro ter visto uma representação em Itália que o tivesse influenciado no trecho em análise do *LVB*, e assinala:

«Não foi neste {no quadro de Botticelli} que o Infante viu representadas as três graças, mas noutro que a este serviu de inspiração, <porque>[embora] as de Boticelli <estão>[estejam] em completo acordo com a descrição escrita de D. Pedro.»<sup>6</sup>

Abordarei noutra ocasião o possível impulso visual, ocorrido em Itália ou noutras paragens, que tenha estimulado os autores do *LVB* a encerrarem o texto com a alegoria das seis donzelas. Por agora, fixo-me na relação entre as seis donzelas da alegoria derradeira e as Graças, mas não, sublinho, porque estas sejam aquelas. Na verdade, embora tenha havido oscilações no número das Graças já na Antiguidade, elas aparecem maioritariamente em tríade e, dado que mais nos interessa, não há vestígios de sextetos graciosos [Fernandes 1962: 15 e segs.].<sup>7</sup> Importa, no entanto, tomá-las em consideração porque creio que as

<sup>6</sup> Assinalo as intervenções autógrafas por [ \_ ], acrescentos na entrelinha superior, e por <>, eliminações. No interior de { } aparecem esclarecimentos meus.

<sup>7</sup> O que mais se aproxima de um grupo com estas características é um relevo de mármore votivo, hoje no Museu Nacional de Nápoles, que representa seis jovens, três cártes e três ninfas acompanhadas por uma menina [Harrison 1986: 199].

jovens do remate do *LVB* são uma invenção construída tendo, em parte, como ponto de referência estas figuras mitológicas.

O que as caracteriza é uma grande plasticidade, capaz de as fazer veículo de uma extensa paleta de significados. Contam-se pelo menos seis campos semânticos que ligam as Graças à alegoria conclusiva do *LVB*: o da beleza, o da renovação da natureza, o das obrigações morais, da inspiração artística, da religião e do agradecimento.

Quanto à beleza, (e note-se que o substantivo comum *gratia*, de que provém o nome *Gratiae*, pode ter este sentido [Fernandes 1962: 2]) a caracterização das donzelas mostra-se indiscutível e não pede comentário. Mais palavras são exigidas pelo campo semântico da renovação da natureza: já em grego, a terceira Graça, *Thalia*, aparece ligada à floração [Fernandes 1962: 8-9] e, no *LVB*, além das alusões iniciais no capítulo 9 às árvores com frutos diversificados, aos rios que nunca secam, aos ramos que não perdem nem verdura nem flor, vem depois, já na narrativa da psicomquia autoral, uma alusão à ida ao monte «em aquelle mes en que as mais arvores mostram suas flores» [342, ll. 17-18]. Por sua vez, o campo das obrigações morais e, de modo mais geral, tudo o que caracteriza a vida civilizada [Fernandes 1962: 90], a que também se ligam as Graças, é o âmbito do próprio *LVB* e por aí deve ser articulado com outro campo, o da inspiração artística, na medida em que um papel crucial desempenhado pelas donzelas é fazerem com que o autor ultrapasse os obstáculos que o impediam de pôr termo à obra. Os feixes de sentido que, de qualquer modo, parecem ser mais estruturais na alegoria final do *LVB* são o da religião e do agradecimento. Veja-se que nas diferentes acepções que as Graças assumem há uma origem comum: a sua essência religiosa, pois são «divindades de natureza fecunda que oferecem aos homens os necessários produtos da terra e os presenteiam com os dons do génio e da beleza» [Fernandes 1962: 99]. Para concluir este excurso, o campo semântico dominante e que julgo subordina os restantes é o do agradecimento. O nome *Gratiae*, conforme assinala Rosado Fernandes, tem origem no substantivo comum *gratia* (beleza, graça, favor, reconhecimento), proveniente de *gratus*, -a, -um (reconhecido, que agradece, no sentido activo, ou, acolhido com favor, com agradecimento, no sentido passivo) e não admira que as Graças viessem a ter a acepção de agradecimento [Fernandes 1962: 2 e 99]. A título de ilustração, veja-se como Aristóteles afirma na *Ética a Nicómaco* (V, 5, 7) que nas praças públicas (assim em Atenas) existem templos das Graças para lembrar aos homens que devem retribuir os favores recebidos [Fernandes 1962: 102] <sup>8</sup>.

Os elementos que acabo de enumerar terão bastado para mostrar como a figura mitológica das Graças constituía matéria prima disponível para servir de base polivalente à invenção da alegoria final. Como é construída tal invenção? Através da ampliação numérica e da paródia.

Primeiro, por ampliação. De um trio de donzelas passamos para dois trios, devendo notar-se que o seis é o único que resulta da soma dos seus dividendos ( $1 + 2 + 3 = 6$ ), se

---

<sup>8</sup> «Set in communicationibus quidem commutativis continet tale iustum, contrapassum, secundum proportionalitatem, et non secundum equalitatem. In contrafacere enim proportionale commanet civitas. Vel enim hoc male querunt. Si autem non, servitus videtur esse, si non contrafaciat. Vel quod bene. Si autem non, retribucio non fit. Retribucio autem commanent. Propter quod et graciaram sacrum prompte faciunt, ut retribucio sit» [Aristoteles Latinus: V, 8, p. 236, ll. 8-15]. Note-se que Joaquim de Carvalho chama a atenção para o facto de no *LVB* haver citações da maior parte dos livros da *Ética a Nicómaco* [1983: 207] e, em particular, veja-se que no capítulo da explicação da alegoria, este tratado aristotélico é citado [347, ll. 14-17].

excluímos deste grupo o próprio número seis. A explicação da perfeição do seis que aparece no *LVB* pode ser devedora do *Comentário ao sonho de Cipião* de Macróbio, como se vê pelas citações seguintes:

<p>senarius uero qui cum uno coniunctus septenarium facit, uariae ac multiplicis religionis et potentiae est. Primum quod solus ex omnibus numeris qui intra decem sunt de suis partibus constat. Habet enim medietatem et tertiam partem et sextam partem et est medietas tria, tertia pars duo, sexta pars unum, quae omnia simul sex faciunt. [I, 6, xii-xiii]</p>	<p>O iiiº conto he chamado perfeyto ou comprido. E o primeyro de todos he 6, cujas partes aliquotas som 1.2.3. E, postas juntamente, nom sobejando nem mynguando, fazem 6, e aquesta he sua perfeyçom [346, ll. 22-25]</p>
---	--

Apesar de esta aproximação abonar a favor da tese da influência macrobiana defendida por Luís de Sousa Rebelo<sup>9</sup>, importa assinalar que, com variantes, a explicação em causa comparece noutros textos, assim nos *Comentários* de S. Boaventura às *Sentenças* de Pedro Lombardo<sup>10</sup> ou no *De Genesi ad Litteram* de Agostinho (IV. 2)<sup>11</sup>. Coincidente com o montante de livros de que se compõe o *LVB*, este número indica que os seus autores chegaram ao fim e não precisam, portanto de prosseguir. Visto que numa primeira fase o projecto que acaba por se concretizar no *LVB* terá começado por ser uma tradução do *De Beneficiis* de Séneca [Calado, 1994: XXIII-XL] e este texto é constituído por sete livros, admito possa ter havido um impulso inicial para que esta divisão se conservasse no tratado moral português.

Além da duplicação das figuras femininas, observa-se uma duplicação textual, na medida em que o capítulo único que no início acolhe, em conjunto, a representação alegórica e explicação correspondente dá lugar a dois, um ocupado pela representação e o outro dedicado à explicação. Enfim, a ocorrência singular do termo «poesia» no capítulo do livro I igualmente surge duplicada no capítulo da alegoria final.

Na representação propriamente dita, além do aumento do texto, os traços positivos do primeiro trio feminino são algo hiperbolizados nos dois trios conclusivos. Do despojamento de atributos passamos para a presença um tanto hagiográfica de atributos (livro, ramo de oliveira, etc.); da caracterização da indumentária passamos para a opção explícita do sujeito por omitir a caracterização da indumentária: «Dos seus trajos eu nom quero fallar. E dos

<sup>9</sup> Recorde-se que no *LVB* há, pelo menos, dois trechos literalmente retirados do texto de Macróbio. O primeiro vem do livro VI do *De Re Publica* de Cícero onde se relata o sonho de Cipião e que serve de objecto ao comentário macrobiano, onde constitui VI, 3, 1. É este trecho que aparece usado no *LVB* III, 14 [229, ll. 12-19]. O outro passo, presente em *LVB* II, 13 [90, ll. 16-26], corresponde ao comentário de Macróbio I, 9, i.

<sup>10</sup> «Senarius autem dicitur primus perfectorum, quia constat ex omnibus partibus suis aliquotis, scilicet tribus, duobus et uno» [conclusão de I, Commentarius in distinctionem II, articulus unicus, quaestio IV].

<sup>11</sup> «Inuenimus ergo senarium numerum primum esse perfectum, ea ratione quod suis partibus compleatur. Sunt enim et alii numeri aliis causis rationibusque perfecti. Proinde istum senarium ea ratione perfectum diximus, quod suis partibus compleatur, talibus duntaxat partibus, quae multiplicatae possint consummare numerum cuius partes sunt. Talis enim pars numeri dici potest quota sit.» [IV, ii, 2]; Senarius uero tres partes tales habet, sextam, tertiam, dimidiam: sexta eius, unum est; tertia, duo, dimidia, tria. Hae autem partes in summam ductae, id est unum et duo et tria, simul eundem consummant perficiuntque senarium. [IV, ii, 3].

guarnydos affeytamentos eu me callarey por me nom deteer em o que muytos desprezam». Esta decisão acentua o aspecto espiritual das novas donzelas: «E a sua honestidade era tam parecete que nom podia seer sguardada sem grande reverença. Quando eu vy molheres com tanta nobreza, que mais eram spirituaaes que corporaaes criaturas, e nom pude maginar per onde entraram ao logar en que eu stava çarrado (...)» [342, ll. 7-13]). Esta espiritualização introduz-nos no que antes chamei paródia. Para a explicar, expandindo o campo de observação ao início e ao fim do tratado, entro no segundo movimento desta comunicação, em que se destacam certos elementos cristãos mais ou menos patentes no texto em apreço.

No início do *LVB*, o capítulo introdutório, logo a seguir ao prólogo, ocupa-se «do requerimento da graça», expressão que serve de título [13]. Consciente de que a obra encetada não chegará a bom termo sem a mercê de Deus, o autor do tratado faz-Lhe um pedido, contando com a intercessão de Santa Maria, a quem é dirigido o seguinte rogo:

«Vós, Senhora Santa Maria, mais gloriosa que outra pessoal criatura e vertuosa possuydor en sobreavondante comprimento, en cujo ventre de vertuosa pureza fez a Deidade *graciosa morada* e ffoy geerado fruto temporalmente homem (...) Senhora, vos peço humildosamente que en sua presença [*scil.* de Deus] en tal guisa me façaes seer *gracioso* que mereça de servir e louvar elle e vós, compoendo esta obra ao proveito daquelles a que a sua douctrina he compridoira» [14, ll. 5-15, itálicos meus].

Note-se como o qualificativo *graciosa*, inicialmente aplicado a propósito do modo como o filho de Deus é acolhido por Maria, reaparece no masculino, a respeito de D. Pedro. Nesta circunstância *gracioso* marca o desejo de receber a mercê de Deus na composição da obra. Noutro plano, o destaque conferido ao termo *graça*, que aparece no título, e a repetição próxima do qualificativo correspondente no interior deste capítulo inaugural configuram-se como uma função cardinal<sup>12</sup>. Ou seja, se procedermos a uma narrativização do *LVB* [cf. Eco 1982: 112-14], este é um dos momentos chave que, nas palavras de Barthes citadas na nota anterior, «inaugura (...) uma incerteza». Aqui a incerteza que se inaugura é: terão os autores do *LVB* a graça de Deus? Como é óbvio, uma tal incerteza manifesta-se, pelo menos em parte, de maneira fictícia, uma vez que para lermos este capítulo dispomos de todo o texto, o que significa que os autores concluíram o tratado, o que significa que tiveram a graça de Deus para o fazer. De qualquer modo, acho útil entrar no jogo e tomar a questão por pertinente. A resposta a dar a esta questão alcança-se no fim do tratado em três instâncias: a) a fórmula doxológica conclusiva [Maniaci: 228<sup>13</sup>]; b) o capítulo derradeiro do tratado; c) a alegoria final.

<sup>12</sup> «1. (...) As funções cardinais são as unidades-chargeiras da narrativa: representam as acções que constituem os momentos fulcrais da história, garantindo a sua progressão numa ou noutra direcção. Como afirma Barthes, uma função é cardinal quando “inaugura ou conclui uma incerteza”, instaurando momentos de risco, abrindo pontos de alternativa no desenrolar da história. (...) O correlato de uma função cardinal é sempre outra função cardinal: estas unidades organizam-se sintagmaticamente, evidenciando a configuração estrutural da diegese. Dá-se o nome de sequência a uma sucessão de funções cardinais que funcionam como bloco relativamente autónomo. 2. Do ponto de vista operativo, o levantamento das funções cardinais implica obviamente uma triagem no conjunto das acções descritas. Só se retêm como pertinentes as acções que articulam os momentos fortes da narrativa, fazendo avançar a história» [Reis & Lopes 1987: 180].

<sup>13</sup> «Dossologia: Formula di preghiera che rende glosia a Dio o ai santi [M 435.06]». Na imagem que acompanha a definição a fórmula é rematada com uma linha de intervalo por «Deo *gracias* amen».

a) Embora haja fórmulas doxológicas bastante diversificadas, a mais habitual nos textos em prosa da Idade Média portuguesa termina na expressão «A Deus graças» ou em latim «Gratias Deo». O *LVB* não foge à regra e, pelo menos, o manuscrito base da edição elaborada por Adelino de Almeida Calado termina com a expressão *Deo gracias* [p. 352, l. 31]. Sendo banal, esta expressão de remate ganha um peso singular no âmbito do *LVB* na medida em que, mais do que um valor fático, representa, da forma mais compacta possível, a resposta à incerteza colocada no princípio do tratado. Representa também, além disso, a prática enunciada no *LVB* como modelo de agradecimento ou retribuição e que tem por fonte, uma vez mais, o *De Beneficiis* de Séneca: no capítulo I, 19 do *LVB* as três Graças configuram: 1. o outorgador; 2. aquele que deve agradecer; 3. o recebedor do benefício ou do agradecimento. Ou, mais claramente, a dádiva, a recepção, a retribuição<sup>14</sup>. No caso vertente, o infante D. Pedro requereu graça, Deus concedeu-lha, D. Pedro agradece, isto é oferece *Deo gracias*.

a) Se em relação à fórmula doxológica, ela pode passar despercebida, mais difícil é não reparar no título do último capítulo, que se mostra muito revelador, passe a tautologia: «en que sse dam graças a Deus por o acabamento desta obra». Funciona, portanto, como o par que desenlaça o nó atado no primeiro capítulo, «do requerimento da graça».

b) No texto da alegoria há duas perífrases cruciais que dão espaço e tempo ao episódio relatado.

A que dá espaço é «o meu lugar, donde partira, que leva dos penedaaes todo seu nome» [342, ll. 23-25; acrescento a primeira vírgula]. De acordo com Luís Afonso Ferreira, o topónimo em causa seria Penela, lugar do infante D. Pedro [Ferreira 1946: 55]. Na edição de 1877 do Dicionário Morais, Penela vem averbada como palavra antiga com o sentido de ‘outeiro’; será diminutivo de «pena» ou «penha» [cf. Arnaut: 184-85<sup>15</sup>]. Desde 7 de Outubro de 1408 até à sua morte [Arnaud 1993: 175], D. Pedro foi o senhor desta povoação, em cuja região foi proprietário de dois paços, um no castelo da localidade e outro na Chaqueda, «cerca de dois quilómetros a sul de Penela, lugar no sopé de uma cadeia de montes e no limite de extensos campos marginantes dos rios Dueça e Cabra» [Arnaud 1993: 179]. Este segundo paço, nas palavras de Salvador Dias Arnaut, estaria como «escondido, isolado, na planície», teria água abundante, vegetação exuberante, elementos que o configuram como o melhor candidato a referência do lugar a que D. Pedro se acolhe depois de tentar desanuviar [Arnaud 1993: 179 e 186-87].

A perífrase que dá tempo ao episódio é «dia da folgança antiga, em que a Virgem Maria Nossa Senhora soportou a fe sem outra criatura» [342, ll. 24-26]. Esta alusão corresponderá a uma festa («dia da folgança antiga») comemorativa da Anunciação, na medida em que a locução «suportar a fé sem outra criatura» indica Maria como eleita para mãe de Cristo, mas antes de ser fecundada pelo Espírito Santo. A interpretação que acabo de apresentar, proposta por Luís Afonso Ferreira [1946: 55] e por Robert Ricard [1970: 132, nota 2<sup>16</sup>], não foi até hoje contestada e fixa o dia em causa no 25 de Março<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> O texto de Séneca é mais esclarecedor do que o *LVB*: «Alli quidem videri volunt unam esse, quae det beneficium, alteram, quae accipiat, tertiam, quae reddat» [Martins 1965: 264-65].

<sup>15</sup> Salvador Dias Arnaut atribui a proposta de identificação a Luís Afonso Ferreira, que lha terá comunicado oralmente antes de 1940, antes, portanto, de a ter assinalado na tese de licenciatura.

<sup>16</sup> Robert Ricard, cujo trabalho sobre o *LVB* é publicado originalmente em 1954, no tomo XVIII do *Bulletin des Études Portugaises*, de Coimbra, não terá tido conhecimento da proposta formulada por Luís Afonso Ferreira na sua dissertação de licenciatura.



A estar certa esta possibilidade, importa ler o correspondente episódio chave no Novo Testamento. Encontramos em Lucas 1, 28-30, que o anjo Gabriel, ao entrar em casa de Maria, lhe disse:

«Salve, ó cheia de graça, o Senhor está contigo. Ao ouvir estas palavras, ela perturbou-se e inquiria de si própria o que significava tal saudação. Disse-lhe o anjo: 'Maria, não temas, pois achaste graça diante de Deus» [*'et ingressus angelus ad eam dixit have gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus / quae cum vidisset turbata est in sermone eius et cogitabat qualis esset ista salutatio / et ait angelus ei ne timeas Maria invenisti enim gratiam apud Deum'*].

Reencontramos, assim, na alegoria final, através da referência à festa específica da Anunciação, uma alusão a um momento da vida de Santa Maria cuja sequência já tínhamos visto no capítulo inaugural do *LVB*, «en cujo ventre de virtuosa pureza fez a Deidade graciosa morada e ffoy geerado fruto temporalmente homem». Podemos ver concretizado neste capítulo da alegoria final uma analogia sugerida no início do tratado: assim como Maria teve a graça de ser mãe de Cristo, assim D. Pedro tenha a graça de concluir a obra. Analogia a roçar a heresia, claro, mas nada que não se tivesse experimentado, como se vê pelo conhecido passo do *Livro da Montaria* de D. João I, quando se diz que, para o caçador, ver o urso no momento em que está prestes a ser caçado é como ver a glória de Deus<sup>18</sup>. Creio, aliás, que talvez se possa ir mais além na verificação de pontos comuns que dêem sentido à analogia entre Maria e o infante.

A circunstância de o passo escriturístico sobre a Anunciação ser esquivo na descrição da casa onde entrou o anjo Gabriel para fazer o anúncio<sup>19</sup> não impediu pintores e iluminadores do tempo do infante D. Pedro de reconstruir pictoricamente o episódio, em que quase sempre é atribuída importância à filacteria com o *incipit* crucial «Ave gratia plena Dominus tecum». Certos elementos são reconstruídos sem base referencial no texto e correspondem a interpretações ou adaptações à época em que vivem os autores da representação. Assim, a ligação de Maria ao livro, não sendo suportada literalmente pelo texto bíblico, resulta da interpretação metonímica da mãe de Cristo como pilar da fé. Recorde-se que na representação ocidental da Anunciação, Maria medita sobre a Bíblia, que surge figurada, enquanto nas imagens orientais se privilegia o trabalho manual em detrimento do intelectual. Os artistas medievais do Ocidente adaptam anacronicamente o livro, que passa a missal ou a Livro de Horas, introduzindo-se assim uma domesticidade

<sup>17</sup> Interroga-se Salvador Dias Arnaut: «quem poderá saber se esse Março não é o de 1431 em que do itinerário do infante se extrai que ele *podia* estar em Penela?». Esta pergunta retórica é seguida pela observação cautelar «Claro que é apenas uma vaguíssima hipótese» [Arnaut 1993: 185]. A resposta à pergunta é obviamente «ninguém» e, ao mesmo tempo, para os objectivos do presente trabalho interessa mais registar que a construção verbal difunde um sentido plausível do que submetê-la em todos os seus aspectos à tracção dos factos históricos.

<sup>18</sup> Este passo é parafraseado por Mário Martins, que, ao contrário do que seria de esperar, não comenta (a não ser pela pontuação final exclamativa?): «Bela é a caça e a vista do urso, ao sair das brenhas, acossado pela matilha e cavaleiros, lembra a *vista da gloria de Deus*. Então o caçador não tem fome, nem sede, nem cansaço, tal como no céu!» [Martins 1969: 119].

<sup>19</sup> Também é esquivo neste ponto o *Proto-Evangelho de Santiago* (11), onde se lê que Maria, quando saiu para buscar água, ouviu uma voz que lhe diz: «Rejubilá ó cheia de graça. O Senhor está contigo [...]»; a seguir, já depois de ter entrado em casa, um anjo de pé dirige-lhe estas palavras: «Não temas, Maria, encontraste graça diante do Mestre de todas as coisas» [*apud* Miranda 2000: 179].

que liga bem com a casa do proprietário de representações deste tipo [Réau 1957: 180]. O trabalho intelectual sinalizado pelo livro aparece em certas imagens indicado de forma hiperbólica através de figuração ostensiva, como o retábulo de Jaime Ferrer II, possivelmente da segunda metade do séc. XV, que se encontra no Museu Diocesano de Vich (Barcelona), ou a Virgem da Anunciação do chamado Mestre de Gerona (talvez Esteban Solá), no Museu da Catedral de Gerona [Camón Aznar 1988: 256, fig. 242; 389, fig. 374].

Em Portugal não conheço representações, digamos, tão oficiais, mas em várias das que por cá existem um dos enquadramentos domésticos possíveis da Anunciação é o de um oratório ou estúdio. Verificamos isso mesmo, por exemplo, numa iluminura do Livro de Horas quatrocentista da Biblioteca da Universidade de Coimbra (ms. 13). Segundo a descrição que dela faz Adelaide Miranda, representa-se um «oratório privado cujo mobiliário sugere possuidores abastados, com cadeiral e *armarium* de porta entreaberta deixando visível um livro». Na obra de D. Duarte, a única vez que o termo «oratório» ocorre é no conhecido capítulo sobre as casas do coração, onde se explica como se trata da divisão mais recolhida, «em que os senhores soos algúas vezes cada dia he bem de sse apartarem pera rezar, leer per boos livros, e pensar em virtuosos cuidados». Adiante, no mesmo capítulo, falando da mesma divisão, prescreve D. Duarte que o «estudo specialmente seja guardado pera o serviço de nosso senhor e seguimento das virtudes» [303, ll. 12-14; 304, ll. 9-10]. Referindo nos dois passos, a divisão é a mesma, o nome varia, sendo «estudo» o mais frequente<sup>20</sup>.

Ora, o episódio que se relata no capítulo da alegoria final decorre no «estudo» de um paço: «chegando em o dia da folgança antiga, em que a Virgem Maria Nossa Senhora soportou a fe sem outra criatura, apartey.me em studo com grande soydade, por comprir a obra que me dera fastio» [342, ll. 23-27]. E é neste ambiente que o autor recebe a visita de seis donzelas, que, embora não falando com ele, lhe anunciam o fim da obra. Todos os fios se juntam para vermos uma das definições que Linda Hutcheon dá de paródia: «A paródia (...), na sua irónica “trans-contextualização” e inversão, é repetição e diferença» [1985: 32]. Se nos guiarmos por ela, o que observamos nesta alegoria final é, então, uma paródia complexa em que 1) a graça divina é representada por figuras inspiradas nas Graças mitológicas; 2) ao recebê-la, o autor ocupa posição analógica à da Virgem. O conjunto sugere, enfim, a interpretação filactérica «Ave {Pedro} cheio de graças»<sup>21</sup>. Conforme a doutrina sobre a troca de benefícios atrás enunciada, faz sentido que quem recebe graças, as retribua, dado que permite reavaliar o título do capítulo final, «en que sse dam graças a Deus por o acabamento desta obra», agora com outra espessura e com papel menos convencional na estrutura desta invenção.

<sup>20</sup> De acordo com a descrição das divisões do paço de Chaqueda que o seu tombo transmite, não haveria «studo»: «huüs paacos que ora nouamente mandou fazer em lugar que chamam chaqueda .s. hũa gram ssala com sseu alpende da parte do agiom E antecamara terreas E camara alt[a] da parte do aurego com eirado de longo delas do ssoaao terreo em erancas que ouue per conpras». Na paráfrase de Salvador Dias Arnaut: «uma grande sala com seu alpendre da parte norte e antecâmara, ambas no rés-do-chão; câmara alta (1.º andar? Quarto de dormir do senhor?), do lado sul. Um eirado corria ao nível do solo a oriente, contíguo ao edifício» [Arnaut 1993: 197 e 179].

<sup>21</sup> Será paródia complexa, mas não inédita em todos os seus elementos. Como assinala Aires Nascimento, a figuração medieval do autor acha-se marcada por vezes pela iconografia da pomba, símbolo do Espírito Santo, que inspira as Sagradas Escrituras [Nascimento 1999: 69, nota 83].

Uma nota final para a palavra que designa a invenção de que tenho vindo a falar, «poesia». Embora a maior parte dos comentadores lhe dê o sentido de ‘alegoria’, ou aproximado, penso que será prudente não esquecer outra acepção, a de ‘acto de fazer, de fabricar, criação», graças a Deus.

## BIBLIOGRAFIA

- ADELINO DE ALMEIDA CALADO, «Introdução», cf. INFANTE D. PEDRO E FREI JOÃO VERBA, *Livro da Virtuosa Benfeytoria*, ..., pp. VII-CVII.
- ADELAIDE MIRANDA, «Anunciação», *A imagem do tempo. Livros manuscritos ocidentais*, coordenação de A. A. Nascimento, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 179-88.
- AIRES A. NASCIMENTO, «O “scriptorium” medieval, instituição matriz do livro ocidental», *A iluminura em Portugal. Identidade e influências*, catálogo da exposição, 26 de Abril a 30 de Junho '99, coordenação de Maria Adelaide Miranda (comissária científica e geral da exposição e catálogo), Lisboa: Ministério da Cultura / Biblioteca Nacional, 1999, pp. 53-109.
- ANTÓNIO GERALDO DA CUNHA, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira*, 2.<sup>a</sup> ed. revista, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997 (1982).
- ARISTOTELES LATINUS, *Ethica Nicomachea*, translatio Roberti Grosseteste Lincolniensis sive ‘Liber Ethicorum’, A. recensio pura, edidit Renatus Antonius Gauthier, Leiden & Bruxelles: E. J. Brill & Desclée de Brouwer, 1972.
- Biblia sacra vulgata*, adiuvantibus Bonifatio Fischer OSB, Iohanne Gribomont OSB, H. F. D. Sparks, W. Thiele; recensuit et brevi apparatu instruxit Robertus Weber OSB, editio tertia emendata quam paravit Bonifatius Fischer OSB cum sociis H. I. Frede, Iohanne Gribomont OSB, H. F. D. Sparks, W. Thiele, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1983 (1969).
- CARLOS REIS E ANA CRISTINA M. LOPES, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina, 1987.
- CHRISTINE DE PIZAN, *O Livro das Tres Vertudes a Insinança das Damas*, edição crítica de Maria de Lourdes Crispim, Lisboa: Caminho, 2002.
- DIAMANTINO MARTINS, «O “De Beneficiis” de Séneca e a “Virtuosa Bemfeitoria” do Infante D. Pedro», *Revista Portuguesa de Filosofia*, tomo 21, 1965, pp. 255-321
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa: Temas & Debates, 2003.
- D. Duarte, *Leal Conselheiro*, edição crítica e anotada organizada por Joseph M. Piel, Lisboa: Bertrand, 1942.
- EVELYN B. HARRISON, «Charis, Charites», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich und München: Artemis Verlag, 1986, pp. 191-203.
- FERNÃO LOPES, *Crónica de D. Fernando*, edição crítica, introdução e índices de Giuliano Macchi, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2004, 2.<sup>a</sup> ed. revista.

INFANTE D. PEDRO E FREI JOÃO VERBA, *Livro da Virtuosa Benfeytoria*, ed. crítica, introdução e notas de Adelino de Almeida Calado, Coimbra: Universidade, 1994.

JOAQUIM DE CARVALHO, «Sobre a erudição de Gomes Eanes de Zurara (notas em torno de alguns plágios deste cronista)», *Obra completa*, II, 2, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 185-340.

JOSÉ CAMÓN AZNAR, *Pintura medieval española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

JOSÉ PEDRO MACHADO, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, IV, Lisboa: Horizonte, 1977 (1952).

164

LUÍS AFONSO FERREIRA, *Livro de Virtuosa Benfeyturia, do infante D. Pedro, com a colaboração do licenciado fr. João Verba* (Esboço de Edição Crítica do Primeiro Livro com Introdução Histórico-Literária, Restituição do Texto, Comentário Paleográfico e Ortográfico e Pequeno Glossário), tomo primeiro (Introdução), tomo segundo (Texto, comentários e glossário), dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1948.

LUÍS DE SOUSA REBELO, «A alegoria final do *Livro da Virtuosa Benfeitória*», *Biblos. Revista da Faculdade de Letras. Actas do congresso comemorativo do 6.º centenário do infante D. Pedro*, vol. LXIX, Universidade de Coimbra, 1993, pp. 367-79.

LUÍS DE SOUSA REBELO, *A concepção do poder em Fernão Lopes*, Lisboa: Livros Horizonte, 1983

LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, tome second, *Iconographie de la Bible*, II, Nouveau Testament, Paris: PUF, 1957.

LINDA HUTCHEON, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, New York & London: Methuen, 1985.

MARILENA MANIACI, *Terminologia del libro manoscritto*, Roma & Milano: Istituto centrale per la patologia del libro & Editrice Bibliografica, 1998.

MÁRIO MARTINS, *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa: Editorial Verbo, 1969.

MÁRIO MARTINS, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisboa: Brotéria, 1980 (1975).

MANUEL AUGUSTO NAIA DA SILVA, *Temas comuns no De Beneficiis de Séneca e na Virtuosa Benfeitória do infante D. Pedro*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996 (dissertação de doutoramento em Língua e Cultura Latina).

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA, «Helenismos no *Livro da Virtuosa Benfeitória*», *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, pp. 375-418

*Nova Bíblia dos Capuchinhos*, versão dos textos originais, coordenação do Antigo Testamento por José Augusto Ramos, coordenação do Novo Testamento por Herculano Alves, Lisboa / Fátima: Difusora Bíblica, 1998.

- PAULO ROBERTO SODRÉ, «*A vertuosa compilação do Infante D. Pedro e Frei João Verba*», *A literatura doutrinária na corte de Avis*, coordenação de Lênia Márcia Mongelli, São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 309-84.
- RAUL MIGUEL ROSADO FERNANDES, *O tema das três graças na poesia clássica*, Paris: «Les Belles Lettres», 1962.
- RAMÓN LORENZO, *Sobre cronologia do vocabulário Galego-Português (Anotações ao 'Dicionário etimológico' de José Pedro Machado)*, Vigo: Galaxia, 1968.
- ROBERT RICARD, *Études sur l'histoire morale et religieuse du Portugal*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro Cultural Português, 1970.
- SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, tradução e notas de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Lisboa: Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.
- SALVADOR DIAS ARNAUT, «O infante D. Pedro, senhor de Penela», *Biblos. Revista da Faculdade de Letras. Actas do congresso comemorativo do 6.º centenário do infante D. Pedro*, vol. LXIX, Universidade de Coimbra, 1993, pp. 173-217.
- SAUL ANTÓNIO GOMES, «O tratado da virtuosa benfeitoria: simbolismo e realidade», *1383-1385 e a crise geral dos séculos XIV/XV. Jornadas de História Medieval. Actas*, Lisboa: História e Crítica, 1985, pp. 267-90.
- SENECA, *Moral Essays*, trad. John W. Basore, London/Cambridge, Mass.: W. Heinemann/Harvard UP, 1964.
- SÉNÈQUE, *Des Bienfaits*, tome I, texte établi et traduit par François Préchac, Paris: «Les Belles Lettres», 1961.
- UMBERTO ECO, *Leitura do texto literário. Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos literários*, trad. Mário Brito, Lisboa: Presença, 1983 [1979].
- UMBERTO ECO, *Os limites da interpretação*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa: Difel, 1992 [1990].