

“As Vozes de Lídia”

ANTÓNIO MANUEL FERREIRA

Universidade de Aveiro

Abstract: *Lidia* is a female name that comes up in Horace’s *Odes*. In Portuguese literature the same name has been used by several writers. In this article, some of these examples are discussed, thereby providing an illustration of how the classical reference has been both received and transformed.

Keywords: Lídia, Horace, Latin Literature, Portuguese Literature

I.

O título “As Vozes de Lídia” é um pouco enigmático. Tal não aconteceria se no lugar de Lídia estivessem Ulisses, Hamlet, Dom Quixote, Fausto ou Madame Bovary, pois todos estes nomes constituem referências reconhecidas e facilmente reconhecíveis da enciclopédia literária universal; são nomes circunscritos a um determinado contexto cultural e histórico, mas que, por via de um depurado efeito de exemplaridade, se transformaram em memória literária activa. Algo de semelhante se poderá dizer de figuras históricas, míticas ou ficcionais como Adriano, Efigénia, Antígona, Cassandra, Ganimedes, Antínoo, ou Ofélia, nomes que têm sido inscritos em inúmeros textos literários, e cujo percurso significativo é discernível na literatura portuguesa, nomeadamente na dramaturgia e na lírica do século XX. No que concerne às figuras provenientes da cultura clássica, é possível traçar as linhas de rumo de Antínoo e Adriano a partir do poema *Antinous* (1915-1918), de Fernando Pessoa, bem como da reactivação mais recente de *Mémoires d’Hadrien* (1951), de Marguerite Yourcenar¹; é igualmente possível dar

¹ Note-se, no entanto, como salienta Jorge de Sena, que «desde os meados do século XIX, Antínoo era, na literatura ocidental, uma referência ou alusão constante, que o esteticismo explorou, sempre que se tratasse de simbolizar a beleza masculina juvenil (e também um carácter dúbio que essa beleza pudesse ter)». (Jorge de Sena, “O Heterónimo Fernando Pessoa e os Poemas Ingleses que publicou”, Fernando Pessoa, *Poemas Ingleses* (Lisboa 1974) 53).

Para uma visão comparativa do tratamento do tema de “Antínoo” em Fernando Pessoa e Marguerite Yourcenar, *vide*: Sara Mesa Villalba, “La historia de

conta da recuperação semântica do rapto de Ganimedes, na poesia de Jorge de Sena; do simbolismo transfigurado do sacrifício de Efigénia, na *arte poética*, de Eugénio de Andrade; ou ainda, no domínio dos textos dramáticos, das glosas de Antígona, em dramaturgos como António Pedro – um assunto recentemente estudado por Carlos Morais².

Antínoo, Ganimedes ou Antígona são nomes que transportam uma carga simbólica relativamente codificada; por isso, a sua menção num texto literário institui um campo semântico restrito que concilia os horizontes de expectativa do autor, do texto e do leitor. Mesmo quando a intenção autoral pretende modular o núcleo significativo do nome, nunca há espaço para um desencontro total entre os diferentes horizontes, porquanto, mesmo em casos de voluntariosa denegação do conteúdo significativo, cada nome reactiva, de imediato, toda a memória cultural que lhe está associada. Assim, Antígona tende a personificar a resistência ética; Ganimedes corporiza o encontro do humano com o divino – quer se trate da leitura religiosa que vê no jovem pastor um escolhido de deus, quer se trate da leitura mais divulgada que salienta as motivações eróticas de Zeus, – e Antínoo representa o humano divinizado pelo poder do amor, pese embora a apropriação condenatória e reinterpretativa efectuada pelos Padres da Igreja, quando, escandalizados, se aperceberam de que Antínoo, morto nas águas do Nilo e redivivo na estatuária e no culto dos devotos, ameaçava ser comparado a Jesus Cristo, um deus igualmente jovem, morto e ressuscitado³. Em suma, os nomes da tradição

Antínoo en Fernando Pessoa y en Marguerite Yourcenar: dos grandes de la literatura cara a cara" in <http://www.cica.es/aliens/gittcus/antinoos>.

² Carlos Morais, "A *Antígona* de António Pedro: liberdades de uma glosa" João Manuel Nunes Torrão (coord.), *III Colóquio Clássico – Actas* (Aveiro 1999) 265-284.

³ Cf. Sara Mesa Villalba, *art. cit.*, 4: «Los Padres de la Iglesia consideraron a Antínoo como el símbolo de la depravación sexual, y se indignaron ante la comparación que los devotos del nuevo dios (joven, sacrificado y resucitado, dios de Bitinia) hicieron con Cristo (también joven, sacrificado y resucitado, dios de Nazaret). Aunque el cristianismo fue el principal responsable del declive del culto, contribuyó también a configurar más adelante una nueva leyenda en torno a Antínoo, destacando determinadas características y suprimiendo otras, buscando de este modo en la historia una interpretación moralizante. (...) Las descripciones de Atanasio del año 350, padre y doctor de la Iglesia y patriarca de Alejandría, fueron muy famosas en

clássica que mais vezes têm sido usados na cultura ocidental – na literatura, na pintura, na escultura, no cinema e mesmo na música – são donos de uma voz que, embora venha ganhando espessura e diversos matizes ao longo dos séculos, conserva, normalmente, um conjunto de traços que a identifica.

Lídia constitui um caso bastante diferente. Desde logo, não tem o peso simbólico que lhe permita aceder à galeria de nomes acima referidos; por outro lado, o seu nome não é nobilitado pelo privilégio distintivo de uma voz. Lídia, à partida, não significa nada; poderá talvez fazer pensar em Ricardo Reis ou em José Saramago, mas o seu nome evoca sempre a voz dos outros. É claro que também se poderá dizer que existe um Orfeu de Miguel Torga ou uma Vénus de Camões. No entanto, Orfeu e Vénus, mesmo sendo de Torga e Camões, conservam sempre uma independência semântica que lhes advém do seu carácter de figuras esculpidas pelo tempo e modeladas por uma tradição estética que as coloca acima dos artistas historicamente determinados. É por isso que são símbolos intemporais. Pelo contrário, Lídia pertence a um domínio de referências muito reduzido, e o que pode, na verdade, provocar algum espanto é o facto de o seu nome não ter ficado esquecido entre os muitos nomes que povoam a poesia horaciana.

Com efeito, Lídia começa por ser apenas um nome, utilizado por Horácio nas *Odes* em que o poeta pretende expor, de forma vívida e personalizada, as suas ideias sobre o amor e a paixão amorosa. A poesia de Horácio é muitas vezes reduzida à manifestação literária de um espírito conformado pelas restritivas regras estóico-epicuristas. Quando se pretende referir um poeta latino cuja poesia esteja tradicionalmente associada ao amor, Horácio raramente é convocado; poetas do amor são Catulo, Tibulo, Propércio e Ovídio. Mas, na verdade, Horácio e também Virgílio são igualmente poetas do amor. Nenhum dos dois ficou célebre pelo domínio amoroso de uma figura feminina como *Lesbia*, *Delia* ou *Cynthia*, mas bastaria, no caso de Virgílio, recordar a belíssima novela de Marguerite Yourcenar, intitulada *Alexis ou le Traité du vain combat*

su tiempo, y contribuyeron a crear una nueva imagen estética del mito, más depurada».

(1929), ou *Corydon* (1924), o famoso e controverso livro de André Gide, para perceber que o autor das *Éclogas* também tem sido lido como poeta do amor. Os livros de Yourcenar e Gide não são um repositório de citações virgilianas, nem pretendem ser um diálogo actualizado com a obra do poeta; a referência virgiliana está nos dois títulos, que funcionam como visões contrapontísticas de uma mesma questão. De facto, Alexis e Corydon são as duas personagens da segunda égloga de Virgílio, e, por conseguinte, ao utilizarem esses dois nomes como títulos das suas obras, Yourcenar e Gide recuperam o tema da égloga latina, projectando liminarmente uma proposta de sentido que se vincula à “questão erótica” protagonizada pelos dois pastores. Por outro lado, é igualmente na *Eneida* de Virgílio que se filia toda a tradição estética que tem recriado, de múltiplas formas – desde a poesia à ópera –, a ligação afectiva que transforma em pares amorosos Dido e Eneias ou Niso e Eurialo⁴. Virgílio pode, portanto, ser incluído entre os poetas latinos que escreveram acerca do amor. Na sua poesia não existe a construção de um discurso amoroso conformado pela intenção confitente, egotista e passional, à maneira de Catulo, mas existem passos reveladores de uma inescapável *tentação* erótica e emotiva. Recordem-se, a título de exemplo, o dramático verso sessenta e oito da segunda égloga: «me tamen urit amor; quis enim modus adsit amori?»⁵, ou o verso justamente célebre da égloga décima: «Omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori»⁶.

⁴ cf. a seguinte afirmação de Pierre Grimal acerca do episódio de Niso e Eurialo: «Etrange histoire d’amour, bien peu romaine, que Virgile a dessinée au coin de son immense fresque. A-t-il voulu simplement exalter l’héroïsme guerrier? Mais pourquoi faire de ses héros deux amants? Lui-même, nous dit-on, n’était pas indifférent à la beauté des jeunes garçons, et si les “convenances” de la morale romaine l’empêchaient de chanter des amours dont l’héroïne eût été une femme, il n’a pu se résigner, malgré tout, à taire la puissance de l’amour partagé.» (*L’Amour à Rome* (Paris 1988) 200).

Sobre as interpretações do episódio de Niso e Eurialo, *vd.*, entre outras, as referências bibliográficas citadas por António Andrade no artigo "Ecos do episódio de Niso e Eurialo na *Chauleida* de Diogo Paiva de Andrade" João Manuel Nunes Torrão (coord.), *III Colóquio Clássico – Actas* (Aveiro 1999) 295-319.

⁵ Vergil, *Eclogues*, Edited by Robert Coleman (Cambridge 1986) 48.

⁶ Id., *ibid.*, 70.

Virgílio é um poeta discreto; e a força expressiva da sua linguagem reside precisamente na capacidade de, quase furtivamente, insinuar a existência de uma inquietação que humaniza a matéria literária normalmente herdada da tradição grega. Mesmo glosando tópicos recorrentes, Virgílio consegue evitar o dessoramento estético, porque usa a matéria codificada como um recurso expressivo vivificado por uma emoção rigorosa, mas denunciadora. Horácio, como poeta do amor, não manifesta a casta discrição de Virgílio; mas aproveita os exemplos formatados da lírica grega com a mesma intenção de veicular um testemunho pessoal. Normalmente, tende-se a privilegiar, na poesia horaciana, o predomínio dos materiais codificados, e, conseqüentemente, defende-se uma abordagem hermenêutica determinada pela procura de fontes, como se o poeta fosse apenas um habilidoso reconstrutor. Além disso, a famigerada ironia horaciana acaba por constituir mais um elemento que contribui para a suspeição redutora de todas as leituras. Com uma poesia asfixiada por comentários eruditos e suspeitas perniciosas, Horácio é muitas vezes condenado ao labéu de «lírico convencional», como faz, em breve alusão, Jorge de Sena⁷. De acordo com as críticas mais suspeitosas e pretensamente científicas, a poesia erótica de Horácio careceria de sinceridade. Ora, como observa, com muita pertinência, Maria Teresa Schiappa de Azevedo, com «falta de sinceridade ou excesso dela, o certo é que a exuberância sentimental da erótica horaciana – por vezes do estilo de Catulo, nos cambiantes eufóricos e disfóricos da paixão (como sucede no conhecido *epodo* 15) – está longe de abonar a serenidade estóico-epicurista que é comum atribuir-se-lhe. Talvez por isso, editores escolares mais antigos decidiram expurgar completamente a lírica amorosa do Venusino, mesmo nas chamadas *Obras Completas*, sobrevalorizando, junto dos seus leitores/alunos, uma concepção mais ortodoxa da *aurea mediocritas* ou do *carpe diem*, como barreiras a opor ao excesso e às desordens morais»⁸.

⁷ Jorge de Sena, "Sobre o Realismo de Shakespeare" *Maquiavel e Outros Estudos* (Porto 1974) 118.

⁸ Maria Teresa Schiappa de Azevedo, "Um *Topos* Horaciano e Ricardiano: O "Convite ao Amor"", *Biblos*, LXVIII (1992) 79.

Há na obra poética de Horácio um conjunto de textos que nos permite desenhar os limites que dão forma ao seu discurso amoroso. Como já referi, não há na poesia erótica horaciana o domínio de um nome feminino que funcione como uma espécie de dedicatário intratextual, aferidor das modulações do discurso e da suposta emotividade que o desencadeia. Há, em contrapartida, o recurso a uma pluralidade de nomes que sinalizam, ao mesmo tempo, o reconhecimento de uma privação involuntária e a tentativa de superação através do excesso. Repare-se, por exemplo, no belíssimo verso final da ode 19 do livro terceiro: «me lentus Glycerae torret amor meae»⁹. Os comentadores eruditos dirão, de imediato, que estamos perante um verso saturado de referências codificadas e que, por conseguinte, a ode constitui um mero exercício literário¹⁰. A incandescende Glicera não terá, portanto, qualquer importância, como também serão destituídos de significado o efeminado Licisco do epodo 11¹¹; o desdenhoso e cruel Ligurino da ode inaugural do livro quarto¹²; ou ainda Lídia, Neera e Cloe, as três mulheres que ocupam um lugar destacado na poesia de Horácio e que pervivem na literatura portuguesa do século vinte, através das odes de Ricardo Reis.

Quando Horácio utiliza um discurso amoroso que é facilmente descodificável à luz do lirismo erótico greco-latino, isso não significa que o poeta pretenda apenas exibir os seus dotes de versegador letrado. Os textos dedicados a Lídia, mesmo quando elaboram esquemas poéticos tradicionais são, por isso mesmo, reveladores de uma voz, e é essa voz que constitui a marca acrescentada e revitalizadora. É, por conseguinte, razoavelmente ocioso tentar saber se o nome corresponde a uma mulher real – como se diz que *Lesbia* é o *falsum nomen* de *Clodia* – e é também desprovida de pertinência a questão da sinceridade, se se entender por

⁹ Horace, *Odes and Epodes* (Harvard 1995) 224.

¹⁰ Cf. R. G. M. Nisbet and Margaret Hubbard, *A commentary on Horace. Odes Book 1* (Oxford 198) 238.

¹¹ Vd. vv. 23-28: «nunc gloriantis quamlibet mulierculam/uincere mollitia amor Lycisci me tenet;/unde expedire non amicorum queant/libera consilia nec contumeliae graues;/sed alius ardor aut puellae candidae/aut teretis pueri longam renodantis comam».

¹² Vd. C. 4. 1. 37-40: «nocturnis ego somniis/iam captum teneo, iam uolucrum sequor/te per gramina Martii/campi, te per aquas, dure, uolubilis».

sinceridade uma emoção que, sendo anterior ao texto, deverá permanecer nele como elemento legitimador. Se pretendermos tentar compreender a «vida amorosa» de Horácio, a partir das referências contidas na sua poesia – como faz Léon Herrmann¹³ -, temos de ter em conta que essas referências são verdadeiras e sinceras, de acordo com os parâmetros de construção e fingimento que a poesia pressupõe.

II.

A figura de Lídia surge quatro vezes nas odes de Horácio (1.8, 1.13, 1.25, 3.9)¹⁴. Nas quatro odes, Lídia é uma mulher madura, que manifesta uma forte predilecção por rapazes inexperientes, provocando, por isso, as iras ciumentas do “eu lírico”. Na ode 1.8, o poeta recrimina Lídia por provocar a perdição de Síbaris, um jovem atleta que parece negligenciar as proezas paramilitares do Campo de Marte¹⁵, trocando-as, de bom grado, pelos exercícios menos belicosos do amor. De forma engenhosa, Horácio vai construindo um discurso de dissuasão que pretende atingir, ao mesmo tempo, Lídia e Síbaris, levando-os a acreditar que aquele amor é um sentimento deletério e sem futuro. Lídia não deve orientar sua amorosa atenção para um rapaz que certamente a abandonará, e Síbaris não pode deixar-se amolecer nos braços de uma mulher tão sabedora dos artificios da sedução. Toda a construção retórica do poema, muito bem arquitectada, visa esconder uma realidade que afecta sobretudo a *voz* que estrutura o texto, isto é, Horácio sabe que não pode competir com um jovem atleta, e, de forma dissimulada, manifesta um sentimento que não condiz com o carácter de um sábio risonho: o ciúme¹⁶.

Na ode 1.13, é esboçado um triângulo amoroso semelhante ao da ode 1.8: Lídia tem um novo amante, Télefo, e o texto está construído de

¹³ Léon Herrmann, "La vie amoureuse d'Horace", *Latomus*, 14 (1955) 3-30.

¹⁴ Para uma análise conjunta dos quatro textos, *vd.* António Manuel Ferreira, "Sob a Influência de um nome: Lídia em Horácio e Ricardo Reis", *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, 9-11 (1992-1994) 135-172.

¹⁵ 1.8. 1-4: «Lydia, dic, per omnis/te deos oro, Sybarin cur properes amando/perdere, cur apricum/oderit campum patiens pulueris atque solis?».

¹⁶ Cf. L. P. Wilkinson, *Horace and his lyric poetry* (Cambridge 1968) 50.

modo a salientar o carácter corporal da atracção da mulher pelo rapaz¹⁷. E como acontecia na ode anterior, o despeito de Horácio nasce do reconhecimento dos factores que desequilibram a luta amorosa: à semelhança da beleza de Síbaris, também os dotes físicos de Télefo afastam o poeta da atenção de Lídia. A voz que dinamiza o texto já não é apenas latente, mas assume o discurso num registo dúplice: por um lado, o “eu” usa todos os recursos vocabulares denunciadores do ciúme, à maneira de Safo e Catulo; e, por outro lado, a estrofe final¹⁸, abandonando a emotividade da primeira pessoa e recorrendo a uma mais distanciada generalização sentenciosa, parece querer atenuar o efeito patético de todo o poema. No entanto, ao louvar, no remate da ode, o abraço duradouro dos amantes, unidos por um pacto amoroso inviolável, o poeta está a tentar influenciar Lídia, dizendo-lhe que um rapaz bonito e arrebatado – um *puer furens* – não é garantia de continuidade afectiva; mas está também a dar espessura à sua própria voz: o amor, entendido como cumplicidade total, é, no seu caso, apenas um desejo que nunca há-de encontrar satisfação.

Na ode 1.25, Horácio, como *exclusus amator*, desenvolve o tema do ciúme de uma forma grotesca e desapiedada. Catulo, no carne 58, diz que a sua amada Lesbia desceu ao último degrau da abjecção e se oferece, como uma prostituta, em lugares de ignomínia. De igual modo, mas sem o desespero catuliano, Horácio pinta um quadro sombrio no qual Lídia, envelhecida, será desprezada por todos os homens. A sua libido de fêmea animalesca¹⁹ há-de causar repulsa mesmo aos «moechos arrogantis», isto é, os homens mais devassos e menos recomendáveis hão-de tratá-la com a

¹⁷ 1.13. 1-4: «Cum tu, Lydia, Telephi/ceruicem roseam, cerea Telephi/laudas bracchia, uae meum/feruens difficili bile tumet iecur». Eugénio de Castro apresenta a seguinte tradução: «Quando gabas, ó Lídia, o pescoço rosado/de Telefo, e também os seus braços de cera,/Nesses instantes, ai! a bílis, que exaspera,/Quase faz estourar meu fígado abrasado.» (*Obras Poéticas de Eugénio de Castro* (Lisboa 1971).

¹⁸ 1.13. 17-20: «fêlices ter et amplius/quos inrupta tenet copula nec malis/diuolsus querimoniis/suprema citius soluet amor die». («Três vezes, e ainda mais ! felizes os amantes/Que um forte laço nunca deixa de apertar,/E cujo amor, alheio às questões irritantes,/Só poderá morrer quando a morte os levar») [Tradução de Eugénio de Castro].

¹⁹ 1.25. 13-16: «cum tibi flagrans amor et libido,/quae solet matres furiare equorum,/saeuiet circa iecur ulcerosum, non sine questu».

arrogância e o desprezo com que ela, bela e jovem, havia tratado os pretendentes desprezados. É claro que a vingança onírica de Horácio é apenas mais um elemento que nos permite compreender a mágoa impotente que a sua voz revela. A retaliação delirante existe apenas como marca de ciúme de um amante rejeitado.

A última ode dedicada a Lídia, a nona do livro terceiro, é o texto mais sereno e desconcertante. O poema é um diálogo entre Lídia e um "eu", cujos traços definidores desenhavam o perfil de Horácio. As falas das duas figuras são um despique, em que cada interveniente fala dos seus amores de maneira exultante, pretendendo, no entanto, insinuar que já existira um tempo em que ambos haviam partilhado a mesma felicidade. Horácio diz «*Persarum uigui rege beatior*» (v. 4)²⁰, ao que Lídia responde de forma ainda mais excessiva: «*Romana uigui clarior Ili*» (v. 8)²¹. Curiosamente, Horácio pergunta à sua interlocutora que aconteceria se regressasse o antigo amor («*quid si prisca redit Venus*» v.17)²². A resposta de Lídia tem contribuído para a celebridade da ode²³, porquanto, de uma forma inesperada, ela diz que apesar do carácter irascível e da levandade do seu presumível pretendente, gostaria de viver e de morrer com ele: «*tecum uiuere amem, tecum obeam lubens*»²⁴. Horácio não responde, porque a voz que ele atribui a Lídia é apenas mais uma modulação da sua própria voz, um sintoma da inquietação que a sua poesia erótica desvenda.

Importa sublinhar que é possível ler a poesia de Horácio sem ter receio das acusações de "impressionismo" e sem temer a ameaça de todas as "falácias", que podem surgir tanto das pretensões eruditas como das

²⁰ Tradução de Eugénio de Castro: «Mais feliz do que o rei da Pérsia então vivia».

²¹ Tradução de Eugénio de Castro: «Com tal glória vivi, que me invejaria Ília».

²² Tradução de Eugénio de Castro: «Que farias, se o Amor, que nos unia outrora,/Ao seu jugo de bronze agora nos unisse».

²³ Cf. E. Castorina, *La poesia d'Orazio* (Roma 1965) 199, n. 47.

²⁴ 3.9. 21-24: «*quamquam sidere pulcrior/illem est, tu leuior cortice et improbo/iracundior Hadria:/tecum uiuere amem, tecum obeam lubens*». (Embora Calais os astros torne baços,/Embora sejas como a cortiça erradia,/E mais feroz do que o Adriático, em teus braços/Viveria feliz e feliz morreria.) [Tradução de Eugénio de Castro].

convenções “científicas”; e importa também perceber que Lídia é, na poesia de Horácio, a verbalização de uma voz desequilibrada e conflituosa, isto é, viva.

III.

Lídia é apenas uma das muitas figuras femininas referidas na poesia de Horácio. Há, no entanto, outros nomes que podem merecer alguma atenção, como, por exemplo, Neera²⁵, Cloe²⁶, Glicera²⁷, Neóbule²⁸ e os dois nomes de rapazes já mencionados: Licisco²⁹ e Ligurino³⁰, porque constituem todos vários tons de uma mesma voz. Lídia é, todavia, um dos casos mais interessantes, porque foi o nome que conseguiu adquirir maior visibilidade na literatura portuguesa. Não é minha intenção fazer um inventário de todos os escritores portugueses que, de forma explícita, se referem a Lídia, quer através de alusões passageiras, quer mesmo em textos inteiramente estruturados a partir da referência. Pretendo apenas dar conta de alguns exemplos, divididos em três grupos. No primeiro grupo, referirei dois casos, nos quais é visível a marca horaciana, directamente colhida no intertexto latino; ao segundo grupo, pertencem as odes de Ricardo Reis, que constituem uma etapa de reformulação e um factor que propicia as modulações do terceiro grupo: o dos escritores que reagem de forma criativa à visão do mundo e ao discurso amoroso propostos por Ricardo Reis.

Filinto Elísio e Almeida Garrett são os dois poetas portugueses que se referem a Lídia, em estreita ligação à poesia de Horácio. Uma ode de Filinto Elísio intitula-se, precisamente, “A Horácio” e é um texto de homenagem e louvor, constituído por uma montagem de fragmentos, que encadeia paráfrases de odes do poeta latino com versos originais, de teor laudatório e interpretativo. Veja-se, por exemplo, a forma como Filinto

²⁵ *Epodo* 15; C. 3. 14.

²⁶ C. 1. 23; C. 3. 9; C. 3. 26.

²⁷ C. 1. 19; C. 1. 30; C. 1. 33; C. 3. 19. Sobre a questão das “duas Gliceras”, vd. K. Quinn, *Horace – The Odes*, 5ª ed. (1986) 161-163; E. Castorina, *op. cit.*, 220.

²⁸ C. 3. 12.

²⁹ *Epodo* 11.

³⁰ C. 4. 1; C. 4. 10.

Elísio alude, na terceira estrofe, à questão do tratamento da herança grega:

*«Se as venustas canções de Anacreonte
Na cítara renovas,
Érato, a linda Vénus, Baco imberbe
Te rodeiam, te inspiram:
Dádiva é sua que te amostre o dedo
Cantor suave, na romana lira.»³¹*

E, na estrofe seguinte, continua a ideia de renovação criativa e surgem os nomes de três mulheres que, «aos gregos modos» tornados latinos, adquiriram «rumor perene»:

*Cloe, Glicério, Lídia, nomeadas
Por todo o Lácio império,
Aos gregos modos, já por ti latinos,
Devem rumor perene.
Vive nas tuas cordas e flameja
Do teu ciúme a cólera difícil. (p. 145)*

Note-se, de passagem, como Filinto Elísio dá conta da importância do ciúme na poesia erótica de Horácio, e, caso curioso, o tom excessivamente encomiástico do «rumor perene» teve, no que diz respeito a Lídia, um certo pendor premonitório. Com efeito, Almeida Garrett intitula “A Lídia” uma das suas odes, embora saliente, em tom divertido, que «se não pode chamar poetas a esses fazedores de poemas e romances – enfronhados em românticos, - ou a esses frios imitadores de Horácio no género lírico, que fazem odes com *sensu comum* (...)»³². A ode “A Lídia”, datada de Maio de 1821, entra no círculo de referências horacianas não apenas pelo «rumor do nome», mas também porque os versos de Garrett são antecidos por uma epígrafe constituída por três versos de Horácio, na versão original latina. Garrett dirige-se a Lídia a partir do primeiro verso («Basta de crueldades, Lídia bela,/Que das castas Penélopes a

³¹ Joaquim Ferreira, *Líricas e Sátiras de Filinto Elísio* (Porto s/d) 144-146.

³² Almeida Garrett, *Lírica* (Porto 1981) 11.

moda/Há muito que se foi»³³), mas, como acontece na generalidade dos casos, Lídia acaba por ser um pretexto para que o poeta faça ouvir a sua própria voz.

Na literatura portuguesa do século vinte, Lídia está intimamente associada à poesia de Ricardo Reis. Os três nomes femininos que surgem nas odes de Ricardo Reis – Lídia, Neera e Cloe – provêm da poesia de Horácio, e constituem elementos textuais significativos, pois são nomeadas muitas vezes, cabendo a Lídia o maior número de referências. Na poesia de Horácio, as três mulheres têm figuras distintas, porque também é diferente o tom de voz que o poeta assume. Cloe é a rapariguinha amedrontada e imatura, receosa das intenções masculinas mais libidinosas; Neera é a mulher insinuante e enganadora, e Lídia é uma mulher cuja experiência permite ao poeta uma gama de sentimentos bastante matizada. Nos poemas de Ricardo Reis, as figuras femininas perdem os contornos corpóreos e as variações de carácter, transformando-se em «presenças quase metafísicas», como diz Isabel Allegro de Magalhães³⁴. Há, todavia, pequenas diferenças que permitem configurar uma espécie de hierarquia cordial. Assim, Neera é uma presença discreta, quase impessoal, que activa a reflexão da voz de Ricardo Reis, mormente nos momentos em que o apelo a um *carpe diem* algo desencantado surge como um projecto de resistência existencial³⁵. Cloe é uma figura muito mais próxima do que Neera e desperta no poeta um certo interesse sensual, não desprovido, em alguns textos, de «uma conotação delicadamente erótica»³⁶. Segundo Maria Teresa Schiappa de Azevedo, a figuração amável de Cloe permite mesmo vislumbrar, em algumas odes,

³³ Almeida Garrett, *op. cit.*, 158-159.

³⁴ Isabel Allegro de Magalhães, "O gesto, e não as mãos. A Figuração do Feminino na Obra de Fernando Pessoa: Uma Gramática da Mulher Evanescente", *Colóquio/Letras*, 140-141 (1996) 32.

³⁵ Para um confronto dos intertextos horacianos presentes nas odes de Ricardo Reis dedicadas a Lídia, *vd.* Fernando José Patrício de Lemos, "A projecção de Horácio nos retratos de Lídia, Neera e Cloe, feitos por Ricardo Reis", *Colóquio sobre o Ensino do Latim - Actas* (Lisboa 1987) 327-337.

³⁶ António Manuel Ferreira, *Três Mulheres e dois Poetas – Lídia, Cloe e Neera em Horácio e Ricardo Reis*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (1991) 93.

a presença de Ofélia – a amada real de Fernando Pessoa³⁷. Haveria, assim, uma especial interferência de Pessoa *ipse* no mundo de Ricardo Reis, facto que não é totalmente estranho, pois, como conta a própria Ophélia Queiroz, às vezes Fernando Pessoa não comparecia aos encontros amorosos, ou melhor, vinha o seu corpo mas com a alma de Álvaro de Campos³⁸.

Lídia é, porém, a figura feminina mais vezes convocada por Ricardo Reis, e é, em alguns momentos, «heterónima da de Ophélia», segundo José Augusto Seabra³⁹. A presença de Lídia não é tão álgida como a de Neera, mas também não desperta os assomos de sensualidade propiciados por Cloe. Lídia é, sobretudo, uma companheira de viagem, uma presença silente e silenciada que ouve, sem responder e sem agir, os conselhos sapientes de uma voz masculina dominadora. Ao contrário do que acontece, de forma directa, na ode 3. 9, de Horácio, e de forma indirecta em outros textos do poeta latino, Lídia nunca tem voz na poesia de Ricardo Reis. Veja-se, como exemplo, a ode “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”⁴⁰ - uma das mais conhecidas, e, também por isso, uma das responsáveis pelas reacções que outras vozes têm contraposto à de Ricardo Reis. O poema é dominado pelo tom imperativo que abre o verso inicial – “Vem” – e continua nas formas verbais “fitemos”, “aprendamos”, “pensem”, “enlacemos”, “desenlacemos”, etc. Fica bem claro, logo na primeira estrofe, que o convite “Vem sentar-te comigo (...) à beira do rio” tem uma intenção pedagógica, pois no segundo verso – “Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos” – a conjunção “e” equivale, no plano estilístico, a uma preposição final. Aprender que a vida

³⁷ Maria Teresa Schiappa de Azevedo, "Cloe em Ricardo Reis/Fernando Pessoa", *Humanitas*, XLVI (1994) 417-431.

³⁸ «...o Fernando era um pouco confuso, principalmente quando se apresentava como Álvaro de Campos. Dizia-me então: - «Hoje, não fui eu que vim, foi o meu amigo Álvaro de Campos»...Portava-se, nestas alturas, de uma maneira totalmente diferente. Destrambelhado, dizendo coisas sem nexos. (...) Raramente falava no Caeiro, no Reis ou no Soares». (*Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, Organização, posfácio e notas de David Mourão-Ferreira (Lisboa 1978) 37).

³⁹ José Augusto Seabra, "Amor e Fingimento (Sobre as «Cartas de Amor» de Fernando Pessoa)", *Persona*, 3 (1979) 83.

⁴⁰ Silva Bêlkior, *Texto Crítico das Odes de Fernando Pessoa-Ricardo Reis*, (Lisboa 1988) 60.

passa conduz à necessidade de amar – “Amemo-nos tranquilamente” – mas sem nenhum dos cansaços adstritos à paixão, e, conseqüentemente, sem nenhuma das compensações. No fundo, Lídia permite a Ricardo Reis uma reflexão sobre o amor e a ficcionalização de uma possibilidade constantemente recusada. Como se sabe, o jovem Fernando Pessoa escreveu os “Poemas Ingleses” com a intenção declarada de se libertar, pela escrita, das tentações sexuais⁴¹. E é nos “Poemas Ingleses”, nomeadamente em “Antínoo”, que o amor “desce ao corpo” de forma mais eufórica. É em “Antínoo” que as “mãos” se unem sem o pavor que normalmente transportam na poesia de Pessoa. Na ode de Reis, depois de, em intervalo parentético, se dizer “Enlacemos as mãos”, surge, no início da terceira estrofe, a ordem reveladora do receio: “Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos”. Numa ode menos conhecida, Ricardo Reis escreve estes versos admiráveis:

*Gozo sonhado é gozo, inda que sonho.
Nós o que nos supomos nos fazemos,
Se com atenta mente
Resistirmos em crê-lo*⁴².

Lídia faz parte do gozo sonhado, mas não tem, na voz de Ricardo Reis, o direito à exaltação dos sentidos que têm, por exemplo, Antínoo e Adriano na voz de Fernando Pessoa, ou a expectante figura solitária que, de forma fantasmática, se extroverte na “ode marítima” de Álvaro de Campos; não tem sequer a capacidade de perturbação intelectual da inominada figura feminina que desconcentra o complexo Alberto Caeiro. Lídia não fica, porém, enclausurada no mundo sibilino de Ricardo Reis. O rumor do seu nome atraiu outras vozes, tanto masculinas como femininas. Quanto às masculinas, citemos, de passagem, apenas três casos: Alexandre O’Neill, José Saramago e José Tolentino Mendonça.

⁴¹ Cf. a seguinte afirmação de Jorge de Sena: «Era, ao mesmo tempo, exorcismar o “feminino” e o “masculino”, para justificar a castidade e a disponibilidade heteronímica do ortónimo e dos heterónimos, dando a estes uma “universalidade” acima das circunstancialidades eróticas.» (“O Heterónimo Fernando Pessoa e os Poemas Ingleses que Publicou”, 31).

⁴² Silva Bélkior, *op. cit.*, 102.

Em 1945, o jovem Alexandre O'Neill publica na revista *Litoral*, dirigida pelo poeta Carlos Queiroz, um conjunto de quatro poemas⁴³. Um deles, intitulado "Nocturno", é um poema leve, aéreo, tocado pela atmosfera surreal da lua, que «acende, em cada charco,/a luz das horas em que tudo/aflora e adeja à superfície». Na terceira estrofe, a inscrição amorosa é veiculada pela referência a um nome de mulher que, na última estrofe, consubstancia, com o sujeito lírico, o "nós" revelador do par amoroso. A mulher chama-se Lídia, e a estilística contextual da estrofe, bem como o tom de todo o poema permitem ler o texto à luz da lição de Ricardo Reis, uma lição naturalmente reformulada. Embora rodeada pela serenidade, a Lídia deste poema insinua um erotismo ameno, mas tangível:

*A borboleta azul e coruscante
sacode o cheiro leve dos canteiros,
e as carícias no seio consistente
esticam o pescoço das cegonhas.*

*Assim ficamos, Lídia, eróticos,
os corpos engastando no sorriso
das horas e das coisas, adejando
sob o silêncio, fixo, dos astros.*

*E sobre nós, os ramos, sacudidos
pelo vento, largaram frutos densos.*

No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, José Saramago resolve confrontar o poeta com a realidade do mundo. Incomodado com um verso de Reis («Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo»), Saramago pretende demonstrar que a ataraxia desejada por Ricardo Reis é condenável; e inventa, então, um prodigioso espectáculo verbal, que põe em cena o universo pessoano, misturando as vozes de Fernando Pessoa com a voz do romancista. É nesta linha de textura compósita que a figura de Lídia é retratada. Com efeito, existem no

⁴³ *Litoral* – Revista Mensal de Cultura, 6 (Lisboa Janeiro-Feveireiro de 1945) 186-189.

romance duas Lídias: a que ficou, como Cloe e Neera, «desconhecida, incorpórea»⁴⁴ na ficção das odes, e a que vive, reinventada, na ficção do romance. A Lídia do romance é mais de Saramago do que de Ricardo Reis, a voz de Lídia já não é, portanto, a do poeta, mas a do romancista. Lídia é uma criada de Hotel, com cerca de trinta anos, «é uma mulher feita e bem feita, morena portuguesa, mais para o baixo que para o alto» (p. 87). O retrato composto por Saramago transforma Lídia numa mulher que estaria mais à vontade no mundo de Horácio do que no de Ricardo Reis, porque é uma mulher com alma, coração e corpo sexuado:

«Lídia está nua, tapou com as mãos o peito e o sexo, diz, Não olhe para mim, é a primeira vez que assim está diante dele, Vá-se embora, deixe-me vestir, e di-lo em voz baixa, ansiosa, mas ele sorri, um tanto de ternura, um tanto de desejo, um tanto de malícia, e diz-lhe, Não te vistas, enxuga-te só, oferece-lhe a grande toalha aberta, envolve-lhe o corpo, depois sai, vai para o quarto e despe-se, a cama foi feita de lavado, os lençóis cheiram a novo (...)» (p. 255)

O Ricardo Reis inventado por Saramago aceita, sem grandes hesitações, o corpo sexuado de Lídia, o que provoca o espanto do próprio Fernando Pessoa que, em conversa com Reis lhe diz o seguinte: «O que eu não esperava era que você fosse tão persistente amante, para o volúvel homem que poetou a três musas, Neera, Cloe e Lídia, ter-se fixado carnalmente em uma, é obra (...)» (p. 274). Mas, de facto, mesmo o Reis de Saramago não se fixa apenas em Lídia; surge no romance uma outra mulher, inventada pelo romancista a partir de uma palavra colhida nas odes. Marcenda oferece um verdadeiro contraponto a Lídia e é, talvez, o sintoma mais claro da improbabilidade de Lídia no universo pessoano. Marcenda tem as mãos frias, e além disso, tem uma paralisia total na mão esquerda. As mãos de Marcenda reificam o desenlace e a distância. Lídia é, por conseguinte, uma presença proveniente do mundo de Saramago, não do de Ricardo Reis.

Para completar o tríptico de vozes masculinas resta fazer uma breve alusão a José Tolentino Mendonça. Num livro pontuado por

⁴⁴ José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, (Lisboa 51984) 297-298.

algumas referências que apontam na direcção do mundo greco-latino, José Tolentino Mendonça vai esboçando fios que sinalizam as múltiplas proveniências dos materiais que constroem a memória. Entre esses fios encontram-se Alexandria, Éfeso; Adriano, Leonardo, Kavafis, e também Lídia. Num poema sintomaticamente intitulado "Do Amor", José Tolentino Mendonça cita Ricardo Reis, desarticulando um verso famoso: «Mas Lídia pede o poeta/"vem sentar-te comigo/à beira-rio"/à beira, à beira de quê?»⁴⁵.

Ficam para o fim as vozes femininas, as mais interessantes. Na verdade, duas das maiores poetisas portuguesas – Sophia de Mello Breyner Andresen e Natália Correia – são também leitoras privilegiadas de Fernando Pessoa e particularmente de Ricardo Reis.

O fascínio de Sophia pela poesia de Pessoa está bem documentado na sua obra, não apenas através das referências directas, mas igualmente, e de modo mais rendoso, nas alusões que transfundem para os textos da poetisa as tonalidades do universo pessoano⁴⁶. Há na poesia de Sophia um diálogo a várias vozes com Fernando Pessoa, e os interlocutores são essencialmente Pessoa ortónimo, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. No livro *Dual*, publicado em 1972, Sophia aprofunda o diálogo que havia já sido esboçado em *Livro Sexto*, de 1962⁴⁷. Em *Dual* é convocado o poeta dos heterónimos no poema "Em Hydra, evocando Fernando Pessoa", e é igualmente particularizada a memória de Ricardo Reis num conjunto de textos subordinados ao título geral "Homenagem a Ricardo Reis". Curiosamente, o interlocutor intratextual – quando existe de forma explícita – não é o homenageado mas as "suas criaturas", nomeadamente Neera e Lídia. Cabe precisamente a Lídia a ode que abre o ciclo, e Sophia "fala" com Lídia num tom que só aparentemente é afim do de Ricardo

⁴⁵ José Tolentino Mendonça, *Longe não Sabia* (Lisboa 1997) 22.

⁴⁶ Cf. Anna Klobucka, "Sophia escreve Pessoa", *Colóquio/Letras*, 140-141 (1996) 157-176; Eduardo Lourenço, "Para um Retrato de Sophia", Sophia de Mello Breyner Andresen, *Antologia* (Porto 1985) 7-13.

⁴⁷ Eduardo Lourenço, *art. cit.*, 11: «É no *Livro Sexto* que Sophia esboça o primeiro retrato-diálogo com Pessoa (...) Mas o grande aprofundamento surge com *Dual*, que em si podia ser já uma homenagem ao "dividido", e é em *Dual* que Pessoa como Ricardo Reis é assumido e comungado, com uma perfeição gémea do original, pela visão de Sophia».

Reis. Todo o vocabulário do poema – bem como a sua arquitectura estrófica – é devedor do léxico idiossincrásico de Ricardo Reis, não havendo, portanto, nenhum estranhamento vocabular; há, no entanto, uma espécie de “tom” particular que distingue radicalmente a voz de Sophia da do modelo que pretende homenagear. Dirigindo-se a Lídia, a poetisa não faz um convite amoroso – verdadeiro ou falacioso – mas alerta uma mulher para os perigos de um discurso que amolece a vontade de agir. No fundo, os conselhos de Sophia tentam contrariar os propósitos de ataraxia voluntarista procurados por Ricardo Reis; por isso, o poema abre com um imperativo negativo que pretende atingir Lídia, o próprio sujeito lírico e, de forma pedagógica, o leitor:

*Não creias, Lídia que nenhum estio
Por nós perdido possa regressar
Oferecendo a flor
Que adiámos colher.*

*Cada dia te é dado uma só vez
E no redondo círculo da noite
Não existe piedade
Para aquele que hesita.*

*Mais tarde será tarde e já é tarde.
O tempo apaga tudo menos esse
Longo indelével rasto
Que o não-vivido deixa.*

*Não creias na demora em que te medes.
Jamais se detém Kronos cujo passo
Vai sempre mais à frente
Do que o teu próprio passo⁴⁸.*

Repare-se na beleza e na força dramática da terceira estrofe: não pode haver momentos de hesitação, porque o presente da demora não existe; existe o passado, mas, ficando à beira do rio, como propõe

⁴⁸ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Antologia* (Porto 1985) 235.

Ricardo Reis, apenas se consegue carregar a memória com esse «Longo, indelével rasto/Que o não-vivido deixa». «Longo» e «indelével» são palavras serpentiformes e castigadoras; o rasto do não-vivido é o sinal que transforma o futuro num tempo duplamente amargo e confere à morte uma vitória impiedosa. Por isso, Sophia dirige-se a Lídia exortando-a a fazer do *carpe diem* não um projecto de vida lenificado pelo temor, mas uma imersão na corrente do rio. Reside aqui, creio, o centro do diálogo que Sophia de Mello Breyner estabelece com Lídia, com Ricardo Reis e com Pessoa, pois como diz Anna Klobucka, ao comentar outros textos, «o apelo à boda coroa o diálogo intertextual, oferecendo-se como uma solução para a viuvez, pessoana, e não só»⁴⁹.

O convite à boda, isto é, à festa do corpo e à alegria dos sentidos, constitui também a essência da mensagem que Natália Correia dirige a Lídia. Em *O Armistício*, um livro extraordinário publicado em 1985, Natália Correia revisita a poesia de Ricardo Reis, sobretudo em dois momentos essenciais: quando, ao propor a descrucificação de Cristo, recorre a um vocabulário que, por vezes, se aproxima das odes em que Ricardo Reis considera Cristo apenas mais um deus, nem maior nem menor do que os que já existiam no panteão – apenas é mais novo e mais triste⁵⁰ -, e quando, nos poemas que constituem o capítulo “Sete Motivos do Corpo”, invoca Lídia. O poema de Natália transforma completamente o intertexto nuclear e oferece a Lídia um cenário cultural e estético que a liberta das amarras filosofantes de Reis e lhe devolve a plenitude solar do corpo. O tema da morte - que obsidia Ricardo Reis, impedindo-o de fruir os breves prazeres da vida, e que, por outros modos, também constitui para Horácio um motivo de indisfarçável pavor – está presente no texto de Natália Correia; mas, ao contrário dos poetas que a antecedem, a voz da poetisa tem o encanto das feiticeiras e a destreza das pitonisas. O Orco, diz Natália, raptou Perséfone «rendido à graça», por isso, o corpo não deve ser negado, deve, sim, ser motivo de júbilo e de festa. Lídia, à semelhança de Vénus, a deusa que «sai, das macias ondas, nacarada»,

⁴⁹ Anna Klobucka, *art. cit.*, 168.

⁵⁰ Vd. as odes seguintes: “Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero”; “Não a ti, Cristo, odeio ou menos prezo”; “Não a ti, mas aos teus odeio, Cristo”.

deverá perceber que são falsas e enganadoras as doutrinas que desprezam o corpo e transformam o amor num deus receoso, incorpóreo e punitivo. O bellissimo quadro, pintado com as palavras firmes e suaves de Natália Correia, é um convite e uma lição: convida-nos a participar na festa dos sentidos, e ensina-nos uma moral de gratidão:

*Com a essência das flores mais coniventes
Na formosura, prepara o banho, Lídia.
Os anos murcham e só no corpo sentes
Quente e fagueira a passagem da vida.*

*Não digas, céptica, que a carne é vã e passa
Desfeita em sombra, o negro rio. O Orco
Perséfone raptou rendido à graça.
Talvez no além precisas do teu corpo.*

*Estima-o; e à beleza mais demora
Darão os fados na vida passageira.
Tépida a água, rescenda a musgo e a rosa.
De Paros seja o mármore da banheira.*

*Nua e rosada imerge na carícia
Emoliente da água perfumada,
E as folhas lassas dos membros espreguiça
Como uma humanizada flor aquática.*

*Não te esqueças porém de no amavio
Da água verter um brando óleo de malvas
Que te aveluda as coxas e mais brilho
Te dá ao polimento das espáduas.*

*E saindo do banho como a deusa
Sai, das macias ondas, nacarada,
Ergue-te para o amor, estátua de seda
Toda coberta com pérolas de água.*

"As vozes de Lídia"

*Por fim veste a camisa mais picante;
Com pó de ouro empoa o teu cabelo.
E vai para a alcova onde o teu amante
Te espera radioso e fiel como um espelho.⁵¹*

A ode 3. 9 de Horácio é, de todos os textos citados, o único em que Lídia assume, por delegação do poeta, um discurso na primeira pessoa. Na segunda estrofe, ao recordar o tempo em que ainda não havia sido substituída por Cloe, utiliza a expressão «multi Lydia nominis», que, segundo Eugénio de Castro, pode ser traduzida por «Eu, Lídia, que pertença a uma ilustre família». No âmbito da literatura portuguesa, Lídia é, de facto, «multi nominis», um nome famoso, cujo rumor tem despertado vozes ilustres.

⁵¹ Natália Correia, *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II* (Lisboa 1993) 244-245.

* * * * *

Resumo: *Lidia* é um nome feminino que surge nas *Odes* de Horácio. Na Literatura Portuguesa, o mesmo nome tem sido utilizado por vários escritores. Neste artigo, são apresentados alguns exemplos que ilustram a maneira como a referência clássica tem sido recebida e transformada.

Palavras-chave: Lídia; Horácio; Literatura Latina; Literatura Portuguesa

Resumen: *Lidia* es un nombre femenino que surge en las *Odas* de Horacio. En la Literatura Portuguesa, el mismo nombre fue utilizado por varios escritores. En este artículo se presentan algunos ejemplos que ilustran la manera en que la referencia clásica fue recibida y transformada.

Palabras clave: Lidia; Horacio; Literatura Latina; Literatura Portuguesa

Résumé: Le nom féminin *Lydie*, qui apparaît dans les *Odes* d'Horace, fut repris par plusieurs écrivains dans la littérature portugaise. Cet article nous donne quelques exemples de la façon dont la référence classique fut reçue et transformée.

Mots-clé: Lydie; Horace; littérature latine; littérature portugaise.