UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

SILVIA HELENA CAMPANHOLO

Tradução e análise do *Liber Primus*, da obra *Inscriptionum Libri Duo,* de Jean Visagier: a imitação dos clássicos no Renascimento

Versão corrigida

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Tradução e análise do *Liber Primus*, da obra *Inscriptionum Libri Duo,* de Jean Visagier: a imitação dos clássicos no Renascimento

Versão corrigida

SILVIA HELENA CAMPANHOLO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP), para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo da Cunha Lima

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C186t

Campanholo, Silvia Helena
Tradução e análise do Liber Primus, da obra Inscriptionum Libri Duo, de Jean Visagier: a imitação dos clássicos no Renascimento / Silvia Helena Campanholo ; orientador Ricardo da Cunha Lima. – São Paulo, 2018.
195 f.

Dissertação (Mestrado)– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Letras Clássicas.

1. Literatura Latina. 2. Língua Latina. 3. Renascimento. 4. Epigrama. 5. Jean Visagier. I. Lima, Ricardo da Cunha, orient. II. Título.

Folha de Aprovação

CAMPANHOLO, Silvia Helena

Tradução e análise do *Liber Primus*, da obra *Inscriptionum Libri Duo,* de Jean Visagier: a imitação dos clássicos no Renascimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP), para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Área de concentração: Língua Latina e Literatura Latina

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Ricardo da Cunha Lima
Orientador e Presidente da banca

_____

_____

_____

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da bolsa de estudos no Brasil (2015/14499-2) e também pela bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE, 2015/21842-5), que me permitiram realizar esta pesquisa.

Ao meu orientador, professor Ricardo da Cunha Lima, meu primeiro professor de língua latina, guia no início dessa aprendizagem e por ter sido um grande incentivador no meu processo como pesquisadora, desde a iniciação científica até o mestrado. Reconheço e agradeço por seu importante e fundamental papel no aprimoramento e aprendizado que se impõem à árdua realização de uma tradução inédita. Meu muitíssimo obrigada pela convivência e todos esses ensinamentos.

À professora Hélène Casanova-Robin, pela orientação durante o estágio de pesquisa no exterior, sempre solícita e pronta a tirar todas as minhas dúvidas. Jamais vou me esquecer do nosso primeiro encontro e quando entramos, eu pela primeira vez, na Universidade de Sorbonne. Sua paixão pela literatura reavivou a minha motivação pela escrita das análises presentes nesta pesquisa.

Ao professor Robson Tadeu Cesila, por aceitar fazer parte da minha banca e do meu exame de qualificação, fazendo leituras sempre atentas, que contribuíram para o aprimoramente deste trabalho. Agradeço igualmente pelo curso ministrado e por acompanhar a realização desta pesquisa desde seu início, também pela competência e generosidade com que exerce a docência.

Às professoras Patricia Prata e Leni Ribeiro Leite, que aceitaram fazer parte da minha banca, por dedicarem seu tempo à leitura deste trabalho. Ao professor Marcelo Vieira Fernandes, pelas importantes contribuições e correções em meu exame de qualificação, sobretudo no que concerne a edição e tradução do texto latino.

Aos professores Marcelo Tápia, João Angelo Oliva Neto, Alexandre Pinheiro Hasegawa e Paulo Martins, que ministraram importantes disciplinas para a minha formação e que leram partes desta pesquisa, como forma de monografia final realizada para a obtenção de créditos para o mestrado; suas correções guiaram o início das análises.

A Marly de Bari Matos, minha professora de Introdução aos Estudos Clássicos, cujas aulas influenciaram muitíssimo na decisão de optar pela língua latina. Minha

primeira aula na USP foi em seu curso, causou-me imensa impressão sua empolgação e a imensidão de conhecimentos sobre heróis, guerras e mares.

Aos amigos da graduação, que me ajudaram na adaptação de estar longe de casa, em uma cidade muito grande. Por todo carinho, apoio e companhia dos amigos da "Turma do Pedro" e da "Pensão do Vicente", sobretudo a Lê, a Dessa, a Jamile, a Juliana Motter, o Yklys, a Rosalia e o Luis. À minha turma de latim, companheiros de tradução e da vida, a Mari, a Celina, a Maria Fernanda, o Alex e o Diogo.

Aos amigos queridos da *Maison du Brésil* em Paris, por todas as *soirées* na cozinha do *1er étage* e as noites de quarta-feira no *Fleurus*. Em especial a Luiza, a Adriana, a Thabata, a Juliane, a Juliana, o Lúcio e o Bruno, por serem casa e, ao mesmo tempo, me ajudarem a voar.

A Letícia, minha primeira amiga em São Paulo, ao nosso reencontro em um momento tão necessário, por ser minha amiga e mãe. A Luiza, por pedir que eu me ouvisse mais e sempre me lembrar que a vida é hoje. A Anita, por todo carinho e cuidado. A Marcinha, um grande presente da vida, pelos ensinamentos e pela companhia constante durante o fim deste trabalho. Sem vocês, o caminho teria sido mais árduo; obrigada por me ensinarem o amor e a alegria da amizade.

A Beatriz, minha irmã e amiga querida, por ter sido companheira de todas as brincadeiras da infância, pelo apoio e as conversas. Ao Guido e à Ana, meus avós maravilhosos, que me fazem acreditar no amor e em um mundo melhor. Ao meu pai, Jerson, por todo cuidado, amor e proteção.

À minha mãe, Solange, minha primeira amiga e professora de português na escola, por apoiar todas as minhas decisões, saber das minhas necessidades, antes que eu mesma saiba, e acreditar em meu potencial. Você despertou em mim o gosto pela literatura; obrigada pela companhia e por todas as conversas literárias. Este trabalho também é seu.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo traduzir e analisar o *Liber Primus* da obra *Inscriptionum Libri Duo*, do poeta neolatino francês Jean Visagier. Esse livro foi publicado em 1538, em Paris, na tipografia de Simon de Colines. O *Liber Primus* dessa obra possui noventa e três epigramas que foram traduzidos e, posteriormente, estudados quanto à imitação que fazem da antiguidade clássica. Encontramos vestígios, nesses epigramas, de autores latinos como Catulo, Marcial e Ovídio. Sendo um poeta renascentista, em alguns momentos foi necessário cotejar seu texto com a tradição posterior à clássica, sobretudo nos epigramas de cunho erótico. Inclui-se, ainda, um estudo introdutório sobre a inserção de Jean Visagier na cultura do século XVI, principalmente entre o grupo de poetas neolatinos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Latina e Neolatina – Língua Latina (Tradução) – Renascimento – Epigrama – Jean Visagier.

ABSTRACT: The purpose of this research is to translate and to analyze the *Liber Primus* of the book *Inscriptionum Libri Duo*, by the French Neo-Latin poet Jean Visagier. This book was published in 1538, in Paris, in the typography of Simon de Colines. The *Liber Primus* has ninety-three epigrams that were translated and later studied regarding their imitation of Classical Antiquity. We found vestiges, in these epigrams, of Latin authors like Catulus, Martial and Ovid. As Visagier is a Renaissance poet, at times, it was necessary to compare his text with the post-Classical tradition, especially in the erotic epigrams. It also includes an introductory study on the insertion of Jean Visagier in the culture of the sixteenth century, mainly in the group of Neo-latin poets.

KEYWORDS: Latin and Neo-Latin Literature – Latin Language (Translation) – Renaissance – Epigram – Jean Visagier.

SUMÁRIO

1 Introdução 7
1.1 *Ioannis Vulteius,* poeta neolatino 8
1.2 A obra de Jean Visagier 15
1.3 Descrição do livro pesquisado 16
1.4 Procedimentos de análise 21
1.5 Princípios de edição do texto latino 24
1.6 Critérios de tradução 27
2 *Clinia*, amada de Jean Visagier 29
2.1 A imitação dos poetas elegíacos 31
2.2 Discidium e *fides* 40
2.3 *Amor* e *Mors*: as flechas de Cupido 52
2.4 Divinização 61
3 A perenidade e a personificação do livro 74
3.1 Mecenas 75
3.2 Claude de Bectoz 81
3.3 Jean du Peyrat 92
4. Edição e tradução do texto latino 97
5. Comentários à tradução 176
6. Referências Bibliográficas 187

1 Introdução

O interesse pelo estudo da obra de Jean Visagier foi motivado pelas poucas pesquisas sobre seus livros, pois não há edições e traduções integrais de seus escritos. Outro motivo reside no fato de haver poucos estudos, no Brasil, sobre os poetas neolatinos do círculo literário de Lyon, local onde se reuniam importantes humanistas, dentre eles muitos poetas. Nesse sentido, a singularidade do estudo da literatura neolatina reside na possibilidade de fazer a edição do texto latino, o qual se encontrava em forma de livro, editado uma única vez no século XVI, e, a partir disso, realizar uma tradução inédita. Dessa maneira, dois dos principais objetivos deste trabalho são a edição do texto latino e a tradução do *Liber Primus*, da obra *Inscriptionum Libri Duo*, de Jean Visagier, publicada em 1538, na cidade de Paris, na tipografia de Simon de Colines. Por a obra de Jean Visagier ter sido pouco explorada, foi necessário um breve estudo sobre sua vida, bem como sobre sua inserção em meio aos poetas neolatinos, sobretudo para que se contextualize o autor e sua obra, visando ao melhor entendimento de sua poesia e das análises literárias.

Ademais, a poesia neolatina se apresenta como uma literatura de resgate dos Clássicos, fazendo constantes imitações dos autores latinos e gregos. Essas alusões são muito ricas em significados, principalmente pelo fato de o texto segundo ganhar novos sentidos a partir da identificação e posterior análise dos efeitos intertextuais. Destarte, é importante o estudo desse procedimento de composição, o qual utiliza outros textos para se constituir. Muito além disso, a poesia neolatina de Visagier, por ter sido pouco estudada, apresenta um campo rico para análises mais detidas de sua forma e conteúdo que, aliado à intertextualidade, constitui-se como um lugar propício para interpretações. Com isso, nosso terceiro objetivo é o estudo dessa obra, particularmente no que diz respeito a análises intertextuais.

Portanto, este trabalho constitui-se de 1) uma parte inicial, com um breve panorama sobre a vida de Jean Visagier, a apresentação de sua obra, a descrição do livro pesquisado, os procedimentos de análise, os princípios de edição do texto latino e os critérios de tradução; 2) uma análise sobre os epigramas destinados a Clínia, amada do eu-poético; 3) uma análise sobre alguns epigramas que explanam a perenidade e a personificação do livro; 4) a edição e tradução do texto latino; 5) os comentários da tradução.

1.1 *Ioannis Vulteius,* poeta neolatino

Jean Visagier nasceu em território francês, no vilarejo de Vandy, localizado no departamento de Ardennes, perto de Reims. O próprio poeta apresenta como terra natal a cidade de Reims: nas capas de suas quatro obras, encontramos a fórmula *Ioannis Vulteii Rhemi* ou *Ioannis Vulteii Rhemensis*. Segundo consta no acervo digital da Biblioteca Nacional da França, Visagier nasceu por volta de 1510 e faleceu em 1542. Ian McFarlane[1], estudioso do período humanista e interessado pela obra de Visagier, afirma que ele teria nascido em torno de 1513 e morrido assassinado em dezembro de 1540. Margolin[2], outro estudioso do período humanista, assinala sua morte em 30 de dezembro de 1540.

Os dados sobre a vida de nosso poeta são desencontrados e escassos. Obtivemos poucas referências aos fatos de sua vida ou, mesmo, pesquisadores que tenham estudado sua obra de forma mais detida. De acordo com estudos da década de 70 e 80, de Margolin e de McFarlane, por exemplo, podemos dizer que o poeta teria nascido entre 1510-1513 e morrido entre 1540-1542. Estudos mais recentes sobre os poetas neolatinos, como os de Leroux[3], Laigneau-Fontaine[4] e Langlois-Pézeret[5], fazem muitas referências à obra epigramática de Visagier, por meio de citações de poemas, nos quais nosso poeta fala dos demais autores neolatinos. Apesar disso, não foram encontrados nesses estudos dados concretos sobre sua vida. Ao falarem de Visagier, as autoras referenciam as obras de Margolin e McFarlane, citadas anteriormente, como forma de recomendação para encontrar mais informações. Em outras palavras, quase todas as informações contidas nesta pesquisa se apoiam nos estudos desses dois autores.

De acordo com esses estudiosos, a poesia do período renascentista faz muitas referências aos mecenas, possuindo muitos poemas em que se enaltecem os protetores. Nesse sentido, nosso poeta teve como um de seus protetores o rei da França, Francisco I; segundo Murarasu, "lorsqu'il (*scil*. Visagier) célèbre le roi, il voit en lui l'homme qui a relevé les arts, cultivé les langues et vaincu la barbarie".[6] Dessa maneira, Visagier dedicou vários epigramas ao rei, havendo inclusive todo um livro de sua primeira obra dedicado

---

[1] McFarlane, 1985.
[2] Margolin, 1974.
[3] Leroux, 2009.
[4] Laigneau-Fontaine, 2008.
[5] Langlois-Pézeret, 2009.
[6] Murarasu, 1928, p. 107: "quando Visagier celebra o rei, ele vê nele o homem que elevou as artes, cultivou as línguas e venceu a barbárie".

a Francisco I, o *Epigrammatum liber I.* Também teve como mecenas a família Bohier: "il était protégé par la famille Bohier, et surtout par Gilles, archevêque de Reims".[7] A obra traduzida durante esta pesquisa foi dedicada, justamente, a Gilles Bohier (*Aegidius Boherum)*. No final do primeiro livro das *Inscrições*, há três epigramas encomiásticos que enaltecem Thomas Bohier (89-91), pai de Gilles Bohier.

Os poucos relatos de Margolin e McFarlane indicam que Visagier estudou no collège de Sainte-Barbe em Paris, onde aprendeu latim e grego. Teria tirado o título de Mestre de Artes e, sob a proteção de Jean de Tartas, ministrado aulas no collège de Guyenne em Bordeaux. Porém, não permaneceu na instituição quando a direção foi transferida para André de Gouveia, irmão do poeta neolatino português Antônio de Gouveia[8].

Ainda segundo esses autores, um dos grandes amigos de Visagier foi Antoine Arlier, e, em sua obra, há vários epigramas dedicados a esse amigo. É possível dizer que Visagier e Arlier se conheceram em Lyon. Nas *Inscrições*, há dois poemas para Arlier: o primeiro no livro I e o segundo no livro II. Também há uma terceira menção a ele nos *Xenia* de 1538. Segundo Margolin, há duas cartas escritas por Arlier para Visagier: uma datada de 8 de dezembro de 1536 e outra de 21 de julho de 1539.[9] A primeira carta faz referência a uma visita que Visagier fez ao amigo na cidade de Nîmes.

No outono de 1534, encontramos Visagier em Toulouse, onde foi estudar Direito. Conhece, então, Jean de Boyssonné, professor de direito nessa cidade. Os dois viriam a se tornar grandes amigos. Essa obra, inclusive, foi dedicada ao amigo Boyssonné. Nessa época, conhece também Étienne Dolet[10], um dos mais importantes escritores do grupo de poetas neolatinos, que, devido aos seus escritos, foi queimado na fogueira em 1546, passando a ser conhecido como mártir do Renascimento. No verão de 1536, ano da primeira publicação de nosso poeta, Visagier e Dolet estão em Lyon.

Em 1537, Visagier vai para Lyon, a fim de ajudar Dolet. Seu amigo havia se tornado culpado no caso do assassinato do pintor Compaing. No entanto, Dolet já havia partido para Paris, onde gozava do favor real. Então, Visagier vai até essa cidade e participa do banquete literário que os amigos oferecem ao poeta, por ter se livrado do

---

[7] Mcfarlane, 1985, p. 739: "ele era protegido pela família Bohier, e sobretudo por Gilles, arcebispo de Reims".
[8] *Cf*. Lima, 2007, p. 20.
[9] Margolin, 1988, p. 674.
[10] Corretor na tipografia de Sébastien Gryphe.

processo: "mise hors de cause."[11] Mais tarde, aparece, nos *Carmina* de Dolet, uma homenagem num poema em que o poeta agradece aos amigos pelo banquete. Sobre Dampierre e Visagier, diz: *Dampetrus; Vulteius, non parvam / de se spem praebens doctis*, « Dampierre, Visagier, en qui les savants / fondent un grand espoir ».[12] Desse modo, muitos epigramas de Visagier, presentes nos *Epigrammata*, foram dedicados ao amigo Dolet e o enaltecem.

Da mesma maneira, o poeta neolatino Nicolas Bourbon, autor da obra *Nugae*, foi amigo de Visagier, dedicando-lhe alguns poemas. Muitas vezes, essas relações de amizade, entre os humanistas do círculo de Lyon, são percebidas e transparecem em seus escritos. Nesse sentido, a reedição expandida dos *Epigrammata* de 1536, ocorrida em 1537, apresenta algumas mudanças que refletem as transformações nesse círculo de amizades. Por exemplo, os elogios ao poeta Dolet passam a ser invectivas, e ocorre o apagamento do nome de Bourbon. A amizade entre Visagier e Dolet não durou mais do que três ou quatro anos. Nosso poeta se afasta de Dolet porque, aparentemente, este não corresponde à sua amizade. Então, se antes encontrávamos muitos epigramas que enalteciam Dolet, agora veremos somente invectivas, sobretudo na reedição dos *Epigrammata* de 1537 e nos *Hendecasyllaborum* de 1538. Muitos poetas atrelaram a Dolet a apóstrofe de "inimigo de Deus". E, segundo Lucien Fèbvre, Visagier era um "bom cristão". Desse modo, podemos inferir que, muito provavelmente, o afastamento dos dois poetas reside nesse desacordo de ideias.

Quanto ao apagamento do nome de Bourbon, de acordo com Margolin:

> non seulement Visagier supprima les poèmes adressés élogieusement au poète des Bagatelles [*scil*. Bourbon], mais il se contenta, dans plusieurs cas, de conserver les poèmes (...) en changeant simplements le nom du dédicataire. C'est ainsi que les compliments adressés en 1536 *ad Borbonium poetam* le sont en 1537 *ad Marotum poetam.*[13]

Ainda segundo o crítico francês, a troca do nome de Bourbon para Marot ocorre oito vezes na reedição dos *Epigrammata*. Na obra *Nugarum libri octo*, de 1533, Bourbon

---

[11] Dolet será definitivamente liberado apenas em 21 de abril de 1537.

[12] Tradução de Langlois-Pézeret, Dolet, Carmina, II.1, vv. 84 – 85. "Dampierre, Visagier, nos quais os estudiosos assentam grande esperança".

[13] Margolin, 1988, p. 664: "Visagier não somente suprimiu os poemas endereçados elogiosamente ao poeta das Bagatelas [*scil*. Bourbon], mas ele se contentou, em muitos casos, em conservar os poemas (...) simplesmente mudando o nome do dedicatário. É assim que os cumprimentos endereçados em 1536 *ad Borbonium poetam* o são em 1537 *ad Marotum poetam*".

endereça um epigrama a nosso poeta; nele, o eu-poético afirma que Visagier lê e copia seus versos:

Bourbon, *Nugae*, 1533[14]

Ad Ioannis Visagerium Remensem
Quid tibi uis ? Qui me immodicis tot laudibus ornans,
Atque onerans, Nugas tollis ad astra meas?
Crede mihi, melior me sis nugator oportet,
Cum cudis nugas ipse, legisque meas.

O que queres? Tu, me distinguindo e cumulando de elogios excessivos,
Elevas as minhas Nugas até as estrelas?
Acredita em mim, é necessário que sejas um poeta melhor que eu,
Pois tu lês e copias as minhas Nugas.

Esse poema de Bourbon nos mostra em que consistia o fazer poético do grupo de poetas neolatinos. Era uma escrita que se utilizava, sobremaneira, da imitação como recurso ou, mesmo, como mecanismo propulsor da escrita. De tal modo que essa reprodução de versos de outrem não se restringe ao resgate, pela literatura neolatina, da literatura clássica, mas também ocorre entre os próprios poetas neolatinos. Embora o objetivo desta pesquisa seja estudar as imitações que Visagier faz da literatura clássica, fizemos, quando possível, referências à literatura contemporânea de nosso poeta. Assim, a seguir, mostraremos como se formou o grupo de poetas neolatinos, e um poema no qual há uma alusão aos clássicos e referências à poesia neolatina.

Os poetas neolatinos costumavam se reunir na tipografia de Sébastien Gryphe e ler em primeira mão as novas obras, antes mesmo de sua publicação. Assim, podemos dizer, a partir do epigrama apresentado, que, se a obra de Bourbon (1533) é anterior ao primeiro livro publicado de Visagier (1536), aquele teria lido os *Epigrammata* antes de sua edição e, provavelmente, disso surgiu o epigrama de acusação de leitura e cópia. De fato, até mesmo na obra *Inscriptionum libri duo*, objeto de nosso estudo, encontramos algumas alusões a Bourbon. Uma delas foi estudada mais detidamente no segundo capítulo desta dissertação.

Visagier foi, portanto, um autor do Humanismo europeu e fez parte de um grupo de intelectuais. Esse grupo é composto por Nicolas Bourbon, Étienne Dolet, os irmãos Scèves, Clément Marot, Humbert Susanné, Gilbert Ducher, Salmon Macrin, entre muitos

[14] Esse poema se encontra na página 218, do pdf da edição original de 1533, das *Nugae*. O original encontra-se na Bibliothèque S. J. Les Fontaines 60 – Chantilly. Link: https://books.google.com.br/books?id=OPcfQcaOevEC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

outros. Alguns desses eram poetas e escreveram em latim, outros em francês. Provavelmente aqueles que escreveram em francês, como Clément Marot e Maurice Scève, objetivavam a promoção da língua francesa. Uma postura muito parecida com a de Dante e Petrarca, que escreveram em latim apenas as obras que marcam uma opinião; as demais, de cunho lírico-amoroso, foram escritas em língua vernácula.

Os poetas neolatinos costumavam se encontrar habitualmente e escrever suas obras em Lyon, na tipografia de Sébastien Gryphe, como dito anteriormente. De acordo com McFarlane,

> ce groupe comprenait des humanistes destinés à ne passer qu'un certain temps à Lyon: Rabelais, Marot, Boyssonné, Nicolas Bourbon, Salmon Macrin (depuis 1534 *cubicularius regius*), Gilbert Ducher, Humbert Susanné, et Dolet, qui pourtant a séjourné plus longtemps dans la ville; ils étaient tous liés avec les humanistes de la ville, avec le personnel du collège de la Trinité, avec les mécènes de la région.[15]

Essas relações intelectuais e sociais podem ser notadas em suas obras, pois, como vimos, muitos poemas são dedicados a outros poetas ou humanistas contemporâneos e falam sobre essas relações de amizade. Para Jean-Claude Margolin, importante estudioso devotado ao Humanismo e a esse círculo de poetas, "Lyon fait figure de capitale de la liberté intellectuelle".[16] Já Joukovsky chega a dizer que Lyon seria para os artistas do Renascimento a imagem de Roma: "Lyon reproduit la ville modèle qu'est Rome".[17] Mais adiante:

> à la Renaissance, l'image des Villes surgit parfois de dictionnaires, des mythologies et des lexiques, et celle de Lyon doit beaucoup à ces généalogies des dieux et des mots. Le nom même de Lyon fournit des calembours à Marot et à ses confrères, et un élément figurant dans les entrées royales ou dans l'emblème.[18]

Pensando nesse círculo de poetas neolatinos que se criou na França, Murarasu mostra bem quais eram seus ideais e como a obra de Visagier é fruto desse meio literário:

---

[15] McFarlane, 1985, p. 740: "este grupo inclui humanistas destinados a passar apenas um certo tempo em Lyon: Rabelais, Marot, Boyssonné, Nicolas Bourbon, Salmon Macrin (desde 1534 *cubicularius regius*), Gilbert Ducher, Humbert Susanné, e Dolet, que, no entanto, ficou mais tempo na cidade; todos estavam ligados aos humanistas da cidade, com o pessoal do 'collège de la Trinité', com os mecenas da região".
[16] Margolin, 1974, p. 152: "Lyon é a capital da liberdade intelectual".
[17] Joukovsky, 1985, p. 423, "Lyon reproduz a cidade modelo que é Roma".
[18] *Ibid.*, pp. 438-439, "no Renascimento, a imagem das cidades surge, às vezes, dos dicionários, das mitologias e dos léxicos, e essa de Lyon deve muito a essas genealogias dos deuses e das palavras. O próprio nome de Lion ofereceu trocadilhos a Marot e aos seus companheiros, e um elemento figurativo nas entradas reais e nos emblemas".

> les poètes neo-latins de l'époque héroique qui s'étend de 1530 à 1540 semblent suffoqués par le système rétrograde. Ils criaient contre la Sorbonne qui devait être vaincue et avec elle la mentalité médiévale. Les cris si douloureux quelquefois montrent l'amour des poètes pour les lettres antiques, mais ils manifestent em même temps la révolte de la personnalité humaine qui ne se sentait pas libre dans son développement. Les poésies de Visagier, qui nous intéressent parurent à Lyon en 1537. Elles expriment des sentiments et des opinions chères à tous les poètes neo-latins: amour pour les lettres antiques, admiration pour le roi qui les protégeait, grande sympathie pour les poètes français.[19]

Nas suas obras, os poetas lioneses não tinham receio de promover elogios, tampouco invectivas, quando amizades eram abaladas. Como vimos, Visagier escreveu muitos epigramas encomiásticos a Dolet e Bourbon, os quais posteriormente se transformaram em ofensas. Em um de seus estudos, Margolin diz:

> on peut déceler, à travers les quelques poèmes des *Xenia,* des *Inscriptiones* et des *Hendecasyllabi,* un sentiment réel d'amitié, de complicité littéraire et artisanale (d'une manière générale). Nous avons véritablement l'impression d'avoir affaire à un groupe de camarades, groupe sans doute instable car l'expression d'admirations mutuelles et hautement proclamées ne va pas sans des rivalités sourdes ou, à l'ocasion, ostentatoires.[20]

Como se vê, boa parte da poesia epigramática desse período é dedicada a poetas contemporâneos ou a personalidades ilustres. Na obra objeto de nosso estudo (*Inscriptionum Libri Duo*) há muitas referências aos poetas neolatinos. No livro I podemos citar, por exemplo, o décimo sexto epigrama. Ele se intitula *in quendam ignarum poetam* e nele Visagier fala do seu círculo de amigos, Macrin, Bersard, De Brie, Mellin, Marot, Dampierre, os irmãos Scève, L'Aunay, Vida e Rosset. Ele compara o fazer poético desses autores com o de um certo poeta que ele pretende atacar. A comparação

---

[19] Murarasu, 1928, pp. 104-105: "os poetas neolatinos da época heroica que se estende de 1530 a 1540 parecem sufocados pelo sistema retrógrado. Eles gritavam contra a Sorbonne que deveria ser derrotada e com ela a mentalidade medieval. O grito doloroso dos poetas mostra o amor dos poetas pelas letras antigas, mas eles manifestam, ao mesmo tempo, a revolta da personalidade humana, que não se sentia livre em seu desenvolvimento. As poesias de Visagier que nos interessam apareceram em Lyon em 1537. Elas exprimem sentimentos e opiniões caras a todos os poetas neolatinos: amor pelas letras antigas, admiração pelo rei que os protege, grande simpatia pelos poetas franceses".

[20] Margolin, 1974, p. 672, "podemos detectar, por meio de alguns poemas dos *Xenia*, das *Inscrições* e dos *Hendecassílabos*, um sentimento real de amizade, de cumplicidade literária e artesanal (de uma maneira geral). Nós realmente temos a impressão de que estamos lidando com um grupo de camaradas, grupo, sem dúvida, instável, porque a expressão de admiração mútua e altamente proclamada não vai sem rivalidades surdas ou, em algumas ocasiões, ostensivas".

engrandece os poetas neolatinos e rebaixa esse poeta *ignarus* (vocábulo latino que indica tanto o "ignorante" ou "inculto" quanto o "ignorado" ou "desconhecido"):

[16] IN QVENDAM IGNARVM POETAM
Magni cum facerem Macrinum, cúmque Besardum:
Brixius et nostro multus in ore foret:
Et de Mellini fieret, Musáque Maroti
Mentio, quae fieri non nisi honesta potest:
Laudarémque tuos mi Dampetre docte phaleucos, 5
Suspicerem Scaeuae doctam vtriusque lyram,
Alnetum, Vidam, Rossetum temporis huius
Mirarer, Phoebus denique quotquot alit:
Quidam bellus homo, heus de me nil dicitur? Inquit.
Dixi, de insano quod solet, et fatuo. 10

[16] CONTRA UM POETA QUALQUER IGNORADO
Como eu tivesse em grande conta Macrin e Besard,
E muito De Brie vivesse em minha boca,
Como não faltasse menção à Musa de Mellin e Marot,
Menção que só pode ser elogiosa,
Como aos teus hendecassílabos, meu douto Dampierre, eu elogiasse, 5
E ainda contemplasse a douta poesia dos dois Scèves,
Como eu admirasse L'Aunay, Vida, Rosset,
E, enfim, todos os outros desta época aos quais Febo inspira,
Então um tipinho jeitoso perguntou: "Ei, nada é dito sobre mim?"
Já disse, sim: o de costume sobre alguém demente e sem graça. 10

Nesse poema, nos deparamos com a expressão *bellus homo*, que aparece sete vezes nos epigramas de Marcial, sendo duas vezes no epigrama 9 do primeiro livro e cinco vezes no epigrama 63 do terceiro livro. Nos dois epigramas, Marcial explica o que seria um *bellus homo*:

[I, 9]
Bellus homo et magnus vis idem, Cotta, videri:
Sed qui bellus homo est, Cotta, pusillus homo est.

Queres parecer, Cota, um tipo bonito e, ao mesmo tempo, grande:
mas quem é um tipo bonito, Cota, é um tipo bem pequeno. (Trad.: J. L. Brandão)

[III, 63]
Cotile, bellus homo es: dicunt hoc, Cotile, multi.
Audio: sed quod sit, dic mihi, bellus homo.
"Bellus homo est, flexos qui digerit ordine crines,
Balsama qui semper, cinnama semper olet;
Cantica qui Nilli, qui Gaditana susurrat,
Qui movet in varios bracchia volsa modos;
Inter femineas tota qui luce cathedras
Desidet atque aliqua semper in aure sonat,
Qui legit hinc illinc missas scribitque tabelas;
Pallia vicini qui refugit cubiti;
Qui scit, quam quis amet, qui per convivia currit,
Hirpini veteres qui bene novit avos."
Quid narras? Hoc est, hoc est homo, Cotile, bellus?
Res pertricosa est, Cotile, bellus homo.

Cótilo, és um tipo jeitoso[21]: muitos, Cótilo, o dizem
(é o que ouço contar) mas, diz-me lá, o que é um tipo jeitoso.
"Tipo jeitoso é o que sabe pentear os caracóis,
o que sempre cheira a bálsamo, o que sempre cheira a canela;
o que trauteia as canções do Nilo, o que trauteia as canções de Gades,
o que meneia em variados ritmos os braços depilados;
que, entre cadeiras de mulheres, todo o santo dia,
permanece sentado e tem sempre que cochichar alguma coisa ao ouvido,
o que lê bilhetes enviados daqui e dali e escreve as respostas;
que evita o manto do vizinho na zona do cotovelo;
o que sabe quem é a mulher amada de quem quer que seja, o que circula por todos os festins,
o que conhece bem os remotos antepassados de Hirpino."
Que me contas? É isto, é isto, Cótilo, o tipo jeitoso?
Um tipo jeitoso, Cótilo, é coisa bem complicada... (Trad.: P. S. Ferreira)

Graças à intertextualidade, cria-se um subtexto no poema de Visagier, o qual se reveste de um significado subjacente a partir da expressão *bellus homo*. Ao se apropriar do texto latino de Marcial, o poeta traz para seu epigrama um conteúdo jocoso e, a partir dessa leitura, notamos a força da expressão *bellus homo*. Pensando nessa imitação, torna-se mais clara e incisiva a divisão entre os excelentes poetas neolatinos e um certo poeta *ignarus*, pois este seria um *bellus homo*, expressão que Marcial explica muito bem em seus epigramas, como sendo um sujeito interesseiro, efeminado e cansativo. Ainda temos o acréscimo dos adjetivos *insano et fatuo*, que, ao lado do significado subjacente de *bellus homo*, reforça o efeito jocoso.

1.2 A obra de Jean Visagier

Visagier escreveu e publicou quatro obras, as quais permanecem sem tradução ou edição integral do texto latino. Sua primeira publicação surge em 1536 e se intitula *Epigrammatum Libri Duo*, impressa em Lyon pelo tipógrafo Sébastien Gryphe. Em 1537, foi reeditada por Michel Parmentier em Lyon, passando a se chamar *Epigrammatum Libri IIII. Eiusdem Xenia*, pois foi ampliada por Visagier. No ano de 1538 surgem mais duas publicações: *Hendecassyllaborum Libri IIII* e *Inscriptionum Libri Duo. Xeniorum libellus*, ambas editadas por Simon de Colines em Paris.

Para o propósito desta pesquisa, será estudado e traduzido o primeiro livro de epigramas, *Inscriptionum Liber Primus*, da obra *Inscriptionum Libri Duo.* Essa escolha foi motivada, primeiro, pela pequena extensão desta obra em relação às demais. Em

[21] No poema de Visagier a tradução de *bellus homo* foi inspirada por essa tradução do epigrama 63 de Marcial.

segundo lugar, as *Inscrições*, por possuírem dois livros, se adequaram melhor aos propósitos de tradução: o segundo livro será traduzido pelo orientador desta pesquisa, o Prof. Dr. Ricardo da Cunha Lima, que coordena um grupo de estudos sobre a obra neolatina de Jean Visagier. Ademais, seria tarefa difícil traduzir, em um trabalho de mestrado, os *Epigrammata*, pois possuem quatro livros, cada um composto por aproximadamente 300 epigramas. O mesmo ocorre com os *Hendecassyllabi*.

Como os epigramas das *Inscrições* são do período de 1536 a 1538 e não possuem nenhuma edição moderna, nos foi necessário fazer uma nova edição. Ela se caracteriza como fac-similar e preserva praticamente todas as características da edição do século XVI. As maiores interferências no texto latino dizem respeito ao desenvolvimento de abreviaturas, principalmente aquelas concernentes aos nomes próprios e ao final de palavras, como, por exemplo, a abreviatura do *-que* e do *-m*[22].

A bibliografia sobre a obra de Visagier, como já adiantamos, é pequena: encontramos apenas três artigos que examinam mais de perto sua obra, tendo-a como objeto de estudo. Dois deles são do crítico francês Jean-Claude Margolin: « Le cercle humaniste lyonnais d'après l'édition des 'epigrammata' (1537) de Jean Visagier » e « Profil de l'Humanisme lyonnais vers 1537: Dolet, Arlier, Visagier (Perspectives de recherches) ». O terceiro artigo é do crítico inglês Ian Dalrymple McFarlane: « Jean Visagier (Vulteius) poète de l'amour ». Ao longo deste trabalho, frequentemente faremos referência a esses três artigos, bem como a outras obras críticas sobre o período e os poetas neolatinos lioneses.

Como já mencionamos, os estudos mais atuais sobre os demais poetas neolatinos (por exemplo, os de Leroux, Langlois-Pézeret e Laigneau-Fontaine) não apresentaram um material rico em dados biográficos sobre Visagier. No entanto, tais estudos nos ajudaram a entender melhor a natureza da poesia que se praticava nessa época, ou seja, seus temas e características mais comuns.

1.3 Descrição do livro pesquisado

O primeiro livro da obra *Inscriptionum libri duo* é composto por 93 epigramas. De acordo com a edição de 1538, esses epigramas se encontram distribuídos em trinta e oito páginas. Embora todas as páginas possuam texto, somente a da direita é numerada.

[22] Para a descrição de todas as mudanças e informações sobre a edição, ver o subcapítulo "princípios de edição do texto latino".

Na página 1, temos o título do livro, acompanhado da dedicatória aos mecenas e da marca da tipografia de Simon de Colines. Nas páginas 2 (esquerda e direita) e 3 (esquerda), há a introdução do livro. Os epigramas de 1 a 92 vão da página 3 (direita) até a 19 (direita); o 93 constitui-se como uma epígrafe e se localiza na página esquerda daquela correspondente a 20, onde se inicia o livro II.

Os poemas desse livro pertencem ao gênero epigramático, cuja origem remonta à Grécia. Inicialmente seu uso se restringia às inscrições feitas em túmulos, estátuas, vasos e objetos oferecidos aos deuses. Devido a isso, apresentava como característica principal versos curtos e assunto restrito ao ambiente fúnebre ou de voto aos deuses. Como Cesila bem lembra, as inscrições "serviam, portanto, de homenagem às pessoas falecidas, como dedicatórias aos destinatários de uma oferta ou como simples descrições ou legendas de obras de arte e monumentos".[23] A pequena extensão dos versos no epigrama se deve às proporções dos objetos nos quais era gravado; de acordo com Agnolon, a "brevidade advém, evidentemente, da necessidade de o discurso adequar-se às exíguas dimensões de seu suporte material".[24] Mais tarde, o epigrama começa a se constituir como um gênero literário autônomo e seu assunto já não era mais restrito ao ambiente sepulcral ou votivo:

> o discurso vazado em versos, a engenhosidade e agudeza de muitas inscrições, advindas da extrema brevidade de que resulta a precisão da linguagem, contribuíram de maneira inexorável para que o epigrama de epigráfico se transformasse em "literário", de modo que a partir daí poderiam circular no mundo grego livros cujo título Epigramas não mais aferisse somente inscrições verídicas, mas agora verossímeis, ficções poéticas que tomavam como paradigma de composição as antigas inscrições, gravadas na pedra tumular ou no ex-voto.[25]

Sobre isso diz Stephan Busch:

> driven by their antiquarian and philological interests, Hellenistic scholars begin to collected stone inscriptions and, as a result, gradually turn them into literary epigrams. In this process, the genre opens up to new subjects as well as to new ideas about the form. Along with real grave and dedicatory inscriptions, fictive inscriptions begin to appear, characterized by a wide range of subjects that often display no connection to the epigram's inscriptional origins. Among other things, short poems on erotic of sympotic topics can now be called 'epigrams'

[23] Cesila, 2004, p. 25.
[24] Agnolon, 2009, p. 2.
[25] *Ibid.*, pp. 3-4.

> too. Its programmatic brevity makes the epigram a favourite genre for poets of this period, whose archegete is Callimachus.[26]

A extensão, em número de versos, desse epigrama literário é um assunto muito controverso, como pode ser observado na asserção de Karl Enenkel:

> some early modern critics regarded *brevitas* as an absolute quantity: as epigram should ideally comprise no more than two lines (according to Antonio Minturno, *De poeta*, of 1559), or, according to others, less than four, six or ten lines. These contradictory opinions on the epigram's absolute length led Hess to do away with *brevitas* as a criterion for the epigram. Scaliger, however, took a different stand. He subtly regarded brevitas not as an absolute quantitative, but as a qualitative and relative criterion, depending on a reasonable relationship between the requirements of a given topic required more verses than others. In my opinion this is an interesting hypothesis we should take into account.[27]

Realmente, a extensão do epigrama parece estar relacionada com o tema sobre o qual ele versa e com seu suporte material. Cabe ao autor decidir quantos versos dedicar a este ou aquele tema. Por exemplo, os doze livros de epigramas de Marcial variam bastante no número de versos: "trata-se, ao todo, de quase 1200 epigramas. A maioria tem entre 2 e 10 versos, mas muitos ultrapassam os 20 versos, até um máximo de 51. Os epigramas com um só verso são muito raros".[28] A exemplo disso, os maiores epigramas de Visagier (*Inscrições*) possuem entre 26 e 30 versos, e os menores, dois versos.

Em Roma, o principal compositor do gênero epigramático foi Marcial, como nos ensina Cesila: "foi apenas com a obra de Marcial, no século I d. C., que o epigrama adquiriu maior importância e abandonou definitivamente sua dimensão 'menor' para

---

[26] Stephan Busch *In* De Beer et al., 2009, p. 27: "impulsionados por seus interesses antiquários e filológicos, os estudiosos helenísticos começaram a coletar inscrições de pedra e, como resultado, as transformaram gradualmente em epigramas literários. Neste processo, o gênero se abre para novos assuntos, bem como para novas idéias sobre a forma. Junto com inscrições reais e dedicatórias, inscrições fictícias começam a aparecer, caracterizadas por uma ampla gama de assuntos que, muitas vezes, não apresentam conexão com as origens do epigrama inscripcional. Entre outras coisas, poemas curtos de temática erótica simposial também podem agora ser chamados de "epigramas". A sua brevidade programática torna o epigrama um gênero favorito para os poetas desse período, cujo arquegete é Calímaco".

[27] Karl Enenkel *In* De Beer et al., 2009, p. 19: "alguns críticos modernos consideravam *brevitas* como uma quantidade absoluta: por exemplo, o epigrama deve, idealmente, não incluir mais do que duas linhas (de acordo com Antonio Minturno, *De poeta*, de 1559), ou, segundo outros, menos de quatro, seis ou dez linhas. Essas opiniões contraditórias sobre o comprimento absoluto do epigrama levaram Hess a acabar com *brevitas* como critério para o epigrama. Scaliger, no entanto, assumiu uma posição diferente. Ele sutilmente considerou *brevitas* não como um critério quantitativo absoluto, mas como qualitativo e relativo, dependendo de uma relação razoável entre os requisitos dados por um determinado tópico, que necessitam de mais versos que outros. Na minha opinião, esta é uma hipótese interessante que devemos levar em consideração".

[28] Citroni, 2006, p. 874.

ascender verdadeiramente ao posto de gênero poético".[29] Sobre isso, Cairolli afirma que "é somente a atividade poética de Marcial, intensiva, que leva o gênero ao ápice nas letras latinas: depois de seus quinze livros de epigramas, o gênero passa a figurar no rol dos gêneros".[30] O metro mais comum no gênero epigramático, e também na obra de Marcial, é o dístico elegíaco. Quanto à temática, os epigramas de Marcial versavam sobre os mais variados assuntos, sendo a matéria satírica ou jocosa a mais recorrente. Segundo Citroni,

> epigrama identifica essencialmente um poema que possui caracteres afins aos das poesias de Marcial, tais como a sua natureza ligada a uma circunstância concreta, antes de mais e, depois, a invectiva cómico-satírica e a tendência a colocar no fim uma tirada espirituosa – tudo características típicas de Marcial.[31]

O epigrama renascentista não era diferente. Sua maior característica continua sendo a brevidade e concisão, aliada à objetividade, ao emprego privilegiado do dístico elegíaco e tendo uma estrutura fechada.[32] Ele abarca todos os temas, mesmo aqueles concernentes a outros gêneros. Trata-se de uma literatura de circunstância, que encontra sua temática no calor do momento e não no furor platônico, que caracteriza os grandes gêneros.[33] Seu estilo é a *suauitas*: sendo delicado e doce, ele acaba por atingir o sublime; de acordo com Laigneau-Fontaine, "il [*scil.* o epigrama] s'agit certes d'une pièce brève, mais à laquelle sa forme parfaite apporte une force d'attraction irrésistible, ce qui est la définition même du sublime".[34] Essa poesia praticada pelos poetas neolatinos é tida, por eles mesmos, como uma obra de juventude e, como tal, busca na modéstia a *captatio beneuolentiae*; como exemplo, podemos citar o próprio título da obra de Marc-Antoine Muret, *Juvenilia*. Além disso, temos a tirada espirituosa, a argúcia final, característica própria dos epigramas de Marcial. Ela, geralmente, pode se localizar nos dois últimos versos, apenas no último, ou no segundo hemistíquio do último verso. Essa picada consiste em tirar uma conclusão surpreendente a partir dos elementos dados ao longo do poema.

Quanto à matéria dos epigramas de Visagier, já que sua obra é pouco conhecida, faremos uma apresentação e descrição dos epigramas contidos nas *Inscrições*. Então,

---

[29] Cesila, 2004, p. 26.
[30] Cairolli, 2009, pp. 27-28.
[31] Citroni, 2006, p. 878.
[32] Laurens, 1989, p. 25.
[33] Laigneau-Fontaine, 2008, p. 50.
[34] *Idem*, p. 46: "certamente, é uma peça breve, mas à qual sua forma perfeita traz uma força de atração irresistível, que é a própria definição do sublime".

vamos encontrar algumas séries de epigramas, que Pierre Laurens define como um "changement dans la répétition".[35] Essas séries possuem modelos variados. Temos: (a) epigramas consagrados ao mesmo tema, posicionados um ao lado do outro, tendo como principal marcador da repetição o título *aliud* (ou variações deste nas peças subsequentes à primeira); (b) epigramas separados que pontuam o livro, possuindo o mesmo tema; (c) epigramas seguidos com o mesmo tema, mas sem o título *aliud*.

Como exemplo do primeiro tipo de série (a), podemos citar os epigramas 41, 42, 43, 44, 45 e 46, os quais são destinados a Oronce Fine, apresentando o título *aliud* nos poemas de 42 a 46. No segundo caso (b), podemos mencionar os epigramas 1, 25 e 92; destinados ao mecenas Gilles Bohier e que lhe fazem elogios. Também podemos encontrar o terceiro tipo de série (c): são os poemas de número 69, 70 e 71, tendo por temática a paz selada entre os reis Francisco I e Carlos V, mas que não possuem títulos semelhantes.

Além disso, também podemos dividir os epigramas desse primeiro livro da obra *Inscriptionum libri duo* em:

1) Vituperiosos – 6, 7, 13, 14, 16, 19, 22, 26, 27, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 48, 54, 56, 57, 59, 65, 67, 76, 85, 88;
2) Encomiásticos – 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10, 17, 18, 20, 24, 25, 28, 30, 49, 50, 51, 52, 53, 58, 60, 61, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 79, 89, 90, 91, 92 e 93;
3) Eróticos – 8, 11, 12, 15, 21, 23, 33, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 55, 62, 63, 64, 73, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 86 e 87.

Os poemas encomiásticos, em geral, possuem no título a preposição *ad*; esse é um traço comum aos encômios a pessoas, mas, apesar disso, não é uma regra fixa. Do mesmo modo, nos vitupérios, encontramos amiúde a preposição *in* seuida de acusativo. Sobre os epigramas considerados eróticos, tomamos aqui erótico em um sentido largo do termo, não querendo dizer apenas poemas licenciosos e sensuais, mas qualquer tipo de composição que tome o amor, seja carnal ou idealizado, como objeto temático. No entanto, essa divisão que acabamos de indicar não deve ser considerada estanque.

[35] Laurens, 2012, pp. 103-138: "mudança na repetição".

1.4 Procedimentos de análise

Conforme preestabelecido no próprio título desta pesquisa, "tradução e análise do *Liber Primus*, da obra *Inscriptionum Libri Duo*, de Jean Visagier: a imitação dos clássicos no Renascimento", nossa análise se propõe como intertextual. Essa decisão se deve ao fato de os poetas neolatinos terem como um de seus princípios de escrita a imitação dos clássicos, fazendo constantes alusões a autores como Catulo, Ovídio, Propércio, Marcial, entre outros. Os próprios autores clássicos já tinham a imitação como um princípio de processo criativo, elaborando suas obras de maneira a criar efeitos intertextuais entre si, como, por exemplo, as relações que Virgílio cria na *Eneida* com a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero. Afirma Oliva Neto, ao discutir a obra de Catulo, que, na antiguidade clássica, a imitação era uma prática:

> imitar objetivou-se como valor, sem o traço negativo que a sensibilidade moderna, sobretudo após o Romantismo, denuncia e rejeita. Tendo, de início, nos monumentos do passado seu objeto, imitar era antes homenagem do que plágio (...) se a imitação era um valor, a alusão era a sua técnica (...) a técnica da alusão consistia em reproduzir um trecho, um verso, ou apenas uma imagem de outro poeta, de maneira que o leitor se comprazia em identificar a proveniência, comparar e avaliar.[36]

Nesse sentido, *imitatio* é um termo latino que faz referência ao processo de alusão a grandes obras clássicas. Como bem lembra Cesila, "o escritor devia imitar os grandes modelos do passado, mas no sentido de utilizar material verbal e conteudístico dos mesmos de maneira criativa, competindo com os modelos e tentando, se possível, fazer melhor que eles, superá-los".[37] Sobre isso diz Vasconcellos: "os Romanos terão um nome para designar esse processo – *imitatio*, conceito que de certa forma abarcará a noção de *aemulatio*: tentativa de igualar ou superar o original".[38] Assim, ela pode ocorrer de várias maneiras, seja constituindo-se como uma citação, sem efetivamente modificar o original, seja utilizando a obra imitada de modo a modificar seu sentido primeiro. Segundo Patricia Prata, a imitação deve manter uma conversa inteligente e sensível com o original:

> quando o escritor realiza uma imitação servil, uma reprodução fiel do modelo, faz uma operação pura e simples que nada acrescenta de novo ao conhecimento. Para que a *imitatio* seja bem sucedida, então, é

[36] Oliva Neto, 1996, pp. 26-28.
[37] Cesila, 2008, p. 36.
[38] Vasconcellos, 2001, p. 18.

> necessário que o imitador saiba escolher nos modelos o que há de mais especial neles, ou seja, deve tentar captar a essência da obra e, a partir daí, conseguir dar um tratamento pessoal ao objeto da apropriação.[39]

Dessa maneira, a *imitatio* deve ir além de uma simples repetição de palavras, expressões ou frases de outro autor. Ao ser levada para um contexto diferente, essa matéria cria efeitos a partir do sentido dado pelo primeiro autor, podendo conferir ao texto segundo interpretações diferentes daquelas feitas por um leitor que não reconheça o intertexto. As interpretações, percepções e efeitos dependem da visão e conhecimento de cada leitor. Patricia Prata afirma: "a apropriação, por sua vez, não é percebida de imediato, somente ao leitor bem informado cabe reconhecer e aprová-la".[40] O exemplo do epigrama 16 de Visagier, apresentado anteriormente, se encaixa perfeitamente nessa definição, pois é apenas ao identificar a alusão a Marcial que o leitor pode alcançar o sentido latente da expressão *bellus homo* no epigrama quinhentista.

Em suma, a partir das interpretações que fazemos das alusões, abre-se a possibilidade de ver como uma obra recebe novos significados pelo reconhecimento da imitação, em nosso caso a obra neolatina de Jean Visagier. Também podemos identificar quais são os modelos de sua composição poética. Ao fazer uma releitura de Conte, Cesila diz: "Conte, portanto, destaca a importância de estudar os efeitos de sentido gerados pelas alusões textuais ou intertextos, ou seja, a funcionalidade, o potencial retórico desses mecanismos textuais".[41] Assim, traduzir e analisar as imitações presentes na obra de Visagier, formadoras de uma rede de versos, permite revelar novos sentidos nessa poesia.

Ao compor seus epigramas, os poetas neolatinos se serviam de alusões a obras da literatura clássica, buscando inspiração em muitos autores latinos. No *liber Primus* da obra *Inscriptionum Libri Duo*, pudemos verificar, até o presente momento, intertextos, sobretudo, com os autores clássicos Catulo, Marcial, Ovídio e Propércio. Sendo esse o nosso objeto, selecionamos como fundamentação teórica, para nos referirmos aos processos de imitação, a terminologia de Vasconcellos, descrita em sua obra "*Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*".[42] A seguir, apresentamos uma tabela, na qual descrevemos todos os processos intertextuais nomeados por Vasconcellos em seu livro.

---

[39] Prata, 2002, p. 27.
[40] Prata, 2002, p. 31.
[41] Conte & Barchiesi, 1982, apud Cesila, 2008, p. 43.
[42] Vasconcellos, 2001.

Formas e processos alusivos[43]	**Definição**	
Citação	"reproduz material alheio com pouca ou nenhuma *variatio*" (p. 91)	"neutras quanto à criação de sentido" (p. 92)
		"intenção a mais de criar sentido a partir do confronto com o contexto de que foi extraída" (p. 92)
Condensação	"espécie de *contaminatio* em miniatura"; "o poeta funde duas metades de dois versos" (p. 93)	
Paratextualidade	Intertexto gerado a partir do título de uma obra.	
Intratextualidade	"evocação, no curso de uma obra, de passagens da mesma obra: alusão interna" (p. 130)	
Autotextualidade	"evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do mesmo autor" (p. 148)	
"Correção" estética	"retomando modelos, o poeta pode resgatá-los desviando-se, porém, em certos aspectos estilísticos e fazendo sobressair a diferença do confronto entre seu hipertexto e o hipotexto evocado"; "desvio do original" (p. 161)	
Ironia	"efeito possível da alusão é o de ironia; levada ao extremo, temos a paródia, uma das formas de intertextualidade mais comuns e fáceis de detectar" (p. 170)	
Elipse	Aludir "a um episódio narrado em outro poeta sem recontá-lo, mas deixando ao leitor a possibilidade de extrair sentidos do confronto com o texto evocado" (p. 183)	

Essas formas e processos alusivos descritos em Vasconcellos dizem respeito a procedimentos intertextuais encontrados na *Eneida* de Virgílio, e, por isso, de maneira nenhuma, se pretendem ajustáveis a outras obras ou, mesmo, absolutas. Assim, quando possível e pertinente, fizemos referência a essa nomenclatura.

Uma expressão que utilizaremos sobremaneira no decorrer das análises é "efeito intertextual", que está presente no título dessa obra de Vasconcellos. O substantivo "efeito" nos lembra que a intertextualidade é o resultado do cotejamento entre dois ou mais textos, de maneira a nos levar a estabelecer paralelos ou contrastes entre as obras comparadas. A partir do "índice textual" criado entre o texto primeiro e o segundo, podemos indicar paralelos e contraste entre as obras. Mais que isso, a análise dos efeitos intertextuais deve não só colocar em relevo semelhanças e diferenças, mas, acima de tudo,

[43] *Ibid.*, pp. 77-187.

tentar captar a finalidade, o subtexto, da imitação. Em outras palavras, o que isso traz de novo ao texto segundo, tornando seu uso singular em cada poeta. Ademais, cabe dizer que utilizaremos os termos *imitatio* e intertextualidade como sinônimos. Assim, não objetivamos uma crítica dessa nomenclatura, mas, sim, uma análise dos resultados produzidos no texto segundo.

A partir disso, para realizar as análises intertextuais desta pesquisa, foi necessária a seleção de alguns epigramas. Como pudemos observar duas categorias temáticas recorrentes em alguns poemas, as quais se mostraram favoráveis para a análise literária, no sentido de possuírem material conteudístico e formal em profusão, optamos por dividir as análises segundo essas duas naturezas. As alusões se encontram disseminadas no estudo de cada uma dessas partes, as quais possuem suas próprias coerências internas, segundo determinados eixos temáticos. Na primeira análise, examinamos quatorze epigramas, de cunho erótico, destinados à amada do eu-poético de Visagier, Clínia. Por fim, para a segunda análise, selecionamos quatro poemas que, além de serem louvores a pessoas da época de Visagier, possuem como temática a personificação e a perenidade do livro de Visagier. Assim, houve uma necessidade de agrupar os epigramas para dar mais coesão ao objetivo de realizar análises intertextuais e obter maior unidade nos resultados.

1.5 Princípios de edição do texto latino

Para a edição do primeiro livro da obra *Inscriptionum Libri Duo*, de Jean Visagier, consultamos a edição de 1538, impressa na tipografia de Simon de Colines em Paris. Servimo-nos de dois exemplares, um conservado na biblioteca Mazarine, sob cota 8º 21556-2 [Res. N], e outro presente no site da biblioteca da cidade de Besançon[44], cujo original é conservado nessa mesma biblioteca, sob cota 223013. Nossa edição do texto se caracteriza primordialmente como fac-similar. Apesar disso, algumas interferências foram feitas, principalmente no que se relaciona com as abreviações e apagamentos de letras ou partes de palavras.

Sempre que possível, procuramos, ao identificar regras sistematizadas, conservar as características da edição realizada por Simon de Colines. Mesmo quando os empregos e usos do latim não estão de acordo com a coleção francesa da Sociedade *Les Belles Lettres* ou a inglesa da *Loeb*, nós os mantivemos, pois o próprio texto de Visagier já

[44] http://memoirevive.besancon.fr/ark:/48565/a011411194381EHUgmr

apresenta uma uniformidade, que se coaduna com as edições originais de outros poetas neolatinos, como Bourbon, Dolet e Muret. Nas edições modernas desses autores, realizadas pela editora Droz, há algumas divergências quanto aos princípios de edição do texto latino, que, muito provavelmente, em cada caso, se conformam com a decisão editorial das pesquisadoras responsáveis por esses estudos. Portanto, ao procedermos à edição do texto latino de Jean Visagier, não poderíamos deixar de atentar para as regras aplicadas por essas edições modernas que se realizam na França.

A partir disso, mantivemos a grafia, a pontuação e o sistema de acentuação da edição latina de 1538, realizada na tipografia de Simon de Colines, com raras interferências. Dessa forma, apresentaremos, a seguir, a descrição de algumas peculiaridades conservadas, bem como modificadas com relação a essa edição.

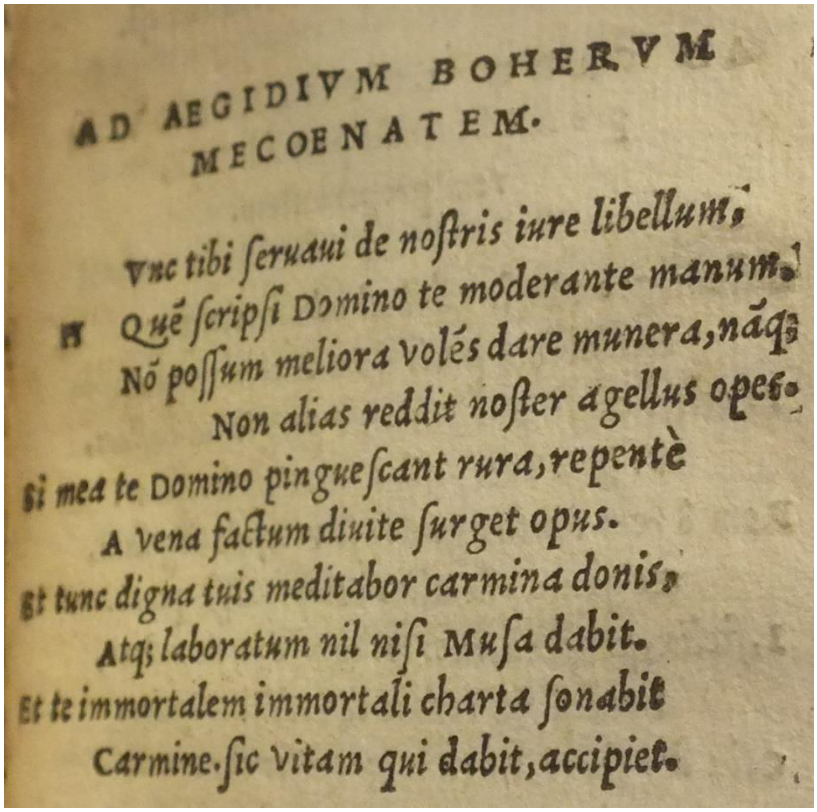
Quanto à grafia, conservamos o *u* consonantal grafado como *v*, pois ele foi escrito desta maneira somente quando a primeira letra da palavra era *u*; nas demais posições, meio ou final, consideradas vocálicas, ele sempre foi grafado como *u*. Assim, por verificarmos que a grafia de *v* em lugar de *u*, no início de palavras, era sistemática, optamos por mantê-la, como, por exemplo, *ne properans* <u>*subito*</u>*,* <u>*verba*</u> *imperfecta manerent* (epigrama 59, verso 11).

Quanto aos títulos dos poemas, há uma sistemática abreviação de nomes próprios, de pessoas e de lugares. Ao desenvolver tais nomes, o fizemos entre os símbolos de *chevrons*, < >, pois se caracterizam como hipóteses. Apesar de as abreviações dos nomes serem sistemáticas, conservá-las poderia levar o leitor moderno a não entender completamente o texto. Um dos grandes impasses para o completo entendimento da literatura neolatina são as pessoas e lugares aos quais os poetas faziam referências em suas obras. Como um dos objetivos deste trabalho é o esclarecimento, feito por meio de notas e comentários, de quem eram tais pessoas e lugares, não nos pareceu adequado preservar essas abreviações.

Também desenvolvemos a pontuação utilizada para omitir o *-ue* de *-que* (conjunção aditiva equivalente a *et*, que se acopla a uma outra palavra), sendo seu apagamento marcado por ponto e vírgula (*q;*) na edição de 1538.

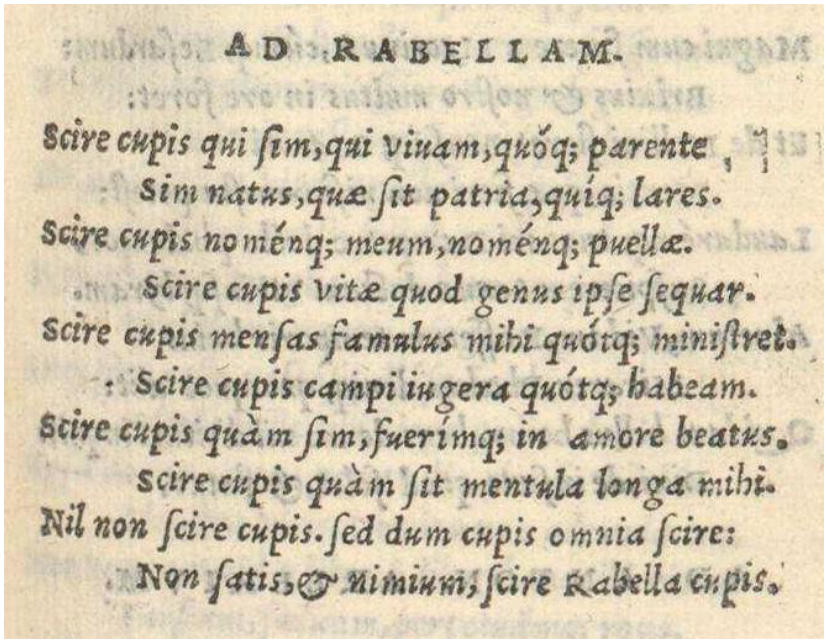
Quanto aos sinais gráficos, na edição de 1538, foram utilizados, em geral, para omitir o *-m* e *-n* em final de sílaba, para sinalizar a abreviação de *-que* e para marcar as sílabas longas; esses sinais são indicados por um sinal acima da última vogal. Assim, também foi conveniente desenvolver essas abreviações. A seguir, exibimos duas imagens, dos epigramas 1 e 14 de Visagier, como maneira de ilustrar os acentos que preservamos,

as abreviações que desenvolvemos e para que se conheça a edição de 1538, realizada na tipografia de Simon de Colines, em Paris:



AD AEGIDIVM BOHERVM
MECOENATEM.

Vnc tibi ſeruaui de noſtris iure libellum,
Quē ſcripſi Domino te moderante manum.
Nō poſſum meliora volēs dare munera, nāq;
Non alias reddit noſter agellus opes.
Si mea te Domino pingueſcant rura, repentè
A vena factum diuite ſurget opus.
Et tunc digna tuis meditabor carmina donis,
Atq; laboratum nil niſi Muſa dabit.
Et te immortalem immortali charta ſonabit
Carmine. ſic vitam qui dabit, accipiet.



AD RABELLAM.

Scire cupis qui ſim, qui viuam, quōq; parente,
Sim natus, quæ ſit patria, quíq; lares.
Scire cupis nomēnq; meum, nomēnq; puellæ.
Scire cupis vitæ quod genus ipſe ſequar.
Scire cupis menſas famulus mihi quótq; miniſtret.
Scire cupis campi iugera quótq; habeam.
Scire cupis quàm ſim, fuerímq; in amore beatus.
Scire cupis quàm ſit mentula longa mihi.
Nil non ſcire cupis. ſed dum cupis omnia ſcire:
Non ſatis, & nimium, ſcire Rabella cupis.

Assim, após a reprodução fotográfica desses poemas, apresentamos uma tabela com a descrição, e alguns exemplos, de todas as modificações e interferências que fizemos em relação ao texto latino da edição de 1538.

Modificações e interferências feitas a partir do texto latino de 1538		
Descrição	Edição de 1538	Nossa edição
Abreviação do primeiro nome de pessoas ou de seus cargos	F. Valesium Card. Lotharingum	F<ranciscum> Valesium Card<inalem> Lotharingum
Abreviação do nome referindo-se aos lugares	F. Lugd.	F<rancorum> Lugd<nensem>
Apagamento do *-m* e *-n* em final de sílaba, substituído no original por um sinal acima da vogal anterior	qué nó uolés náq; malú	quem non uolens namque malum
Apagamento do *-ue* de *-que*, marcado por ponto e vírgula (;).	lúxq; terráq; maríq; laúsq; cúmq;	luxque terraque marique lausque cumque

1.6 Critérios de tradução

A tradução presente nesta dissertação se refere a 93 epigramas, que compõem o primeiro livro da obra *Inscriptionum libri duo*, de Jean Visagier. Ela se caracteriza como justalinear; mudando de linha quando o original o faz, dispondo, amiúde, o texto latino em ordem direta e propondo-se, em geral, de modo literal. Se, por um lado, conservamos o espaçamento do pentâmetro com relação ao hexâmetro do dístico elegíaco, por outro, não reproduzimos aspectos formais, como a métrica. Quanto aos recursos estéticos do original latino, em alguns momentos, por se apresentarem de maneira muito clara, nós os conservamos, como, por exemplo, o primeiro verso do epigrama 81, *caecus amor, mors*

caeca mihi rapuere puellam, traduzido por "o cego amor e a morte cega roubaram a minha menina", respeitando a posição dos adjetivos e seus respectivos substantivos.

Quanto à tradução dos nomes latinizados que encontram correspondente histórico, optamos por mantê-los em francês, como Claude de Bectoz, Jean du Peyrat, entre muitos outros. Somente em três casos não se manteve a grafia francesa: para a tradução dos nomes dos reis *Franciscus*, *Henricus Navarrae*, *Carolus* e também para o do cardeal *Lotharingus*, pois entendemos que esses nomes já se encontram correntes em língua portuguesa e, devido a isso, sua tradução para o francês soaria estranha ao leitor de língua portuguesa. Então, optamos por Francisco I, Henrique de Navarra, Carlos V e cardeal de Lorena, respectivamente.

Quanto à tradução dos nomes latinos para os quais não encontramos correspondente real, optamos por aportuguesar todos. Desse modo, quanto aos nomes masculinos, *Gaurus* passa a ser Gauro, *Rullus*, Rulo, e assim por diante. O mesmo ocorre com os nomes femininos, de maneira que mantivemos o *a* final, feminino, do latim, o qual também é marcador de feminino em português: *Clinia* passa a ser Clínia, com acento português, *Brissa*, Brissa e *Crispa*, Crispa.

Quanto aos nomes que parecem pertencer a uma personagem histórica, sobretudo por apresentarem nome e sobrenome, mas cujos correspondentes reais não pudemos encontrar, optamos por preservá-los no nominativo latim e em itálico, como, por exemplo, *Gorsus Eferontis*, *Petrus Pylades* e *Garsius Herillus*.

Visto que a obra de Visagier é pouco conhecida e faz muitas referências a sua época, foram necessárias notas e comentários para esclarecer as pessoas e lugares mencionados ao longo dos epigramas. Pensando nisso, inserimos notas curtas ao longo da transcrição da tradução, para ajudar em uma leitura que vise à apreciação dos epigramas. Paralelamente, após a tradução, há alguns comentários mais extensos, visando ao maior esclarecimento do leitor, por meio de explicações geográficas e históricas. Alguns também se fazem como forma de comentário ao texto latino, concernentes à sua estrutura e aos seus recursos de composição. Outros, ainda, marcam alusões à literatura clássica e renascentista ou, mesmo, àquela neolatina do período de Visagier.

2 *Clinia*, amada de Jean Visagier

No primeiro livro da obra *Inscriptionum Libri Duo*, há quatorze epigramas, escritos em dístico elegíaco, que possuem como figura central *Clinia*, nome atribuído por Visagier à sua amada. Esses quatorze poemas estão espalhados pelo livro, correspondendo aos números: 8, 11, 12, 15, 21, 23, 39, 47, 78, 80, 81, 82, 83 e 84. Neles, foi possível encontrar algumas temáticas recorrentes, as quais poderíamos chamar de: "a imitação dos poetas elegíacos", "*discidium* e *fides*", "*amor* e *mors*: as flechas de Cupido" e "divinização". Assim, optamos por dividir a análise segundo esses quatro eixos temáticos. A dimensão narrativa dos poemas consiste no canto das virtudes, da morte e pós-morte de Clínia. O horizonte de emulação de Visagier são os autores clássicos, como Ovídio, Catulo e Propércio. Ao mesmo tempo, sendo um poeta renascentista, ele não deixa de receber influência de toda a tradição posterior, sobretudo de Dante e Petrarca.

Para facilitar as análises, os poemas foram agrupados por tema, motivo pelo qual nem sempre obedecemos à ordem sequencial do livro. Nos outros dois livros escritos por Visagier, *Epigrammatum Libri IIII* (1537) e *Hendecasyllaborum Libri IIII* (1538), também há poemas sobre Clínia; portanto, em um futuro trabalho, é necessário lê-los junto aos poemas do livro *Inscriptionum Libri Duo*, para termos maior entendimento dessa poesia amorosa. Muitos deles se configuram como uma forma de reescrita, ou, nas palavras de Vasconcellos, "autotextualidade".[45]

Não encontramos nenhum vínculo entre o nome Clínia e alguma pessoa real. Ademais, não foi de nosso interesse atribuir-lhe dados biográficos, visto que, ao investigar sua raiz, podemos concluir que estamos diante de um nome rico em significados. Exploraremos, então, algumas possibilidades para a origem desse nome, por meio de uma análise investigativa da tradição literária e etimológica.

A raiz do nome Clínia já tinha sido utilizada, na literatura clássica, por Terêncio, para designar uma personagem masculina. A peça *Heautontimorumenos* ("O homem que se puniu a si mesmo") gira em torno do velho e rico Menedemo, cujo filho, Clínia, se enamora da filha de uma pobretona. Ocorre que, ao saber do namoro, o velho, acusador e duro, convence o filho de que o melhor seria servir o exército do rei na Ásia. Convencido, o filho parte, mas o pai acaba por ficar arrependido e decide punir a si mesmo a lavrar a terra, como se fosse um de seus próprios escravos. No entanto, a personagem

[45] *Cf.* Vasconcellos, 2001, p. 148.

mais trabalhada da peça é o velho Cremes, vizinho de Menedemo, que também possui um filho jovem, Clitifão, amigo de Clínia. Na trama ainda temos os escravos dos dois velhos, Siro e Dromão, a esposa de Cremes, Sóstrata, e a amante de Clitifão, a cortesã Báquis. Ao final da peça, ficamos a saber que a jovem, amada de Clínia, é, na verdade, filha de Cremes e Sóstrata, fato que resulta no casamento dos jovens. Dessa maneira, essa personagem pode se relacionar com a *Clinia* de Visagier, pela motivação amorosa existente em torno das duas personagens.

As obras de Terêncio circulavam entre os poetas neolatinos, sobretudo por meio de edições realizadas na tipografia de Sébastien Gryphe, em Lyon, local muito frequentado pelos intelectuais humanistas. O autor neolatino português Antônio de Gouveia foi o responsável pela edição da obra *Terentii Comoediae*, junto a essa tipografia.[46] O próprio Visagier publicou sua primeira obra nesse local. Apesar disso, não encontramos nenhum outro elemento, além da motivação amorosa e dessa ligação editorial, que possa relacionar as duas personagens. Assim, por falta de dados concretos, que digam respeito à materialidade do texto literário, podemos afirmar que não há relações de ordem mais acentuada entre o Clínia de Terêncio e a Clínia de Visagier.

Ademais, pensando ainda na tradição literária, a sonoridade do nome *Clinia* nos faz lembrar de *Cynthia*, amada de Propércio. A presença das consoantes *c* e *n* e das vogais *i* e *a* nesses nomes os tornam sonoramente próximos. Por meio dessa sonoridade, temos um elemento que aproxima Clínia da amada de Propércio. Por outro lado, podemos dizer que também há a ressonância desses dois nomes com o hiato presente em Lésbia e Délia, amadas de Catulo e Tibulo, respectivamente.

A etimologia[47] do nome *Clinia* também está repleta de significados que podem ter motivado essa escolha por parte do poeta. O verbo *clino, clinare* e seus derivados sugerem uma forte motivação para o nome *Clinia*: *clinare* significa inclinar; *clinatus*, inclinado; *cline*, leito para divindades; *clinopale*, combate na cama; *clinopus / clinopodion*, pé da cama. Há nessas relações uma significação que vem a propósito, imergindo o nome *Clinia* em um vocabulário próprio do ato amoroso. Ele guardaria uma relação com o deitar-se para consumar o ato amoroso, com a cama e com o "combate" travado nela. Apesar de os versos destinados a Clínia não descreverem o ato amoroso ou o corpo da *puella*, o nome de sua amada parece sugestionar um ambiente próprio da elegia romana, na qual havia

---

[46] *Cf.* Lima, 2007, p. 23.

[47] A etimologia de todas essas palavras, que podem se relacionar com o nome Clínia, foi retirada do *Oxford Latin Dictionary* (OLD), de 1996.

dados concretos da beleza da amada e referências ao ato amoroso. E se, por um lado, não há versos propriamente lascivos nesses quatorze poemas amorosos de Visagier, por outro, podemos pensar que, ao escolher esse nome, ele "conversa" com a tradição e demonstra conhecê-la.

A imagem daquele que está deitado também sugere a morte, podendo haver uma relação com *clinicus* e *cline*. O substantivo *clinicus* aponta para o campo semântico da morte: *clinicus* significa o leito ou o médico que atende doentes de cama. Mais uma vez nos deparamos com a imagem do leito, contudo agora a proximidade da morte se torna iminente pela condição de enfermo. Em grego, o substantivo *cline* pode designar tanto a cama, como vimos, quanto um caixão ou túmulo. Como Clínia morre, então, se pensarmos nessas relações, seu nome poderia sugerir seu destino.

Assim sendo, a partir da análise etimológica, há a confluência de dois campos semânticos na composição do nome *Clinia*: o amor, ligado ao erótico, por meio do deitar-se, da cama e do combate amoroso; e a morte, ligada ao enfermo e aos maus presságios. Nos poemas 15, 80, 81 e 82, Visagier tratará exatamente do amor e da morte, e de como as flechas de Cupido atingiram Clínia e a tiraram dele.

2.1 A imitação dos poetas elegíacos

Alguns epigramas endereçados a Clínia apresentam uma relação mais acentuada com a elegia erótica romana, no sentido de reproduzir os *tópoi* e também os efeitos de significado objetivados por essa literatura. Dessa maneira, veremos como isso se concretiza por meio de uma *puella* que, a princípio, muda de comportamento; é *docta*, pois comenta a obra de Visagier, e, por fim, como o poeta, deseja enviar-lhe um *passer*. A poesia amorosa de Visagier reproduz esses três *tópoi*, criando efeitos de sentido a partir dessas alusões à literatura clássica.

No início do percurso narrativo de Clínia, traçado nos epigramas eróticos de Visagier, a amada nos é apresentada como *irata* e, logo depois, como *haud irata*. Segundo Paul Veyne, a mulher da elegia erótica romana ora se mostra de uma maneira, ora de outra, criando um retrato incongruente, pois, para os elegíacos, o amor é "uma escravidão passional", "um triunfo erótico", e as mulheres cantadas são personagens típicas do mundo irregular, o chamado *demi monde*: "de uma página a outra, Délia e Cíntia podem ser cortesãs, esposas adúlteras, mulheres livres; na maioria das vezes, não se sabe o que

elas são e ninguém se preocupa com isso: são irregulares, e ponto-final".[48] O emprego desses termos pode revelar o conhecimento do poeta quanto a essa chamada "ironia elegíaca", que provoca estranhamento no leitor. O comportamento, no qual a mulher se mostra, em um momento, *irata* e, em outro, *haud irata*, também é um dos preceitos recomendados pela alcoviteira, personagem de Ovídio, à amada:

Et, quasi laesa prior, non numquam irascere laeso
Vanescit culpa culpa repensa tua.
Sed numquam dederis spatiosum tempus in iram:
Saepe simultates ira morata facit. (Ovídio, Amores, I.8, 79-82)

E, de vez em quando, faz-te magoada e lança, antes, a tua fúria sobre aquele que magoaste;
Sai atenuada a tua culpa, compensada com a culpa dele.
Mas nunca prolongues por largo tempo a tua raiva;
Com frequência dá origem a inimizades uma raiva prolongada. (Trad.: C. A. André)

Essa mudança de comportamento, observada por Veyne e recomendada pela alcoviteira de Ovídio, ecoa nos epigramas 8 e 11 de Visagier:

[8] AD CLINIAM IRATAM

Es peregrina mihi nimium, ratione nec vlla.
Hoc facto laudis nunquid habere putas?
Me spoliasse tuo quae nam victoria amore?
An ne doles seruus quòd tuus esse velim?[49]

[8] PARA CLÍNIA BRAVA
Estás muito distante de mim, sem razão alguma.
Ao fazer isso, pensas que ganharás algum elogio?
Afinal, que vitória há em me ter privado do teu amor?
Ou acaso sofres porque eu quero ser teu escravo?

[11] DE CLINIAE CONSTANTIA
Cum legeret nostro cantatas carmine plures
Clinia, quas multum scribo placere mihi:
Haud irata, suum dixit ridere poetam,
Tangere vel castam ficto in amore lyram.
Addidit hoc, fingat, pingat, laudétque, probétque 5
Quas volet, huic prae me nulla puella placet.
Nam mihi persuasi Vulteium non tot amare:
Vt tot amet, soli seruiet ille mihi.
Et dum lasciuae commendat nomina famae,
Sat scio cur faciat, quídque poeta velit. 10
Hunc credo, et credam semper de more iocari,
Atque prius, quàm me fallere, malle mori.
O quanta est dominae, quanta ô fiducia, quanta ô
Est illi nostra de probitate fides!

[11] A CONFIANÇA DE CLÍNIA

[48] Veyne, 2015, p. 18.
[49] Esse epigrama será analisado, mais detidamente, na parte *Discidium e Fides*.

Ao ler, em meus versos, várias mulheres sendo celebradas
– Escrevo sobre aquelas que me agradam muito –,
Clínia não ficou brava, disse que seu poeta brincava,
Ou que tocava sua lira casta com amores inventados.
Acrescentou isto: "que ele imagine, pinte, louve e aprecie 5
As que quiser, nenhuma garota lhe agrada mais que eu.
De fato, me convenci que Visagier não ama tantas,
E, ainda que a tantas ame, ele servirá somente a mim.
E, ao lembrar nomes de reputação lasciva,
Eu bem sei por que o poeta faz isso e o que ele deseja. 10
Acredito e sempre acreditarei que ele brinca conforme o costume,
E que antes ele prefere morrer a me enganar."
Oh! Quanta, quanta confiança a minha senhora tem! Oh! Quanta
Fé ela tem na minha honestidade!

Clínia parece, nesse aspecto, condizer com a mulher da elegia erótica romana. De fato, Cynthia, *puella* do eu-poético properciano, também é caracterizada como irada (*irata*), pérfida, correspondendo a esse retrato da mulher do *demi monde*. Considerando principalmente que o título do poema 11 é *"de Cliniae constantia"*, poderíamos estar diante de uma incoerência, pois *constantia* pode consistir em sempre manter a mesma atitude ou conduta, é a firmeza de espírito. Pensando nisso, podemos dizer que, se Clínia é sempre a mesma, realmente, esse é um dos aspectos em que ela não corresponde ao retrato da mulher da elegia erótica romana, que muda a todo momento sua atitude. No entanto, por meio de uma leitura mais atenta do epigrama, verificamos que a *constantia* de Clínia está relacionada à confiança no amor do poeta, por ser a única menina de quem ele será escravo. E, como afirma a própria Clínia, o poeta está rindo (*ridere*) e brincando (*iocari*) conforme o costume.

Ao mesmo tempo, o substantivo *constantia* pode abarcar a consistência em emitir opiniões, a sinceridade das palavras.[50] Assim, ao tomar a voz do discurso para comentar o fazer poético, Clínia se apresenta como *docta puella*. Ou melhor, o poeta faz sua *puella* ler os poemas que a celebram. A amada já não é mais apenas assunto e motivo desta literatura, ela passa a ser leitora e, mais que isso, passa a emitir julgamentos quanto à poesia de seu próprio criador. Essa é uma característica das amadas dos elegíacos e, por isso, muitas vezes, eles oferecem poemas como forma de presente. Segundo Laigneau: "la puella élégiaque, nous l'avons dit, est une docta puella: elle possède le goût développé de la poésie, particulièrement de la poésie d'amour et, plus généralement, une certaine culture littéraire".[51]

---

[50] De acordo com o Oxford Latin Dictionary (OLD), de 1996.

[51] Laigneau, 1999, p. 68: "a *puella* elegíaca, nós o dissemos, é uma *docta puella*: ela possui o gosto desenvolvido da poesia, particularmente a poesia de amor e, em geral, uma certa cultura literária".

As opiniões da *docta puella* sobre a poesia do *ego* tornam este epigrama metalinguístico: o assunto é a composição de Visagier, e quem fala é a própria Clínia. Então, veremos como a amada avalia a obra do eu-poético e como ela compreende seu próprio posicionamento dentro dessa mesma poesia. Nos quatro primeiros versos, a *puella* estabelece uma contraposição entre os epigramas compostos para ela e aqueles para outras mulheres (*cantatas plures*). Ao escrever sobre outras, o amor é "inventado", escrito em uma "lira casta". Podemos deduzir que o sentimento verdadeiro é guardado e destinado somente a Clínia. Para dizer isso, o sintagma *castam lyram* se prolonga e recebe a anástrofe *ficto in amore*. A "casta lira" canta amores inventados e, visualmente, esses amores estão contidos no sintagma: *castam ficto in amore lyram*.

Um verso antes, ainda em discurso indireto, a *puella* afirma que seu poeta está brincando. Mais adiante, agora já em seu discurso direto, verso 11, a amada acredita e sempre acreditará que o poeta brinca conforme o costume (*hunc credo, et credam semper de more iocari*). Visagier, ao lhe dar voz poética, faz uma brincadeira, pois não é o poeta que discorre sobre sua poesia, como o fizeram Catulo, Ovídio e Marcial. Esse verso (11) funciona como uma intensificação e até uma explicação do verso 3: *haud irata, suum poetam ridere*; Clínia, ao ler a obra (*nostro carmine*) de Visagier, conclui que o poeta ri (*ridere*). Então, no verso 11, vem a explicação: ele ri porque está brincando conforme o costume.

No fechamento do poema, último dístico, a *persona* do poeta retoma sua voz para enaltecer a constância de Clínia; a repetição em anáfora de "*o quanta... quanta o... quanta o*" (verso 13) intensifica a *fides* que a *puella* tem na honestidade (*nostra de probitate*) do *ego*. Essa *probitate*, que se relaciona com o caráter da *persona* poética de Visagier, e a *lasciua* (verso 9), bem como o *iocari* (verso 11), que se relacionam com sua escrita, trazem à tona versos de Catulo, Ovídio e Marcial:

Catulo, XVI.5-6
Nam castum esse decet pium poetam
Ipsum, versiculos nihil necesse est,

A um poeta pio convém ser casto
Ele mesmo, aos seus versos não há lei. (Trad.: J. A. Oliva Neto)

Ovídio, *Tristes*, II. 353-354
Crede mihi, distant mores a carmine nostro –
Vita verecunda est, Musa iocosa mea –

Crê em mim, minha conduta difere de minha poesia:

A vida é honesta, minha Musa é jocosa. (Trad.: P. Prata)

Marcial, I.4.8
Lasciva est nobis pagina, vita proba.

A minha página é licenciosa; a vida, honesta. (Trad.: J. L. Brandão)

Em Marcial, a obra se relaciona com a palavra *lasciva* e a vida com *proba*. Do mesmo modo, em Visagier, temos a *probitate* relacionada ao poeta, e a palavra *lasciuae* relacionada ao tipo de poesia praticada. Então, indiretamente, por meio do discurso de Clínia, temos a separação entre a vida e a obra de Visagier. No trecho de Ovídio, há as palavras *crede*, *mores* e *iocosa*, que podem ser encontradas no verso 11 de Visagier: "*hunc credo, et credam semper de more iocari*". Se, em Ovídio, *mores* se relaciona com sua vida e sua conduta, em Visagier, *more* faz referência a sua obra, é a brincadeira que ele faz com o que se costumava fazer na poesia. Além disso, Ovídio diz "*Musa iocosa mea*", já em Visagier é a *puella* que diz "*de more iocari*"; assim, percebemos que Visagier promove uma brincadeira com Ovídio, ao colocar a *puella* dizendo que ele brinca com a tradição (*de more iocari*). A separação entre vida e obra também está presente nos versos de Catulo, pois na poesia romana havia a consciência de que era possível fazer uma distinção entre autor "real" e autor "implícito". Quintiliano, em suas "Instituições Oratórias", diz que a obra de Ovídio é mais lasciva do que a de Tibulo e Propércio:

Quintiliano, Institution Oratoire, X.1.93
Elegia quoque Graecos prouocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ouidius utroque lasciuior, sicut durior Gallus.

"pour l'élégie aussi, nous défions les Grecs, et Tibulle me semble être l'auteur le plus châtié et le plus élégant. Certains préfèrent Properce. Ovide est plus léger que les deux autres, Gallus plus sévère".[52] (Trad.: Jean Cousin)

Visagier, ao trabalhar com a separação entre vida e obra, reproduz esse lugar comum de forma a reescrever a tradição, pois é na voz da *puella* que tomamos conhecimento de que sua vida é *proba* e sua obra *lasciua*.

No verso 10, Clínia ainda afirma que sabe o motivo e a intenção do poeta ao cantar outras mulheres (*sat scio cur faciat, quidque poeta uelit*). Em 11 e 12, a *puella* conclui que o *ego* prefere morrer a enganá-la (*atque prius, quam me fallere, malle mori*). Não importa se ele canta outras mulheres, isso faz parte da tradição: Tibulo cantou Délia e

[52] "Na elegia, nós também desafiamos os Gregos, e Tibulo me parece ser o autor mais refinado e elegante. Alguns preferem Propércio. Ovídio é mais lascivo do que os dois; Galo, mais severo".

Nêmesis, Propércio, Cíntia e Licina, Ovídio, Corina e, por exemplo, a cabeleireira. Em *Vida Nova,* Dante também canta outra mulher, fazendo dela um "escudo da verdade", para não constranger Beatriz, seja ao olhar para ela na rua ou ao cantá-la.[53] Do mesmo modo, Visagier cantou Clínia, Brissa e Crispa. No fechamento do epigrama, a *persona* do poeta retoma sua voz para enaltecer a confiança de Clínia. Como vimos, a repetição de *o quanta... quanta o... quanta o* (verso 13) intensifica a *fides* na honestidade do poeta (*nostra de probitate*) e também é reveladora da carga de afetividade presente em sua fala ao elogiar a confiança de sua amada.

A brincadeira com a tradição clássica reside em acrescentar nomes a ela, porém cantados de uma forma diferente. Visagier se serve da língua latina, em que se cantaram mulheres infiéis e de reputação lasciva, com as quais o desejo era possível e realizável, para retratar uma mulher honesta, idealizada e desprovida de qualquer contorno. Na elegia erótica romana as mulheres não eram castas, o próprio Propércio diz isso:

Tum mihi constantis deiecit lumina fastus
Et caput impositis pressit Amor pedibus,
Donec me docuit castas odisse puellas
Improbus, et nullo uiuere consilio. (Elegias, I.1, vv. 3-6)

Então Amor tirou-me a altivez do olhar
E esmagou minha testa com seus pés.
Até que me ensinou sem pejo a odiar
Moça casta e a viver em desatino. (Trad.: G. F. Gontijo)

Propércio e os demais poetas da elegia erótica romana são escravos de *puellae* desleais e caprichosas. Já Visagier se coloca a serviço de uma mulher muito próxima daquelas cantadas pela literatura provençal, por Dante e Petrarca. O poeta brinca como os elegíacos brincavam, mas em chave oposta. Em outros pontos da leitura dos poemas amorosos de Visagier, nos lembraremos desse segundo poema da coletânea: trata-se de um jogo do poeta com a tradição, por exemplo, quando Cupido flecha a ela e não a ele, quando ela é levada como décima Musa, ou quando o pomo lhe é oferecido e Vênus posta de lado. Apesar dessas diferenças, a metalinguagem, verificada na fala da *docta puella* de Visagier, ecoa os efeitos de sentido das amadas dos poetas elegíacos ao se configurarem como detentoras de um saber sobre poesia.

Outro paralelo entre a *puella* de Visagier e as mulheres elegíacas é a presença, no ciclo de epigramas para Clínia, de um pássaro que o poeta deseja lhe enviar:

[53] Alighieri, 1993, p. 13-14.

[23] MITTIT PICAM CLINIAE
Ad te dum meditor cum pica mittere carmen,
Illa rapit calamum, méque tacere iubet:
Huic, tanquam ratio non deesset, dico: tacere
Si me vis, Musae sis mihi pica loco.
Respondere mihi visa est, dubites nihil oro, 5
Doctius et melius quàm tua Musa loquar.
Quid dices? Dicam: qui me tibi Clinia misit,
Vult Dominus Dominam te meus esse meam.
Numûm viginti Caesar quem milibus emit,
Hoc dicas coruo ter mihi maior eris. 10
Nec cedes illi, docuit quem sutor, id ipsum
Non faciens, plus quàm dicere, Caesar aue
At timeo ne non dominum qua voce loquuta es,
Hac solum possis dicere, Clinia aue.
Clinia tunc credam picam non verba dedisse, 15
Cum dixisse tibi, quae mihi verba, sciam.

[23] O POETA ENVIA UMA GRALHA PARA CLÍNIA
Quando penso em enviar os meus versos a ti junto de uma gralha,
Ela rouba meu cálamo e ordena que eu me cale.
Como se não lhe faltasse a razão, digo para ela: "Se desejas
Que me cale, ocupes, gralha, o lugar de Musa para mim."
Parece-me que ela respondeu: "Peço que não duvides de nada, 5
Falarei melhor e mais doutamente que a tua Musa".
"O que dirás?", "Direi: 'Meu senhor, que me enviou para ti,
Clínia, quer que tu sejas minha senhora'".
Digas isso e serás para mim três vezes mais valiosa
Que aquele corvo que César comprou por vinte mil sestércios. 10
E não serás inferior àquele a quem o sapateiro treinou
A não fazer mais que dizer isto, "Ave, César!"
Mas temo que, com a articulação que falaste ao teu senhor,
Não sejas capaz de dizer nem mesmo "Olá, Clínia".
Clínia, acreditarei que a gralha não trapaceou, 15
Só quando eu souber que ela te disse as palavras que disse a mim.

Na literatura clássica, as amadas de Catulo e Ovídio possuíam pássaros que acabaram morrendo, e os poetas cantam essa morte:

Catulo, III.1-10
Lugete, o Veneres Cupidinesque,
Et quantum est hominum uenustiorum.
Passer mortuus est meae puellae,
Passer, deliciae meae puellae,
Quem plus illa oculis suis amabat;
Nam mellitus erat suamque norat
Ipsam tam bene quam puella matrem,
Nec sese a gremio illius mouebat,
Sed circumsiliens modo huc modo illuc
Ad solam dominam usque pipiabat.

Podeis chorar, ó Vênus, ó Cupidos,
E quantos homens mais sensíveis vivam:
Morreu o pássaro de minha amiga,
O pássaro, delícias da menina,
Que bem mais que seus olhos ela amava,
Pois era mel e tanto a conhecia

Quanto a filha conhece a própria mãe
E de seu colo nunca se movia
Mas saltitando em torno aqui e ali
Somente a ela sempre pipiava. (Trad.: J. A. Oliva Neto)

Ovídio, *Amores*, II.6
Psittacus, Eois imitatrix ales ab Indis,
Occidit – exequias ite frequenter, aves! (vv.1-2)
Quid tamen ista fides, quid rari forma coloris,
Quid vox mutandis ingeniosa sonis (vv.17-18)
Non fuit in terris vocum simulantior ales –
Reddebas blaeso tam bene verba sono! (vv.23-24)
Occidit illa loquax humanae vocis imago,
Psittacus, extremo munus ab orbe datum! (vv.37-38)
Nec tamen ignavo stupuerunt verba palato;
Clamavit moriens lingua: "Corinna, vale!" (vv.47-48)
COLLIGOR EX IPSO DOMINAE PLACUISSE SEPULCRO.
ORA FUERE MIHI PLUS AVE DOCTA LOQUI. (vv.61-62)

O papagaio, o pássaro de imitação trazido das Índias do Oriente,
Morreu; acorrei, em grande bando, aos seus funerais, ó pássaros [...]
De que te vale, porém, essa lealdade, de que te vale a beleza de uma cor tão rara,
De que te vale uma voz tão engenhosa a multiplicar-se em sonoridades, [...]
Não existiu, em toda a terra, ave que melhor imitasse as vozes,
Tal era a tua perfeição a retorquir, com um som gaguejado. [...]
E morreu aquele fala-barato, cópia da voz humana,
O papagaio, dado em presente e trazido dos confins do mundo. [...]
E, no entanto, não ficaram paralisadas as palavras em tua boca esmorecida;
E clamou, ao morrer, a língua: "Adeus, Corina". [...]
"Deduz-se do próprio sepulcro que fui grato à minha dona;
A minha voz era douta no falar; mais do que em qualquer ave." (Trad.: C. A. André)

O motivo para a escrita de Catulo e Ovídio é a morte do pássaro da amada; essa morte também é a principal relação entre os dois poemas clássicos. Em Catulo, a ave é nomeada apenas como *passer*, sem uma maior especificação sobre sua espécie. Há também a descrição de como o *passer* era caro a Lésbia: *quem plus illa oculis suis amabat*; ela o amava mais que a seus próprios olhos. No último verso, notamos que a única capacidade de comunicação dessa ave é pipiar (*pipiabat*), evidenciando que sua função era servir de companhia à amada. Já em Ovídio, há a especificação da espécie, o pássaro é um papagaio (*psittacus*), o qual, diferentemente do *passer* de Lésbia, tem por característica principal a fala, que é ressaltada em vários momentos por meio das seguintes palavras: *imitatrix*, *vox ingeniosa*, *uerba*, *simulantior*, *loquax*, *docta loqui*. Ademais, no poema de Ovídio, ao morrer, a ave diz adeus à *puella*: "*Corinna, vale*", em uma demonstração final de afeto.

Pensando nisso, o epigrama de Visagier cria um efeito intertextual a partir do gesto de enviar um pássaro à amada junto de um poema, fazendo lembrar as aves de estimação das *puellae* de Catulo e Ovídio. O *passer* de Visagier é uma *pica*, que, segundo o

dicionário (OLD), pode ser um pássaro da família do corvo ou uma pega. Se, em Ovídio, a principal característica do pássaro é a fala, em Visagier, esse aspecto se torna alvo de dúvida, pois o poeta suspeita da capacidade da ave de se expressar para sua amada. Essa incerteza, sugestionada no emprego do verbo *uisa est* (verso 5) e confirmada no último dístico, provém do roubo do cálamo e da ordem para que o poeta se cale: a pega quer ser Musa do poeta, guiando sua escrita. Na fala da ave, versos 7-8, *quid dices? Dicam: qui me tibi Clinia misit, vult Dominus Dominam te meus esse meam*, há uma vontade de que Clínia se torne dona do pássaro, assim como Lésbia e Corina possuíam suas aves de estimação.

Além desse efeito intertextual com Catulo e Ovídio, também podemos encontrar uma anedota no epigrama de Visagier. Os versos de 9 a 12 fazem referência a uma história sobre César, contada por Macróbio, em sua obra *Saturnalia*:

Macróbio, *Saturnalia*, II.29-30

Sublimis Actiaca victoria revertebatur. Ocurrit ei inter gratulantes corvum tenens, quem instituerat haec dicere: *ave Caesar victor imperator*. Miratus **Caesar** officiosam avem **viginti milibus nummum emit**. Socius opificis, ad quem nihil ex illa liberalitate pervenerat, adfirmavit Caesari habere illum et alium corvum, quem ut adferre cogeretur rogavit. Adlatus verba quae didicerat expressit: *ave victor imperator Antoni*. Nihil exasperatus satis duxit iubere illum dividere donativum cum contubernali. Salutatus similiter a psittaco, emi eum iussit. Idem miratus in pica hanc quoque redemit. **Exemplum sutorem pauperem sollicitavit ut corvum institueret ad parem salutationem, qui impendio exhaustus saepe ad avem non respondentem dicere solebat: *opera et impensa periit*.** Aliquando tamen corvus coepit dicere dictatam salutationem. Hac audita dum transit Augustus respondit: *satis domi salutatorum talium habeo*. Superfuit corvo memoria, ut et illa quibus dominum querentem solebat audire subtexeret: *opera et impensa periit*. Ad quod Caesar risit emique avem iussit quanti nullam adhuc emerat. (Grifo nosso)

César voltava triunfante depois da vitória de Ácio. Entre os que vieram felicitá-lo, vai até ele um homem que possuía um corvo, ao qual havia ensinado a dizer estas palavras: *ave, César, imperador vitorioso*. César, surpreso, comprou a engenhosa ave por vinte mil sestércios. Um amigo do preceptor, o qual não obteve nada dessa generosidade, disse a César que tinha um outro corvo parecido com esse. César pediu para que o trouxesse: quando o pássaro estava em sua presença, ele disse as palavras que havia aprendido: *ave, Antônio, imperador vitorioso*. César, sem ficar bravo, ordenou que os vinte mil sestércios fossem divididos entre os dois amigos. Saudado da mesma maneira por um papagaio, ele ordenou que o comprasse. Ele também fez que comprassem uma pega. Esses exemplos fizeram um pobre sapateiro instruir um corvo a repetir uma saudação parecida. O sapateiro, cansado do trabalho que o corvo lhe dava, dizia sempre ao pássaro, que ficava quieto: perdi meu tempo e meu dinheiro. Contudo, o corvo começou a dizer a saudação, e foi colocado na passagem de Augusto que, depois de ter ouvido, disse: já tenho em casa o suficiente de pássaros que me saúdam. O corvo se lembrou, e acrescentou esta frase que ouviu de seu mestre enquanto reclamava: perdi meu tempo e meu dinheiro. A essas palavras, César sorriu, e fez que comprassem esse pássaro por uma quantia com que ele jamais comprou outro. (Tradução nossa)

Nesse caso, Visagier está simplesmente se referindo a uma anedota, parte de um acervo comum de conhecimento sobre relatos históricos pitorescos, sem com isso pretender aludir especificamente a Macróbio. Nesse sentido, utilizaremos o trecho de Macróbio para ter acesso a essa história, pois, a partir dela, passamos a entender melhor

o epigrama de Visagier, sobretudo os dísticos que compreendem os versos de 9 a 12. O verso 9, *numum viginti Caesar quem milibus emit*, possui a mesma construção e as mesmas palavras da linha 2 da anedota, *miratus Caesar officiosam avem viginti milibus nummum emit*. Nos dois casos o corvo foi comprado por vinte mil sestércios e há a presença do sapateiro (*sutor*), que treina o corvo a saudar César. Em Visagier, *non faciens, plus quam dicere, Caesar aue*, há a afirmativa de que o sapateiro ensinou o corvo a dizer não mais que "ave, César". A expressão *plus quam dicere*, do epigrama renascentista, escrita entre vírgulas, sugestiona o fato de o corvo também ter aprendido a falar *opera et impensa periit*, frase dita pelo sapateiro cansado de treinar o corvo inutilmente, e que só ficamos sabendo a partir da anedota.

A referência, criada por Visagier com a história, tem a função de enaltecer a pega, pois, se ela disser a Clínia o que disse ao poeta, será mais valiosa que o corvo de César. Contudo, no verso 14, o eu-poético acredita que a pega não conseguirá dizer nem ao menos uma simples saudação, a qual foi dita pelo corvo a César. A saudação a César e a Clínia se encontra no final dos versos 12 e 14: esse posicionamento aproxima ainda mais as duas expressões, que também se assemelham devido à proximidade visual e sonora dos nomes *Caesar* e *Clinia*, ambos acrescidos de *aue*. Essas duas saudações nos lembram do adeus que o papagaio de Ovídio diz a Corina antes de morrer: *Corinna, vale*. A eloquência que o papagaio da elegia de Ovídio possuía não é uma característica do corvo e da pega, que tinham dificuldade de aprender e de falar, respectivamente. Apesar disso, existe um efeito intertextual entre os três nomes e, sobretudo, entre as palavras *vale* e *aue*, a partir da sonoridade e dos fonemas que se repetem.

2.2 Discidium e *fides*

O primeiro livro da obra *Inscriptionum Libri Duo* possui muitos poemas cuja temática gira em torno da morte. O próprio título da obra de Visagier, *Inscrições*, já nos remete ao ambiente sepulcral, bem como ao gênero poético no qual nosso poeta inscreve sua poesia: o epigrama, que tem sua origem nas inscrições tumulares. Em vários momentos ela será tema ou motivo para a escrita de Visagier. No livro, por exemplo, há poemas, destinados a pessoas ilustres da época do poeta, que explanam a questão da morte, sobretudo por meio do encômio fúnebre a familiares de personagens históricas. Assim, essa temática parece ser muito cara ao poeta, sendo todo o primeiro livro pontuado

por sua presença, fato que advém, sobretudo, do gênero epigramático. Um livro repleto de representações da morte, inclusive da amada, não poderia deixar de lado o encômio dos que se foram, o louvor de suas virtudes.[54] A imagem estampada na capa do livro também conversa com esse horizonte, o qual contrapõe a virtude à passagem do tempo:

Essa imagem, uma das marcas da tipografia de Simon de Colines, traz um ser de asas, metade humano, metade animal, portando uma foice de seu tamanho. Estamos diante de um símbolo representativo da passagem do tempo. Junto dessa imagem, um dizer que nos ensina sobre a virtude: *Tempus. Virtus sola aciem retundit istam* ("Tempo. Somente a virtude cega essa lâmina"). De acordo com essa imagem, a *uirtus* acaba sendo a única arma para barrar o tempo, porque seu valor torna imortal aquele que a possui. Após a morte, a virtude é um dos motivos que pode levar alguém a ser lembrado e, consequentemente, louvado, sendo capaz de vencer a barreira do tempo, conferindo perenidade.

A partir disso, podemos dizer que as virtudes são, comumente, louvadas para enaltecer e elevar determinada pessoa. Ocorre que, nos epigramas de Visagier, a virtude que vence a ação do tempo ressoa muito no percurso narrativo de Clínia. A amada, digna de louvor por suas características, de mulher comum passa a ser uma deusa, ascendendo ao Olimpo. As qualidades da amada de Visagier são fidelidade e confiança, e o canto de Clínia suplantará a ação do tempo por meio de sua virtude, morte e divinização.

No livro I das *Inscrições* não há dados concretos sobre a amada, por exemplo, se ela era casada, divorciada ou prostituta. Sua beleza não é explorada, não há referências ao seu corpo. Em face de Lésbia, Délia, Cíntia e Corina, mulheres cantadas pelos

[54] Sobre o louvor das virtudes de familiares que se foram, ver principalmente os epigramas de 89 a 92, destinados ao Cavaleiro Thomas Bohier, pai do mecenas de Visagier, bem como os de números 49 a 52, de louvor à família do rei Francisco I.

elegíacos, Clínia possui uma trajetória muito breve. Apesar das diferenças com os poetas elegíacos, ainda assim, há o emprego dos *tópoi* dessa literatura, como, por exemplo, as semelhanças apresentadas anteriormente. A brevidade dos poemas parece ser ditada pela escrita de Visagier: suas *Inscrições* pertencem ao gênero epigramático e todos os poemas, exceto alguns[55], têm por característica a brevidade. O poema mais longo sobre Clínia possui oito dísticos, o mais curto um. Já na elegia romana, diferentemente de Visagier, eram comuns poemas mais longos, com referências concretas à beleza da amada. Vejamos um exemplo de Ovídio, no qual, após retirar a túnica de Corina, o poeta descreve sua beleza:

Quos umeros, quales uidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore uenter!
Quantum et quale latus! quam iuuenale femur! (Ovídio, *Amores,* I.5, 19-20)

Que ombros! Que braços eu vi e toquei!
A beleza dos seios, como se pôs ao dispor dos meus afagos!
Como era liso, abaixo da linha do peito, o ventre!
Que grandiosidade e perfeição nas coxas! Que frescura nas pernas! (Trad.: C. A. André)

Além de ser confiante e fiel, Clínia é sempre uma ausência e seu corpo nunca é descrito. Suas características não dizem respeito aos atributos do corpo, mas apenas do caráter, pois ela está mais próxima da mulher celeste de Dante. Em *Vida Nova*, as características de Beatriz também dizem mais respeito ao caráter que ao corpo, e o poeta a chama de "gentilíssima dama", "pura", de "alma nobre", "contrária a todos os malefícios".

Neste primeiro momento, falaremos sobre algumas particularidades recorrentes nos epigramas destinados a Clínia: *discidium* e *fides*, ou seja, a separação dos amantes e a principal característica louvável em Clínia. Nos epigramas de Visagier claramente há o emprego dos *tópoi* da elegia, como os citados anteriormente. Em alguns casos, esses *tópoi* são usados para aproximar sua *puella* daquelas cantadas por Catulo, Propércio, Tibulo e Ovídio na elegia erótica. Em outros momentos, são usados para assemelhá-la às *dominae*, tomando como paradigma a esposa do *ego* ovidiano nos *Tristes* e a figura de Prócris nas *Metamorfoses*. O compromisso de amor (*foedus*) que une os amantes em face da ausência, decorrente do *discidium*, pode ser respeitado ou não. Dessa forma, os poetas, sobretudo

[55] Como os de número 3, 18 e 72, que, por possuírem 30, 26 e 24 versos, respectivamente, são um pouco mais longos que os demais poemas do livro.

elegíacos, exploram as circunstâncias que envolvem a separação dos amantes em seus poemas.

Clínia avulta como uma mulher desprovida de contornos, se constituindo, sobretudo, por meio de uma aparente ausência. Em alguns momentos ela está ausente, e, em outros, curiosamente, isso ocorre com o próprio eu-poético. Até mesmo sua primeira aparição, poema 8, se faz e se justifica por esse motivo. Isso nos remete a uma poesia constituída e realizada a partir do *discidium*, da separação dos amantes, pois os demais epigramas tratam da morte e pós-morte de Clínia, ou seja, a distância da amada nos prepara para a sua morte. E, como aponta McFarlane, em seu artigo "Jean Visagier poète de l'amour", tomar como motivo a morte só faz prolongar a falta que já existia em vida: "vers la fin du livre, Visagier insere cinq poésies très brièves qui constituent son [*scil.*Clínia] *tumulus*. En un sens, il ne fera que prolonger le thème de l'absence".[56] Na verdade, veremos que o eu-poético se vale de alguns recursos para tentar subverter a ausência em face da morte.

Dos quatro epigramas, 8, 12, 21 e 47, sobre o afastamento dos amantes, dois abordam a ausência da amada, e os outros dois a ausência do eu-poético. Esse ciclo tem início (8) com um *tópos* recorrente na literatura de temática amorosa, não só naquela de cunho romano: o *discidium*, a separação dos amantes. Pela primeira vez nos deparamos com o nome de Clínia. A amada, como dito anteriormente, está brava (*irata*) e permanece distante do poeta. De imediato, o leitor se depara com o eu-poético se queixando pela ausência de sua amada. Nesse primeiro momento, a separação se dá porque a amada assim o quis, pelo menos é o que o *ego* nos faz crer. É um poema curto, constituído de apenas dois dísticos, no qual os versos 2, 3 e 4 são perguntas elaboradas a partir da afirmação do primeiro verso:

[8] AD CLINIAM IRATAM
Es peregrina mihi nimium, ratione nec vlla.
Hoc facto laudis nunquid habere putas?
Me spoliasse tuo quae nam victoria amore?
An ne doles seruus quòd tuus esse velim?

[8] PARA CLÍNIA BRAVA
Estás muito distante de mim, sem razão alguma.
Ao fazer isso, pensas que ganharás algum elogio?
Afinal, que vitória há em me ter privado do teu amor?
Ou acaso sofres porque eu quero ser teu escravo?

[56] McFarlane, 1985, p. 745: "perto do fim do livro, Visagier insere cinco poesias muito breves que constituem o túmulo de Clínia. Em certo sentido, ele só prolongará o tema da ausência".

Por meio de perguntas, o poeta aventa duas possibilidades para o afastamento de Clínia: pensar que, por estar afastada, será elogiada, provavelmente por meio da poesia, congratulando-se pela suposta superioridade advinda do afastamento imposto ao poeta; ou sentir-se triste com a servidão amorosa prodigalizada pelo *ego*. Não sabemos se seu distanciamento ocorre para receber os elogios, mas, certamente, o *discidium* dos amantes é motivo de origem dessa poesia e também seu tema. Quanto à última pergunta, no decorrer desta análise veremos que, a partir dos modelos utilizados por Visagier para lapidar seus epigramas, Clínia não sofre com a escravidão de amor do poeta, nem se congratula. Na verdade, a partir do retrato poeticamente confeccionado, ela não demonstrará sentimentos de sofrimento ou felicidade. O único sentimento é a indiferença diante do canto feito pelo poeta para outras mulheres e a certeza e confiança no amor dele. No primeiro verso, o poeta utiliza o verbo *sum* conjugado no presente (*es*), o que ajuda a efetivar a ausência, bem como a dor do *ego*. Logo depois, a insistência em fazer perguntas, buscando uma resposta, acentua ainda mais o sofrimento diante da ausência da *puella*.

Essa queixa, *querela*, por parte do eu-poético diante da ausência feminina, encontra no dístico elegíaco lugar apropriado para surgir, já que a elegia, desde sua primeira manifestação na poesia grega arcaica, se utiliza do lamento como temática principal. Na elegia erótica romana, o *amator* se vale da queixa como recurso para expressar seu *seruitium amoris*. No último verso do epigrama 8, *an ne doles seruus quod tuus esse uelim*, o *ego* se posiciona e se apresenta como *seruus* de uma *puella* ausente.

No epigrama 47, o *discidium* dos amantes se transforma em afastamento completo, culminando no desaparecimento, pois agora o *amator* se queixará que sua *puella* não escreve e não pergunta nada. Mesmo diante dessa atitude, ele continuará fiel:

[47] AD CLINIAM
Me languere facis, te offendi Clinia nunquam:
Nil vltra scribis, nec petis ipsa vbi sim.
Attamen ipse aliam dominam non Clinia quaero.
Quàm mutem mentem, vel prius emoriar.

[47] PARA CLÍNIA
Me fazes definhar, Clínia, não te encontro nunca:
Não escreves mais nada, nem perguntas onde estou.
Mesmo assim, Clínia, não procuro outra senhora.
Prefiro morrer a mudar meu pensamento.

Perante a ausência de sua amada, o eu-poético manifesta um desejo pela morte, caso ela não venha ao seu encontro ou escreva. Ele lamenta que o amor prodigalizado não

tenha retorno, debilitando-o. A atitude de padecimento extremo diante do amor, em que a amada não corresponde aos sentimentos do poeta, já estava presente na elegia erótica romana. Essa doença decorre do *seruitium amoris*, pois o amor é tido aqui como um mal que retira o ser de sua razão, o que acaba por atribuir a essa doença relevância de sintoma do amor. No primeiro verso, o *ego* se apresenta doente, *me languere facis*, e, no último, como, até o momento, ele não a encontrou, há a exteriorização do desejo de morte, *emoriar*. Quando Clínia de fato estiver morta, epigrama 80, a vida e a morte do poeta estarão junto dela no túmulo. Dessa forma, o epigrama 47 parece ser um prelúdio do que acontecerá em 80: o desaparecimento da amada nos prepara e até anuncia a sua morte. O penúltimo verso, *attamem ipse aliam dominam non Clinia quaero*, evidencia a *fides* do eu-poético. Como veremos, *fides* é um compromisso que se estabelece entre os amantes. Assim, mesmo diante do desaparecimento da *puella*, o poeta não procurará outra senhora, permanecendo nessa aliança de amor. Ao dizer que prefere morrer e que não procurará outra senhora, o *ego* manifesta, além do *seruitium amoris*, uma tentativa de reaver a *puella*, de transpor sua ausência.

Além de nos ser apresentada sob o signo da ausência, Clínia tem como uma de suas características a *fides*. Para os romanos, *fides* significa boa fé, virtude. Ela se relaciona com a moral romana, que é demonstrada pela conduta e pelo comprometimento com a vida pública e privada. Ela também pode ser encontrada na esfera religiosa, por meio de um templo erguido em sua honra. Esse templo ficava no Capitólio, ao lado do de Júpiter, tendo sido erguido a mando do cônsul Aulo Atílio Calatino. Já suas representações no direito e na guerra ocorrem por meio do gesto da mão direita erguida (*manum dare* ou *dextram porrigere*), como, por exemplo, o fazem os réus e os guerreiros vencedores.[57] Na literatura, sobretudo na elegia erótica romana, a *fides* é uma espécie de juramento, um compromisso firmado entre o eu-poético e sua amada. Apesar de o retrato das mulheres elegíacas ser desenhado sob o signo da infidelidade, já que elas muitas vezes eram representadas como adúlteras ou prostitutas, há a criação literária de uma aliança de amor que os une. É a partir disso que o poeta reclama, sofre e se posiciona como escravo da amada. Segundo Oliva Neto[58], *fides* é um "fundamento da moral e da religião romanas, a *fides* presidia todas as relações entre os homens – comerciais, conjugais – e, como apoio da *pietas* ('piedade'), presidia também a ligação entre homens e deuses. O relacionamento sem a *fides* não se configurava como *foedus*, como 'pacto', como 'aliança'". De acordo

[57] Boyancé, 1972, p. 105-119.
[58] Oliva Neto, 1996, p. 49-50.

com Roberto Arruda de Oliveira, em seu artigo *Cíntia: a fides no amor*[59], "embora não encontre reciprocidade em relação aos sentimentos devotados à mulher amada, o poeta reafirma sua *fides*, compromisso inabalável por ele respeitado em relação a sua amada." Em outras palavras, com o desenrolar dos poemas são revelados acontecimentos que podem reafirmar ou perturbar o compromisso estabelecido entre os amantes, tanto da parte do eu-poético quanto da amada.

Nos epigramas 12 e 21 de Visagier, o poeta está afastado, em uma atitude que lembra muito a *persona* de Ovídio nos *Tristes* e a de Céfalo nas *Metamorfoses*. Tanto a *persona* poética de Ovídio quanto Céfalo são obrigados a se distanciar de suas esposas, aquele porque está exilado e este por ter sido raptado por Aurora. Ambos demonstram certa preocupação com a *fides* de suas esposas. No epigrama 12 de Visagier, temos:

[12] AD CLINIAM
Absens vt praesens tibi sim noctésque, diésque,
Et desiderio permoueare mei:
Me expectes, me te oblectes, sis Clinia mecum
Tota precor, speres me, iubet istud amor.
Hoc mihi si dederis, facies quod nostra requirit, 5
Quae, nisi sit per te, est inuiolata fides.

[12] PARA CLÍNIA
Peço que, para ti, eu ausente, esteja presente, noite e dia,
E que te agites de saudade de mim,
Que me desejes, comigo te deleites, estejas comigo, Clínia,
Inteira, e me esperes: o amor ordena isso.
Se me deres isso, farás o que é exigido por nosso compromisso, 5
Que, a menos que o tenha sido por ti, permanece inviolado.

Em *absens vt praesens tibi sim noctesque diesque* (verso 1), podemos observar um prolongamento temporal que abrange a noite e o dia. Essa ampliação gera um movimento que tenta fazer da ausência presença. Ela não se dá apenas em nível temporal e, consequentemente, sintático, mas também em nível visual, de construção do hexâmetro: aos substantivos *noctes* e *dies* é acoplada a partícula aditiva *que*, fazendo com que as próprias palavras se alonguem. Assim, há uma tentativa de tornar o *discidium* dos amantes presença. Casanova-Robin, ao comentar o poema I.7, da obra *Eridanus* de Pontano[60], afirma "Pontano élude ici la phase de stimulation visuelle: son imagination,

[59] Oliveira, 2014, p. 101.
[60] Non Alpes mihi te aut uasti maris aequor et ipsae
Eripiant Syrtes, nam mihi semper ades.
Mecum de summa specularis litora puppe
Et mecum longas isque redisque uias,
Mecum compositis haeres moritura lacertis,

conduite par le verbe poétique et ses qualités musicales incantatoires, suffit à faire apparaître Stella et à susciter l'illusion de la permanence".[61] Então, podemos dizer que, no epigrama de Visagier, também há uma tentativa, por parte do *ego*, de transformar a realidade da separação, legitimando a ausência como lugar da presença, pois, ao manifestar a ausência do ser amado, o poeta revela o desejo da presença.

O poeta gostaria que, em sua ausência, a amada o considerasse presente, demonstrasse amá-lo, o esperasse e, de certa forma, sentisse o padecimento de amor característico do *amator* na elegia erótica romana (*iubet istud amor*), porém isso não ocorrerá. Os pedidos do eu-poético parecem lembrar e mesmo reclamar a aliança de amor (*fides*) que os une. E, de fato, no último dístico, ele evoca o compromisso firmado: *nostra fides requirit*; declarando que, de sua parte, continua inviolado. Mais que isso, lembremos que, nos epigramas anteriores, ele já havia manifestado sua *fides*: seja ao não procurar outra senhora, seja na fala da própria *puella*, ao alegar que o poeta serve somente a ela. Assim, ele demonstra viver somente por Clínia, já que não violou o pacto de amor. E ainda afirma que, se ela seguir as ordens de amor, enumeradas no segundo dístico, a fidelidade estará intacta. Ao condicionar sua vida à existência de Clínia, Visagier mais uma vez insiste na ideia de morte (*emoriar*), se sua amada deixar de amá-lo ou se ela mesma morrer.

Esse epigrama 12 pode ser lido junto ao epigrama 21, pois ambos discorrem sobre a *fides*. Em 21, saberemos que, apesar de toda a desconfiança do eu-poético, a *puella* se mantém fiel ao compromisso. Novamente nos depararemos com a ausência do amante. O epigrama pode ser dividido em duas partes. Na primeira (versos 1-8), o *ego* apresenta um

---

Si pontus, si quid saeua minatur hiems,
Mecum quoque loco, quicquid fortuna pararit,
Quicquid ago, mecum es, nec nisi semper ades;
Tu curis solamen ades requies labori,
Et quia semper ades, nil nisi dulce mihi est. (Pontano, *Eridanus*, 1.7.1-10)

Ni les Alpes, ni la vaste mer ni les Syrtes elles-mêmes
Ne pourraient t'arracher à moi, car tu es toujours à mes côtés.
Avec moi, tu contemples le rivage du haut de la poupe,
Et avec moi tu pars et reviens de longs voyages,
Avec moi, décidée à mourir, tu restes accrochée dans l'enceinte de mes bras,
Si la mer ou une violente tempête nous menacent,
Avec moi, n'importe où, quoi que nous prépare la fortune,
Quoi que je fasse, tu es avec moi, pas um instant sans toi à mes côtés;
Pour soulager mes soucis, tu es à mes côtés, pour apaiser mes peines
Et parce que tu es toujours à mes côtés, tout ne m'est que douceur. (Trad.: Casanova-Robin)

[61] Casanova-Robin, 2011, p. 205. "Aqui Pontano escapa da fase de estimulação visual: sua imaginação, conduzida pelo verbo poético e suas qualidades musicais encantatórias, é suficiente para fazer aparecer Estela e para suscitar a ilusão da permanência".

falso amante, que fingirá amar Clínia e, como forma de testar sua fidelidade, indica algumas de suas características e ações. Por fim, na segunda parte (versos 9-12), temos um discurso direto de Clínia, no qual ela conversa com o falso amante:

[21] DE CLINIAE FIDE
Dum vereor ne me absentem mea Clinia fallat,
Atque malus ne sit nostro in amore dolus:
Introduco alium qui fingat amare puellam,
Séque prius iuret Clinia habere nihil.
Is me vincebat forma, re, corpore, sensu, 5
Dignus erat veneris sollicitare torum.
Alloquitur Dominam, conatur flectere donis:
Negligit illa preces, dona nec illa capit.
Tu tibi quaere aliam, ficto respondet amanti.
Vno non possum tempore amare duos. 10
Fraudes componas, adde artes, retia tende:
Victa semel, vinci non magis ipsa queo.

[21] A FIDELIDADE DE CLÍNIA
Temendo que, em minha ausência, Clínia me engane,
E que aconteça uma traição em nosso amor,
Trago um outro que finja amar a menina,
E que jure, para Clínia, nada ter mais valioso.
Ele me vencia em beleza, dinheiro, corpo, inteligência, 5
Era digno de frequentar o leito de Vênus.
Ele conversa com minha senhora e tenta dobrá-la com presentes.
Ela ignora suas súplicas e não aceita os presentes.
"Procura outra para ti", responde para o falso amante.
"A um só tempo, não posso ter dois amores: 10
Ainda que componhas fraudes, acrescenta agora artimanhas, estende as redes.
Uma vez vencida, não posso mais ser conquistada."

No primeiro verso, o eu-poético teme (*uereor*) ser enganado por sua amada (*ne mea Clinia fallat*) enquanto está ausente (*absentem*). Após isso, ele nos apresenta o falso amante (*ficto amanti*) de Clínia. Ele é superior ao poeta em todos os aspectos: beleza, dinheiro, força e inteligência (*forma, re, corpore, sensu*). No verso 6, há a intensificação máxima de sua beleza: ele era tão belo, a ponto de poder frequentar o leito de Vênus (*dignus erat ueneris sollicitare torum*). Esses atributos, concernentes ao caráter e à beleza do amante, são insistentemente marcados pelo poeta para que, ao final, a *fides* de Clínia seja intensificada: mesmo diante de um tal amante, ela não desrespeita a aliança de amor. A maior parte das características do falso amante pertence ao exterior, àquilo que a fortuna concede ao corpo. Apenas *sensu* pode ser considerado uma virtude em essência. Essa palavra vem logo após a enumeração dos traços exteriores e se posiciona em final de verso, o que lhe confere ênfase e certa centralidade, já que o verso seguinte (6) é todo dedicado a, mais uma vez, ressaltar e intensificar a aparência.

Propércio, em sua elegia I.11, nos apresenta um eu-poético receoso quanto à *fides* de sua *puella* e quanto ao próprio amor que os une:

Propércio, I.11.5-20:

Nostri cura subit memores adducere noctes?
Ecquis in extremo restat amore locus?
An te nescioquis simulati ignibus hostis
Sustulit e nostris, Cynthia, carminibus,
Ut solet amoto labi custode puella,
Perfida communis nec meminisse Deos?

Atque utinam mage te remis confisa minutis
Paruula Lucrina cumba moretur aqua,
Aut teneat clausam tenui Teuthrantis in unda
Alternae facilis cedere lympha manu,
Quam uacet alterius blandos audire susurros
Molliter in tacito litore compositam!
Non quia perspecta non es mihi cognita fama,
Sed quod in hac omnis parte timetur amor.
Ignosces igitur, si quid tibi triste libelli
Attulerint nostri: culpa timoris erit.

Minhas recordações te invadem pela noite?
Ainda resta espaço para o Amor?
Um fulano qualquer com simulado ardor
Te arrebatou, ó Cíntia, dos meus versos
Como faz uma moça afastada do amante,
Esquecida dos Deuses comuns, pérfida?

Mas antes confiando em remos diminutos,
Em Lucrino demore o teu barquinho,
Ou prenda-te a tranquila onda do Teutrante
(água que cede fácil a cada mão),
Do que possas ouvir sedutores sussurros
Deitada numa praia taciturna!
Não é que eu não conheça a comprovada Fama:
Em tal lugar se teme todo Amor.
Perdoarás, então, se só tristezas trazem
Meus livrinhos – é culpa do temor! (Trad.: G. G. Flores)

A amada está na praia, então o *ego* properciano teme que esse seja um lugar propício para o surgimento de outros amantes e, a partir disso, ocorra uma perturbação no compromisso de amor. Ou mesmo ruptura, já que ele indaga se ali há "espaço para o Amor" e, ao final, afirma que "em tal lugar se teme todo Amor". A possível existência de outro é atenuada por meio da expressão *simulatis ignibus*: seria um amante desprovido de sentimentos verdadeiros, com o qual não foi estabelecida a *fides*. Além disso, o suposto amante falaria com a *puella*: *quam uacet alterius blandos audire susurros*. O epigrama 21 de Visagier estabelece um efeito intertextual com esses versos de Propércio, visto que também questiona a *fides* da amada por meio da presença de um amante que expressa um

falso desejo. Nos versos de nosso poeta, o episódio é bastante explorado, pois o amante é descrito, fala com a *puella* e ainda tenta ganhá-la com presentes.

Tendo como ponto de intersecção o compromisso de amor que une os amantes, a partir do qual o eu-poético pode elaborar inúmeras situações, como, por exemplo, de traição ou fidelidade, principalmente quando do *discidium* dos amantes, exploraremos outros momentos em que esse assunto aparece na literatura latina e incide sobre o percurso narrativo de Clínia. Nos *Tristes* e nas *Metamorfoses* de Ovídio, nos deparamos, em alguns momentos, com mulheres caracterizadas principalmente pela *fides*. Nos *Tristes*, encontramos a *fides* atribuída por Ovídio à sua esposa. Nas *Metamorfoses*, o episódio de Prócris e Céfalo, com os seus *temptamenta fidei*. Assim, o percurso de Clínia pode ter tido como referência essas mulheres ovidianas, sobretudo se pensarmos que, nos epigramas de Visagier, são reproduzidos os *tópoi* da elegia erótica romana, mas de forma a subvertê-los.

O eu-poético ovidiano, nos *Tristes* (elegias IV.3 e V.14), demonstra grande inquietação com a *fides* de sua esposa. Estando no exílio, ele indaga sobre a conduta de sua *domina* e apresenta Penélope como exemplo da fidelidade amorosa, além de falar também da esposa de Heitor, Andrômaca, e de outros heróis. Vejamos alguns trechos dos *Tristes*:

Crede quod est et uis ac desine tuta uereri,
Deque fide certa sit tibi certa fides... (*Tristes*, IV.3, 13-14)

Crê no que é de fato, no que desejas, deixa de temer o certo,
Em uma fidelidade indubitável, tem indubitável fé... (Trad.: P. Prata)

Quae ne quis possit temeraria dicere, persta
Et pariter serua meque piamque fidem. (Tristes, V.14, 19-20)

Para que ninguém possa dizer que é sem razão, persevera
E igualmente preserva a mim e tua pia fidelidade. (Trad.: P. Prata)

Aspicis ut longo teneat laudabilis aeuo
Nomen inextinctum Penelopea fides? (Tristes, V.14, 35-36)

Vês como, por muitos anos louvável, mantém
A fidelidade de Penélope seu nome inextinguível? (Trad.: P. Prata)

Fides também pode ser uma característica atribuída à figura da esposa, uma fidelidade de amor (*fidus amor*) demonstrada através de atos e também de sentimentos: é a atitude pedida a Clínia no epigrama 12. Nos trechos acima, estando ausente, o *ego* ovidiano espera uma atitude fiel de sua senhora e lhe lembra o comportamento de

Penélope. Visagier, ao cantar a *fides* de Clínia, iguala sua amada às fiéis esposas dos heróis e aproxima sua *persona* dessa de Ovídio. Tal leitura pode ser confirmada se lembrarmos do episódio de Céfalo e Prócris presente nas *Metamorfoses*. Céfalo, depois de dois meses casado com Prócris, foi raptado por Aurora. No entanto, a deusa, percebendo o amor que os unia, o devolve. Então, ele decide testar a fidelidade (*temptamenta fidei*) da esposa com prendas, para o que Aurora transforma sua aparência:

Quaerere, quod doleam, statuo donisque pudicam
Sollicitare fidem; favet huic Aurora timori
Inmutatque meam (videor sensisse) figuram. (*Metamorfoses*, VII, 720-723)

Para meu tormento, decido investigar e testar com prendas
A casta fidelidade dela. A Aurora patrocina este meu temor
E transforma a minha aparência (pareceu-me ter sentido isto). (Trad.: P. F. Alberto)

Quid referam, quotiens temptamina nostra pudici
Reppulerint mores, quotiens "ego" dixerit "uni
Servor; ubicumque est, uni mea gaudia servo." (*Metamorfoses*, VII, 734-736)

Para quê contar quantas vezes o seu caráter casto repeliu
As minhas tentativas, quantas vezes disse: “Eu reservo-me
Para um só. Onde quer que esteja, guardo o prazer para ele.” (Trad.: P. F. Alberto)

Nesse episódio, Prócris acaba hesitando quando o marido lhe oferece uma fortuna descomunal; ele então revela sua identidade, a acusa de infidelidade, mas depois confessa que também cederia e os dois ainda vivem alguns anos juntos antes da morte de Prócris. Assim como Céfalo, Visagier envia um falso amante. Nas duas situações, eles tentam dobrá-las com presentes (*donis*). A fala das mulheres diante do falso amante também possui o mesmo sentido: *uno non possum tempore amare duos*, em Visagier, e *uni servor*, em Ovídio. Esta é a *fides* de Clínia: rejeitar o amante, pois mesmo que ele lhe dê presentes, escreva versos (*fraudes componas*), se valha de artimanhas (*adde artes*) e estenda as redes (*retia tende*), ela permanecerá fiel. No título e ao longo desse epigrama, a amada de Visagier nos é apresentada sob o signo da *fides*, uma das virtudes. Assim, Clínia rejeita o amante e os presentes que este lhe oferece (*dona nec illa capit*), manifestando sua *fides*.

O paralelo criado com Céfalo evidencia novamente a ausência da amada: em Ovídio, o próprio marido disfarçado vai até a esposa; já no epigrama de Visagier, é necessário outro para encontrá-la. No epigrama 47, o poeta já nos havia dito que ela nunca se fazia encontrar: *facis te offendi nunquam*. É uma ausência total que parte da amada e do poeta, em que há uma tentativa de reverter a situação a partir do prolongamento da ausência, a qual, como vimos, se alarga e deságua nos substantivos *noctesque diesque*.

A *puella* apresentada por Visagier retoma o *tópos* da fidelidade de amor através de Propércio, por meio da insinuação de um amante com falso ardor. E também de Ovídio, seja a partir da esposa de sua *persona* poética, daquelas dos grandes heróis ou das personagens femininas fiéis retratadas em suas obras. Apesar de Clínia possuir as mesmas características dessas figuras ovidianas, ela não possui a materialidade da esposa e não ocupa o seu lugar. Essa figura traz consigo a realização do prazer, que não há na poesia de Visagier. A beleza de Clínia não é a do corpo, mas a da virtude, suas características são fidelidade e confiança, acrescidas de uma ausência sempre presente na escrita de Visagier. Do mesmo modo, o poeta toma para si uma atitude equivalente à de Ovídio nos *Tristes* e de Céfalo nas *Metamorfoses*.

2.3 *Amor* e *Mors*: as flechas de Cupido

A poesia romana de ordem erótica está repleta de episódios que envolvem Cupido e suas flechas. As menções ao filho de Vênus no início das *Elegias* de Propércio e dos *Amores* de Ovídio, por exemplo, estão envoltas em significados que apontam para a inspiração poética. Propércio, até então intocado, foi subjugado por Amor: *tum mihi constantis deiecit lumina fastus / et caput impositis pressit Amor pedibus*.[62] Cupido também flecha o poeta Ovídio e em seu coração passa a reinar o Amor, dando-lhe assunto para cantar: *"quod" que "canas, vates, accipe" dixit "opus!"* e, em outro trecho, *in vacuo pectore regnat Amor.*[63] Desse modo, a temática da poesia de Propércio e Ovídio passa a ser erótica. Cupido é evocado no início de suas obras como forma de mecanismo propulsor da escrita. É somente a partir das flechas que esses livros têm início, e, no caso de Ovídio, isso se torna ainda mais decisivo. O e*go* ovidiano, no primeiro verso dos *Amores*, manifesta o desejo de cantar as guerras, ao que Amor não permite, pois lhe rouba um pé métrico e o flecha. Tanto em Ovídio quanto em Propércio, Cupido atinge o *ego*, mas não a sua amada. A *puella* da elegia erótica romana, como nos ensina Paul Veyne, é desleal, caprichosa, inconstante e pertence ao *demi monde*.[64]

A escrita guiada por Amor também encontra precedentes nas *Metamorfoses* de Ovídio: o eu-poético, acreditando que finalmente cantaria as guerras, acaba por narrar

---

[62] *Elegias*, I.1.3-4: "então Amor tirou-me a altivez do olhar / e esmagou minha testa com seus pés" (Trad. G. G. Flores).
[63] *Amores*, I.1.24-26: "e [*scil*. Cupido] disse: 'toma lá, ó poeta, assunto para cantares!'"... "e no coração vazio passa a reinar o Amor" (Trad. C. A. André).
[64] Paul Veyne, 2015, p. 9-10.

histórias de amor em hexâmetro datílico. Dentre elas há o episódio de Dafne e Apolo, no qual Cupido lança uma flecha que faz nascer o amor em Apolo, e em Dafne uma flecha que a faz fugir do amor: *inpiger umbrosa Parnasi constitit arce / eque sagittifera prompsit duo tela pharetra / diuersorum operum; fugat hoc, facit illud amorem*.[65] Além disso, ao final do mito, Dafne é transformada em um loureiro para escapar das investidas de Apolo. Dessa árvore é feita a coroa com a qual o deus é representado: *cui deus: "at quoniam coniunx mea non potes esse, / arbor eris certe" dixit "mea; semper habebunt / te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae*.[66] A imagem de Apolo, deus da inspiração poética e líder das Musas, sendo flechado por Cupido e se cobrindo com a coroa de louros retirada da árvore em que Dafne se transformara, simboliza, mais uma vez, que o fazer poético de Ovídio é guiado pela temática erótica, levando-o ao canto de histórias de amor. Outra peculiaridade presente nesse episódio é o fato de a mulher objeto do desejo também ser flechada. Embora o dardo que tenha acertado Dafne seja para fugir daquele que lhe nutre amor, é inegável que estamos diante de uma singularidade. As *puellae* da elegia erótica romana não são tocadas pelas flechas de Amor, decorrendo também desse contexto situações em que a *fides* é quebrada pela amada.[67]

Os epigramas 15, 80, 81 e 82 de Visagier falam das duas flechas lançadas por Cupido em Clínia e como elas levam à sua morte. Um dos dardos é de amor, igual àquele lançado no *ego* properciano, ovidiano e em Apolo; o outro é de morte. Nesses epigramas, além do binômio amor e morte, advindo das flechas de Cupido, encontraremos vida e morte. A analogia desses pares provoca uma completude e uma simetria tanto temática quanto formal. Logo, na escrita desses quatro poemas, encontraremos diversos recursos, por meio dos quais há a aproximação de elementos contrários. Nos demais epigramas, também observamos muitos desses elementos, mas aqui eles se acumularão. Possivelmente, o poeta quis reafirmar por meio da forma a complementaridade de amor e morte, vida e morte. Então Visagier explorará, indiretamente, o mito de que Cupido possuiria flechas de amor e também de morte. De acordo com esse mito, Amor um dia adormeceu na caverna da Morte e seus dardos se esparramaram pelo chão, misturando-se

---

[65] *Metamorfoses*, I.467-469: "indo alojar-se nos píncaros umbrosos do Parnaso, / da aljava que traz as flechas, tirou para fora duas setas / de efeitos contrários: uma escorraça, a outra induz o amor" (Trad.: P. F. Alberto).

[66] *Metamorfoses*, I.557-559: "Então o deus disse: 'já que minha esposa não podes ser, / serás ao menos a minha árvore. Os meus cabelos sempre / te terão, e a minha cítara, ó loureiro, e a minha aljava...'" (Trad.: P. F. Alberto).

[67] A quebra da *fides* também decorre de outras circunstâncias, como, por exemplo, aquelas descritas por Paul Veyne e enumeradas no final do parágrafo anterior.

aos da Morte. Ao acordar, o Menino juntou alguns e os levou: por isso, desde então, ele possui flechas dessas duas naturezas. Antônio de Gouveia, poeta neolatino contemporâneo de Visagier, possui um epigrama no qual reconta esse mito. Seu desfecho também nos ajudará a entender o destino de Clínia:

Forte locum horroris plenum uarrique timoris
Et Mors et penna praepete uenit Amor.
Dum trepidant animis, ignita Cupidinis arma
Mors capit, et Mortis frigida tela Puer.
Hinc enata lues nostros irrepsit in annos:
Hinc amat ipse senex, hinc perit omnis amans. (Gouveia, I.32)[68]

Por acaso a um lugar repleto de horrores e medos numerosos chegam
A Morte e o Amor de asas ligeiras.
Em pânico, a Morte toma nas mãos
As armas ardentes de Cupido, e o Menino, os dardos gelados da Morte.
É por isso que assim nascida se prolongou até nossos dias:
É por isso que um velho ama, é por isso que morre todo amante. (Trad.: R. C. Lima)

O próprio nome *Clinia*, como já dissemos, pode simbolizar tanto amor quanto morte: amor pela relação com o verbo *clinare*, morte por sua relação com *clinicus* e *cline*, ou seja, em seu nome já podem ser encontrados prenúncios do seu destino. A fábula de Cupido e seus dardos será bastante desenvolvida nos epigramas que apresentaremos a seguir. De acordo com Seznec,"on [*scil*. aux Académies de la Renaissance] aimait à disserter sur les flèches de Cupidon, sur ses ailes et sur son bandeau".[69] O primeiro epigrama a aparecer com tal tema é o de número 15: composto por oito versos, os quatro primeiros revelam que Clínia foi flechada por Amor e os quatro últimos são reprimendas e recomendações:

[15] AD CLINIAM
In te cum mittit cautus sua tela Cupido,
Occupat incautae pallidus ora color.
In te nec prius is cessat vibrare sagittas,
Quin redeat gratus laesa per ora color.
I, nunc, et dicas nil posse Cupidinis arcum, 5
Quo ferit ille homines, quo ferit ille Deos.
I, nunc, et discas pueri placare furorem.
Nam vitae in te ius, ius quoque mortis habet.

[15] PARA CLÍNIA
Quando Cupido, prudente, atira os dardos em ti,
Uma cor lívida invade a tua face imprudente.
E enquanto ele não para de lançar as flechas em ti,
Uma cor agradável não volta ao teu rosto ferido.

---

[68] Antônio de Gouveia. *Epigrammatum Libri Duo*. Lyon, 1539. Esse epigrama é uma versão de um poema desconhecido escrito em francês por Jacques de Beaune.
[69] Seznec, 1980, p. 95. "Nós, os Acadêmicos do Renascimento, amávamos dissertar sobre as flechas de Cupido, sobre suas asas e sobre sua venda".

Vai, agora, e digas que nada pode o arco do Cupido, 5
Seja para ferir homens, seja para ferir deuses!
Vai, agora, e aprendas a aplacar o furor do menino!
Pois ele tem o poder da vida sobre ti, e também o da morte.

À maneira de Propércio e Ovídio, Visagier alinha o conjunto de epigramas destinados a Clínia ao canto erótico. Isso ocorre a partir do recurso ao mito, construindo uma imagem peculiar do momento em que se é atingido pelas flechas. Essa representação se faz diferente porque quem recebe os dardos é a *puella*, não mais o eu-poético masculino, como na elegia romana. A partir disso, Clínia passa a se submeter ao amor, a resistência que ela havia apresentado no poema 8 é quebrada, pois, apesar de termos apresentado o epigrama 21 anteriormente, em que a amada não se rende ao falso amante, ele é posterior a esse que estamos analisando. Então, por ter sido flechada, a amada permanece fiel ao compromisso de amor que une os amantes, apesar disso, ela continuará sendo uma ausência. Nesse sentido, a imagem desse epigrama fortalece a eternidade e exclusividade da aliança de amor que une os amantes, sobretudo se pensada como peculiar diante da literatura clássica.

Quanto à simetria formal desse poema, no início de todos os hexâmetros há repetições: os versos 1 e 3 iniciam com a anáfora *in te*, o 5 e o 7 começam respectivamente com *i, nunc, et dicas* e *i, nunc, et discas*: neste caso, a única mudança é o acréscimo de *s* em *dicas*, que passa a ser *discas*. Além disso, há uma relação entre os quatro hexâmetros, pois a preposição ***in*** dos dois primeiros, de certo modo, também inicia os dois últimos: ***i, n****unc*. E a segunda palavra dos dois primeiros hexâmetros, o pronome **te**, se visto de trás para frente, é a terceira palavra (a conjunção *et*) dos dois últimos: *i, nunc,* ***et***. Essas repetições em posição inicial de verso, local de muita ênfase, levam a uma sonoridade aliterante e assonante, que repercute em todos os hexâmetros do epigrama. A multiplicação dessa sonoridade é reveladora de uma retórica do afeto, conferindo vivacidade à expressão da cena.

Outras relações também podem ser notadas nesse poema, como, por exemplo, no primeiro e segundo versos: Cupido (verso 1) é *cautus*, e a face (verso 2) *incautae*. No verso 6, há uma construção anafórica, ***quo ferit ille*** *homines,* ***quo ferit ille*** *Deos*; o substantivo *homines* é substituído, no segundo hemistíquio, por *Deos*. O arco de Cupido fere igualmente homens e Deuses, e, como as palavras anteriores a *homines* e *Deos* são as mesmas, há uma aproximação ainda maior, causada pela anáfora, entre essas duas esferas contrárias. Ao dizer que o arco de Cupido também é capaz de ferir deuses, o poeta

nos faz lembrar de episódios mitológicos em que deuses foram flechados, como, por exemplo, o episódio de Apolo e Dafnis, que vimos.

No último verso (8), novamente observamos a expressão *in te*: *nam vitae in te ius, ius quoque mortis habet*; também há uma repetição interna *ius, ius*; é o poder da vida e da morte de Cupido sobre Clínia. Vida e morte também ocupam uma posição simétrica no verso, como se fossem reflexo uma da outra, criando-se, com isso, uma aproximação antitética. No último verso do epigrama I.32 de Gouveia, transcrito anteriormente, o poeta nos mostra que todo amante morre porque Cupido possui tanto flechas de amor quanto de morte. Assim, Visagier "conversa" com esse mito e veremos como a vida, em alguns epigramas, é substituída pela palavra amor, criando-se uma relação de igualdade entre vida e amor.

Se nos pentâmetros 6 e 8 há repetições, nos pentâmetros 2 e 4 notamos outro tipo de construção: em 2 (*incautae pallidus ora color*) temos adjetivo – adjetivo, substantivo – substantivo, os quais são interpolados (a b A B)[70]. Já em 4 (*gratus laesa per ora color*) a construção é inversa, temos entre o adjetivo *gratus* e o substantivo *color* uma anástrofe (a b B A). Esses dois versos falam sobre a palidez do momento em que se é flechado (verso 2) e quando, após ser flechado, a cor retorna à face (verso 4). Portanto, há um paralelismo formal: no verso 2, a pessoa sendo flechada é representada pelo embaralhamento entre os substantivos e seus correspondentes adjetivos e, no verso 4, *color gratus* "abraça" *laesa per ora*, as palavras já não se colocam mais de forma entremeada e visualmente é como se a cor, ao envolver a face, retornasse.

Todos esses recursos criam versos simétricos, assim como é simétrico o tema do poema: amor e morte, os dois dardos de Cupido. Mais adiante, veremos que ambos serão responsáveis pela morte da amada, e que as flechas andam lado a lado. Essa simetria culmina no último verso, onde a vida se relaciona com a morte: *nam uitae in te ius, ius quoque mortis habet*. Tais mecanismos apontam para a carga expressiva desse epigrama, proporcionando vivacidade à descrição da cena. O fato de as flechas não serem para o poeta, como de hábito, nos faz lembrar do poema 11, no qual Clínia já dissera que seu poeta ri (*ridere*) e brinca (*iocari*) conforme o costume. Nas *Inscrições* (livro I) de Visagier, não há momentos em que o eu-poético se diga flechado pelo amor, mas temos consciência desse fato, porque afinal ele está cantando Clínia e o seu amor por ela.

---

[70] A rigor, *incautae* não é adjetivo de *ora*, mas adjunto, fato que não invalida a análise.

Mais adiante, epigrama 81, o poeta explorará novamente a temática em relação aos dardos de Cupido lançados sobre Clínia, os quais não são apenas de amor, mas também de morte. Antes disso, no epigrama 80, composto de apenas um dístico, nos deparamos com a morte de Clínia. Há nesse poema um caráter de inscrição tumular que advém de sua brevidade, de sua temática, bem como de seu título:

[80] TVMVLVS CLINIAE
Hoc tumulo, dicam? Quàm durum est dicere, vatis
Clinia Vulteii, vitáque mórsque iacet.

[80] TÚMULO DE CLÍNIA
Neste túmulo... direi? Como é duro dizer:
Clínia do poeta Visagier, vida e morte, jaz.

As duas primeiras palavras desse poema formam um adjunto adverbial, *hoc tumulo*, e o seu verbo, *iacet*, é a última palavra. Tal disposição, se pensarmos que o poema é o túmulo de Clínia, causa a impressão de que todas as outras palavras, escritas entre essas, estão enterradas ali. No primeiro verso, há a dificuldade do poeta em verbalizar a morte da amada: *dicam? Quam durum est dicere*; nele podemos notar o *tópos* do inefável, do silêncio diante da morte. Há ainda o posicionamento de *vatis Clinia Vulteii*: as palavras "poeta Visagier" abraçam Clínia, criando a imagem do eu-poético abraçando sua amada dentro do túmulo. Tais leituras tornam ainda mais significativa a relação entre a amada e o eu-poético. Além disso, *hoc* também marca o lugar de onde o *ego* fala, a pedra do túmulo. A combinação desses elementos acaba por intensificar o posicionamento do *ego* no túmulo, junto de Clínia. Segundo Leroux, ao comentar os poemas amorosos de Marc-Antoine Muret, "l'inscription funéraire fonctionne comme une métonymie du fantasme: le simple fait de graver dans la pierre l'union du couple suffit à le présenter comme une réalité".[71] Ademais, a "pequena morte", advinda de Petrarca, nos lembra que, sendo real ou metafórica, a morte livra do sofrimento, pois no túmulo há a fusão entre corpo e alma. A aliança de amor que une os amantes é fundada na ausência. Apesar disso, no túmulo, ela se torna presente a partir do encontro entre corpo e alma: Clínia passa a ser a mulher da vida e da morte do eu-poético.

A amada caracterizada como vida lembra a Cíntia de Propércio. Como vimos em Visagier, além de representar a vida do poeta, ela também se caracteriza como a sua morte. Vejamos como isso se configura em Propércio:

[71] Leroux, 2009, p. 371: "a inscrição funerária funciona como uma metonímia da fantasia: o simples ato de gravar na pedra a união do casal é suficiente para apresentá-la como realidade".

Quid iuuat ornato procedere, uita, capillo
Et tenuis Coa ueste mouere sinus... (I.2, 1-2)

De que te serve, vida, andar com cabelos ornados
E ondular tênues trajes de Cós... (Trad.: P. Martins)

A partir do exemplo de Propércio, notamos que pode haver uma equivalência entre vida e amor: a amada com a qual se estabeleceu o pacto de amor passa a representar a vida do poeta, porque ocupa o lugar de Musa. A *puella* confere vida à obra, ela é símbolo dessa poesia. De acordo com Laigneau, "dans ce monde clos, la seule source d'inspiration possible est, bien entendu, Cynthie, et la passion qu'elle suscite (...) pour Properce, Cynthie a désormais remplacé la Muse"[72], e, mais adiante, conclui: "la figure de la femme aimée, confondue d'abord avec celle d'une Muse, prend bientôt toute sa dimension, en devenant symbole de l'oeuvre même de son amant: c'est, au sens prope, la femme qui *fait* le poète"[73] (grifo da autora). No epigrama 39, Visagier já havia dito que a amada representa sua vida:

[39] AD CLINIAM
Laus mea si tua sit, tua si mea, quis, rogo, non me
Totum in te, et te in me viuere virgo putet?

[39] PARA CLÍNIA
Pergunto, virgem, se o meu louvor é teu, se o teu é meu,
Quem pensará que eu não vivo inteiramente em ti, e tu em mim?

Não é apenas a partir da morte que os amantes estão juntos, pois em vida já havia uma ligação entre eles. Se um vive no outro, não causa estranhamento que a morte da amada represente também a morte do eu-poético. As repetições presentes nesse epigrama aproximam forma e conteúdo: *mea si tua sit, tua si mea* e *in te, et te in me*. Posto que a *puella* é a Musa, emblema da poesia do ego, essa construção repetitiva é representativa da fusão do louvor e da vida dos amantes. Como ocorre na poesia de Propércio, a amada da *persona* poética relaciona-se e confunde-se com a própria obra. Essa leitura se confirmará no poema 79, no qual Clínia será acrescentada ao coro das Musas como décima Musa. A morte no epigrama 80 não significa uma destruição. Ela é necessária para que haja um renascimento, uma transcendência.

---

[72] Laigneau, 1999, p. 74-75: "nesse mundo fechado, a única fonte de inspiração possível é, bem entendido, Cynthia, e a paixão que ela suscita (...) para Propércio, Cynthia substituiu a Musa".
[73] Laigneau, pp. 75-76: "a figura da mulher amada, primeiro confundida com a de uma Musa, assume logo toda sua dimensão, tornando-se símbolo da própria obra de seu amante: é, no sentido próprio, a mulher que faz o poeta".

A ligação entre vida e amor também pode ser vista na passagem do epigrama 80 para o 81, o qual tem todo o seu significado e toda sua temática girando em torno do par amor – morte. A amada só pode ser vida porque houve o pacto de amor, porque Cupido e suas flechas estão presentes no canto: se antes falávamos em vida e morte, agora temos amor e morte:

[81] ALIVD
Caecus amor, mors caeca mihi rapuere puellam,
Plus oculis semper quae mihi chara fuit.
Quaeris cur fuerit telis confossa duobus?
Sola id non potuit mors, neque solus amor.

[81] OUTRO
O cego amor e a morte cega roubaram a minha menina,
Que sempre me foi mais cara que meus olhos.
Queres saber por que foi morta por dois dardos?
Sozinha a morte não foi capaz disso, nem, sozinho, o amor.

Nos versos 1 e 4, os mesmos adjetivos são utilizados para caracterizar tanto o amor quanto a morte. No primeiro hemistíquio do verso 1, temos uma construção em forma de quiasmo: *caecus amor, mors caeca*; o cego amor e a morte cega foram os responsáveis pela morte da amada. No quarto verso aparece outro adjetivo caracterizando tanto morte quanto amor: *sola... mors, ... solus amor*; sozinhas as flechas não poderiam ter tirado a vida da *puella*. Quando o amor e a morte levam a menina (*rapuere puellam*), essas palavras estão posicionadas uma ao lado da outra, já que foram necessários ambos para levá-la: elas estão escritas juntas. No entanto, nem amor nem morte sozinhos poderiam levá-la, então elas se apresentam separadas (***sola*** *id non potuit* ***mors****, neque* ***solus amor***), enfatizando visualmente que sozinhos não podem nada. Para que Clínia morresse, foi preciso que o amor se juntasse à própria morte. Isso exalta mais a virtude da amada que os próprios dardos de Cupido.

No epigrama 82, temos a continuação da temática das flechas de Cupido e, pela primeira vez, aparece uma explicação para a morte de Clínia:

[82] ALIVD
Mors, ne immortalis fieret mea Clinia tandem,
Abstulit hanc, falsa est spe tamen illa sua.
Quod mors, fecit amor: veneris ne Clinia formam
Vinceret, at pueri nil valuere doli.
Namque immortalis supera nunc regnat in aula, 5
Aduentu et Venerem cogit abire suo.
Iam puerum cum morte nihil non posse, fatere.
Dum nocuisse volunt, tum duo tela iuuant.

[82] OUTRO

Para que minha Clínia não se tornasse, por fim, imortal, a morte
Arrebatou-a; porém, ela está enganada em sua esperança.
O que a morte fez, fez o amor, para que Clínia não superasse
A beleza de Vênus; mas de nada valeram as artimanhas do menino.
Sim, hoje, imortal, ela reina no palácio celeste, 5
E, com a sua chegada, obriga Vênus a partir.
Admite: o menino, mesmo acompanhado da morte, nada pôde.
Embora os dois dardos quisessem fazer mal, ajudaram.

A morte levou Clínia com a finalidade de não a tornar imortal, mas isso não surtiu efeito, pois a morte se enganou em sua esperança: *falsa est spe tamen illa sua*. No terceiro verso, a equivalência entre amor e morte se repete (*quod mors, fecit amor*): o verbo *fecit* mostra que tanto a morte quanto o amor mataram-na. E, no mesmo verso, há mais um motivo para a sua morte: os dardos foram lançados para ela não superar a beleza de Vênus. Ao dizer isso, mesmo tendo retratado Clínia como uma mulher desprovida de contornos, o poeta enaltece sua beleza. No verso seguinte (5), passamos a entender que os dardos não surtiram efeito, porque ela reina imortal no Olimpo e a sua chegada força a partida de Vênus. Por fim, devido a essa expulsão, no último dístico, há a conclusão: os dardos ajudaram (*iuuant*) Clínia, de modo a torná-la imortal.

Não tratamos aqui de uma morte permanente ou real, pois ela servirá como um mecanismo para a divinização da amada. Ela propiciará a glória da imortalidade, significando a renovação da própria vida. Para os romanos, a morte da amada representava um fim em si mesma; já no Renascimento, a morte pode ser vista como uma forma de elevação. É através da morte da amada, de sua nova vida no céu, que nosso poeta encontrará a transcendência. Como veremos no subcapítulo "divinização", quando a *puella* estiver no Olimpo, o próprio poeta será chamado por Júpiter para ouvir sua nova sentença quanto ao pomo da discórdia. Então, essa passagem para o plano divino também eleva o poeta e, por consequência, sua obra.

Além disso, a partir desse epigrama, podemos considerar uma interpretação metafórica latente. O primeiro dardo a ajudar Clínia foi o do amor. Ao ser flechada (epigrama 15), houve a possibilidade de se falar não apenas da amada, mas também da sua fé e confiança. Em sequência, o dardo da morte, acreditando que, ao levá-la, não seria mais possível cantá-la e que com isso poderia impedir sua imortalidade, se enganou. O poeta continua escrevendo sobre ela, mesmo depois de sua morte. Na verdade, se Cupido queria prejudicar, acabou ele sendo afetado, pois o episódio causou a partida de sua mãe, Vênus. O poeta apresenta Cupido e suas flechas de maneira a subverter o mito, destituindo

uma das principais deusas do Olimpo. Nos próximos epigramas que apresentaremos, a expulsão de Vênus, por meio da autoridade de Júpiter, se alargará e atingirá outras deusas.

2.4 Divinização

A partir dos poemas explorados nas seções anteriores, notamos que Visagier elabora várias referências aos mitos, por exemplo, no epigrama 21, o eu-poético utiliza termos e expressões que nos fazem lembrar do episódio de Céfalo e Prócris, presente nas *Metamorfoses* de Ovídio. Esse uso da mitologia serve como alusão, mostrando que o poeta é douto. Contudo, no Renascimento, a prática de evocar episódios mitológicos, algumas vezes, aponta para a substituição do panteão. Em Visagier, essa alteração nos mitos tem início com as flechas de Cupido: o deus flecha a *puella* e, dessa ação, advém a morte da amada e o afastamento de Vênus do Olimpo. Nos epigramas 78, 83 e 84, a imitação dos antigos e a renovação das formas literárias coexistirão. O *ego* nos oferece a apoteose de sua *puella*, a manifestação de sua divindade, no sentido de compreender a natureza divina que leva à sua exaltação. De acordo com Casanova-Robin[74], a atualização da mitologia, presente na obra dos poetas neolatinos, aponta para a subjetividade de cada poeta, para o lirismo pessoal e, consequentemente, para o poder criativo de cada um deles.

O epigrama 78 precede o ciclo de poemas sobre o túmulo de Clínia, e é, além do anúncio da morte da amada, uma primeira divinização. O poeta fala da duração do amor pela *puella*, e, muito significativamente, antes de apresentar os poemas sobre seu túmulo, leva-a como décima Musa. Portanto, a imortalidade que, como vimos, Cupido tentou negar-lhe, acontece antes mesmo do canto sobre seu túmulo. Essa divinização, originada no epigrama 78, tem seu ápice e término em 83 e 84, quando Clínia é chamada por Júpiter ao Olimpo e toma o lugar de Juno, Minerva e Vênus. A seguir, o epigrama 78:

[78] DE AMORVM SVORUM TEMPORE
Quot numeras Musas, messes tot Clinia vixit,
Tótque hyemes vati chara puella suo.
Post nonam messem, atque hyemis post frigora nonae,
Mors Nympham, fontem misit ad Aonium.
Venit vt ad Musas, de ter tribus vna loquuta est, 5
Haec (nisi decipiar) Diua Thalia fuit.
Heus vbi tam longo latuisti tempore? Salue
Virgo valens, salue nostra venusta soror.
Sic iuuenis iuueni rapta est mihi Clinia, sacro
Musarum et decima est addita Musa choro. 10

[74] Casanova-Robin, 2011, p. 198.

[78] A DURAÇÃO DO SEU AMOR
Tantas são as Musas, tantos verões Clínia viveu,
E tantos invernos, menina cara ao seu poeta.
Depois de nove verões e nove frios invernais,
A morte enviou-a até a fonte Aônia das ninfas.
Quando ela chegou até as Musas, uma das nove falou, 5
E, se não me engano, era a divina Talia.
"Oh, onde te escondeste por tão longo tempo? Salve,
Virgem valente, salve, nossa formosa irmã."
Assim a jovem Clínia foi tirada de mim jovem, e ao coro
Sagrado das musas foi acrescentada como décima musa. 10

A juventude é um *tópos* da poesia clássica e neolatina. Ao iniciarem suas obras, muitos poetas vinculam seu canto à poesia de juventude, ou seja, empregam o *topos* da modéstia. O uso desses recursos assinala uma tentativa de se desculpar pela possível inferioridade estética ou inadequação àquilo que o leitor espera; na verdade, isso ocorre para mostrar a humildade do poeta. O próprio poeta, no último dístico, fala sobre a juventude de sua amada, bem como dele mesmo: *iuuenis iuueni rapta est mihi Clinia*. Segundo Seznec, "les grandes énigmes de la Nature, de la Mort et de la Résurrection flottent autour des formes rêveuses de la Jeunesse, de l'Amour et de la Beauté, fantômes d'un Olympe idéal".[75] Pensando nesse lugar comum da literatura, Visagier inicia a escrita desse poema falando sobre a duração do amor por Clínia, em uma conta que ele faz a partir das nove Musas, nascidas de Júpiter durante nove noites de amor. Dessa maneira, os nove anos expressam a duração do amor entre Clínia e o eu-poético. Em uma outra interpretação, se somarmos os nove verões e os nove invernos, a amada poderia ter 18 anos. Na verdade, mais importante que esse questionamento é o simbolismo proveniente do número nove.

O número nove tem uma representação muito forte nesse epigrama, ele é repetido três vezes: *nonam*, *nonae*, *ter tribus*. Além, é claro, da referência às nove Musas nos dois primeiros versos: *quot numeras Musas*. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier:

> sendo o último da série dos algarismos, o nove anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um plano novo. Encontrar-se-ia aqui a ideia de novo nascimento e de germinação, ao mesmo tempo que a da morte (...) último dos números do universo manifestado, ele abre a fase das transmutações. Exprime o fim de um ciclo, o término de uma corrida, o fecho do círculo.[76]

[75] Seznec, 1980, p. 104: "os grandes enigmas da Natureza, da Morte e da Ressureição flutuam em torno das formas sonhadoras da Juventude, do Amor e da Beleza, fantasmas de um Olimpo ideal".
[76] Chevalier, 1994, p. 644.

A duração do amor por Clínia contém em si mesma o símbolo da morte, do seu fim, tema do epigrama que ora analisamos. No verso *Mors Nympham, fontem misit ad Aonium*, pela primeira vez temos certeza da morte da amada. Como diz Chevalier, além do fim, o nove também representa a "transposição para um plano novo", ele "abre a fase das transmutações", exatamente o que ocorrerá com Clínia, pois, no último dístico, ela é divinizada, tirada do poeta e acrescentada ao coro das Musas como décima Musa: *sic iuuenis iuueni rapta est mihi Clinia, sacro / Musarum et decima est addita Musa choro*. O tempo desse amor não nos prepara apenas para essa divinização, ele aponta para algo além, que ocorrerá nos epigramas 83 e 84.

O número nove pode ser entendido como uma emulação de Dante. Em *Vida Nova*, o poeta diz: "foi a minha amada acompanhada do número nove para dar a entender que era ela um nove, ou seja, um milagre, cuja raiz, do milagre, é somente a Santíssima Trindade".[77] *Vida Nova* está repleta de figurações desse número; por exemplo, depois de ver pela primeira vez Beatriz, Dante só a vê após nove anos; são oito as mulheres que a acompanham, totalizando nove. Dante sempre sonha com a amada na nona hora do dia, ela mesma morre na primeira hora do nono dia do mês de outubro. De fato, relacionar o tempo do amor por Clínia com o número nove faz lembrar muito de Dante, já que ele utilizou exaustivamente esse símbolo. No entanto, como fica claro a partir da leitura do epigrama 78, se o tempo do amor por Clínia se relaciona com nove, ela mesma se torna um dez. Nove marca a passagem do plano terreno ao divino, ou seja, ela se faz décima Musa. Como nove é o símbolo de Beatriz, realmente esse parece ser usado para marcar uma passagem e abrir a fase das "transmutações", que culminará em mais um endeusamento.

No quarto verso, a morte envia Clínia à fonte Aônia (*mors Nympham, fontem misit ad Aonium*) e lá uma das nove Musas, Talia, a recebe com uma saudação. Talia é a Musa da poesia ligeira e, na obra de Marcial, passa a inspirar o epigrama. Como as *Inscrições* de Visagier pertencem ao gênero epigramático, nada mais natural que a Musa dessa poesia receba Clínia na fonte e converse com ela. A fala de Talia está carregada de afetividade, a qual expressa a alegria em receber a amada do poeta: *heus vbi tam longo latuisti tempore? Salue / virgo valens, salue nostra venusta soror*. O emprego da interjeição *heus* no início do verso, da repetição do imperativo *salue* e das aliterações e

[77] Tradução de Carlos Eduardo Soveral, 1993, p. 69.

assonâncias em *virgo valens venusta* imprimem emoção à fala da Musa. Nos quatro últimos dísticos, mais uma vez a expressão formal projeta o conteúdo. No final do verso 9, temos o adjetivo *sacro*, e, no final do 10, seu substantivo *choro*: além da relação sintática entre essas palavras, elas também produzem um efeito sonoro aliterante e assonante, pois evocam *soror* no final do verso 8, bem como *salue*, em 7. Portanto, as palavras *salue – soror – sacro – choro,* que encerram os quatro últimos versos, enfatizadas pela sonoridade e pela posição em final de verso, chamam a atenção do leitor. Elas refletem, como dissemos, a emoção de Talia ao falar com a amada e do próprio poeta ao cantar sua transcendência. Dentro do hipérbato *sacro choro*, há *musarum et decima est addita Musa*; no verso, o *sacro choro* "abraça" essas palavras, como se elas mesmas estivessem sendo acrescentadas ao coro das Musas.

Ao posicionar sua *puella* ao lado das nove Musas, o eu-poético opera mais uma mudança no panteão, por meio de um acréscimo. Esse procedimento também foi empregado pelo poeta neolatino Nicolas Bourbon, contemporâneo e amigo de Visagier. Antes disso, temos notícia de um epigrama atribuído a Platão que trabalha essa temática, e, muito provavelmente, a inspiração de Visagier e Bourbon remonta a esse poema presente na *Antologia Grega*:

Platão, IX.506
Nove são as Musas, dizem alguns. Quanta negligência!
Eis aqui a décima: Safo de Lesbos.
(Trad.: José Paulo Paes)

Bourbon, *Le tombeau de Marguerite de Valois, royne de Navarre*
Margaris, illa aeui lucida stella sui,
Hic iacet, heroina nouem decima addita Musis,
Nobilis eloquio sed pietate magis.

Bourbon, *Le tombeau de Marguerite de Valois, royne de Navarre*
« Marguerite, lumineuse étoile de son siècle, repose ici, héroine, dixième muse ajoutée aux neuf autres, noble par son éloquence, mais plus noble encore par sa piété »[78] (Trad.: Laigneau-Fontaine)

O epigrama de Platão é curto, incisivo: o eu-poético atribui à poetisa Safo de Lesbos o lugar de décima Musa. Já o poema de Bourbon foi feito quando Marguerite de Valois, irmã do rei Francisco I, faleceu em 1549. Esse poema de Bourbon compõe a recolha *Le tombeau de Marguerite de Valois, royne de Navarre*, a qual contém poemas

[78] Margarida, luminosa estrela de seu século, repousa aqui, heroína, décima musa acrescentada às nove outras, nobre por sua eloquência, mais nobre ainda por sua piedade.

escritos por vários poetas da época. Muito provavelmente Bourbon promove uma imitação tanto de Platão quanto de Visagier, já que a caracterização de Safo como décima Musa era um motivo conhecido entre os poetas clássicos e neolatinos. De acordo com Luis S. Krausz, no prefácio do livro *Safo de Lesbos*:

> a reputação de Safo e a consideração por sua obra eram tamanhas que Platão (e depois dele Plutarco) chegou a declará-la semelhante às próprias Musas, as nove deusas imortais, filhas de Zeus e da Memória, de quem eram derivadas toda a música e toda a poesia sobre a Terra. Isto significa dizer que consideravam a poesia de Safo tão encantadora que a viam não como uma simples protegida das nove deusas e sim como uma deusa ela própria, o que a distingue de todos os poetas da Antiguidade.[79]

Safo de Lesbos e Marguerite – e aqui estamos expandindo a ideia de Krausz para o poema de Bourbon – eram poetas, e a elevação a décima Musa as diferencia entre os demais escritores de suas respectivas épocas. Então, estamos diante de um quadro que aproxima Marguerite de Safo. Em Visagier, é a amada que se torna décima Musa, e a fórmula utilizada pelo eu-poético para divinizar sua *puella* é a mesma empregada, mais tarde, por Bourbon no túmulo de Marguerite: *decima addita*. Na literatura, muitas vezes, as Musas estão ligadas à figura das amantes, como, por exemplo, ocorre com a *Cynthia* de Propércio. O poeta Visagier emprega a divinização de Safo, desenvolvida por Platão, em contexto novo e singular.

Pensando nisso, Clínia passa a ser décima Musa e, de acordo com Chevalier, o número dez "tem um sentido de totalidade, de conclusão, termo, remate. O sentido de volta à unidade, depois do desenvolvimento do ciclo dos nove primeiros números".[80] Se o número que simboliza Clínia representa a totalidade e a unidade, não é estranho que, no epigrama 83, ela tome o lugar de Juno, Minerva e Vênus, já que ela mesma, sendo total, uniria em si os atributos dessas deusas. O epigrama 78 parece funcionar, de certo modo, como uma preparação. Isso se torna ainda mais forte ao pensarmos que o número dez também carrega o significado do dualismo do ser. Chevalier, depois de enumerar várias esferas antagônicas representativas desse número, diz: "não é de surpreender, nessas condições, que o dez possa exprimir do mesmo modo a morte e a vida, sua alternância, ou, melhor, sua coexistência, estando ligado a esse dualismo".[81] Os epigramas 80, 81 e

---

[79] Krausz. *In*: P. Alvim, 1992, p. 9.
[80] Chevalier, 1994, pp. 333-334.
[81] *Idem*, 1994, p. 334.

82 exploram justamente a dualidade dos pares vida e morte, amor e morte: *uitaque morsque iacet*; *caecus amor, mors caeca*; *quod mors, fecit amor*. Assim, a totalidade e o dualismo do número dez parecem sempre acompanhar Clínia, e, ademais, seu próprio nome, como já mencionado, pode sugerir amor e morte.

Os últimos poemas do livro I com referências a Clínia são o 83 e o 84, que colocam em cena Júpiter, Páris, Juno, Minerva e Vênus. Visagier retoma o mito em torno do pomo da discórdia, disputado pelas três deusas, por trazer a inscrição: "à mais bela". Em 83, Juno, Minerva e Vênus continuam brigando pelo pomo, por Páris ter escolhido dá-lo a Vênus. Então, Júpiter tira as três da honra celestial, chama Clínia até si e fala para o poeta que, no lugar das três, Clínia será suficiente. No epigrama 84, Júpiter percebe o quanto foi polêmico o julgamento de Páris e, como as três deusas continuam brigando, decide entregar o pomo para Clínia:

[83] ALIVD
Cum de iudicio Paridis noua iurgia miscent
Iratae inter se, Iuno, Minerua, Venus:
Haec renouata timens ne lis turbaret Olympum
Iuppiter, has supero priuat honore Deas.
Cliniam et ad sese subito vocat, haec mihi dixit, 5
Expulsis fuerit pro tribus vna satis.

[83] OUTRO
Quando Juno, Minerva e Vênus, furiosas,
Trocam entre si novas acusações acerca do julgamento de Páris,
Temendo que a questão, retomada, agitasse o Olimpo,
Júpiter tira essas deusas da honra celestial.
Sem demora chama Clínia até si, e me diz isto: 5
"No lugar das três expulsas, uma bastará."

[84] AD IDEM
Iudicium Paridis cum Iuppiter esse videret
Haud aequum, iram ex hoc inuidiámque sequi,
Pomum adimam Veneri dixit, nec de tribus vlla
Est habitura, volo Clinia pomum habeat.
Et volo iudicii talis sit formula nostri, 5
Vt nulla hanc posthac comprimat inuidia.

[84] AO MESMO
Como Júpiter via que o julgamento de Páris não foi
Justo, que ira e inveja proviriam disso,
Ele disse: "Tirarei o pomo de Vênus, e nenhuma das três
O terá; quero que Clínia tenha o pomo.
Também quero que tal seja o veredito do meu julgamento, 5
Para que, mais tarde, nenhuma inveja a prejudique."

No último dístico do epigrama 83, a amada do poeta, uma pessoa comum, toma o lugar das três grandes figuras femininas do panteão. As três deusas representam e presidem eternas disputas, por isso, muitas vezes, serviram de mote para a poesia. Por

exemplo, na *Eneida*, Vênus protege Eneias, seu filho, e Juno tenta atrapalhar a missão do herói. O eu-poético substitui as três deusas por uma mulher comum; Clínia é suficiente (*satis*), não há necessidade das outras deusas, ela preenche o lugar e a função de Juno, Minerva e Vênus. O poeta agora concretiza sua transcendência por meio de um endeusamento: ao elevá-la ao Olimpo, ele mostra a ineficácia dos dardos e das artimanhas de Cupido, pois continua a escrever sobre sua amada, conferindo-lhe imortalidade. No epigrama 84, Júpiter julga novamente a disputa pelo pomo, decidindo tirá-lo de Vênus e entregá-lo a Clínia (*uolo Clinia pomum habeat*). Além de tomar o lugar das três deusas, Clínia também fica com o pomo, uma alusão indireta a sua beleza.

A divinização da amada em 83 e 84 possui um paralelo com as divinizações de Hércules, Eneias, Rômulo e Augusto, narradas por Ovídio nas *Metamorfoses*. Visagier mostra e confirma o índice textual sobre o qual se debruçou. Em todas essas divinizações, foi necessária a aprovação e o colóquio com Júpiter, o deus que preside o Olimpo. A seguir, apresentaremos a fala de Júpiter sobre a divinização de Hércules e Eneias, respectivamente:

[...] "Aeternum est a me quod traxit, et expers
Atque inmune necis, nullaque domabile flamma.
Idque ego defunctum terra caelestibus oris
Accipiam, cunctisque meum laetabile factum
Dis fore confido. siquis tamen Hercule, siquis
Forte deo doliturus erit, data praemia nolet,
Sed meruisse dari sciet, invitusque probabit." (Ovídio, *Met.*, IX, 252-258)

[...] "O que descende de mim, desprovido e imune
À morte, é eterno, e jamais chama alguma o subjugará.
Esta parte, quando terminar na terra, nas regiões celestes
Acolherei, e estou certo de que este ato será uma alegria
Para os deuses todos. E se houver algum, se algum houver
Que sofra por Hércules ser divino, e não queira que se lhe
Dê o prémio, saberá que mereceu e aprovará contrariado" (Trad.: P. F. Alberto)

"Ambieratque Venus superos colloque parentis
Circumfusa sui 'numquam mihi' dixerat 'ullo
Tempore dure pater, nunc sis mitissimus, opto,
Aeneaeque meo, qui te de sanguine nostro
Fecit avum, quamvis parvum des, optime, numen, [...]
Tum pater 'estis' ait 'caelesti munere digni,
Quaeque petis pro quoque petis: cape, nata, quod optas!" (Ovídio, *Met.*, XIV, 585-595)

Vênus fora angariar apoio aos deuses; abraçada ao pescoço
De seu pai, dissera: "Ó pai, que jamais, em tempo algum,
Foste duro para mim, sê agora gentilíssimo, peço-te,
E ao meu querido Eneias, que pelo meu sangue te fez avô,
Concede condição divina, embora pequena, ó excelso" [...]
Então, o pai disse: "sois ambos dignos da dádiva celeste,
Tu, a que pedes, e aquele por quem pedes: toma, filha, o que desejas" (Trad.: P. F. Alberto)

Foi necessária a aprovação de Júpiter para a apoteose de Hércules e Eneias; do mesmo modo, Visagier, ao divinizar sua amada, nos mostra que o próprio deus a chamou para ascender ao Olimpo (*Cliniam et ad sese subito uocat*) e falou com o poeta (*haec mihi dixit*). No epigrama 83, Clínia pode estar no lugar de Juno porque, como vimos, possui características próprias da esposa, a fidelidade presente no casamento; de Minerva porque sabe, entende e comenta a poesia do *ego*, mostrando o poder das letras e da cultura; de Vênus porque, afinal, ela é o amor do poeta e, a partir do afastamento da deusa, ele pôde exaltar a beleza de Clínia.

Nesse sentido, a utilização do substantivo *formula* (verso 1) e de *iudicium* (verso 5), epigrama 84 de Visagier, nos remete ao âmbito judicial. Júpiter toma para si o papel de juiz que dita uma sentença: *vt nulla hanc posthac comprimat inuidia*. Essa inveja, provocada a partir da felicidade alheia, também está presente em alguns versos de Catulo:

[…] cum milia multa fecerimus,
conturbabimus, illa ne sciamus,
aut ne quis malus invidere possit
cum tantum sciat esse basiorum. (Catulo V, vv. 10-13)

quando beijos beijarmos (aos milhares!)
vamos perder a conta, confundir,
p'ra que infeliz nenhum possa invejar,
se de tantos souber, tão longos beijos. (Trad.: J. A. Oliva Neto)

Em Visagier, *inuidia* encerra o epigrama 84 e também é a última vez, no livro I, que o poeta falará sobre a amada, fato que confere a essa palavra local de muita ênfase. Tanto em Catulo quanto em Visagier, por *inuidia* significar inveja e também mau olhado, essa força de qualidades maléficas, de alguma forma, é capaz de prejudicar os amantes. A partir do novo julgamento de Júpiter e de sua sentença final, as três deusas foram expulsas do Olimpo e o pomo da discórdia dado a Clínia, por isso nenhuma inveja poderá afetar a *puella*.

O episódio do pomo, que trazia a inscrição "à mais bela", é descrito na obra *Heroides* de Ovídio. É a personagem Páris, carta XVI, que nos conta, ou melhor, conta a Helena, como foi a escolha que nomeou Vênus como a mais bela e que acabou por desencadear a guerra de Troia, por meio do rapto da esposa de Menelau. Na literatura também há outros momentos em que um pomo aparece, como, por exemplo, na fábula de Atalanta e Hipômenes. Esse episódio, como muitos outros citados anteriormente, é descrito em Ovídio, *Metamorfoses*. Durante uma corrida, Hipômenes joga três maçãs de

ouro para atrasar Atalanta, sair vencedor e, com isso, conquistá-la. Esse episódio é utilizado por Platão e Catulo como *exemplum* da conquista amorosa:

Ovídio, *Heroides*, XVI.77-79
Sed tamen ex illis iam tunc magis una placebat,
Hanc esse ut scires, unde movetur amor.
Tantaque vincendi cura est (...)

E, no entanto, dentre elas uma já me agradava mais, como se poderia saber, a que inspira o amor e tem tanta vontade de vencer.
(Trad.: S. L. Gonçalves)

Ovídio, *Metamorfoses*, X.674-680
Inque latus campi, quo tardius illa rediret,
Iecit ab obliquo nitidum iuvenaliter aurum.
An peteret, virgo visa est dubitare: coegi
Tollere et adieci sublato pondera malo
Inpediique oneris pariter gravitate moraque,
Neve meus sermo cursu sit tardior ipso,
Praeterita est virgo: duxit sua praemia victor.

Para um dos bordos da pista, donde mais demorasse a voltar,
Atirou de viés, com o vigor da juventude, o rebrilhante ouro.
A jovem pareceu hesitar se a buscaria ou não. Foi então
Que a forcei a apanhá-la e, apanhada, adicionei peso à maçã,
E assim a estorvei tanto pelo peso da carga como pelo atraso.
E para que a minha história não seja maior que a corrida:
A jovem ficou para trás; vitorioso, levou-o o seu prémio.
(Trad.: P. F. Alberto)

Platão, *Antologia Grega*, V.79

Jogo-te uma maçã; e se de coração me queres,
Dá-me, ao recebê-la, tua virgindade;
Mesmo, prouvera não, que sintas de outro modo, aceita-a
E pensa em como a beleza dura pouco.
(Trad.: José Paulo Paes)

Catulo, 2.9-13
Tecum ludere sicut ipsa posse
Et tristis animi leuare curas
Tam gratum est mihi quam ferunt puellae
Pernici aureolum fuisse malum,
Quod zonam soluit diu ligatam.

Ah poder eu também brincar contigo
E tristes aflições tirar do peito
É tão bom para mim quanto à menina
Veloz se diz que foi a maçã de ouro
Que o cinto atado há muito enfim soltou.
(Trad.: J. A. Oliva Neto)

O pomo, com base no *exemplum* empregado por Platão e Catulo, pode estar associado à apropriação do corpo da amada, o que acaba por nos revelar algo sobre a relação desses poetas com a arte. Casanova-Robin, ao comentar a apropriação por parte do eu-poético properciano de sua *puella*, nos ensina que isso é reflexo de uma inspiração poética que emana de Cíntia.[82] A partir disso, temos que o pomo está relacionado com a conquista amorosa e que a apropriação do corpo da amada é reveladora de uma metalinguagem. Então, no epigrama sobre o túmulo de Clínia (80), o *ego* e a *puella* estão finalmente juntos: é a tópica da "pequena morte" trabalhada por Petrarca. A morte metafórica do eu-poético de Visagier aproxima os amantes, ao contrário da afirmação de McFarlane de que a morte prolonga a ausência que existia em vida.[83] Essa proximidade entre o *ego* e a *puella* se amplifica, pois Júpiter também chama o eu-poético ao Olimpo, mesmo que apenas para conversar. Essa morte leva à declaração da divindade de Clínia, pois ela é acrescentada como décima Musa, o pomo lhe é oferecido e, com isso, ocorre sua ascensão ao Olimpo. A apoteose de Clínia acarreta também a expulsão de Vênus, Minerva e Juno do Olimpo. Assim, a morte da *puella* e a posterior reescrita de uma fábula mitológica aponta para o lirismo pessoal de Visagier, para seu poder criativo. O que nos leva a entender que o endeusamento da *puella* é indicativo de uma metalinguagem: o canto vem de Clínia, décima Musa e Deusa.

O endeusamento de Clínia corresponde a um desejo manifestado na poesia de Antônio de Gouveia. Em seus epigramas de louvor à amada Catherine, publicados em 1539, portanto um ano após a publicação das *Inscrições* de Visagier, o eu-poético deseja que sua amada seja uma deusa. Nesses epigramas também há a presença de Juno, Minerva e Vênus, que temem a possibilidade de uma mortal tornar-se deusa. Novamente é Júpiter quem dá a palavra final. Em dado momento as três lhe perguntam se Catherine poderia vir a se tornar deusa; então Júpiter lhes responde:

Iuppiter hic, tales aliam genuisse parentes
Non potuere: tamen non genuere Deam. (I.17, vv. 13-14)[84]

Júpiter, nesse ponto: tais pais não puderam gerar uma mulher diferente:
Todavia, não geraram uma deusa. (Trad.: R. C. Lima)

---

[82] Casanova-Robin, 2011, p. 198.
[83] McFarlane, 1985, p. 745: "vers la fin du livre, Visagier insere cinq poésies très brièves qui constituent son [*scil.*Clínia] *tumulus*. En un sens, il ne fera que prolonger le thème de l'absence".
[84] Antônio de Gouveia. *Epigrammatum Libri Quattuor*. Lyon, 1539.

Em muitos versos, nos quais Gouveia canta a beleza de Catherine, há um anseio da parte do poeta de que sua *puella* seja uma deusa. Todavia, o poeta português, apesar do exemplo de Visagier, que promoveu a ascensão de uma mortal, não eleva sua amada ao Olimpo, se servindo das deusas apenas como uma perspectiva de mudança, sem efetivamente modificar as fábulas mitológicas. Paralelamente a isso, alguns poetas, como Catulo, Propércio e Ovídio, compararam suas amadas com as deusas do Olimpo para engrandecê-las, como uma forma de encômio. Em Visagier, a amada realmente se torna uma deusa. O *ego* de fato eleva sua *puella* a um pedestal para poder adorá-la. Mais uma vez faz valer o que Clínia disse no epigrama 11: ao promover esse endeusamento, o poeta ri e brinca com a tradição, que costumava adorar as três deusas, encontrar nelas inspiração, proteção e patrocínio para seus amores e ações. O três se torna um, pois a amada de Visagier passa a encerrar os atributos femininos das três deusas.

Da mesma maneira, a Beatriz de Dante também continha em si o três, ela era a santíssima trindade, exemplo da perfeição. Clínia, guardadas as devidas proporções, também representa o três, encerrando em si a feminilidade das três principais deusas do panteão. Marnoto, ao comentar *Vida Nova*, diz: "módulos ternários e novenários marcam a passagem do plano terreno ao plano divino".[85] Beatriz retorna ao céu e, ao final, Dante nos apresenta sua *mirabile visione*. Clínia, de mulher comum, ascende ao Olimpo e, com isso, é divinizada, passando a ser Musa do poeta. Visagier, ao jogar com os números nove, três e dez, promove uma emulação de Dante, pois essa simbologia lhe era muito cara. O retrato de Clínia é o da encarnação de uma beleza celeste, a tríade que ela passa a encerrar é símbolo das principais manifestações do poder divino. A substituição das três deusas pela *puella* confere singularidade ao canto, apontando para o simbolismo cristão. Toda essa destituição do panteão parece ser reflexo da influência de uma reformulação moral do cristianismo.

Há nas *Inscrições* muitas referências negativas a Vênus, que acarretam a expulsão dessa deusa: primeiro Cupido, para não tornar Clínia imortal e para que ela não superasse a beleza de sua mãe, atira-lhe os dois dardos; a chegada de Clínia obriga a partida de Vênus; Júpiter a expulsa do Olimpo e toma-lhe o pomo conquistado durante a disputa. O afastamento de Vênus pode ser uma alusão à elegia erótica romana, funcionando como recusa do retrato incongruente e do amor que se concretiza, sobre o qual os elegíacos

[85] Marnoto, 2001, p. 141.

representaram suas amadas. O amor que o *ego* nutre por sua *puella* é idealizado, e o retrato criado por ele é o de uma mulher confiante e fiel, que se torna Musa e deusa.

O declínio, ou mesmo desaparecimento, das deusas do Olimpo nos lembra que elas não são modelo de virtude, pois, apesar de possuírem características que dizem respeito à virtude, elas sempre presidem disputas, causando conflitos que turbam a paz das relações entre os deuses. Por meio do endeusamento, o poeta nos mostra que Clínia é possuidora das características de Juno, Minerva e Vênus, sendo capaz de transcender a alma. Segundo Seznec, "les Dieux de la Renaissance restent, bien souvent, des figures didactiques, voire des instruments pour l'édification des âmes".[86] A mitologia se torna um elemento integrante do louvor, já que a comparação entre homens e deuses eleva os primeiros. E, muito além disso, vimos que a transcendência da *puella* é concretizada a partir de uma superação e não uma comparação com os deuses. O poeta acaba reescrevendo o mito em torno do pomo da discórdia. E, a partir de sua divinização, podemos reafirmar que Clínia se relaciona com a própria obra de Visagier, ocupando o lugar de Musa.

A mitologia pode ser considerada um mecanismo propulsor para a escrita, pois, como vimos no subcapítulo "Amor e mors: as flechas de Cupido", a partir da presença das fábulas mitológicas, as obras de Propércio e Ovídio têm início. De acordo com Leroux, ao comentar a obra *La mythologie classique dans l'oeuvre lyrique de la « Pléiade »*, de Guy: "la mythologie est, dans l'imitation, l'élément le plus apte, par sa généralité, à éveiller les échos variés du lyrisme personnel, l'imagination propre à chaque auteur infléchissant le sens et la forme même des fables".[87] Assim, a reescrita e modificação dos mitos possibilitou à escrita poética pessoal de Visagier se mostrar diferente, revelando a exploração de sua interioridade, dando margem para que seu lirismo se mostrasse. Ademais, esse uso da mitologia, aliado ao último dístico do epigrama 83, em que Júpiter chama Clínia até si e fala com o eu-poético, nos revela que não só a amada encontrou a transcendência, mas o poeta também. O colóquio com Júpiter possibilitou ao poeta e, consequentemente, à sua obra a edificação, conferindo perenidade.

---

[86] Seznec, 1980, p. 96: "os Deuses do Renascimento permanecem, muitas vezes, como figuras didáticas, e mesmo instrumentos para a edificação das almas".

[87] Leroux, 2005, p. 31: "a mitologia é, na imitação, o elemento mais apto, por sua generalidade, para despertar os variados ecos do lirismo pessoal, a imaginação própria de cada autor influenciando o sentido e a própria forma das fábulas".

Finalmente, não poderíamos deixar de dizer que o desaparecimento das três deusas representa as vertentes neolatinas de inspiração cristã, responsável pela substituição das deusas do panteão por, nesse caso, uma Musa, que guarda em si a totalidade das virtudes. Segundo Laigneau-Fontaine, ao comentar a poesia de Bourbon e sua relação com a mitologia:

> les Muses sont chassées, remplacées par la seule figure du Christ, dont l'importance est soulignée dans le texte latin par l'usage des majuscules. L'ancienne inspiration cede la place, c'est ce que symbolise la disparition des Muses, à une inspiration nouvelle, car la religion chrétienne a éradiqué les anciennes croyances.[88]

Na obra de Visagier, objeto deste estudo, livro II, há alguns momentos em que o poeta escreve *Christus* em caixa alta no texto latino e, na obra *Epigrammatum Libri Quattuor*, sua presença se faz constante, por meio de louvores a Cristo. Assim, essa expulsão das deusas do Olimpo pode ser resultado de uma reformulação moral cristã, responsável pela elevação e purificação da *puella* e de seu poeta. Essa influência também é responsável por atribuir à mulher contornos esfumaçados, desprovidos da descrição do corpo e do desejo. Exatamente o que ocorre nos epigramas amorosos de Visagier, pois a amada, desde sua primeira aparição, se constitui como uma ausência.

[88] Laigneau-Fontaine, 2005, p. 162: "as Musas são expulsas, substituídas pela figura única de Cristo, cuja importância é enfatizada no texto latino pelo uso de maiúsculas. A antiga inspiração cede lugar, é isso que simboliza o desaparecimento das Musas, para uma nova inspiração, porque a religião cristã erradicou as antigas crenças".

3 A perenidade e a personificação do livro

Muitos epigramas de Visagier podem ser considerados encomiásticos, em razão de seu conteúdo, muitas vezes possuindo, como indicativo, a partícula *ad* junto ao nome de uma pessoa, real ou fictícia, no título[89]. Contudo, esses poemas elogiosos nem sempre possuem um conteúdo que diz respeito, estritamente, ao elogiado, pois o poeta pode inserir algum outro lugar comum da literatura, tratando de outras temáticas e recursos em sua composição. Como exemplo disso, temos os quatro poemas que serão analisados neste capítulo: todos possuem no título a partícula *ad* junto ao nome de uma pessoa, mas seu conteúdo, além de versar sobre o elogiado, também explora a tópica da perenidade e da personificação da obra. Nesses epigramas, a temática gira em torno da imortalidade, tendo por principal agente dessa perenidade da obra a leitura realizada pela pessoa elogiada, e, para tanto, estabelece-se no poema, como enunciadores dos sentimentos do eu, um "eu-poeta" e um "eu-livro". Esse procedimento já foi utilizado em alguns epigramas de Marcial, os quais foram analisados por Leni Ribeiro Leite, em "Marcial e o Livro".[90] De acordo com a autora, o eu-livro é usado para falar da composição, possuindo a função da *persona* autoral, na qual o poeta fala de sua relação com os leitores: "a relação com o leitor é o tema principal ao qual a figura do livro vem servir".[91] Nesse sentido, em Visagier, a personificação do livro se concretiza por meio de um desejo do eu-poeta de ser seu próprio *libellus*, desdobrando-se em um eu-livro, o qual adquire a condição de uma pessoa real, percorrendo caminhos, praticando ações e sentindo aquilo que o poeta gostaria de sentir. Decorre dessa escrita um *topos* muito trabalhado na literatura clássica: a perenidade da obra ou, nos versos de Horácio, a expressão latina *exegi monumentum*[92]. Assim, a personificação do livro nos revela uma busca pelo eterno, pela glória e reconhecimento advindos da leitura de suas obras através dos tempos.

No *Liber Primus* da obra *Inscriptionum Libri Duo* há quatro epigramas que tratam dessas temáticas mais detidamente: são os poemas 1, 18, 20 e 92. O epigrama 1, por iniciar o livro, e o 92, por encerrá-lo, se configuram como um encômio ao mecenas, Gilles Bohier, e falam sobre a composição e a inspiração de Visagier. O epigrama 18 mostra o caminho que o *libellus* deverá percorrer até chegar às mãos da freira Claude de Bectoz,

---

[89] Nem todos os poemas que possuem a fórmula *ad* mais nome de pessoa são composição encomiástica, como, por exemplo, o epigrama 14.
[90] Leite, 2011, pp. 73-98.
[91] Idem, p. 94.
[92] Horácio, *Odes*, III.30: "erigi um monumento."

os sentimentos que essa leitura suscitará no livro e, consequentemente, no poeta. Ao final de sua leitura, podemos considerá-lo um louvor a essa freira, pois sua presença, de alguma forma, ajuda a conferir perenidade à obra. Por fim, o epigrama 20, um encômio a Jean du Peyrat, afirma o *otium* como momento dedicado aos trabalhos voltados para o estudo e, oportunamente, pede que o livro seja lido, mostrando o que advirá dessa leitura. Segundo Leroux, "le lieu commun de l'immortalité des poètes intervient comme lieu de l'éloge".[93] Dito de outro modo, o estudo da perenidade da obra de um poeta parece passar pelo gênero do encômio. Mais que isso, como se verá, em Visagier, o louvor está ligado à imortalidade e à personificação do seu livro.

A seguir, apresentaremos a análise de cada um desses poemas, sempre tendo em vista a perenidade e a personificação do livro de Visagier. Logo, optamos por examinar cada um dos quatro epigramas detidamente para, ao final, poder delinear os fundamentos empregados na construção da imortalidade e da personificação da obra de nosso poeta. Assim, a primeira parte apresenta uma análise, verso a verso, dos epigramas 1 e 92, destinados a Gilles Bohier. Esses dois epigramas reproduzem um *topos* muito praticado na antiguidade clássica, a modéstia, não possuindo intertextualidade percebida com outros poemas. Já na segunda parte, epigrama 18, encontramos efeitos intertextuais derivados de alusões a Marcial, Ovídio e Catulo, o que nos levou a fazer uma análise cotejando o poema de Visagier com textos desses outros poetas, para, somente depois, falar da personificação e perenidade. Na terceira parte, epigrama 20, destinado a Jean du Peyrat, também não encontramos diálogos intertextuais com os clássicos e, dessa forma, fizemos uma análise verso a verso para mostrar a perenidade e personificação do livrinho.

3.1 Mecenas

Gilles Bohier, mecenas e destinatário da obra objeto de nosso estudo, foi bispo na cidade de Reims, a mesma onde Visagier nasceu. Sua família é patrona do nosso poeta, inclusive há três epigramas (do 89 até o 91), nas *Inscrições*, destinados ao pai de Gilles, o cavaleiro Thomas Bohier. O mecenas também foi prelado na cidade de Adge de 1546 até 1561 e, posteriormente, transferido para Tarascon. Desse modo, o primeiro e o último epigramas das *Inscrições* são dedicados a Gilles, configurando-se como encomiásticos:

[93] Leroux, 2009, p. 457: "o lugar comum da imortalidade dos poetas intervém como lugar de elogio."

[1] AD AEGIDIVM BOHERVM MECOENATEM
Hunc tibi seruaui de nostris iure libellum,
Quem scripsi Domino te moderante manum.
Non possum meliora volens dare munera, namque
Non alias reddit noster agellus opes.
Si mea te Domino pinguescant rura, repentè 5
A vena factum diuite surget opus.
Et tunc digna tuis meditabor carmina donis,
Atque laboratum nil nisi Musa dabit.
Et te immortalem immortali charta sonabit
Carmine. Sic vitam qui dabit, accipiet. 10

[1] PARA GILLES BOHIER, MECENAS
Dentre os meus livrinhos, reservei para ti, em devido reconhecimento, este aqui,
Que escrevi, senhor, sob tua condução.
Não posso, mesmo querendo, dar presentes melhores, pois
A minha pequena propriedade não oferece outros recursos.
Se meus campos, sob ti, senhor, se tornarem férteis, imediatamente 5
Surgirá uma obra feita a partir de rica inspiração.
E então prepararei poemas dignos dos teus favores,
E a Musa dará uma obra elaborada.
E a minha página te cantará imortal com um poema imortal.
Assim, aquele que dá a vida, a receberá. 10

[92] AD AEGID<IVM> BOHERVM
Tu mihi principium geniúmque Bohere dedisti
Scribendi, finem túnque Bohere dabis.

[92] PARA GILLES BOHIER
Tu, Bohier, me deste o princípio e a condição
Para escrever; agora, Bohier, darás o fim.

O primeiro dístico, epigrama 1, nos mostra que as *Inscrições* foram dedicadas ao mecenas. Logo no primeiro verso, temos uma construção característica da poesia em literatura clássica, a qual projeta o conteúdo sobre a forma. A primeira e a última palavras, *hunc* e *libellum*, possuem correspondência sintática e, mais que isso, se referem à materialidade do próprio livro. Muito significativamente, o pronome demonstrativo aparece em posição inicial de verso e antes de seu referente, conferindo circularidade ao verso, suspendendo sua compreensão completa e, também, destacando as palavras contidas nesse sintagma. As demais palavras compreendidas entre *hunc* e *libellum* se configuram como a primeira manifestação do encômio ao mecenas: *tibi seruaui de nostris iure*. A centralidade da referência a Gilles também se encontra no verso seguinte, pois as duas palavras que aludem a ele estão posicionadas no meio do verso: *quem scripsi* ***Domino te*** *moderante manum*; há exatamente duas palavras antes e duas depois.

Pensando nisso, a expressão *moderante manum*, traduzida por "sob tua condução", pode evidenciar dois aspectos do mecenato. Primeiro, e mais evidente, é o sentido do patronato, do auxílio financeiro possibilitado na relação que se estabelece entre o poeta e seu protetor. Segundo, e talvez mais significativo para a criação da obra literária,

é a influência do mecenas na escrita poética, tomando para si o papel de moderador, daquele que oferece conselhos literários e corrige os poemas. Ademais, o último epigrama (92) do *Liber Primus* também fala dessas duas particularidades do mecenato: *tu mihi principium geniúmque Bohere dedisti*. O substantivo *principium* expressa o início do trabalho do nosso poeta, podendo corresponder ao incentivo e apoio, financeiro ou intelectual, de Gilles, ao posicionamento do epigrama no livro, sendo o poema de abertura, e também aos princípios estéticos, as regras e sugestões oferecidas pelo mecenas. Da mesma maneira, o substantivo *genius* contém o sentido do protetor, do patrono, significando aquele que oferece as condições financeiras e também influencia na formação poética, revelando, mais uma vez, a possível influência do mecenas na maneira de escrever. Já a palavra *finem*, presente no último verso do epigrama 92, expressa o posicionamento final do poema no livro e o limite da escrita, em uma referência ao papel moderador de Gilles, o qual aparece como aquele que indicou o momento de encerrar o primeiro livro da obra. Assim, esses dois epigramas são complementares e evoluem de modo a mostrar a influência do mecenas e, também, por meio da escrita, a manifestar e promover sua homenagem.

Nesse sentido, na continuação do poema 1, segundo dístico, há o emprego do *topos* da modéstia, muito utilizado na literatura clássica para dar início a uma obra. Esse lugar-comum consiste em mostrar ao leitor a ausência de vaidade em relação à própria escrita. Ao construir esse dístico, o poeta metaforicamente relaciona seus epigramas com presentes, *munera*, que não podem ser melhores, devido a uma suposta falta de inspiração. Além disso, a exposição dessa falta de inspiração se dá, como anteriormente (ao dizer "presente" em lugar de "poema"), por meio de uma metáfora, pois ele fala em *noster agellus*, sua pequena propriedade, em substituição ao talento, à capacidade de criação literária. Mais uma vez, aparece o campo semântico do financeiro, por meio de *munera* e *agellus*, os presentes e a propriedade. Já que existe a percepção da associação entre presente / epigrama e propriedade / talento, esse fato manifesta, sobremaneira, a importância do mecenato. Desse modo, o campo semântico da composição literária é substituído, como vimos, pelo financeiro.

Na sequência do epigrama, terceiro dístico, a carência de talento se transformará, dando vazão ao impulso criativo. Isso ocorre por meio do mecenas, que propiciará fertilidade aos campos do poeta: *mea rura pinguescant*. Novamente, há o emprego de uma palavra ligada ao financeiro, *rura* (campo), a qual antes era *agellus* (pequena propriedade). Claro, essas palavras podem querer dizer simplesmente que o poeta possui

propriedades no campo, mas analisaremos aqui o significado subjacente, o qual oferece maior importância ao papel do mecenas. Apesar de tanto *ager*, no diminutivo, quanto *rus* significarem campo, optamos por uma tradução diferenciada, pois o poeta utilizou palavras diferentes para se referir, metaforicamente, à capacidade de escrita. Essa mudança de vocabulário não é percebida apenas como um recurso da *variatio*, ela também se apoia em uma intensificação que realça o sentido da passagem do segundo para o terceiro dístico. Tal sentido reside em, primeiro, não ter inspiração e, logo depois, possuí-la devido ao mecenato, tanto que, para indicar essa brusca mudança, o poeta emprega a palavra *repente*, "imediatamente", no final do quinto verso. No sexto verso, temos o fechamento desse novo domínio da escrita poética, sobretudo, por meio da palavra *diuite*, rica, que caracteriza *vena*, inspiração, uma nova palavra para designar a criação literária. Desse modo, passamos do verso 4, em que o talento foi metaforizado como um pequeno campo, para o verso 6, em que nos deparamos com uma rica inspiração. Toda essa evolução de vocabulário e sentido é obra do mecenas, que oferece financiamento e contribui para dar impulso criativo ao poeta.

Finalmente, no quarto dístico, as metáforas são deixadas de lado e há a declaração de que o livro será escrito: *meditabor carmina*, "prepararei poemas". Esses poemas também são dignos dos favores do mecenas, *digna tuis donis*, revelando que o talento que Gilles Bohier ajudou a moldar e até inspirou serão recompensados. O verbo que, neste caso, designa o fazer poético, *meditor*, ocupa uma posição singular no verso, situando-se entre *digna tuis* e *carmina donis*. Há um isolamento dos substantivos e seus respectivos referentes: em primeiro lugar, os substantivos são apresentados após seus referentes e, em segundo lugar, eles se encontram interpolados. Essa leitura reforça o sentido de que o poeta escreve os poemas, os quais são oferecidos ao mecenas como uma forma de presente, recompensa, pelo patronato. No segundo verso desse quarto dístico, há uma menção à Musa, a qual se apresenta como propagadora da poesia, de maneira a conceder habilidade de escrita ao poeta.

Nesse sentido, ela concederá apenas aquilo que for de natureza elaborada: *laboratum nil nisi Musa dabit*. Como a construção e o conteúdo vinham, desde o início do epigrama, apontando o mecenas como fonte da poesia de Visagier, não podemos deixar de salientar os papéis complementares, desempenhados pela Musa e pelo mecenas. Há uma relação entre *laboratum* e o momento em que o poema passa do *agellus* para o *factum opus a vena diuite*, pois sob a condução do mecenas a obra passa a ser feita a partir de rica inspiração, e, do mesmo modo, a Musa concede apenas o elaborado. Diante dessa

condição de condutores do trabalho poético, torna-se evidente a função totalizante do mecenas e da Musa: as palavras associadas a Gilles Bohier possuem o campo semântico do trabalho, *ars*, e aquelas associadas à Musa possuem relação com a inspiração poética de ordem divina, *ingenium*. A complementaridade das atribuições dessas duas figuras, as quais trabalham juntas para que a obra de Visagier se desenvolva de maneira aprimorada, é visível na evolução da construção do poema. Então, a Musa dará o impulso a essa arte que foi elaborada pelo poeta, *laboratum*, graças à proteção e ajuda do mecenas, mostrando o caráter complementar advindo dessas duas forças.

Por fim, no último dístico, vamos encontrar o início da expressão de um desejo de perenidade da obra: *te immortalem immortali charta sonabit / carmine*. O primeiro recurso formal que salta aos olhos e ressoa aos ouvidos é a coincidência sonora desse nono verso com o final do oitavo, de forma que temos *Musa dabit* e *charta sonabit*. A sonoridade entre os sujeitos e seus respectivos verbos é nítida, sobretudo pela assonância do *a* e pelos dois verbos estarem no futuro, possuindo a mesma terminação e posição no verso. Também se pode ver uma relação sintática entre essas duas expressões, pois aquilo que a Musa conceder, a página cantará. Além disso, no dístico final há um *enjambement*, o que confere continuidade, prolongamento, ao hexâmetro, deixando transparecer o desejo da imortalidade. Muito significativamente, a palavra que fica em suspensão, aparecendo apenas no pentâmetro, é *carmine*, poema, dando a impressão de um prolongamento da imortalidade na própria construção epigramática. Esse último dístico nos faz lembrar dos famosos versos de Horácio, em que ele trata sua obra como um monumento, que existirá através dos tempos:

Horácio, Odes, III.30
Exegi monumentum aere perennius
Regalique situ pyramidum altius,
Quod non imber edax, non Aquilo inpotens
Possit diruere aut innumerabilis
Annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multaque pars mei
Uitabit Libitinam; usque ego postera
Crescam laude recens, dum Capitolium
Scandet cum tacita uirgine pontifex.
Dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus
Et qua pauper aquae Daunus agrestium
Regnauit populorum, ex humili potens
Princeps Aeolium carmen ad Italos
Deduxisse modos. Sume superbiam
Quaesitam meritis et mihi Delphica
Lauro cinge uolens, Melpomene, comam.

Erigi monumento mais perene
Do que o bronze e mais alto do que a real

Construção das pirâmides, que nem
As chuvas erosivas, nem o forte
Aquilão, nem a série inumerável
Dos anos, nem a dos tempos corrida
Poderão, algum dia, derruir.
Não morrerei, de todo; parte minha
À própria morte não será sujeita:
Eu, sempre jovem, crescerei, enquanto,
Com virgem silenciosa, o Capitólio
Suba o pontífice. Dir-se-á que, grande
De origem humilde, a fiz, primeiro, a voz
Latina ao metro grego, onde ressoa
O Áufido impetuoso e onde o Dáunio agreste,
De poucas águas, reinou sobre povos
Rústicos. Enche-te do orgulho, pois,
Que requerem meus méritos, Melpômene,
E, se o quiseres, cinge-me a cabeça
Com a de louro délfica coroa!(Trad.: B. P. de A. Ferraz)

A tópica da eternidade é um recurso presente na literatura clássica, como bem se vê a partir do poema lírico de Horácio transcrito anteriormente. Segundo Achcar[94], "o sentimento da efemeridade da vida, formulado circunstancialmente na épica e presente na lírica desde os seus primórdios, tornou-se *locus communissimus* da poesia simposial", e, podemos dizer, não só dela, como também de toda a poesia clássica e neolatina. Em Visagier, inicialmente, há a imortalidade conferida ao mecenas, *te immortalem*, depois, ao poema, *immortali carmine*. Como nos lembra Leite, "o patronato, mais especificamente o patronato literário, é tema também no que tange à retribuição devida ao poeta-cliente quando este menciona o patrono em seu livro, garantindo a sua fama e imortalidade".[95] Assim, a poesia também se configura como garantia de fama futura àquele que se canta e louva e, do mesmo modo, ao poeta por meio de sua obra. Neste caso, o eu-poético fala da imortalidade, especificamente, desse primeiro poema, mas, como veremos nos próximos epigramas que analisaremos, esse sentimento se alargará e abarcará toda sua obra, desaguando em um desejo de se tornar o próprio livro.

Nesse poema de Visagier há várias maneiras de se referir à inspiração poética, bem como ao livro e sua materialidade. Nesse sentido, podemos notar, dentro do epigrama, uma evolução relativa ao vocabulário que integra essas referências: quanto à inspiração, temos *agellus*, *rura* e *a vena diuite*, e quanto ao livro e sua materialidade, *libellum*, *munera*, *opus*, *carmina* e *charta*. A evolução das palavras que designam a força que motiva a escrita é nitidamente visível, ela vai da pequena propriedade até a utilização de uma palavra menos metafórica, *vena*, que possui um sentido relacionado a escrita

[94] *Idem*, p. 154.
[95] Leite, 2011, p. 89.

marcado no dicionário. Assim, o primeiro epigrama das *Inscrições* de Visagier possui muitas menções ao ato de escrever, tornando-se, também, metalinguístico, o que o configura, sobretudo no último dístico, como um primeiro vislumbre da permanência da poesia.

Ademais, no último verso do primeiro epigrama, *sic vitam qui dabit, accipiet*, o uso da palavra *vitam*, a vida que o mecenas oferece ao poeta, como dito anteriormente, se refere ao financiamento e à técnica, sendo pontuado em todo esse poema. Nesse sentido, o último epigrama também desenvolve a ideia do mecenato, por meio das palavras *principium* e *geniumque*, que, aliadas ao substantivo *finem*, dão um tom de conclusão, de remate, ao primeiro livro das *Inscrições*. Dessa maneira, o último epigrama do primeiro livro das *Inscrições* parece uma continuação do primeiro, como se o poeta tivesse apenas deixado, cortado, um dístico para o final, para encerrar o livro. Então, todo o primeiro livro se insere nessa quebra, nos versos que se revelam ao final, formando uma construção circular.

Essa obra, inclusive, foi dedicada ao amigo Boyssonné.

3.2 Claude de Bectoz

O epigrama 18 foi escrito em dísticos elegíacos, possuindo vinte e seis versos em treze dísticos. Nele, há referências a três personagens: *Bectonia*, *Martha* e *Lerinensis. Bectonia*, segundo McFarlane[96], é o nome latinizado de Claude de Bectoz (1480-1567), uma freira que viveu no convento de Saint-Honorat, na cidade francesa de Tarascon. Considerada uma intelectual do Renascimento francês, escreveu prosa e poesia em francês e latim; seus versos são comparados aos de Safo. Muitos humanistas se correspondiam com Claude; como exemplo, temos Antoine Arlier e Bonaventure des Périers. Marguerite de Navarre também se correspondia com ela e, junto com o rei Francisco I, visitava-a frequentemente[97]. *Dea Martha* é Marta, irmã de Maria e Lázaro. Interessante notar que, de acordo com a história lendária de Tarascon, Marta, após a morte de Jesus, foi conduzida pelos "infiéis" a um barco que vagou até essa cidade, onde viveu até o fim de seus dias. Seu túmulo se encontra em uma cripta dentro de uma igreja que leva seu nome. Segundo o mito local, um dragão chamado *Tarascus* assombrava a região

[96] McFarlane, 1985, p. 745.
[97] Robin et al., 1948, pp. 44-45.

e Marta conseguiu matá-lo. Dessa lenda pode advir o nome da cidade, a mesma em que viveu Claude de Bectoz. *Lerinensis* é Denis Faucher de Lérins (1487-1562), amigo de Visagier, beneditino da abadia de Lérins de 1516 até sua morte em 1562. A abadia de Lérins é localizada em uma ilha do arquipélago de Lérins, situado na baía de Cannes. Essa ilha é chamada, coincidentemente, de Saint-Honorat e abriga o mosteiro de Lérins. Denis Faucher foi enviado algumas vezes a Tarascon para reformar os monastérios de Notre-Dame e de Saint-Honorat, os quais dependiam de Lérins. Ele também foi responsável por uma parte da educação de Claude de Bectoz.

Podemos dividir o epigrama 18 em três partes: indicação do caminho que o livrinho deve seguir (versos 1-4), o que acontecerá enquanto ele estiver junto de Claude de Bectoz (versos 5-18) e, por fim, alguns pedidos (versos 19-26). A análise de cada uma dessas partes encontra-se disseminada nas páginas que se seguem. Além dessa divisão, também podemos notar o uso das três pessoas do discurso: o eu-poético, primeira pessoa, se referindo a si mesmo como *Dominus*; a segunda pessoa do discurso, aquela com quem o poeta fala, seu livrinho; e a terceira pessoa do discurso, Claude de Bectoz.

Na primeira parte desse epigrama, versos 1-4, o poeta indica o caminho que seu *libellus* deve seguir. Esse discurso que se faz para alguém ou algo que parte já estava presente em Marcial XII.2, podendo, nos dois casos, se constituir como um *propemptikón*. De acordo com Cairns, citado por Cesila[98], *propemptikón* "são discursos de um indivíduo – o poeta – se dirigindo a alguém – o livro/a carta – que está partindo do local em que o indivíduo se encontra". Mais adiante, ao se referir à obra de Marcial, diz: "o segundo epigrama do livro XII constitui mais um exemplo de poema de abertura composto de acordo com o esquema retórico de *propemptikón*: Marcial, em terras bilbilitanas, se dirige a seu livro, prestes a partir, agora como forasteiro, para Roma".[99]Além disso, esse epigrama de Marcial cria efeitos intertextuais com os *Tristes* I.1 de Ovídio, os quais já foram analisados por Cesila. Por isso, apontaremos apenas as relações entre o epigrama de Visagier e Marcial, e nos deteremos na obra de Ovídio quando a alusão for apenas entre Visagier e este.

Nos epigramas de Marcial e Visagier os discursos são proferidos para indicar o caminho que os livros devem seguir: eles vão a um templo; à casa de alguém; os destinatários que se encontram nessa casa vão lê-los e dá-los para que outros os leiam; e, embora por motivos diferentes, os livros se dirigem a lugares que aos seus poetas são

[98] Cairns, 1972, p. 6 ss., apud Cesila, 2008, p. 141.
[99]Cesila, *ibid.*, p. 154.

vedados. Esse discurso só é possível porque o livro se constitui como uma personagem, criando-se no poema um "eu-livro", o qual possui características humanas e, ao final, ganha voz poética:

[18] MITTIT LIBELLVM AD BECTONIAM VIRGINEM
I, liber ad Rhodani littus, murósque requiras,
Qui cingunt Marthae templa dicata Deae.
I, pete virginei sanctissima limina templi,
Quódque tuo Domino non licet, istud agas.
Illic, nec fallor, Bectonia virgo saluti 5
Indulget, rebus dum vacat illa piis.
Hanc, introductus, multúmque meóque saluta
Nomine, et haec dicas scripta fuisse manu.
Te leget exceptum mitissima virgo, legendum
Dein Lerinensi, virginibúsque dabit. 10
Ne sis solicitus, viues, tractabere posthac,
Déque tuo versu syllaba nulla cadet.
Nympharum templis cantabere, nec satis hoc, te
Versabunt mentes, virgineaeque manus.
Inque sinu casto noctésque diésque iacebis. 15
Oscula mille tibi virgo pudica dabit.
Ipsa domus cernes penetralia, clausa videbis
Claustra viris, Domino non adeunda tuo.
Nec tamen inuideo liber: ô liber, hanc tibi vitam
Faustam, foelicem, perpetuámque rogo. 20
Sed precor id, dum te Bectonia virgo tenebit,
Exclames. Vitam dat tua virgo manus.
Sentiret vellem Dominus quae sentio, sensu
Gaudia in hoc ferret, quanta nec antè tulit.
Haec tu si memori serues in pectore fixa, 25
Et praestes, mea sunt gaudia, quae tua sunt.

[18] O POETA ENVIA O LIVRINHO ATÉ A FREIRA BECTOZ
Vai, livro, até a margem do Ródano e procures os muros
Que cercam a igreja consagrada a Santa Marta.
Vai, busca as portas santíssimas da igreja da freira,
E faças o que não é permitido a teu senhor.
Lá, tenho certeza, a freira Bectoz se dedica à salvação, 5
Enquanto ela devota seu tempo ao sagrado.
Lá chegando, cumprimenta-a muito em meu nome,
E digas que esses versos foram escritos por mim.
Uma vez recebido, a afabilíssima freira te lerá.
Depois, ela te dará para ser lido por Lérins[100] e pelas freiras. 10
Não te preocupes, viverás, de agora em diante serás manuseado,
E nenhuma palavra desaparecerá do teu verso.
Serás cantado no templo das ninfas e, mais do que isso,
Os espíritos e as mãos das freiras te folhearão.
Repousarás noite e dia em regaço puro. 15
A freira virtuosa te dará mil beijos.
Divisarás o próprio interior da casa, verás as portas fechadas
Aos homens, inacessíveis ao teu senhor.
Contudo, não te invejo, meu livro, ó livro, é esta vida
Ditosa, feliz e eterna que rogo para ti. 20
Mas peço que, enquanto a freira Bectoz te segurar,
Grites isto: "ó freira, tua mão me dá a vida.

[100] Denis Faucher de Lérins, superior do monastério de Lérins e preceptor de Claude de Bectoz.

Eu gostaria que o meu senhor sentisse o que estou sentindo,
Nesse sentimento, ele experimentaria tanta alegria quanto nunca antes
[experimentou".
Se conservares essas palavras fixamente no peito lembrante, 25
E se as pronunciares, será minha a alegria que é tua.

Marcial, XII.2:

Ad populos mitti qui nuper ab urbe solebas,
Ibis io Romam nunc peregrine liber
auriferi de gente Tagi tetricique Salonis,
Dat patrios amnes quos mihi terra potens.
Non tamen hospes eris nec iam potes aduena dici, 5
Cuius habet fratres tot domus alta Remi.
Iure tuo ueneranda noui pete limina templi,
Reddita Pierio sunt ubi tecta choro.
Vel si malueris, prima gradiere Subura;
Atria sunt illic consulis alta mei: 10
laurigeros habitat facundus Stella penatis,
Clarus Hyanteae Stella sititor aquae;
fons ibi Castalius uitreo torrente superbit,
Unde nouem dominas saepe bibisse ferunt:
ille dabit populo patribusque equitique legendum 15
Nec nimium siccis perleget ipse genis.
Quid titulum poscis? Versus duo tresue legantur,
Clamabunt omnes te, liber, esse meum.

Antes eras da Urbe, livro, enviado aos povos,
agora irás a Roma forasteiro,
da nação vindo do áureo Tago e do bravio
Salão, meus pátrios rios de um chão egrégio.
Mas não serás um hóspede, um recém-chegado, 5
tendo tantos irmãos no lar de Remo.
Busca – e podes! – do Templo Novo a porta augusta,
onde um lar tem de novo o piério coro.
Ou, se preferes, vai à entrada da Subura,
lá estão os nobres átrios de meu cônsul: 10
facundo, Estela habita ali láureos penates,
o ilustre Estela, da água hiantéia ávido;
Castália fonte ali do vítreo fluxo orgulha-se,
de onde as Musas, se diz, sempre beberam.
Vai dar-te a ler ao povo, ao senado, aos eqüestres, 15
e ele mesmo não vai te ler sem lágrimas.
Pra que um título? Leiam-se dois ou três versos,
e todos bradarão, livro, que és meu! (Trad.: R. T. Cesila)

A primeira relação que podemos estabelecer entre o epigrama 18 de Visagier e o epigrama XII.2 de Marcial são as pessoas a quem o livrinho é confiado, caracterizadas por serem eruditas. O livrinho de Marcial é confiado a Estela (XII.2), *facundus... clarus Stella*: "Lúcio Arrúncio Estela é um dos mais caros e leais amigos de Marcial. Imensamente rico e com importante carreira política (foi cônsul em 101 ou 102), protector de poetas como Marcial e Estácio, dedicava-se também às letras".[101] Esses destinatários

[101] Pimentel et al., 2000, v.1, p. 53.

de Visagier e Marcial, Bectoz e Estela, respectivamente, têm em comum, como dito anteriormente, serem intelectuais, que deviam ler os livrinhos e dá-los para serem lidos por outras pessoas.

Nesses epigramas, os livros se dirigem a locais diferentes, mas o modo de invocar ou de falar com o livro é o mesmo. O verbo *ire* junto com *liber* reforça a ideia desse percurso: *ibis... liber*, em Marcial; *i, liber*, em Visagier. No epigrama XII.2, o verbo *ire* foi usado na segunda pessoa do singular futuro (*ibis*); já no epigrama 18 foi usado no imperativo singular (*i*). Além disso, o título do epigrama de Visagier é *mittit libellum ad Bectoniam uirginem*, "o poeta envia o livrinho até a freira Bectoz", que lembra o primeiro verso de Marcial *ad populos mitti qui nuper ab urbe solebas*: em ambos há o verbo *mittere* e a preposição *ad*. Os dois livros, ao empreenderem suas viagens, passarão por rios: em Marcial, ele passa pelo Tago e Salão; em Visagier, pelo Ródano.

O verso sete de Marcial, *iure tuo ueneranda noui pete limina templi*, "busca – e podes! – do Templo Novo a porta augusta", é imitado no verso três do epigrama renascentista: *i, pete virginei sanctissima limina templi*. A expressão transcrita por Visagier é *pete limina templi*, que em seu poema encontra-se desmembrada. Em Marcial, o qualificativo de *templi* é *noui,* e o de *limina* é *ueneranda*; já em Visagier, os qualificativo são *uirginei* e *sanctissima*, respectivamente. Assim, existe uma similaridade na construção dos versos: em ambos há uma adjetivação, semanticamente similar, para *templi* e *limina*. Cesila, ao analisar esse epigrama de Marcial, diz: "o Templo, uma auto-homenagem do imperador e também conhecido como Templo do Divino Augusto (*Templum Diui Augusti*), ficava na encosta do Palatino".[102] O Templo a que Visagier se refere em seu epigrama, como dito anteriormente, é dedicado a Santa Marta, configurando-se assim como uma igreja católica. Ele mesmo diz isso no verso seis, anterior a esse que estamos analisando: *qui cingunt Marthae templa dicata Deae*. Os próprios qualificativos *uirginei* e *sanctissima*, apesar de se referirem ao templo e à porta deste, podem fazer menção ao *status* de virgem e santa que lhe é atribuído pela Igreja. Embora o destino do livro de Marcial seja a biblioteca que fica ao lado do Templo Novo, é visível a relação que se estabelece aqui: os dois livros, no início de suas viagens, se dirigem a lugares sagrados, os Templos de Augusto e de Santa Marta.

Os versos 2 e 3 de Visagier possuem uma construção semelhante para aludir ao mesmo local e à mesma pessoa, a igreja e sua Santa. Primeiro, temos *Marthae templa*

[102] Cesila, 2008, p. 157.

dicata Deae: na construção desse sintagma, a posição de Santa Marta é a de abraçar a igreja consagrada a si mesma. Logo depois, temos *virginei sanctissima limina templi*: mais uma vez, o posicionamento da virgem (Santa Marta) é de início, primeira palavra, do sintagma e, junto de seu referente, *templi*, ela contém as portas sagradas. Desse modo, o poeta expressou também na forma o fato de Santa Marta ser a guardiã da igreja, mostrando, por meio de seu posicionamento no verso, que ela é detentora da posição de Santa e protetora do local, que a igreja pertence a ela.

Além de irem a esses locais sagrados, os livros também se dirigem à casa de pessoas ilustres. Não há palavras que Visagier tenha transcrito de Marcial; porém, o paralelo é claro, principalmente pela análise anterior e por aquelas que se seguirão. O poeta de Bílbilis diz: *laurigeros habitat facundus Stella penatis*, "facundo, Estela habita ali láureos penates", e no verso renascentista temos: *ipsa domus cernes penetralia*, "divisarás o próprio interior da casa". Visagier utiliza a palavra *domus* para se referir ao local onde Claude de Bectoz mora; lembremos que ela é uma freira e, portanto, trata-se de um convento. *Domus* também poderia dizer respeito ao interior da igreja de Santa Marta. No entanto, como nesse momento o livrinho está junto de Bectoz, acreditamos que *domus* se refira ao local onde ela mora. A relação entre esses dois versos se torna ainda mais forte, se notarmos que a palavra *penetralia* reverbera sonoramente *penatis*. Ambas ocupam posição final no verso, local que lhes confere ênfase, tornando mais evidente sua associação.

Estela e Claude de Bectoz, além de lerem os livros, vão dá-los para que outras pessoas os leiam. Em Marcial, temos: *ille dabit populo patribusque equitique legendum / Nec nimium siccis perleget ipse genis*, "vai dar-te a ler ao povo, ao senado, aos eqüestres, / e ele mesmo não vai te ler sem lágrimas"; em Visagier: *te leget exceptum mitissima uirgo, legendum / dein Lerinensi, uirginibusque dabit*, "uma vez recebido, a doce virgem te lerá / depois ela te dará para ser lido por Lérins e pelas virgens". Apesar de o poeta renascentista ter invertido a ordem dos termos que se repetem, ainda assim a alusão é clara, sendo a construção idêntica. Ambos utilizaram o verbo *dabit*; o gerúndio com sentido de finalidade, *legendum*; a construção de *populo patribusque equitique* e *Lerinensi uirginibusque* também é similar, com o emprego da partícula *que* no segundo termo para dar sentido de adição. Marcial a utiliza também no terceiro termo, que não existe em Visagier; os verbos *perleget* e *leget* se assemelham, Estela e Bectoz vão ler os livros que lhes foram confiados. Visagier optou por não utilizar o prefixo *per* e subentender o fato de que seu livro será lido por completo. Além disso, nos dois poetas,

dabit e *legendum* abarcam no desenho do verso as palavras que designam as demais pessoas para as quais os livros serão entregues, sendo, em Visagier, sua construção muito expressiva, pois *legendum* e *dabit* se encontram em posição final de verso. Então, os livros serão lidos por seus anfitriões, os quais os encaminharão até o povo / o senado / os equestres (em Marcial) e até Lérins / as virgens (em Visagier). Cada um dará o livro que recebeu para as pessoas que estão ao seu redor, que lhes são acessíveis.

Em todo esse percurso dos livrinhos há um movimento importante: quando os poetas dizem *ibis* / *i*, o livro passa por um templo, por uma casa, por uma pessoa erudita, a qual é responsável por lê-lo e oferecê-lo a outras pessoas. Poderíamos ver a passagem do livro pelas mãos de uma pessoa erudita como uma necessidade de aprovação, ou uma espécie de permissão para que o livro continue sua jornada. Por fim, o livro chega ao povo – consideremos que as demais virgens do convento, guardadas as proporções, representem as pessoas às quais Bectoz tem acesso –, ao senado e aos eqüestres (Marcial), e a Lérins (Visagier). O livro parece atingir todas as camadas da sociedade, em um movimento que vai do individual à coletividade, que se amplifica. Então, os sentimentos e emoções do poeta serão distribuídos para o mundo, conferindo universalidade ao poeta e sua obra.

Por outro lado, além das semelhanças, também podemos apontar uma diferença, a qual também se constitui como alusiva. No final do epigrama de Marcial temos: *quid titulum poscis? Versus duo tresue legantur, / clamabunt omnes te, liber, esse meum*, "pra que um título? Leiam-se dois ou três versos, / e todos bradarão, livro, que és meu!". Esses dois versos mostram que o livro de Marcial não precisa ser apresentado com um título, uma vez que todos reconhecerão o escrito como sendo seu. Já Visagier diz: *hanc, introductus, multumque meoque saluta / nomine, et haec dicas scripta fuisse manu*, "aí, chegando, cumprimenta-a muito em meu nome, / e digas que esses versos foram escritos por mim". O poeta renascentista pede que o livro tenha seu nome, que diga por quem foi escrito. Lembremos que Marcial, em seu primeiro epigrama (I.1), assume uma *persona* de poeta famoso: *hic est quem legis ille, quem requiris, / toto notus in orbe Martialis / argutis epigrammaton libellis*, "este é aquele que lês, aquele que reclamas, / Marcial, conhecido em todo o mundo / pelos seus argutos livrinhos de epigramas".[103] Como ele se diz conhecido por seus livros de epigramas no mundo todo, seria desnecessário que o décimo segundo livro levasse seu nome, pois todos reconheceriam seus escritos. Já

[103] Tradução de José Luís Brandão.

Visagier parece assumir lugar mais modesto, mais condizente, aliás, com o contexto em que se inserem os poetas neolatinos, sendo o *ethos* apresentado ao público inferior ao de Marcial.

Entre o epigrama de Marcial e Visagier também há uma relação de lugares para os quais os livros se dirigem, caracterizados como impossíveis de serem alcançados por seus poetas; mais do que isso, essa relação também está vinculada com os *Tristes* de Ovídio. Segundo Cesila, "Marcial se coloca, mais uma vez, como um exilado ovidiano, preparando o terreno, já no prefácio, para as alusões mais evidentes à poesia de exílio de Ovídio presentes no epigrama 2 do livro XII".[104] Assim, não é de se estranhar que o epigrama 18 de Visagier também retome alguns pontos dos *Tristes* de Ovídio, sendo a elegia I.1 aquela que mais nos interessa. Vejamos os trechos dessa elegia, versos 1 - 2, que Visagier imita em seu epigrama:

Ovídio, *Tristes*, I.1, 1-2
Parue – nec inuideo – sine me, liber, ibis in Vrbem:
Ei mihi! Quo domino non licet ire tuo.

Ó meu pequeno livro – e não invejo – irás a Roma sem mim:
Aonde ai de mim!, a teu senhor não é permitido ir. (Trad.:Patricia Prata)

No segundo verso de Ovídio há a frase *quo domino non licet ire tuo*; como o poeta estava no exílio, seu livro poderá ir a Roma, mas ele próprio não. Quanto a Visagier, ele realmente não está exilado e permanece em sua pátria; com efeito, o livro *Inscriptionum Libri Duo* foi publicado em Paris. No entanto, ele não poderá ir ao convento de Santa Marta e diz isso por meio de uma alusão a Ovídio: *quodque tuo Domino non licet, istud agas*. Visagier utilizou o pronome *quod(que)* em lugar do advérbio *quo*; deslocou *tuo* para o começo do verso; e manteve a expressão *domino non licet*. Mais adiante, no epigrama de Visagier, nos deparamos com o seguinte verso, *Domino non adeunda tuo*. Aqui ele preservou *tuo* em posição final; este verso reforça a ideia de que ele não pode ir até a igreja e o convento de Claude de Bectoz. Ao contrário de Ovídio, que está exilado, Visagier não pode ir aonde seu livro vai porque a igreja e o convento são proibidos aos homens. Ele mesmo diz: *clausa uidebis claustra uiris*. Apesar disso, os poetas não invejam seus livros por irem a lugares que lhes são interditos. Ovídio, entre travessões, diz: *Nec inuideo*; e Visagier, *Nec tamen inuideo liber*, criando-se mais uma alusão, que intensifica a ideia do livro que alcança os lugares mais distantes e proibidos a seus autores.

[104] Cesila, 2008, p. 151.

É importante notarmos a continuação do verso de Visagier: *Nec tamen inuideo liber: ô liber, hanc tibi uitam / faustam, foelicem, perpetuamque rogo*. Apesar de não poder acompanhar seu livro, ele lhe deseja uma vida ditosa, feliz e eterna.

Esta é a função que essas *personae* poéticas estão atribuindo a seus livros: tornar seus autores conhecidos por meio do escrito, sem que eles precisem adentrar os lugares e recantos com suas obras. Em Ovídio e Marcial, o sentimento de estar exilado é bastante evidente, é um não estar em Roma que os leva a escrever e desejar ir com os livros. O sentimento de não poder estar ali também vive em Visagier, e não somente nele, pois os lugares aonde seu livro vai são proibidos a todos os homens. O autor se coloca na posição de exilado, assumindo essa *persona* que já estava presente na literatura clássica.

Além desses efeitos intertextuais entre Visagier, Marcial e Ovídio, também podemos encontrar uma alusão a Catulo. No segundo bloco do poema de Visagier, entre as coisas que acontecerão com o livro enquanto estiver no convento, temos a menção de que a virgem Bectoz lhe dará mil beijos. Tal afirmação soa familiar ao ouvido: lembremos que Catulo, poema 5, já havia usado esta expressão: *da mi basia mille*, "dá mil beijos".[105] E, mais do que isso, em seu poema há o uso enfático de *mille* e *centum*, cada um usado três vezes; são beijos aos milhares (*milia*) e às centenas. O verso de Catulo é *da mi basia mille, deinde centum*, "dá mil beijos, depois outros cem...", e o de Visagier: *oscula mille tibi uirgo pudica dabit*, "a virgem virtuosa te dará mil beijos". Ambos utilizaram o verbo *dare*, Catulo no imperativo (*da*) e Visagier no futuro (*dabit*), e também se valeram de pronomes (*mi* e *tibi*).

Ademais, também há a substituição de *basia* por *oscula*, no epigrama de Visagier, podendo significar a preferência por uma forma mais carinhosa, pois *oscula* é o diminutivo de *os*, e refletiria a contração da boca ao beijar[106]. No epigrama de Visagier, os beijos não serão entre o poeta e sua *puella*: é a freira Bectoz que beijará o livro; nesse fato pode residir a preferência por *oscula*, pois o beijo de Bectoz é carinhoso, respeitoso, e não amoroso, como o de Lésbia e Catulo. A escolha de Visagier também pode ter sido guiada pelo emprego de *oscula* que Ovídio já fizera em sua elegia II.18, dos *Amores*: *et, quae me perdunt, oscula Mille dedit*, "e mil beijos me deu, que são a minha perdição".[107] Nesse sentido, empregar *oscula* não só significa um diminutivo carinhoso, por se tratar de um livro, mas também cria uma alusão a Ovídio.

---

[105] Também há uma referência a Catulo 7 e 48.
[106] Dumesnil, 1809, p. 58.
[107] Tradução de Carlos Ascenso André.

A partir de todos esses efeitos intertextuais analisados, podemos notar que o epigrama de Visagier eleva Claude de Bectoz à posição de propagadora de sua obra, atribuindo-lhe capacidade para conferir perenidade. Ao comentar a relação de Marcial com seus leitores, Leite afirma:

> o leitor tem papel importante na obra poética de Marcial e, por isso, são vários os poemas em que o livro figura como mote para que o autor fale de seus leitores, os 'leitores-implícitos', com quem os leitores empíricos do texto ora se identificam e de quem ora se distanciam.[108]

Os leitores de Visagier são Bectoz, Lérins e as freiras, posição que lhes confere o importante papel da imortalidade alcançada somente a partir da leitura, de uma força fomentadora da continuidade do livrinho. Assim, atribuir papel tão significativo à virgem acaba por constituir-se como seu elogio, um encômio a Claude de Bectoz, também a Denis Faucher e às demais freiras. O terceiro dístico do epigrama mostra, por meio das palavras *saluti* e *piis*, que a freira Bectoz possui ligação com o sagrado, e, dessa maneira, é capaz de ajudar na permanência da poesia. Essa leitura pode ser confirmada no verso 23, *vitam dat tua virgo manus*: o simples fato de a freira ler e folhear o livro se constitui como um dos elementos para que ele tenha uma vida eterna.

Além disso, o poema 18 é visualmente muito rico, pois há a descrição do caminho que o livrinho deve percorrer e daquilo que ele deve fazer, quando estiver junto da freira. Nessa perspectiva, a personagem do livro assume características humanas, como, por exemplo, o andar, a prática de ações e o falar, sendo todo o epigrama construído em torno de sua personificação. Logo, esse itinerário edifica o *monumentum* do poeta, e como bem lembra Achcar: "um dos títulos mais valiosos que um vate podia ostentar era justamente o de perenizador daquilo que seu canto celebrava". [109] O primeiro indicativo dessa busca por uma associação entre poesia e imortalidade aparece no sexto dístico, versos 11 e 12: *ne sis solicitus, viues, tractabere posthac, / deque tuo versu syllaba nulla cadet*. Os verbos *viuo* e *tractabor*, conjugados no futuro, e aliados ao advérbio *posthac* evidenciam a permanência da poesia, e, mais que isso, essas palavras, posicionadas logo após o dístico da leitura feita por Bectoz, Lérins e as freiras, confirmam que essas pessoas são capazes de promover a continuidade da poesia. Do mesmo modo, o verso 12 possui um verbo conjugado no futuro, *cadet*, o qual se encontra no final, indicando, por meio do seu

[108] Leite, 2011, p. 96.
[109] Achcar, 2015, p. 159.

significado e do seu sujeito, *syllaba nulla*, que nenhuma palavra escrita na obra de Visagier será esquecida.

Outro dístico significativo para a construção do *monumentum* é o 10: *nec tamen inuideo liber: ô liber, hanc tibi vitam / faustam, foelicem, perpetuamque rogo*; nele, o poeta verbaliza novamente o interesse pela imortalidade. No entanto, agora ele será expresso mediante um verbo conjugado no presente do indicativo, não mais uma certeza dita no futuro do indicativo, como vimos anteriormente. Esse verbo, *rogo*, apesar de conjugado no presente, o que também lhe conferiria certeza, possui o sentido de uma prece, como uma forma de exaltar a vida perpétua do livro. Antes de iniciar essa oração ao *libellus*, as primeiras palavras do dístico se configuram como uma espécie de advertência ao que será dito em seguida, *nec inuideo liber*, ou seja, o poeta externa que não tem inveja do seu próprio livro. Para dar início e conferir mais força à prece, o eu-poeta posiciona no meio do hexâmetro, verso 19, uma exortação que imprime emoção e afetividade ao dístico: *liber ô liber*. Com efeito, logo depois, temos a oração ao livro, a qual é composta pelos adjetivos *faustus*, *foelix* e *perpetuus*, apresentados nessa ordem. Diante disso, o adjetivo *perpetuus* é o último que aparece, sendo a partícula *-que* acoplada a ele, *perpetuamque*, conferindo prolongamento à própria palavra que significa perenidade. Isso se torna ainda mais significativo, pois o substantivo e o verbo que compõem o sintagma, do qual fazem parte esses adjetivos, estão abarcando esses mesmos adjetivos. Aliás, o fato de *rogo* aparecer apenas no final do dístico e após *perpetuamque*, ficando em suspenso o sentido do verso, proporciona uma certa lentidão ao verso, prolongando-o, como uma tentativa de, a partir da forma, perenizar a obra.

Por fim, os quatro últimos versos são a fala do livro; por intermédio da palavra escrita, e até mesmo da fala em voz alta, *exclamo*, há o indício final de sua personificação. Do mesmo modo, a permanência da poesia, mais uma vez, é formulada, transparecendo na fala do eu-livro a seu autor, o eu-poeta. No verso 23, há o emprego da raiz do verbo *sentire* de diferentes maneiras, *sentiret* / *sentio* / *sensu*; isso, aliado ao fato de o discurso falar sobre o desejo de uma transferência do sentimento do livro para seu poeta, imprime um efeito de igualdade também na forma. Da mesma maneira, o verso seguinte traz como semelhança a posição das palavras nos hemistíquios e sua supressão, ou seja, na primeira parte poderíamos ter *gaudia* <u>*tanta*</u> *in hoc ferret* e na segunda <u>*gaudia*</u> *quanta nec ante tulit*; soma-se a isso, novamente, o uso do mesmo verbo duas vezes, *ferre*, apenas conjugado em tempos diferentes. Já no verso 26 a construção não é de repetição vocabular, mas de palavras do campo semântico da memória: *memori*, *serues*, e *pectore fixa*. Tais vocábulos

são todos empregados para reafirmar o *monumentum*, pois é através da memória que ele se edifica. Enfim, no último verso, há a utilização de um verbo do campo semântico do dizer, *praestare*, reafirmando que a ação de falar aquilo que se guarda na memória ajuda na eternidade da obra. Na continuação, aparecem as duas pessoas do discurso através de adjetivos possessivos, *mea* / *tua*, e, outra vez, aparece o mesmo verbo, *esse*, mas agora ele é conjugado da mesma maneira, reforçando a construção parelha e o fato de a alegria ser a mesma para as duas pessoas do discurso: o livro e seu poeta, visualmente, abraçam a alegria que ambos devem sentir: *mea sunt gaudia quae tua sunt*. Assim, o discurso do livrinho é repleto de recursos que tentam aproximar a obra e seu criador, em um esforço para a concretização da poesia como garantia de fama futura.

De fato, a partir dos efeitos intertextuais percebidos com a literatura clássica e as análises da forma e do conteúdo presentes no epigrama 18, podemos dizer que existem duas forças complementares trabalhando para proporcionar imortalidade ao poeta. Primeiro, a presença de elementos sagrados, evidenciados na figura de Claude de Bectoz, de Lérins, das freiras, de Santa Marta e, sobretudo, da Igreja. Isso aponta para uma reformulação moral do Cristianismo na poesia, ou seja, o reino dos céus e a grandiosidade de Deus, por meio do contato com o sagrado, estariam proporcionando elevação e, consequentemente, um caráter de verdade universal ao livro. Por último, há a presença dos sentidos do corpo, a mão da freira fornece vida, ou seja, o *libellus* passa pelos sentidos, pelos beijos castos das freiras. Nesse caso, a eternidade e universalidade passaria pelos sentidos dos seres humanos, remetendo-nos ao prazer de ler e ser lido, um prazer sensual que se torna ainda mais forte a partir da intertextualidade com os versos de Catulo (*basia mille*): mesmo que o poeta tenha optado por *oscula* em lugar de *basia*, de qualquer modo, a lembrança de Catulo se faz presente. A alusão a Marcial e Ovídio também pode ajudar nessa interpretação, pois os versos imitados falam de suas próprias obras, as quais contêm o lascivo, tendo como matéria o carnal. Assim, Visagier, como um poeta neolatino que produz uma literatura intertextual com os clássicos e, ao mesmo tempo, que sofreu influências do Cristianismo, alia esses dois aspectos para proporcionar essencialidade ao seu livrinho, perenizando as ações dignas de memória.

3.3 Jean du Peyrat

Jean du Peyrat (?-1550) foi tenente-geral, civil e criminal, junto ao governo de Lyon e também cavaleiro da ordem do rei. Foi responsável por libertar da prisão o poeta

neolatino Étienne Dolet, em 21 de abril de 1537, acusado de ter matado o pintor Compaing. A partir disso, os quatro primeiros versos do epigrama 20 explanam essa questão do trabalho com os processos criminais de Peyrat:

[20] AD IO<ANNEM> PEIRATIVM
Sis licet oppressus curis, grauibúsque querelis
Vulgi, carminibus víxque vacare queas:
Dum cessant lites, nullus dum limina pulsat,
Auditur toto vox quoque nulla foro.
Vulteii si tu paucis des versibus horam, 5
Inque tuas veniat si liber iste manus:
O quantum mihi munus erit, quàm rara voluptas.
Tunc dicam vellem quàm meus esse liber.
Tunc dicam pretium sumpti sentire laboris,
Tunc credam summo vel placuisse Ioui. 10

[20] PARA JEAN DU PEYRAT
Ainda que sejas oprimido pelas inquietações, pelas graves acusações
Do povo, e dificilmente tenhas tempo para a poesia,
Enquanto os processos estão parados, enquanto ninguém bate às portas,
E também não se ouve nenhuma voz no fórum,
Se concederes tempo aos poucos versos de Visagier, 5
E se este livro chegar às tuas mãos,
Oh! Que grande presente terei, que rara alegria sentirei!
Então direi como eu gostaria de ser meu livro.
Então direi que sinto a recompensa do trabalho despendido.
Então acreditarei que agradei até ao poderoso Júpiter. 10

Dessa maneira, os dois primeiros dísticos enfatizam as atividades de tenente exercidas por Peyrat, sendo os versos 1 e 2 a indicação do momento em que ele tem muitos processos para cuidar; em oposição, os versos 3 e 4 assinalam o momento de recesso judicial, descanso, como apropriado para a leitura do livro de Visagier. Como bem lembra Leite: "o livro de epigramas é, por seu gênero, próprio para a época das Saturnais. Adequado aos momentos de ócio e lazer, é breve o suficiente para ser lido durante um banquete".[110] Há três elementos com os quais o poeta joga para, ao final, ser indicada a ocasião adequada para a leitura: a conjunção *licet*, segunda palavra do poema, confere um sentido de suspense, uma expectativa; a palavra *dum*, verso 3, repetida no segundo hemistíquio, introduz a ideia de tempo, evidenciando o momento ideal para a leitura; há também o uso de *si*, quinto verso, repetida no pentâmetro desse dístico, a qual indica que, além do momento adequado, também se faz necessário que o livro chegue às mãos de seu leitor e que esse o aceite ler. As repetições de *dum* e *si* reforçam o desejo do poeta de que a realização da leitura se concretize: para tanto, é preciso que Peyrat tenha

[110] Leite, 2011, p. 92.

tempo e aceite o livro. Então, se todas essas condições forem atendidas, a leitura será realizada e dela advirá a felicidade do poeta.

A partir disso, podemos dizer que o terceiro dístico, por se posicionar no centro do epigrama, com exatamente quatro versos antes e quatro depois, recebe destaque, também sendo enfatizado por seu conteúdo. Primeiro, o poeta fala de seus poemas, *paucis versibus*, depois, de seu livro, *liber iste*, e também há a presença das mãos, *tuas manus*, que seguram o livro. Todos esses elementos fazem lembrar do epigrama 18, analisado anteriormente, no qual a freira Bectoz lê, beija e tem o livro entre suas mãos. Outro elemento de construção da intertextualidade é a proximidade resultante do posicionamento desses epigramas no livro, pois correspondem aos números 18 e 20, e, por haver apenas um poema entre eles, a intratextualidade[111] é percebida pelo leitor atento.

Toda aquela preparação e circunlóquio, em torno das atividades de Peyrat, é enfaticamente marcada para desaguar no quarto e quinto dísticos, onde a emoção do eu-poético se faz presente. Aliás, é nesse momento que há a tomada do discurso por parte do poeta, pois antes ele havia se referido a si mesmo apenas na terceira pessoa, *Vulteius*. Agora ele utiliza o dativo de posse para tratar de sua própria pessoa, *mihi erit*. Os sentimentos do poeta são percebidos pelo emprego da partícula *o* e dos advérbios *quantum* e *quam* no sétimo verso, conferindo afeto ao epigrama. Além disso, os três últimos versos contribuem para acentuar essa emoção, pois, no início de todos, há a anáfora *tunc dicam / tunc dicam / tunc credam*, com uma modificação no último verbo, *credam*, o qual não deixa de ecoar *dicam*. Assim, no final desse epigrama, mais uma vez, há um movimento na direção de construir as bases da perenidade, da sua possibilidade, e como nos ensina Leite, ao comentar a obra do poeta de Bílbilis: "Marcial credita não à simples existência da obra a possibilidade de escapar do esquecimento, mas sim ao fato de que sua obra sempre terá leitores".[112] Do mesmo modo, Visagier nos mostra quais os sentimentos que a leitura suscitará, sugerindo que agradar um leitor dessa importância e também ao *summo Ioui* são fatores marcantes de uma possível imortalidade. Isso pode ser percebido também no epigrama 18, o qual tem por centralidade a importância da leitura realizada por Bectoz, por Lérins e pelas virgens, sinalizando que a fama é alcançada pela circulação da obra.

---

[111] Vasconcelos, 2001, p. 130: "evocação, no curso de uma obra, de passagens da mesma obra: alusão interna".
[112] Leite, 2011, p. 83.

Nessa perspectiva, a personificação do livro terá sua expressão máxima no verso 8, no qual o eu-poeta se confundirá com o eu-livro, pois há a manifestação de um desejo de se tornar a própria obra: *tunc dicam vellem quam meus esse liber*. Na construção, o infinitivo *esse* está contido no sintagma *meus liber*, como se a forma projetasse o conteúdo, situando, por meio da palavra *esse*, o próprio poeta dentro de seu livro. No verso seguinte, de construção similar, não só pelo seu início, mas também por seu final, há a inserção do verbo no infinitivo, *sentire*, dentro do sintagma *sumpti laboris*. Novamente, há o emprego do verbo *sentire*, como no verso 23 do epigrama 18: *sentiret vellem Dominus quae sentio, sensu*. Agora, no epigrama 20, ao desejar ser seu livro, ele sentirá as recompensas pelo trabalho despendido durante a escrita e, de certa forma, ao trazer o conteúdo do outro epigrama, também está subentendida a correspondência dos sentimentos do eu-poeta e do eu-livro, indicando a equivalência dessas duas vozes presentes na escrita de Visagier. Essa identidade remete ao tema da imortalidade, pois quando falamos da perenidade da obra, também falamos daquela do poeta. Tal ideia já estava presente no poema de Horácio, apresentado anteriormente, no qual ele afirma que ao deixar a vida, não morrerá de todo, pois sua obra ficará.

A partir disso, os últimos dois dísticos do epigrama 20 se configuram como um anseio pela imortalidade da obra, de seu autor e daqueles que são louvados nos epigramas. A importância conferida a Peyrat, ao fato de a obra estar entre suas mãos e ser lida, se configura como uma condição para a perenidade, pois há o uso da partícula *si*, no quinto verso, e, a partir desse momento, a maior parte dos verbos se encontram no futuro, evidenciando que a glória da eternidade só é possível segundo essa conjuntura. A figura de Peyrat lembra a dos leitores do epigrama 18, como elemento de construção de um caminho para a universalidade. Dessa maneira, essas personagens de Visagier lembram aquilo que os leitores de Marcial significavam para ele, constituindo-se como recurso para atingir a fama.

Pensando na doutrina pagã, outro elemento, que oferece a chance de ser imortal, é o fato de agradar aos deuses, no caso ao *summo Ioui*, pois, conhecendo o recurso retórico tradicional de se comparar pessoas comuns a deuses, como forma de elogio, poderíamos ter uma relação entre Peyrat e Júpiter. No entanto, em uma linha de interpretação preferencial, por se coadunar com a literatura renascentista, há novamente a inserção da doutrina cristã, segundo a qual a expressão *summo Ioui* se caracteriza como uma representação de Deus. Nesse sentido, essa última palavra do epigrama, local que lhe confere destaque, é uma maneira classicista, na acepção de utilização do vocabulário

clássico, para se referir ao Deus cristão. Essa inserção do Catolicismo, novamente, representa a garantia celeste da imortalidade, pois agradar a Deus é fundamental para se alcançar o reino dos céus. Além disso, o posicionamento das palavras que designam essa exaltação da doutrina cristã é similar aos versos 9 e 8: o verbo no infinitivo, *placuisse*, se encontra dentro do sintagma *summo Ioui*. Dessa maneira, a emoção dos últimos dois dísticos é visivelmente marcada na similaridade da construção dos três versos finais. Todas essas peculiaridades, utilizadas na forma e no conteúdo do poema, enfatizam o sentido da edificação do *monumentum* de Visagier, o qual só é possível através da presença cristã e da leitura do livro. Por meio da utilização dos verbos no futuro, o poeta projetou tudo isso em um porvir, visando uma imortalidade que ainda está para acontecer, a qual se dará por meio da leitura realizada pelas personagens históricas, presentes nos epigramas, e também por nós, os leitores anunciados pela utilização desses verbos no futuro.

Concluindo, os quatro poemas analisados trazem elementos semelhantes que nos conduzem ao tema da imortalidade, sendo três os fatores que apontam para o diálogo com a perenidade: a presença dos leitores, a correspondência autor-obra e o plano divino. Primeiro, há o fato de o livro passar pelos sentidos humanos, pelas mãos e pela boca de Bectoz, Lérins, Peyrat e Bohier, que são os leitores mencionados pelo poeta, os quais, a partir da leitura, ajudam a edificar o *monumentum*, ou seja, eles representam mais leitores na cadeia social e eterna de circulação da obra. Segundo, a presença do livro como personagem, que anda, percorrendo caminhos, e que ganha voz poética, falando com os leitores e com o próprio autor, contribui para a perenidade. Por remeter ao tema da imortalidade, as particularidades dessa personificação salientam a correspondência entre o poeta e o livro, nos lembrando que, de certa maneira, o autor sobrevive em seus próprios escritos. Por fim, o elemento divino, através do cristianismo, das referências à igreja, ao sagrado e ao próprio Deus, também ajuda na consagração e na glória da eternidade. Assim, a manifestação do desejo pela perenidade se faz presente nos epigramas de Visagier, por meio desses três elementos, os quais unem o plano divino ao plano das circunstâncias sociais de circulação da obra.

4. Edição e tradução do texto latino

IOANNIS VVLTEII

RHEMI

INSCRIPTIONVM LIBER PRIMVS

DE JEAN VISAGIER,

DE REIMS

PRIMEIRO LIVRO DE INSCRIÇÕES

[1]

AD AEGIDIVM BOHERVM

MECOENATEM

Hunc tibi seruaui de nostris iure libellum,
Quem scripsi Domino te moderante manum.
Non possum meliora volens dare munera, namque
Non alias reddit noster agellus opes.
Si mea te Domino pinguescant rura, repentè 5
A vena factum diuite surget opus.
Et tunc digna tuis meditabor carmina donis,
Atque laboratum nil nisi Musa dabit.
Et te immortalem immortali charta sonabit
Carmine. Sic vitam qui dabit, accipiet. 10

[2]

AD F<RANCISCVM> VALESIVM F<RANCORUM> REGEM

Hactenus indomitos armis superare gigantes,
Hostis et instructas vincere posse manus:
Horrida forti animo terráque maríque fugare
Monstra, nec immites pertimuisse feras:
Facta quidem sunt haec summo vel principe digna, 5
Qualia temporibus te duce, gesta tuis.
Perdomuisse animum maior sed gloria. Nam se,
Iudice me, plus est, quàm superasse alios.
Caesare de victo communis gloria, laúsque,
Cum multis: de te, gloria tota tua est. 10

[1]

PARA GILLES BOHIER,

MECENAS[113]

Dentre os meus livrinhos, reservei para ti, em devido reconhecimento, este aqui,
Que escrevi, senhor, sob tua condução.
Não posso, mesmo querendo, dar presentes melhores, pois
A minha pequena propriedade não oferece outros recursos.
Se meus campos, sob ti, senhor, se tornarem férteis, imediatamente 5
Surgirá uma obra feita a partir de rica inspiração.
E então prepararei poemas dignos dos teus favores,
E a Musa dará uma obra elaborada.
E a minha página te cantará imortal com um poema imortal.
Assim, aquele que dá a vida, a receberá. 10

[2]

PARA FRANCISCO DE VALOIS[114], REI DA FRANÇA

Até aqui, superar gigantes indomáveis por meio de armas,
Conseguir vencer inimigos e suas tropas equipadas,
Com espírito guerreiro, afugentar por terra e mar terríveis
Monstros, nunca ter temido feras selvagens:
Por certo, esses são feitos dignos de excelso príncipe, 5
Assim como são as realizações de teu tempo, sob teu comando.
Mas a tua maior glória é ter domado o espírito. Pois,
A meu ver, dominar a si mesmo é mais valioso do que a outros.
Na vitória sobre o Imperador[115], a glória e o louvor são compartilhados
Com muitos; na vitória sobre ti mesmo, a glória é toda tua. 10

---

[113] Destinatário da obra *Inscriptionum Libri Duo*.
[114] Rei da França de 1515 até 1547.
[115] Aqui e no próximo epigrama, "imperador" se refere a Carlos V, monarca do Sacro Império Romano-Germânico.

[3]

AD CARD<INALEM> LOTHARINGVM

pro constituenda pace ad caesarem properantem

Bellum, quo Musis nihil est odiosius, aequa
Exstinctum pacis dum ratione cupis,
Et celeri cursu pro principe pergis ad hostem,
Vt qua vult foedus sorte ferire, scias:
Rem ô rem tentas generoso Praesule dignam, 5
Et quam vix alius composuisse queat.
I, foelix, propera, exortos compone tumultus,
Iutáque fac redeat te redeunte quies.
Otia des ferro, Regum compesce furorem:
Nudus eat per te, qui modo tela gerit. 10
Fac rigidi in curuum gladii conflentur aratrum,
In galea per te mella reseruet apis.
Nullis iam sit opus claustris, vel moenibus: et sit
In villa talis, qualis in vrbe sopor.
Mars abeat per te thalami violator honesti. 15
Cúmque suo fugiant crimina cuncta duce.
Non habeant posthac quae scribant praelia vates,
Nunc pacem pingat, dextra cruenta prius.
Quaeque manus scutum nuper portabat, inermis
Sit: nec iam cinctum, quod fuit, ense latus. 20
Quódque datur tempus furiosis artibus: aequis
Artibus, et detur tempus id omne piis.
Vt sacram reuoces expulso Marte Mineruam,
Iámque nouem faciunt vota, precésque Deae.
Si reuocas, multa reducem vel nocte videbit 25
Gallia, nec deerit te veniente dies.

[3]

PARA O CARDEAL DE LORENA[116],

Que vai até o Imperador a fim de estabelecer a paz

Enquanto almejas que a guerra, em relação à qual nada é mais odioso para as Musas,
Acabe, graças a uma proposta justa de paz,
E, com uma marcha rápida, em nome do príncipe, vais até o inimigo,
Para que hoje tu saibas com que grau de importância ele quer selar o acordo de [paz,
O que tu tentas é uma façanha, ó, uma façanha digna de um sacerdote nobre, 5
E que outro dificilmente poderia realizar.
Vai tu, imperturbável, rápido, acalma os conflitos iniciados,
E faz com que, no teu retorno, a paz justa volte.
Dês descanso à espada, contém a loucura dos reis!
Que, graças a ti, vá desarmado aquele que hoje porta armas. 10
Faz que as duras espadas se transformem em arado curvado,
Que por tua causa a abelha guarde o mel no interior do capacete.
Que já nenhuma barreira ou muro sejam necessários,
e que o sono seja o mesmo no campo e na cidade.
Que, graças a ti, Marte, destruidor de lares, vá embora. 15
E que todos os crimes desapareçam com o seu chefe.
Que, depois disso, os poetas não tenham batalhas para descrever,
Que hoje pinte a paz a mão antes ensanguentada.
E que essa mão que há pouco levava um escudo, desarmada
Seja. E já não esteja mais armado o corpo que antes esteve. 20
E que o tempo que é consagrado às artes violentas,
Seja inteiramente consagrado às artes pacíficas e virtuosas.
Para que, com a expulsão de Marte, chames de volta a sagrada Minerva,
Já as nove deusas fazem votos e preces.
Se a chamas, até em noite profunda, a França verá a tua volta, 25
Não faltará luz do dia durante a tua chegada.

---

[116] Realizou missões diplomáticas para selar a paz entre os reis Francisco I e Carlos V.

Nocte redis, Lunae concedet lumina Phoebus,
Et facient nitidum sydera clara diem.
At si forte dies reddat te, lúxque serena:
Sol radios, quales non dedit antè, dabit. 30

[4]

AD F<RANCISCVM> REGEM DE AVE ILLI
oblata cum ab Italia Narbonem proficisceretur

Audiri, obtrudi, passim miracula prodi,
Et cerni tete quis noua rege neget?
Argentum eruitur patriis de collibus, vsus
Ignotae ínque tuos effodiuntur opes.
Ingenia ingeniis non caedunt nostra parentum, 5
Hócque polit saeclum, quod fuit antè rude.
Nec satis hoc. Hodie natura archana recludit,
Et nunquam visas, rex, tibi praebet Aues.
Ignorata prius quarum sunt nomina, quarum
Versiculor species visa nec antè fuit. 10
Monstro hoc portendi, nescis quid suspicer, ô Rex?
Galli Aquilam triplici velle colore tegi.

Voltas à noite, Febo concederá suas luzes à lua,
E os astros iluminados tornarão o dia claro.
Mas, se por acaso, o dia e uma luz límpida te trouxerem de volta,
Então o sol dará raios como nunca antes deu. 30

[4]

PARA O REI FRANCISCO,

A respeito de uma ave oferecida a ele, quando vinha da Itália para Narbona

Maravilhas são ouvidas, oferecidas, reveladas em toda parte,
E quem nega que novas maravilhas sejam admiradas em teu reinado?
A prata é extraída das colinas da pátria, para o uso
Teu, riquezas desconhecidas são desenterradas.
Nosso talento não é inferior ao dos antepassados, 5
Pois esta geração lapida aquilo que antes foi rude.
Isso não basta. Hoje a natureza revela seus segredos,
E te apresenta, rei, aves nunca vistas.
Antigamente os nomes delas foram desconhecidos, delas
Nunca antes se tinha visto uma espécie versicolor. 10
Não sabes, ó rei, aquilo que suspeito que é anunciado por esse prodígio?
A águia quer ser coberta com as três cores do povo francês.

[5]

AD IO<ANNEM> ISCHYRONIVM

de Henrico Rege Nauarrae Lutetiae febricitante

Cum procul à Domino Ischyroni nuper abesses,
Déque tuo aduentu mentio nulla foret:
Henricus febrim Rex dissimulabat, et ille
Magno animo, flammis cum premeretur, erat.
Illius at postquam vox haec dispersa per Aulam: 5
Qui extinguat Domini iam venit, ecce, malum.
Non opus est, tum Rex, iam dissimulare dolorem:
Post Christum, video qui dare possit opem.

[5]

PARA JEAN ESCURON[117],

Sobre o rei Henrique[118] de Navarra febril em Paris

Como há pouco estavas, Escuron, longe do rei,
E nenhuma menção tinha sido feita sobre tua chegada,
O rei Henrique disfarçava uma febre,
E se portava magnificamente, embora estivesse em brasas.
Mas depois que se espalhou no seu palácio a seguinte frase: 5
"Olhem, já está chegando quem pode acabar com o mal do senhor!",
Então, rei, já não é mais necessário esconder a dor:
Depois de Cristo, vejo aquele que pode oferecer ajuda.

[117] Foi médico de Marguerite de Navarre e professor na Universidade de Montpellier.
[118] Casado com a irmã do rei Francisco I, Marguerite de Navarre.

[6]

IN GAVRVM

Festos saepe dies tibi Gaure recurrere non vis,
Non propter duri triste laboris onus:
Sed propter vestem saturatam murice, quam tu
More patris festo fers nisi Gaure die.
Nescis quid de te dicat vicinia? Gaurus, 5
Quàm credat plus est officiosus homo.
Purpuream clausa vestem dum seruat in arca,
Fastorum pereat ne liber, ille facit.

[7]

DE EODEM

Veste dies festos qui consignauit, in ipsis
Num meruit fastis, Gaurus habere locum?

[8]

AD CLINIAM IRATAM

Es peregrina mihi nimium, ratione nec vlla.
Hoc facto laudis nunquid habere putas?
Me spoliasse tuo quae nam victoria amore?
An ne doles seruus quòd tuus esse velim?

[6]

CONTRA GAURO

Muitas vezes não queres, Gauro, que os feriados religiosos retornem,
Não por causa do triste fardo do sacrifício árduo,
Mas por causa da roupa carregada de enfeites que tu,
Gauro, sempre trazes, à maneira do teu pai, exceto nos feriados religiosos.
Não sabes o que os vizinhos dizem sobre ti? Gauro 5
É um homem mais atento aos deveres do que acredita.
Ao guardar a roupa púrpura em um armário fechado,
Faz que o livro dos fastos não pereça.

[7]

SOBRE O MESMO

Gauro, que marcou os feriados religiosos pela roupa,
Acaso mereceu ter um lugar nos próprios fastos?

[8]

PARA CLÍNIA BRAVA

Estás muito distante de mim, sem razão alguma.
Ao fazer isso, pensas que ganharás algum elogio?
Afinal, que vitória há em me ter privado do teu amor?
Ou acaso sofres porque eu quero ser teu escravo?

[9]

AD GERMA<NVM> AVDEBERTVM

Quaerere num Germane mihi sis charus, id ipsum est
Quaerere, num fugiat nox properante die.
Num sint in pleno radiantia sydera caelo:
In largo num sint piscis, et vnda mari.
Et semel vt dicam, charum Germane tibi me 5
Credere tam fas est, quàm dubitare nefas.

[10]

AD ODDONEM CARDIN<ALEM>

Castillioneum

Oddo poetarum numen, tutórque Mineruae,
Cuius grex Phoebi pendet ab auxilio:
Aulae Romuleae flamen, spes certa, nitórque
Castalidúmque chori, purpureíque gregis:
Eia age Musarum per numina Regis Achati 5
Vulteii dicas nomine verba duo.
Et recitare illi carmen dignere, quod ipse
Lusi, sit quamuis eius honore minus.
Flagito tantum abs te quod paruum et quod potes, istud
A te habeo? Factum est hac mihi parte satis. 10

[9]
PARA GERMAIN AUDEBERT[119]

Perguntar, Germain, se tu me és caro, é o mesmo que
Perguntar se a noite vai embora quando o dia aparece,
Se há em pleno céu constelações brilhantes,
Se no largo mar há peixes e ondas.
E, para que eu diga de uma vez por todas, Germain, "sim, sou caro para ti", 5
É tão certo acreditar nisso, quão injusto duvidar.

[10]
PARA O CARDEAL ODET DE COLIGNY[120]

Odet, divindade dos poetas e protetor de Minerva,
Cuja grei está alçada pela proteção de Apolo,
Sacerdote da casa de Rômulo, esperança certa e brilho
Do coro das Musas e da grei purpúrea:
Eia, vai a Acates, pela graça das Musas do Rei, 5
Digas duas palavras em nome de Visagier.
E te dignes a recitar para ele um poema, que eu mesmo
Compus, embora seja inferior à dignidade dele.
Apenas solicito de ti algo simples e que podes fazer;
Isso tenho de ti? Da minha parte foi feito bastante. 10

[119] Escritor.
[120] Cardeal de Châtillon, se converteu ao calvinismo em 1562.

[11]
DE CLINIAE CONSTANTIA

Cum legeret nostro cantatas carmine plures
Clinia, quas multum scribo placere mihi:
Haud irata, suum dixit ridere poetam,
Tangere vel castam ficto in amore lyram.
Addidit hoc, fingat, pingat, laudétque, probétque 5
Quas volet, huic prae me nulla puella placet.
Nam mihi persuasi Vulteium non tot amare:
Vt tot amet, soli seruiet ille mihi.
Et dum lasciuae commendat nomina famae,
Sat scio cur faciat, quídque poeta velit. 10
Hunc credo, et credam semper de more iocari,
Atque prius, quàm me fallere, malle mori.
O quanta est dominae, quanta ô fiducia, quanta ô
Est illi nostra de probitate fides!

[12]
AD CLINIAM

Absens vt praesens tibi sim noctésque, diésque,
Et desiderio permoueare mei:
Me expectes, me te oblectes, sis Clinia mecum
Tota precor, speres me, iubet istud amor.
Hoc mihi si dederis, facies quod nostra requirit, 5
Quae, nisi sit per te, est inuiolata fides.

[11]
A CONFIANÇA DE CLÍNIA

Ao ler, em meus versos, várias mulheres sendo celebradas
– Escrevo sobre aquelas que me agradam muito –,
Clínia não ficou brava, disse que seu poeta brincava,
Ou que tocava sua lira casta com amores inventados.
Acrescentou isto: "que ele imagine, pinte, louve e aprecie 5
As que quiser, nenhuma garota lhe agrada mais que eu.
De fato, me convenci que Visagier não ama tantas,
E, ainda que a tantas ame, ele servirá somente a mim.
E, ao lembrar nomes de reputação lasciva,
Eu bem sei por que o poeta faz isso e o que ele deseja. 10
Acredito e sempre acreditarei que ele brinca conforme o costume,
E que antes ele prefere morrer a me enganar."
Oh! Quanta, quanta confiança a minha senhora tem! Oh! Quanta
Fé ela tem na minha honestidade!

[12]
PARA CLÍNIA

Peço que, para ti, eu ausente, esteja presente, noite e dia,
E que te agites de saudade de mim,
Que me desejes, comigo te deleites, estejas comigo, Clínia,
Inteira, e me esperes: o amor ordena isso.
Se me deres isso, farás o que é exigido por nosso compromisso, 5
Que, a menos que o tenha sido por ti, permanece inviolado.

[13]
IN RVLLVM MEDICVM

A patre nil lanio varias, nisi quòd solet ille
Bruta necare, homines Rulle necare soles.

[14]
AD RABELLAM

Scire cupis qui sim, qui viuam, quóque parente
Sim natus, quae sit patria, quíque lares.
Scire cupis noménque meum, noménque puellae.
Scire cupis vitae quod genus ipse sequar.
Scire cupis mensas famulus mihi quótque ministret. 5
Scire cupis campi iugera quótque habeam.
Scire cupis quàm sim, fuerímque in amore beatus.
Scire cupis quàm sit mentula longa mihi.
Nil non scire cupis. Sed dum cupis omnia scire:
Non satis, et nimium, scire Rabella cupis. 10

[15]
AD CLINIAM

In te cum mittit cautus sua tela Cupido,
Occupat incautae pallidus ora color.
In te nec prius is cessat vibrare sagittas,
Quin redeat gratus laesa per ora color.
I, nunc, et dicas nil posse Cupidinis arcum, 5
Quo ferit ille homines, quo ferit ille Deos.
I, nunc, et discas pueri placare furorem.
Nam vitae in te ius, ius quoque mortis habet.

[13]
CONTRA O MÉDICO RULO

Nada diferes do teu pai açougueiro, senão pelo fato de que ele costuma
Matar animais, e tu, Rulo, costumas matar pessoas.

[14]
PARA RABELA

Queres saber quem eu sou, qual é minha vida, de quais pais
Eu nasci, qual é minha pátria, qual é meu lar.
Queres saber meu nome e o nome da minha menina.
Queres saber qual gênero de vida eu sigo.
Queres saber quantos pratos meu criado me serve. 5
Queres saber quantos hectares de terra eu tenho.
Queres saber quão feliz eu fui e sou no amor.
Queres saber quão grande é o meu pau.
Nada queres deixar de saber. Mas como desejas saber tudo,
Não o bastante, e demais, Rabela, queres saber. 10

[15]
PARA CLÍNIA

Quando Cupido, prudente, atira os dardos em ti,
Uma cor lívida invade a tua face imprudente.
E enquanto ele não para de lançar as flechas em ti,
Uma cor agradável não volta ao teu rosto ferido.
Vai, agora, e digas que nada pode o arco do Cupido, 5
Seja para ferir homens, seja para ferir deuses!
Vai, agora, e aprendas a aplacar o furor do menino!
Pois ele tem o poder da vida sobre ti, e também o da morte.

[16]
IN QVENDAM IGNARVM POETAM

Magni cum facerem Macrinum, cúmque Besardum:
Brixius et nostro multus in ore foret:
Et de Mellini fieret, Musáque Maroti
Mentio, quae fieri non nisi honesta potest:
Laudarémque tuos mi Dampetre docte phaleucos, 5
Suspicerem Scaeuae doctam vtriusque lyram,
Alnetum, Vidam, Rossetum temporis huius
Mirarer, Phoebus denique quotquot alit:
Quidam bellus homo, heus de me nil dicitur? Inquit.
Dixi, de insano quod solet, et fatuo. 10

[17]
AD ANTON<IVM> ARLERIVM

Per te ius Arelas, Arleri seruat, et ipse
Antiqua antiquum nomen ab vrbe geris,
Omnia qui fato credis contingere, fata
Hoc vrbi, hócque tibi nónne dedisse putas?

[16]
CONTRA UM POETA QUALQUER IGNORADO[121]

Como eu tivesse em grande conta Macrin e Besard,
E muito De Brie vivesse em minha boca,
Como não faltasse menção à Musa de Mellin e Marot,
Menção que só pode ser elogiosa,
Como aos teus hendecassílabos, meu douto Dampierre, eu elogiasse, 5
E ainda contemplasse a douta poesia dos dois Scèves,
Como eu admirasse L'Aunay, Vida, Rosset,
E, enfim, todos os outros desta época aos quais Febo inspira,
Então um tipinho jeitoso perguntou: "Ei, nada é dito sobre mim?"
Já disse, sim: o de costume sobre alguém demente e sem graça. 10

[17]
PARA ANTOINE ARLIER[122]

Por ti, Arlier, Arles conserva a justiça, e tu mesmo
Da antiga cidade levas o antigo nome.
Tu, que acreditas que tudo acontece pelo destino, acaso
Não julgas que o destino deu esse nome para a cidade e aquele para ti?

---

[121] Todos os nomes citados nesse epigrama são de escritores, aos quais Visagier elogia, por meio de uma comparação com um poeta ruim. O título do poema tem um duplo sentido, pois *ignarus*, em latim, quer dizer "ignorado" ou "ignorante".
[122] Doutor em direito e conselheiro no Parlamento de Turim.

[18]

MITTIT LIBELLVM

ad Bectoniam virginem

I, liber ad Rhodani littus, murósque requiras,
Qui cingunt Marthae templa dicata Deae.
I, pete virginei sanctissima limina templi,
Quódque tuo Domino non licet, istud agas.
Illic, nec fallor, Bectonia virgo saluti 5
Indulget, rebus dum vacat illa piis.
Hanc, introductus, multúmque meóque saluta
Nomine, et haec dicas scripta fuisse manu.
Te leget exceptum mitissima virgo, legendum
Dein Lerinensi, virginibúsque dabit. 10
Ne sis solicitus, viues, tractabere posthac,
Déque tuo versu syllaba nulla cadet.
Nympharum templis cantabere, nec satis hoc, te
Versabunt mentes, virgineaeque manus.
Inque sinu casto noctésque diésque iacebis. 15
Oscula mille tibi virgo pudica dabit.
Ipsa domus cernes penetralia, clausa videbis
Claustra viris, Domino non adeunda tuo.
Nec tamen inuideo liber: ô liber, hanc tibi vitam
Faustam, foelicem, perpetuámque rogo. 20
Sed precor id, dum te Bectonia virgo tenebit,
Exclames. Vitam dat tua virgo manus.
Sentiret vellem Dominus quae sentio, sensu
Gaudia in hoc ferret, quanta nec antè tulit.
Haec tu si memori serues in pectore fixa, 25
Et praestes, mea sunt gaudia, quae tua sunt.

[18]

O POETA ENVIA O LIVRINHO

Até a freira Bectoz[123]

Vai, livro, até a margem do Ródano e procures os muros
Que cercam a igreja consagrada a Santa Marta.
Vai, busca as portas santíssimas da igreja da freira,
E faças o que não é permitido a teu senhor.
Lá, tenho certeza, a freira Bectoz se dedica à salvação, 5
Enquanto ela devota seu tempo ao sagrado.
Lá chegando, cumprimenta-a muito em meu nome,
E digas que esses versos foram escritos por mim.
Uma vez recebido, a afabilíssima freira te lerá.
Depois, ela te dará para ser lido por Lérins[124] e pelas freiras. 10
Não te preocupes, viverás, de agora em diante serás manuseado,
E nenhuma palavra desaparecerá do teu verso.
Serás cantado no templo das ninfas e, mais do que isso,
Os espíritos e as mãos das freiras te folhearão.
Repousarás noite e dia em regaço puro. 15
A freira virtuosa te dará mil beijos.
Divisarás o próprio interior da casa, verás as portas fechadas
Aos homens, inacessíveis ao teu senhor.
Contudo, não te invejo, meu livro, ó livro, é esta vida
Ditosa, feliz e eterna que rogo para ti. 20
Mas peço que, enquanto a freira Bectoz te segurar,
Grites isto: "ó freira, tua mão me dá a vida.
Eu gostaria que o meu senhor sentisse o que estou sentindo,
Nesse sentimento, ele experimentaria tanta alegria quanto nunca antes
[experimentou".
Se conservares essas palavras fixamente no peito lembrante, 25
E se as pronunciares, será minha a alegria que é tua.

---

[123] Claude de Bectoz, freira que viveu no convento de Saint-Honorat, na cidade francesa de Tarascon.
[124] Denis Faucher de Lérins, superior do monastério de Lérins e preceptor de Claude de Bectoz.

[19]

IN ORNVM

Diues in vrbe licet sis vulgo, et diues in agris:
Sum pauper, sed te ditior Orne negas?
Verius hoc nihil esse tibi ratione probo, nam
Te tua habent, mea sed quantulacunque, habeo.

[20]

AD IO<ANNEM> PEIRATIVM

Sis licet oppressus curis, grauibúsque querelis
Vulgi, carminibus víxque vacare queas:
Dum cessant lites, nullus dum limina pulsat,
Auditur toto vox quoque nulla foro.
Vulteii si tu paucis des versibus horam, 5
Inque tuas veniat si liber iste manus:
O quantum mihi munus erit, quàm rara voluptas.
Tunc dicam vellem quàm meus esse liber.
Tunc dicam pretium sumpti sentire laboris,
Tunc credam summo vel placuisse Ioui. 10

[19]
CONTRA ORNO

Podes ser notoriamente rico na cidade e rico no campo.
Eu sou pobre, porém mais rico que tu, Orno. Negas?
Que nada é mais verdadeiro que isso, posso te provar com uma razão:
As tuas coisas te têm, mas as minhas, por modestas que sejam, eu as tenho.

[20]
PARA JEAN DU PEYRAT[125]

Ainda que sejas oprimido pelas inquietações, pelas graves acusações
Do povo, e dificilmente tenhas tempo para a poesia,
Enquanto os processos estão parados, enquanto ninguém bate às portas,
E também não se ouve nenhuma voz no fórum,
Se concederes tempo aos poucos versos de Visagier, 5
E se este livro chegar às tuas mãos,
Oh! Que grande presente terei, que rara alegria sentirei!
Então direi como eu gostaria de ser meu livro.
Então direi que sinto a recompensa do trabalho despendido.
Então acreditarei que agradei até ao poderoso Júpiter. 10

[125] Tenente-geral, civil e criminal, junto ao governo de Lyon e também cavaleiro da ordem do rei.

[21]
DE CLINIAE FIDE

Dum vereor ne me absentem mea Clinia fallat,
Atque malus ne sit nostro in amore dolus:
Introduco alium qui fingat amare puellam,
Séque prius iuret Clinia habere nihil.
Is me vincebat forma, re, corpore, sensu, 5
Dignus erat veneris sollicitare torum.
Alloquitur Dominam, conatur flectere donis:
Negligit illa preces, dona nec illa capit.
Tu tibi quaere aliam, ficto respondet amanti.
Vno non possum tempore amare duos. 10
Fraudes componas, adde artes, retia tende:
Victa semel, vinci non magis ipsa queo.

[22]
IN SACRIFICVLVM
ineptum

Non nisi sacra facis pulsant cum tympana, et hoc est,
Audiri non vis cum male sacra facis.

[21]
A FIDELIDADE DE CLÍNIA

Temendo que, em minha ausência, Clínia me engane,
E que aconteça uma traição em nosso amor,
Trago um outro que finja amar a menina,
E que jure, para Clínia, nada ter mais valioso.
Ele me vencia em beleza, dinheiro, corpo, inteligência, 5
Era digno de frequentar o leito de Vênus.
Ele conversa com minha senhora e tenta dobrá-la com presentes.
Ela ignora suas súplicas e não aceita os presentes.
"Procura outra para ti", responde para o falso amante.
"A um só tempo, não posso ter dois amores: 10
Ainda que componhas fraudes, acrescenta agora artimanhas, estende a rede.
Uma vez vencida, não posso mais ser conquistada."

[22]
CONTRA UM SACERDOTE
Incompetente

Tu não fazes as preces a não ser quando os tambores tocam, isto é,
Não queres ser ouvido ao fazeres mal as preces.

[23]
MITTIT PICAM CLINIAE

Ad te dum meditor cum pica mittere carmen,
Illa rapit calamum, méque tacere iubet:
Huic, tanquam ratio non deesset, dico: tacere
Si me vis, Musae sis mihi pica loco.
Respondere mihi visa est, dubites nihil oro, 5
Doctius et melius quàm tua Musa loquar.
Quid dices? Dicam: qui me tibi Clinia misit,
Vult Dominus Dominam te meus esse meam.
Numûm viginti Caesar quem milibus emit,
Hoc dicas coruo ter mihi maior eris. 10
Nec cedes illi, docuit quem sutor, id ipsum
Non faciens, plus quàm dicere, Caesar aue
At timeo ne non dominum qua voce loquuta es,
Hac solum possis dicere, Clinia aue.
Clinia tunc credam picam non verba dedisse, 15
Cum dixisse tibi, quae mihi verba, sciam.

[24]
DE IACARTO PVERO

Cum puer in nostro conspexit carmine nomen,
Promptior is solito térque quatérque fuit.
Nunc volat, ille prius tantum currebat, itérque
Vna hora, quod vix antè duabus, agit.
Factum dum video tam promptum, támque citum, tunc 5
Qua factus velox sit ratione, rogo.
Eecisti, dixit: carmen namque addidit alas,
Et pedibus iunxit Musa repente pedes.
Alis tot nixum, pedibus tot nuper adauctum,
Miraris longas me peragrare vias? 10

[23]
O POETA ENVIA UMA GRALHA PARA CLÍNIA

Quando penso em enviar os meus versos a ti junto de uma gralha,
Ela rouba meu cálamo e ordena que eu me cale.
Como se não lhe faltasse a razão, digo para ela: "Se desejas
Que me cale, ocupes, gralha, o lugar de Musa para mim."
Parece-me que ela respondeu: "Peço que não duvides de nada, 5
Falarei melhor e mais doutamente que a tua Musa".
"O que dirás?", "Direi: 'Meu senhor, que me enviou para ti,
Clínia, quer que tu sejas minha senhora'".
Digas isso e serás para mim três vezes mais valiosa
Que aquele corvo que César comprou por vinte mil sestércios[126]. 10
E não serás inferior àquele a quem o sapateiro treinou
A não fazer mais que dizer isto, "Ave, César!"
Mas temo que, com a articulação que falaste ao teu senhor,
Não sejas capaz de dizer nem mesmo "Olá, Clínia".
Clínia, acreditarei que a gralha não trapaceou, 15
Só quando eu souber que ela te disse as palavras que disse a mim.

[24]
SOBRE O MENINO *IACARTUS*

Quando o menino percebeu seu nome no meu poema,
Ele foi muitas e muitas vezes mais pronto que o habitual.
Agora ele voa, antigamente só corria, e o trajeto que
Ele faz em uma hora é o mesmo que antes mal fazia em duas.
Como vejo que se tornou tão pronto e tão ágil, então 5
Pergunto por que razão se tornou tão veloz.
Eis que disse: "De fato o poema me deu asas,
E num instante a Musa juntou mais pés aos meus pés.
Com tantas asas sustentado, há pouco expandido com tantos pés,
Tu te espantas que eu percorra longos caminhos?" 10

[126] Ler sobre essa anedota no capítulo 2.

[25]

DE MECOENATE

Ad frigoletanos hortos accedente

Quid quòd plus solito laetantur singula in hortis?
Cur primos fructus pinguis oliua parit?
Gutture cur solito cantant leuiore volucres?
Cur plus laeta seges, plus quoque laetus ager?
Quid quòd plus solito promittit vinea botros? 5
Quid quòd plus solito mella reponit apis?
Quid rident syluae? Rident cur pascua? Quid quòd
Omnia nunc solito fertiliora virent?
Illa illa haud alia est ratio, quòd cuncta nitescant:
Senserunt dominum non procul esse suum. 10

[26]

IN BRISSAM

Vt faciam quod vis, das quod volo, nec facio istud.
Incassum casses quid mihi stulta struis?

[25]
SOBRE O MECENAS,
Visitando os jardins frigoletanos[127]

Por que é que cada uma das plantas mais do que o habitual floresce nos jardins?
Por que a oliveira bem nutrida gera frutos mais cedo?
Por que as aves cantam com garganta mais doce que de costume?
Por que a seara está mais farta, também o campo mais produtivo?
Por que é que as vinhas oferecem mais cachos de uvas que de costume? 5
Por que é que a abelha repõe o mel mais que de costume?
Por que as matas riem? Por que os rebanhos riem? Por que é que
Tudo viceja hoje com mais fertilidade que de costume?
Esta, esta e não outra é a razão por que toda a natureza está em pleno vigor:
Ela sentiu que o seu senhor não está longe. 10

[26]
CONTRA BRISSA

Para que eu faça o que tu queres, dás o que eu quero, mas não o faço.
Por que tu, estúpida, preparas em vão armadilhas para mim?

[127] Jardins da abadia de Saint-Michel de Frigolet, localizada nas proximidades de Tarascon.

[27]
IN EANDEM

Vultei dicis, num te pudet esse loquutum
De me? Num nomen prostituisse meum?
Non me Brissa pudet, quod res est esse loquutum,
Nec de te dixi quod tacuisse velim.
Damnosae scripsi veneris te castra sequutam, 5
Atque sequi. Dictum non fuit antè tibi?
Infantes vix dum digressi matris ab aluo,
Agnoscunt sordes Brissa, scelúsque tuum.
Non facias stomachum, ne irrites, quaeso, tacentem.
Vlcus tangendum qua tibi parte, scio. 10
Téne ideo humana tractem quòd lege, moueris?
Tu nisi me cupias dicere plura, tace.

[28]
AD PETRVM CASTELLANVM

Regi dic bona sunt Vulteii carmina, viuo.
Regi dic mala sunt carmina, vah pereo.

[27]
CONTRA A MESMA

Dizes, “Visagier, acaso não tens vergonha de ter falado
Sobre mim? Acaso de desonrar meu nome?”
Brissa, não tenho vergonha de ter falado aquilo que é verdade,
E não disse sobre ti aquilo que eu queria calar.
Eu escrevi que seguiste pelos campos da perigosa Vênus, 5
E ainda segues. Isso já não tinha sido dito para ti?
Crianças que mal acabaram de sair do ventre da mãe
Reconhecem a tua imundície, Brissa, e o teu crime.
Por favor, não provoques um humor que está calmo.
Eu sei em que parte tocar a tua ferida. 10
Porque eu te trato em termos civilizados, tu te perturbas?
A não ser que desejes que eu diga mais, cala-te.

[28]
PARA PIERRE DUCHÂTEL[128]

Diz ao rei que os poemas de Visagier são bons: eu vivo.
Diz ao rei que os poemas são ruins: oh! Eu morro.

[128] Leitor e mestre da biblioteca do rei Francisco I.

[29]

AD MATTVM

Cum peteres Brissam praestant quod scorta, negauit.
Non quòd non vellet Brissa petita dare.
Nam tibi respondit, grauidi ni pondera ventris
Ipsa vererer, emis quod prece, sponte darem.
Scilicet, ô mores, toties quae fecit abortum, 5
Natos non natos quae dedit arte neci:
Perfrictae frontis scortum, notúmque priapis
Innumeris, ventrem scilicet illa timet.
Non est haec ratio, non est cur Brissa negarit:
Illa sed est, Brissae non tua cauda placet. 10

[30]

AD THOLOZAM DE

Pino et Minutio

Caeca Tholoza duo dederant Di lumina, posses
Vt clarum expulsa nube videre diem.
At nihil in tanta voluisti luce videre:
Quid mirum si sint lumina adempta duo?

[29]
PARA MATO

Quando pediste a Brissa aquilo que as meretrizes oferecem, ela negou.
Não porque Brissa não quisesse dar o que foi pedido,
Pois ela respondeu para ti: "Se o peso do ventre cheio
Eu não temesse, te daria espontaneamente aquilo que compras, bastando um [pedido".
Bem se vê, ó costumes, aquela que tantas vezes fez aborto, 5
Que filhos não nascidos entregou com habilidade à morte,
Meretriz de rosto esfregado, conhecida de libertinos
Inúmeros, bem se vê que ela teme o ventre.
Não, não é por essa razão que Brissa negou,
Mas é por esta: teu pau não é do agrado de Brissa. 10

[30]
PARA TOULOUSE,
Sobre Jean de Pins[129] e Jacques de Minut[130]

Cega Toulouse, os deuses te deram dois luminares, para que pudesses,
Repelida a nuvem, ver o dia claro.
Mas tu não quiseste ver nada em tão grande luz:
Que há de admirar se os dois luminares foram arrebatados?

[129] Conselheiro no parlamento de Toulouse.
[130] Presidente do parlamento de Toulouse.

[31]

IN GORSVM EFERONTEM

Os ataui, patrui nasum, duo lumina patris,
Et matris gestus dicis habere tuae:
Quin referat priscos, nullámque in corpore partem.
Mentiris, frontem dic mihi cuius habes?

[32]

AD BRISSAM

Pungere me dicis, non pingere, sed male. Neutrum
Efficio, scabiem Brissa sed vngo tuam.

[33]

DE SEIPSO ET INARDA

Inter se atque focum sudantem vt cernit Inarda,
Haec mihi, quae tanti causa caloris? Ait.
Huic ego num rides? Quid mirum ardescere eum, quem
Et focus, atque foco plus tua flamma coquit?

[31]

CONTRA *GORSVS EFERONTIS*

A boca do avô, o nariz do tio, os olhos do pai,
E os gestos da tua mãe, dizes ter:
E nenhuma parte no corpo que não lembre os antepassados.
Estás mentindo. Diz-me: de quem tens a testa?

[32]

PARA BRISSA

Dizes que o que eu faço é picar, não pintar; mas mal. Nenhum dos dois
Eu faço, Brissa, mas unto tua sarna.

[33]

SOBRE MIM MESMO E INARDA

Quando Inarda distingue entre si e um braseiro a suar,
Ela me pergunta: "Qual a causa de tão grande calor?"
Eu lhe respondo: "Acaso estás brincando comigo? Que há de admirar se está ardendo
[aquele
A quem um braseiro, e a tua chama mais quente que um braseiro, queima?"

[34]
IN MALVM POETAM

Tu tua scripta putas sero peritura, peribunt
Te viuo: nónne est, scripta perire cito?

[35]
IN BRISSAM

Vincere foemineum dicis genus ipsa, virile:
Hoc fateor, sed non qua ratione putas.
Ambiguè dictum est, quod sic interpretor, hoc est,
Vel minimo minor est foemina summa viro.

[34]

CONTRA UM MAU POETA

Tu pensas que os teus escritos perecerão tarde; mas eles perecerão
Enquanto estiveres vivo: não é verdade que os escritos perecem rapidamente?

[35]

CONTRA BRISSA

Tu dizes que o gênero feminino supera o masculino:
Isso eu admito, mas não pela razão que julgas.
A sentença é ambígua, assim eu a compreendo:
Até mesmo ao menor homem a maior mulher é inferior.

[36]
IN EANDEM

Tempore quo veneris perierunt dona, colórque
Puniceus non iam cana per ora rubet:
Tempore nulli humeris volitant quo Brissa capilli,
Quóque tuum turpis spernit adulter opus:
Tempore de multis quo nec numeratur in ore 5
Dens tibi, et à facie quo gelasinus abest.
Tempore quo olfaciunt vermes iam putre cadauer,
Vbera quo pendent tempore ad vsque pedes.
In speculo quoties te cernis, prò dolor, inquis,
Cur mens quae nunc est, non fuit antè mihi? 10
Vel cur iis animis redeunt non dona iuuentae?
Vis dicam? Sapis, at, quod sapuere Phryges.

[37]
IN TESTVLVM

Iam sex aut septem commissis Testule furtis
Debueras coruis, esca vel esse lupis.
Sed tua (quae est pietas) genitrix te seruat, et ipsa
Carnifici prohibet subdere colla reum.
Tandem conuertis materna in viscera ferrum, 5
Et victa est pietas impietate tua.
O scelus ingratum, nato ô male cognita mater,
Id tollis matri, quod tibi saepe dedit.
Quae laqueum soluat, iam non est Testule, non est,
Quaere aliam, vel dic Testule, iam perii. 10

[36]
CONTRA A MESMA

No tempo em que as dádivas de Vênus pereceram, e a cor
Púrpura já não enrubesce a tua velha face;
No tempo em que nenhum cabelo, Brissa, esvoaça pelos teus ombros,
E em que o adúltero infame despreza o teu trabalho;
No tempo em que, de muitos, não se conta um dente em tua boca, 5
E em que as covinhas sumiram do teu rosto;
No tempo em que os vermes já farejam o cadáver podre;
No tempo em que os teus seios pendem até os pés;
Todas as vezes que te vês no espelho, tu dizes: "Ah! Que sofrimento!
Por que não tive antes o espírito que tenho agora? 10
Ou melhor: por que os dons da juventude não retornam para esta alma?"
Queres que eu diga? Pelo menos hoje sabes o que os troianos souberam.

[37]
CONTRA TÉSTULO

Hoje, Téstulo, depois de ter cometido seis ou sete roubos,
Tu deverias ser alimento de corvos ou lobos.
Mas a tua mãe (isso que é amor) te protege, e
Impede que, réu, dês o pescoço ao algoz.
Por fim voltas a espada em direção ao peito materno, 5
E o amor foi vencido pelo teu desamor.
Ó, bandido ingrato! Ó, mãe mal reconhecida pelo filho,
Tiras da mãe o que ela muitas vezes te deu.
Já não vive mais, Téstulo, não vive quem sempre desfaz o laço;
Procura outra, Téstulo, ou diz: estou morto. 10

[38]

IN EVNDEM

Te seruat genitrix, matrem sed Testule perdis.
O ingrate magis, grata quòd illa fuit.

[39]

AD CLINIAM

Laus mea si tua sit, tua si mea, quis, rogo, non me
Totum in te, et te in me viuere virgo putet?

[40]

AD MODESTVM

Esse domi dicis, possis quo viuere lautè,
Ipse tamen seruis. Num pudet hoc facere?
Nescis libertas quàm sit pretiosa. Modeste
Si es dominus, moneo, non habeas dominum.

[41]

AD ORONTIVM FINEVM,
de tabella in qua vxorem expressit

Grata est arte tua formata in pyxide imago
Vxoris, viuae plus mihi forma placet.

[42]

ALIVD

Coniugis à vera dispar nil coniuge imago:
Haec nisi quòd sterilis, fertilis illa domi est.

[38]

CONTRA O MESMO

A mãe te protege, mas a mãe, Téstulo, destróis.
Ó tu, tanto mais ingrato quanto grata ela foi.

[39]

PARA CLÍNIA

Pergunto, virgem, se o meu louvor é teu, se o teu é meu,
Quem pensará que eu não vivo inteiramente em ti, e tu em mim?

[40]

PARA MODESTO

Dizes haver em tua casa todos os bens com os quais és capaz de viver magnificamente.
Contudo, tu mesmo és escravo. Acaso não tens vergonha de fazer isso?
Tu não sabes quão preciosa é a liberdade. Modesto,
Se és senhor, aconselho: não tenhas senhor.

[41]

PARA ORONCE FINE[131],

Sobre a tabuinha na qual ele representou a esposa

Encantadora é a imagem produzida pela tua arte na caixinha;
Porém mais me encanta a beleza da esposa viva.

[42]

OUTRO

A imagem da esposa em nada é diferente da esposa verdadeira,
Senão pelo fato de que aquela é estéril, e esta, em casa, é fértil.

---

[131] Foi matemático, astrônomo e cartógrafo francês.

[43]

ALIVD

Vxor ab expressa nil, aut id imagine differt:
Haec picta est calamo, haec facta sed in thalamo.

[44]

ALIVD

Dissimilis non est à ficta coniuge facta:
Si tollas, arti quod dare non hominum est.

[45]

ALIVD

In lecto iaceat pictura, in pyxide coniunx:
Ars sua nónne suum decipit artificem?

[46]

ALIVD

Nos superi ex terra viuos fecere, facis tu
Quod superi: vxoris testis imago tuae.

[47]

AD CLINIAM

Me languere facis, te offendi Clinia nunquam:
Nil vltra scribis, nec petis ipsa vbi sim.
Attamen ipse aliam dominam non Clinia quaero.
Quàm mutem mentem, vel prius emoriar.

[43]

OUTRO

A esposa em nada difere da imagem expressa, senão nisto:

Esta foi pintada com o cálamo, enquanto aquela foi feita no tálamo.

[44]

OUTRO

A esposa verdadeira não é diferente da representada,

Exceto se retiras o que não é da capacidade dos homens dar.

[45]

OUTRO

Que no leito esteja a pintura; na caixinha, a esposa:

Por acaso o artista não é enganado por sua própria arte?

[46]

OUTRO

Os deuses nos fizeram vivos a partir da terra, tu fazes

Como os deuses: a imagem da tua esposa é testemunha.

[47]

PARA CLÍNIA

Me fazes definhar, Clínia, não te encontro nunca:

Não escreves mais nada, nem perguntas onde estou.

Mesmo assim, Clínia, não procuro outra senhora.

Prefiro morrer a mudar meu pensamento.

[48]

AD MATTVM

Quae negat esse domi se, tunc cum limina pulsas.
Quid dicat nescis? Dormio Matte tibi.

[49]

AD F<RANCISCVM> REGEM DE MORTE

Magd<alenae> filiae Reginae Scotiae

Istud es expertus, quod scilicet omnium in ore est:
Sortem sorte trahi seu bona, siue mala.
Vix dum desieras maioris funera nati
Deflere, ecce tibi, filia maior obit.
Et tanquam desit quod te sine fine fatiget, 5
Fata iubent luctus continuare tuos.
Quid facias? Mundi haec facies, superúmque voluntas:
Hunc flesti, hanc Diui te quoque flere volunt.

[50]

EPITAPH<IVM> MAGD<ALENAE> R<EGINAE> SCOTIAE

Post matris, fratrísque mei, mortémque sororum,
Póstque facem Thalami, fax mihi adest tumuli.

[48]

PARA MATO

Ela diz que não está em casa, quando tu bates à porta.
Não entendes o que ela diz? Estou dormindo, Mato, para ti.

[49]

PARA O REI FRANCISCO I, SOBRE A MORTE

De sua filha Madeleine, rainha da Escócia[132]

Tu passaste por isto, que, sem dúvida, está na boca de todos:
A sorte atrai a sorte, seja boa, seja má.
Quando o funeral do filho[133] mais velho mal terminaras de
Chorar, eis que, para ti, a filha mais velha morre.
E como se faltasse algo a te inquietar sem fim, 5
O destino ordena que o teu luto continue.
O que tu podes fazer? Esta é a face do universo, a vontade dos súperos:
Tu o choraste, os deuses também querem que tu a chores.

[50]

EPITÁFIO DE MADELEINE, RAINHA DA ESCÓCIA[134]

Depois da morte da minha mãe, do meu irmão e das minhas irmãs,
E depois da tocha nupcial, eu tenho a tocha do túmulo.

---

[132] Madeleine (1520-1537): filha de Francisco I e Claude de France. Em 1537, ano de sua morte, se casou com Jacques V, rei da Escócia.
[133] François (1518-1536), filho de Francisco I e Claude de France, herdeiro da coroa.
[134] Este epigrama e o 52 fazem referência à morte da rainha Claude, do príncipe François e das princesas Louise e Charlotte, ocorridas em 1524, 1536, 1518 e 1524, respectivamente.

[51]
ALIVD

Dulce decus patris, decus et perdulce mariti,
Filia Regis eras, Regis et vxor eras.
Te patri rapuit coniunx, te fata marito:
Te fatis summi sed rapuere Dei.
Ter quoque rapta, Deo gaudes patre, fratre, marito, 5
Matre Dea, sors haec nónne priore prior?

[52]
DE CLAVDIA R<EGINA> FRANC<ISCI> R<EGIS> VXORE

Nuper diuisit communia pignora tecum
Claudia, sed tua pars non satis aequa fuit.
De septem natis, Rex, quos gestarat in aluo,
Tres linquit, secum quattuor illa trahit.

[51]
OUTRO

Doce honra do pai, e honra muito doce do marido,
Filha de um rei tu eras, e esposa de um rei tu eras.
O marido te arrebatou ao pai; a morte, ao marido;
Mas os grandes deuses te arrebataram da morte.
E, após os três roubos, tu te alegras igualmente pelo santo pai, pelo irmão,
[pelo marido, 5
Pela santa mãe. Acaso este destino não é mais importante que o anterior?

[52]
SOBRE A RAINHA CLAUDE, ESPOSA DO REI FRANCISCO I

Há pouco, Claude dividiu contigo os filhos comuns,
Mas a tua parte não foi exatamente justa.
Dos sete nascidos, rei, os quais ela carregara no ventre,
Três ela deixa, quatro leva consigo.

[53]
AD PETR<VM> PYLADEM

Per Phoebum, lunam, multi per sydera iurant,
Tam bene velle mihi, quàm bene velle sibi.
Ipsa re tamen id non praestant quod facis, ipse
Non iuras, vera re sed amare probas.
Non solem, nec tu testaris sydera: verum 5
Quae facis, haec fieri vel sine teste cupis.
Dúmque doces Pyladem mihi te, fidúmque sodalem,
Tam tibi cura mei, quàm tibi cura tui.
Hoc est hoc comitem sese praestare Poetae,
Hoc verè est Musam demeruisse meam. 10
Non ego per Phoebi, per lunae numina iuro,
Per genium vatis, per caput ipse meum.
Sed tibi simpliciter dico, quocunque vocabor,
Docturum nostro quanta in amore fides.

[54]
IN AEMVLVM

Si seruum facio, seruum facis ipse loquentem:
A me pingatur pagina, pingis idem.
Si scholiis opus exorno, scholiis opus ornas:
Aemula et est tibi mens, aemula et ipsa manus.
Aude aliquid per te, fingas me ianque sepultum. 5
Hoc tantum quod agit simia, posse pudor.

[53]
PARA *PETRUS PYLADES*

Por Apolo, pela lua, pelas estrelas muitos juram
Querer tão bem a mim quanto querem bem a si mesmos.
Porém, eles não mostram isso que tu fazes: tu mesmo
Não juras, mas provas ser amigo de verdade.
Tu não tomas por testemunha o sol, nem as estrelas; de fato 5
As coisas que fazes, desejas que sejam feitas especialmente sem testemunha.
Ao mostrares que és para mim um Pílades e um amigo fiel,
Tanto cuidado tens comigo, quanto tens contigo.
Isso, isso é que é portar-se como companheiro para o poeta,
Isso é que é realmente merecer os favores da minha Musa. 10
Eu não juro pelos poderes de Apolo, pelos da lua,
Nem pela divindade protetora do vate, por minha própria vida.
Mas te digo simplesmente: onde quer que eu seja chamado,
Ensinarei quanta fidelidade há em nossa amizade.

[54]
CONTRA UM IMITADOR

Se eu faço um escravo, tu fazes um escravo falante:
Se a folha é ornada por mim, tu ornas também.
Se eu enfeito o trabalho com escólios, tu embelezas o trabalho com escólios:
Não só teu pensamento é invejoso, como é invejosa a tua própria mão.
Tenta algo por ti mesmo, e que finjas que já estou morto. 5
É uma vergonha poder fazer somente aquilo que o macaco faz.

[55]
DE PVELLA VISIO EREPTA

Humanas detestor opes, quae nuper amicam,
Et Dominam Domino praeripuere suo:
Hanc virtute sibi multa deuinxerat, auro
Victa est, quid virtus ficto in amore potest?

[56]
IN OBTRECTATOREM

Frigidiora gelu me scribere carmina dicis:
Tu tamen vt sudes, frigidiora facis.

[57]
IN BRISSAM

Praedia quid laudas, census, clarósque parentes?
Quídque domus iactas stemmata Brissa tuae?
Praedia magnorum tibi dant fomenta malorum,
Nec notum (tollas stemmata) crimen erit.
Praedia deficient, aeuo tua stemmata cedent, 5
Frangentúrque tuae tecta superba domus.
Et sensim census vilem redigentur ad assem.
At scelus at fiet, Brissa, perenne tuum.
Haec si te moueant, quae sum tibi saepe loquutus,
Nec temnas voces, consiliúmque meum: 10
Saepe mihi dices, Vultei sola salutis
Causa meae, linquo te monitore scelus.

[55]

OBSERVAÇÃO SOBRE UMA MENINA ROUBADA

Eu detesto o dinheiro dos homens, que há pouco tiraram
A amante e senhora do seu senhor.
Ele a prendera com muita virtude a si mesmo, mas com ouro
Ela foi vencida. O que pode a virtude no caso de um amor falso?

[56]

CONTRA UM DIFAMADOR

Dizes que eu escrevo poemas mais gelados que o gelo;
Tu, porém, ainda que transpires, fazes mais gelados.

[57]

CONTRA BRISSA

Por que elogias as tuas propriedades, os teus bens e os teus ilustres pais?
E por que ostentas, Brissa, a linhagem da tua casa?
As propriedades são estímulos aos teus grandes males,
E o crime (excluas tua linhagem) não será conhecido?
As propriedades se extinguirão, tua linhagem cederá ao tempo, 5
E o magnífico teto da tua casa será quebrado.
E, imperceptivelmente, os bens serão reduzidos a um desprezível tostão.
Mas o teu crime, Brissa, se tornará eterno.
Se essas coisas que muitas vezes falei te comoverem,
E não desprezares minhas palavras e meu conselho, 10
Muitas vezes me dirás: “Visagier, única razão
De minha salvação, pelo teu conselho deixo o crime”.

[58]
AD TVCHETVM

Aeternum, quaerísque tuum indelebile nomen?
Sic facies, placeas vatibus atque Deis.

[59]
AD BAPT<ISTAM> CANDELARIVM

Qui tibi Vulteii dixit Baptista salutem
Nomine, Vulteius dissimulator erat.
Et cum Vulteio Vulteius dixit amicum
Se summum, non tunc dissimulator erat.
Cur, inquis, praesens simulauit amicus amico 5
Se absentem? Causa est, sensit abesse locum.
Nam breuius spatium mihi, cúmque tibi esse viderem,
Quàm quo possemus vix tria verba loqui,
In paruo quod erat concessum tempore, me tum
Praesentem volui dissimulare tibi: 10
Ne properans subito, verba imperfecta manerent,
Quàm vellem breuius colloquiúmque foret.
Si tandem spatii fuero plus nactus, et oti:
Cessabo tibi tunc nuntius esse mei:
Sed me Vulteium Baptista fatebor, et ipse 15
Non tibi Vulteii dissimulator ero.

[58]
PARA *TVCHETVS*

Procuras que teu nome seja eterno e indelével?
Assim farás: agrades poetas e deuses.

[59]
PARA BAPTISTE LE CHANDELIER[135]

Aquele que te disse, Baptiste, uma saudação em nome de Visagier,
Era o dissimulador Visagier.
Mas, quando Visagier disse que tu eras o maior amigo de Visagier,
Não estava sendo então um dissimulador.
Por que razão, tu dizes, que o amigo presente fingiu para o amigo 5
Estar ausente? O motivo é que ele achou que não era a ocasião,
Ao ver que, para mim e para ti, o tempo era curto demais
Para que pudéssemos pelo menos trocar umas três palavras.
Então, no pequeno tempo que fora concedido,
Eu quis dissimular minha presença para ti, 10
Para que, em meio à pressa, as palavras não ficassem incompletas,
E a nossa conversa não fosse mais breve do que eu gostaria.
Se, afinal, eu encontrar mais tempo e folga,
Então deixarei de ser um mensageiro de mim mesmo para ti;
Em vez disso, Baptiste, admitirei que sou Visagier, e eu mesmo 15
Não serei dissimulador de Visagier para ti.

[135] Conselheiro no Parlamento de Rouen.

[60]

CRVCEI MILITIS

Fortiss<imi> Epitaph<ium>

Mars cum se cruceum non vincere posse videret,
A nisi crudeli morte rogaret opem:
Mars mortem ad se vocat, mors hunc cum Marte trucidat.
Sic vinci quàm sic vincere nónne prius?

[61]

ALIVD

Inuidere orbi tria numina numen ademptum:
Mars, mors, sors. in tres quis gerat arma Deos?

[62]

AD CRISPAM

Cum tua languidulam producant lumina vitam,
Haec si alio flectas, quid faciam? Moriar.
Tu quoque non ita pòst permulto tempore viues.
Quae mihi mors vitam finiet, illa tibi.
Alter ab alterius vita nam viuit, ocellis 5
Viuo tuis, viuis Crispa dolore meo.

[63]

DE SE ET CVPIDINE

Crispa captus Amor, Crispae sum captus amore,
Attentas aures dat mihi, dat puero.
Sat quoque vtrique facit nostris permota querelis,
Namque ego sum victor corporis, ille animi.

[60]

EPITÁFIO DO VALENTÍSSIMO CAVALEIRO DE LACROIX[136]

Como Marte visse que não poderia vencer Lacroix,
A não ser que pedisse auxílio à cruel morte,
Marte convoca a morte até si, e a morte, junto com Marte, o trucida.
Não é melhor ser assim vencido do que assim vencer?

[61]

OUTRO

Três divindades invejaram a divindade levada da terra:
Marte, morte, sorte. Quem faria guerra contra os três deuses?

[62]

PARA CRISPA

Como as luzes dos teus olhos tornam a minha vida sofrida,
Quando as diriges a outro, o que eu farei? Morrerei.
Tu também não viverás assim, por muito tempo depois.
A mesma morte que acabará com a minha vida acabará com a tua,
Pois um vive da vida do outro: dos teus olhos 5
Eu vivo; tu, Crispa, vives de minha dor.

[63]

SOBRE MIM E CUPIDO

O Amor foi arrebatado por Crispa, eu fui arrebatado pelo amor de Crispa;
Ela me dá atenção, dá ao menino.
Movida por nossas queixas, também faz muito por ambos,
Pois eu sou vencedor do corpo, ele da alma.

---

[136] Oriundo da Picardia, cônego de Auch.

[64]

CRISPA VVLTEIO

Crispa mihi, quid tu diffidis? Quídve times? Num
Hoc vnum potuit te docuisse dies?
Nónne hoc iussit amor, faceres per saepe periclum, an
Esset velle meum, spes tua qualis erat?

[65]

DE FORTVNA

Nullum numen adest adsit prudentia, verum
Te facimus fortuna luem, te Erebóque locamus.

[66]

NON ESSE DESPERANDVM

Spem non abiiciant quibus est mens conscia culpae:
Ante obitum sceleris poenituisse sat est.

[67]

IN HEROBIVM

Dum fugiam impuram venerem, dum dogma Lutheri
Exclamas, videor sat bonus esse mihi.
Paedico vt non sis, fugias vt dogma Lutheri,
Credere non possum te tamen esse bonum.
Haec duo si tollas à te, permulta super sunt, 5
Quae faciunt vt te suspicer esse malum.

[64]

CRISPA PARA VISAGIER

Crispa me perguntou: “Do que desconfias? O que temes? Acaso
O tempo não pôde te ensinar nem mesmo isso?
Acaso o amor não ordenou isto, que tu muitas vezes testasses se
Existia o meu querer? Qual era a tua esperança?”

[65]

SOBRE A FORTUNA

Se nenhuma divindade ajuda, que nos ajude a sabedoria;
Porém, te consideramos, fortuna, um mal, e te colocamos no Érebo.

[66]

NÃO SE DEVE PERDER A ESPERANÇA

Aqueles que têm a mente consciente da culpa não percam a esperança:
Basta que se arrependam do crime antes da morte.

[67]

CONTRA HERÓBIO

Tu gritas que, enquanto eu evitar o amor impuro e a doutrina de Lutero,
Posso me considerar bom o bastante.
Ainda que não sejas pederasta, ainda que evites a doutrina de Lutero,
Não posso, todavia, acreditar que tu sejas bom.
Se afastas estas duas coisas de ti, ainda restam muitíssimas outras, 5
As quais fazem com que eu suspeite que tu sejas mau.

[68]

DE ARCE E CAELO LVT<ETIAE> TACTA

et sulphure Iouis fulmine consumpto

Esse Iouis sulphur combustum fulmine, turrim
Disiectam, domina Gallia in vrbe doles?
O vanas lachrymas, ô vanos Gallia fletus!
Tempore quid pacis sulphure et arce opus est?

[69]

DE INDVCIIS ET PACE

Nicaeae annorum foedus bis quinque peractum,
Pontificis Pauli quis negat istud opus?
Perpetua iunctos Reges post foedera pace,
Hoc factum summi quis neget esse Dei?

[68]

SOBRE O FORTE DE PARIS, ATINGIDO DO CÉU,

E sobre o enxofre consumido pelo trovão de Júpiter

Por o enxofre ter sido queimado pelo trovão de Júpiter, por a torre ter sido
Destruída, tu sofres, França, na cidade soberana?
Oh, lágrimas inúteis! Oh, França, suspiros inúteis!
Qual é a necessidade de enxofre e forte em tempos de paz?

[69]

SOBRE O ARMISTÍCIO E A PAZ[137]

A aliança de Nice foi assinada por dez anos:
Quem negará que isso é obra do pontífice Paulo?
Depois dos tratados, os reis unidos pela paz eterna:
Quem negará que isso é façanha do sumo Deus?

[137] Tratado assinado em 1538, pelo rei Francisco I e o imperador Carlos V.

[70]

DE FRANC<ISCI> ET CAR<OLI> REGVM

summa post graues inimicitias concordia

Discordes animos iunxit concordia Regum:
Hostis qui fuerat Gallicus, hospes erit.
Mens eadem facta est, facta est discordia concors,
Regibus vna fides, velle duobus idem.
Regum vnum regnum est, et sunt communia cuncta. 5
Quae non sperabant saecla videre, vident.
Seruabat nobis quod Iuppiter, id dedit. An nunc
Vel maiora potest, vel meliora dare?

[71]

PROSOPOPOEIA ALLOBROGUM

Cordata si mente fero patriam exul ademptam,
Quid mirum? Hoc animo prospera fata tuli.
Sors solet hos ludos de nobis ludere, mater
Nunc est, cras fiet dura nouerca tibi.
In sua vertebant qui nuper viscera ferrum, 5
Sunt firmo iuncti foedere amicitiae.
Nunc se ardenter amant, qui se capitaliter olim
Oderunt, certum sors nihil esse sinit,
Me patriae reddet, patriam mihi si volet illa:
Si volet illa, miser semper, et exul ero. 10
Et quae coniunxit, disiunget foedera regum,
Nam sors perstabilem nescit habere gradum.

[70]

SOBRE A MAIS ELEVADA CONCÓRDIA DOS REIS FRANCISCO I E CARLOS V, depois de superadas grandes inimizades

A concórdia dos reis uniu espíritos discordantes:
Aquele que fora inimigo da França será hóspede.
O pensamento tornou-se o mesmo, a discórdia tornou-se acordo.
Um só compromisso para os dois reis, a mesma vontade para ambos.
Existe um único reino dos reis, e todas as coisas são compartilhadas. 5
Esta geração não esperava ver aquilo que vê.
Júpiter guardava isso para nós, isso ele nos deu. Acaso agora
Ele pode dar algo ou maior ou melhor?

[71]

DISCURSO A LYON

Se, exilado, admito com mente tranquila a pátria arrancada,
Por que se admirar? Com esse mesmo sentimento eu aceitei acontecimentos [favoráveis.
A sorte costuma jogar estes jogos conosco;
Hoje ela é mãe, amanhã se tornará madrasta cruel.
Aqueles que há pouco revolviam a espada em tuas entranhas 5
Estiveram unidos a ti por sólidos laços de amizade.
Hoje se amam ardentemente aqueles que outrora mortalmente
Se odiavam; a sorte não permite que nada seja certo.
Ela me restituirá à pátria, se quiser que eu tenha uma pátria:
Se ela quiser, sempre infeliz e exilado eu serei. 10
E aquela que uniu, desunirá a aliança dos reis,
Pois a sorte não sabe ter um caminhar muito estável.

[72]

DE ADVENTV REGIS IN

vrbem Lutetiam pace constituta

Nunc tandem, tandem post praelia tristia habemus
In nostra saluo foedera Rege manu.
Iam venit ille dies quo rura, lacúsque viaeque
Aspiciant oculos Regis et ora sui.
Iam properat tempus, reducem quo Gallia Regem 5
Instructum pacis munere suscipiet.
Iam Rex iámque diu clara expectatur in vrbe,
Spectatore suo nulla fenestra caret.
Incustoditae noctésque diésque tabernae,
Hostia quae nunquam sunt reserata, patent. 10
Turba rudis visum longinquo currit ab agro,
Occupat illa gradus, praeripit illa fores.
Iámque moras dulces ciues spectare parati,
Erigit ante suam quisque theatra domum.
Innuptae et nuptae placida iam mente requirunt 15
Regem, quo nullus regnat amabilior.
Curia, templa, Arae, Collegia et ipsa morantur
Horam, qua sit vox vnica in vrbe, venit.
Momentum hoc poscit populus, quo dicere plena
Voce queat, viuat Rex, Dominúsque meus. 20
Iámque pauimentum versum est, mundaeque plateae,
Iámque puer blaeso murmure clamat, adest.
In spe omnes positi, positos spes sustinet omnes.
Quid superest? Ô Rex, dicere, noster, Aue.

[72]

SOBRE A CHEGADA DO REI À

Cidade de Paris, depois de estabelecida a paz

Hoje, finalmente, finalmente, depois de tristes batalhas, temos
Em nossas mãos um acordo que salvou o rei.
Já está chegando o dia em que os campos, os lagos e as estradas
Poderão avistar os olhos e o rosto do seu rei.
Já se aproxima o tempo em que a França receberá o rei, que está voltando, 5
Munido com a dádiva da paz.
Já o rei é longamente esperado na famosa cidade,
Nenhuma janela carece do seu espectador.
As tabernas, sem guardas, estão abertas noite e dia,
As portas que nunca ficaram destrancadas estão escancaradas. 10
A multidão de camponeses corre do campo longínquo para ver,
Ela ocupa as escadarias, ela apressa-se a tomar os pórticos da cidade.
E já os cidadãos prontos notam a doce espera,
E cada um ergue uma plataforma na frente da sua casa.
Solteiras e casadas, com a mente tranquila, já procuram 15
O rei, comparado ao qual ninguém mais amável governa.
A cúria, os templos, os altares e a própria comunidade esperam
A hora em que haja uma única voz na cidade: “Ele chegou!”.
O povo pede por esse momento, no qual, em plena voz,
Possa dizer: “Viva o rei e meu senhor!”. 20
E já o chão foi varrido e, da rua limpa,
Já o menino grita com um ruído balbuciado: “Ele está chegando!”.
Todos assentados na esperança, a esperança mantém todos assentados.
O que resta? Dizer: “Oh, nosso rei, salve!”

[73]

AD CRISPAM

Vt vertas oculos in caelum Crispa caueto,
Ni cupias domino protinus ipsa rapi.
Te semel aspecta, venerem Mars linquet adulter,
Irruet ínque tuum victus amore torum.

[74]

DE ARCE ET SVLPHVREO COMMEATV

Igne Iouis sulphur consumptum est, sulphuris igne
Arx aequata solo principe in vrbe fuit.
At bello extincto nónne aequum est ista perire,
Quae causa belli facta fuere prius?

[75]

DE BARSO ET ISELLA

Posteriora domus dum claudit limina muris
Barsus, ait coniunx, Barse quid ista facis?
Huic Barsus, nimium nocuit disquirere, causam.
Sed quia nolentem dicere cogis, habe:
In tergo desunt quòd lumina, limina nolo 5
Posteriora habeas, anteriora volo.
Humanè dictum, potuit sic dicere, Isella
Limina quòd claudam posteriora, facis.
Sueuerat illius parte hac nam notus adulter
Et fugere à thalamo, pergere et ad thalamum. 10

[73]

PARA CRISPA

Cuidado para não voltares os olhos para o céu, Crispa,
Se não queres imediatamente ser capturada por um deus.
Tu, uma vez vista, o adúltero Marte abandonará Vênus
E, vencido pelo amor, se precipitará no teu leito.

[74]

SOBRE O FORTE E O PAIOL DE ENXOFRE

O enxofre foi consumido pelo fogo de Júpiter, pelo fogo do enxofre
O forte foi derrubado ao chão, na cidade soberana.
Mas acaso não é justo que, extinta a guerra, sejam destruídas
As construções que antes foram a causa da guerra?

[75]

SOBRE BARSO E ISELA

Quando Barso tranca as portas dos fundos nos muros da casa,
A esposa diz: "Barso, por que fazes isso?"
Barso lhe responde: "Querer saber a causa não faz nada bem.
Mas como tu me obrigas a falar contra a minha vontade, saiba:
Como não tenho olhos nas costas, não quero 5
Que uses as portas dos fundos, quero apenas as da frente."
Ele pôde concluir assim, com uma frase gentil: "Isela,
Tu fazes que eu tranque as portas dos fundos,
Porque o teu amante, bem conhecido, estava acostumado por esta parte dela,
Tanto a fugir do tálamo, quanto a dirigir-se para o tálamo." 10

[76]
AD GARSIVM HERILLVS

Saepe mihi Dominam laudasti, tempore sed quo
Hanc non sperabas posse placere mihi:
Cum persensisti illius me gratia aduri,
Hac mihi dixisti spurcius esse nihil.
Quin noscam quid agas, non tam mea plumbea mens est. 5
Tu dominam sumptu vis vitiare meo.

[77]
DE SE ET PVELLA QVADAM

Quae me in amore suo tam longo tempore torsit,
Langoris tandem est illa miserta mei.
Et me gaudentem spatiosum duxit in hortum,
In quo cuncta virent, flos quoque multus adest.
Tunc facilem mihi se praestat, positóque rigore 5
Osculor hanc, haec me cingit vtraque manu,
Et mihi nobile cor post basia blanda ministrat.
Vnde fit vt videar iámque volare mihi.

[76]
PARA *GARSIUS HERILLUS*

Muitas vezes tu elogiaste essa senhora para mim, mas naquele tempo
Não esperavas que ela pudesse me agradar.
Quando percebeste que eu fui queimado pela graça dela,
Tu me disseste que nada havia mais depravado que ela.
O meu espírito não é tão estúpido que eu não saiba o que tu fazes: 5
Tu desejas desqualificar a senhora às minhas custas.

[77]
SOBRE MIM E UMA CERTA MENINA

Ela, que me atormentou por tão longo tempo em seu amor,
Finalmente teve compaixão do meu abatimento.
E estando eu alegre, ela me levou a um vasto jardim,
No qual tudo está verde, e no qual há muitas flores.
Então ela se mostra propícia a mim e, tendo posto a austeridade de lado, 5
Eu a beijo, e ela me envolve com as duas mãos,
E depois dos ternos beijos ela me apresenta um nobre coração.
Donde acontece que imediatamente me sinto voar.

[78]

DE AMORVM SVORUM TEMPORE

Quot numeras Musas, messes tot Clinia vixit,
Tótque hyemes vati chara puella suo.
Post nonam messem, atque hyemis post frigora nonae,
Mors Nympham, fontem misit ad Aonium.
Venit vt ad Musas, de ter tribus vna loquuta est, 5
Haec (nisi decipiar) Diua Thalia fuit.
Heus vbi tam longo latuisti tempore? Salue
Virgo valens, salue nostra venusta soror.
Sic iuuenis iuueni rapta est mihi Clinia, sacro
Musarum et decima est addita Musa choro. 10

[79]

AD AMICOS

Me me si quis amet, si quis me diligat, ille
Hoc mecum incipiat tempore flere, fleo.

[80]

TVMVLVS CLINIAE

Hoc tumulo, dicam? Quàm durum est dicere, vatis
Clinia Vulteii, vitáque mórsque iacet.

[81]

ALIVD

Caecus amor, mors caeca mihi rapuere puellam,
Plus oculis semper quae mihi chara fuit.
Quaeris cur fuerit telis confossa duobus?
Sola id non potuit mors, neque solus amor.

[78]

A DURAÇÃO DO SEU AMOR

Tantas são as Musas, tantos verões Clínia viveu,
E tantos invernos, menina cara ao seu poeta.
Depois de nove verões e nove frios invernais,
A morte enviou-a até a fonte Aônia das ninfas.
Quando ela chegou até as Musas, uma das nove falou, 5
E, se não me engano, era a divina Talia.
"Oh, onde te escondeste por tão longo tempo? Salve,
Virgem valente, salve, nossa formosa irmã."
Assim a jovem Clínia foi tirada de mim jovem, e ao coro
Sagrado das musas foi acrescentada como décima musa. 10

[79]

PARA OS AMIGOS

Se alguém me ama, se alguém gosta muito de mim, que
Comece a chorar comigo agora que choro.

[80]

TÚMULO DE CLÍNIA

Neste túmulo... direi? Como é duro dizer:
Clínia do poeta Visagier, vida e morte, jaz.

[81]

OUTRO

O cego amor e a morte cega roubaram a minha menina,
Que sempre me foi mais cara que meus olhos.
Queres saber por que foi morta por dois dardos?
Sozinha a morte não foi capaz disso, nem, sozinho, o amor.

[82]

ALIVD

Mors, ne immortalis fieret mea Clinia tandem,
Abstulit hanc, falsa est spe tamen illa sua.
Quod mors, fecit amor: veneris ne Clinia formam
Vinceret, at pueri nil valuere doli.
Namque immortalis supera nunc regnat in aula, 5
Aduentu et Venerem cogit abire suo.
Iam puerum cum morte nihil non posse, fatere.
Dum nocuisse volunt, tum duo tela iuuant.

[83]

ALIVD

Cum de iudicio Paridis noua iurgia miscent
Iratae inter se, Iuno, Minerua, Venus:
Haec renouata timens ne lis turbaret Olympum
Iuppiter, has supero priuat honore Deas.
Cliniam et ad sese subito vocat, haec mihi dixit, 5
Expulsis fuerit pro tribus vna satis.

[84]

AD IDEM

Iudicium Paridis cum Iuppiter esse videret
Haud aequum, iram ex hoc inuidiámque sequi,
Pomum adimam Veneri dixit, nec de tribus vlla
Est habitura, volo Clinia pomum habeat.
Et volo iudicii talis sit formula nostri, 5
Vt nulla hanc posthac comprimat inuidia.

[82]

OUTRO

Para que minha Clínia não se tornasse, por fim, imortal, a morte
Arrebatou-a; porém, ela está enganada em sua esperança.
O que a morte fez, fez o amor, para que Clínia não superasse
A beleza de Vênus; mas de nada valeram as artimanhas do menino.
Sim, hoje, imortal, ela reina no palácio celeste, 5
E, com a sua chegada, obriga Vênus a partir.
Admite: o menino, mesmo acompanhado da morte, nada pôde.
Embora os dois dardos quisessem fazer mal, ajudaram.

[83]

OUTRO

Quando Juno, Minerva e Vênus, furiosas,
Trocam entre si novas acusações acerca do julgamento de Páris,
Temendo que a questão, retomada, agitasse o Olimpo,
Júpiter tira essas deusas da honra celestial.
Sem demora chama Clínia até si, e me diz isto: 5
"No lugar das três expulsas, uma bastará."

[84]

AO MESMO

Como Júpiter via que o julgamento de Páris não foi
Justo, que ira e inveja proviriam disso,
Ele disse: "Tirarei o pomo de Vênus, e nenhuma das três
O terá; quero que Clínia tenha o pomo.
Também quero que tal seja o veredito do meu julgamento, 5
Para que, mais tarde, nenhuma inveja a prejudique."

[85]

IN CALENVM

Scortari, et blanda corrumpere voce puellas,
Peccandi Domino materiámque dare:
Officium profers serui esse calene fidelis,
Atque iter ad multas perbreue dicis opes.
Quae faciunt docti, quae scribunt carmina vates, 5
Ipse meras nugas, stultitiámque vocas.
Nae tu caecus homo es, deménsque calene, veneno
Dum tu postponis pharmaca certa graui.
Qui vitam hanc viuunt animum cum corpore perdunt,
Hósque trifaux erebum stans manet ante canis. 10
At qui quod facimus quondam fecere, volarunt
In caelum, hos culpae poenáque nulla premit.
Nos quoque speramus felicis munera vitae,
Idem nam semper Iuppiter esse solet.

[86]

DE QVADAM PVELLA

ex vernaculo

Qui volet hanc fas est mortem mihi vt ille precetur.
Vtque graues nosset lenitos esse dolores,
Seruiat huic rectè, sed credo difficile esse,
Possit vt illa diu post funera viuere amici.

[87]

IDEM

Qui dominam optabit, me optet simul esse sepultum:
Dein luctum hanc videat si posuisse grauem,
Seruum se praestet fidum, sed difficile hoc est,
Vt domino maneat viua iacente suo.

[85]

CONTRA CALENO

Frequentar os prostíbulos e, com voz sedutora, corromper as meninas,
E alimentar a ocasião de pecar:
Tu, Caleno, mostras quais são os deveres de um escravo fiel
E dizes que o caminho para um grande volume de riquezas é bastante breve.
O que os doutos fazem, o que os vates escrevem em seus poemas, 5
Tu chamas de puras bagatelas e bobagem.
Ah, Caleno! Com certeza tu és um homem cego e demente,
Pois tu descartas um remédio correto em troca de um veneno fatal.
Aqueles que vivem essa vida matam o espírito junto com o corpo,
E o cão de três cabeças os espera diante do Érebo. 10
Mas nós fazemos o que antes fizeram os que voaram
Para o céu, e nenhum sentimento de culpa os inquieta.
Também nós esperamos a recompensa de uma vida feliz,
Pois Júpiter costuma ser sempre o mesmo.

[86]

SOBRE UMA CERTA MENINA,

Traduzido do Francês

Quem gosta dela é justo que reze para que eu morra.
E para que ela acredite que essas graves dores podem ser aliviadas,
Sirva-a corretamente; mas creio ser difícil
Que ela consiga viver muito tempo depois da morte do amado.

[87]

O MESMO

Aquele que desejar a senhora, deseje também que eu seja sepultado.
Então, se ele vir que ela abandonou o penoso luto,
Coloque-se como um escravo fiel, mas isto é difícil:
Que ela permaneça viva, estando o seu senhor morto.

[88]

IN DIRVM SEMIVIRVM

Vir quod agis, pateris quod foemina, corpore in vno,
Nil vt inexpertum post tua fata sinas.

[89]

THOMAE BOHERI EQVITIS

Clariss<imi> et quaestoris fideliss<imi> Epitaph<ium>

Quaestor, eques, regum fiducia, plebis amicus,
Spes belli et pacis, prô dolor, hic tegitur.

[90]

ALIVD

Gens, sors, res, vis, mens, mea denique clara fuere
Omnia. Nec satis hoc, mors mihi clara fuit.
Ex me equites, rex, plebs, quaestores discite, vitam
Viuere quam vixi, mors quoque talis erit.

[91]

ALIVD

Sunt qui consilio, sunt et qui robore vincunt:
Robore, consilio, vincere doctus eram.
Nec me victorem potuisset vincere mors, Mars
Sed dedit in nostrum tela cruenta caput.
Quòd si Mars solus, vel si mors sola fuisset, 5
Iam sine Marte orbis, vel sine morte foret.

[88]

CONTRA O MEIO HOMEM PERVERTIDO

Em um único corpo, tu recebes como mulher o que praticas como homem,
De tal forma que, depois da tua morte, não deixas nada por experimentar.

[89]

AO CAVALEIRO TOMAS BOHIER[138],

Epitáfio do ilustríssimo e fidelíssimo questor

Questor, cavaleiro, confiança dos reis, amigo da plebe,
Esperança da guerra e da paz. Oh, dor! Aqui jaz.

[90]

OUTRO

Família, posição social, bens, corpo, espírito, enfim, glorioso me foi
Tudo. Isso não bastando, a minha morte foi gloriosa.
Cavaleiros, rei, plebe, questores, aprendei comigo a viver a vida
Como eu vivi, e também tereis gloriosa morte.

[91]

OUTRO

Há os que vencem pela inteligência, e os que vencem pela força:
Eu, pela força e pela inteligência, era perito em vencer.
A mim, vencedor, a morte não teria conseguido vencer,
Mas Marte lançou em meu corpo armas cruéis.
Porém, se Marte sozinho ou a morte sozinha estivesse, 5
Já sem Marte ou sem a morte o mundo estaria.

[138] Pai de Gilles Bohier, mecenas de Visagier.

[92]

AD AEGID<IVM> BOHERVM

Tu mihi principium geniúmque Bohere dedisti
Scribendi, finem túnque Bohere dabis.

PRIMI LIBRI FINIS.

AD VVLTEIVM

Carolus Fontanus Parisiensis

Vulteium iuuenem probum, poetam
Syncerum, facilem, integrúmque amicum
Qui nouit, sciat is, sciátque per me
Se nosse et iuuenem, et probum poetam.

[92]

PARA GILLES BOHIER

Tu, Bohier, me deste o princípio e a condição
Para escrever; agora, Bohier, darás o fim.

FIM DO PRIMEIRO LIVRO

PARA VISAGIER

Charles Fontaine de Paris[139]

Visagier, jovem virtuoso, poeta
Puro, amigo honesto e afável,
Quem o conhece, saiba, e saiba por mim,
Que conhece um poeta jovem e excelente.

[139] Poeta neolatino.

5. Comentários à tradução

Reims: Temos notícia de que Visagier teria nascido em uma localidade próxima de Reims. No entanto, nos títulos de suas quatro obras, o poeta apresenta Reims como sua cidade natal: *Ioannis Vulteii Rhemi* ou *Ioannis Vulteii Rhemensis*.

Epigrama 1

Gilles Bohier: arcebispo de Reims, bispo de Agde e decano de Tarascon. Filho de Thomas Bohier e Catherine Briçonnet. Visagier lhe dedica suas *Inscrições*.

Epigrama 2

Francisco I (1494-1547): rei da França de 1515 até seu falecimento, sua coroação aconteceu na catedral de Reims, em 25 de janeiro de 1515. Filho de Charles d'Angoulême (Conde d'Angoulême) e de Louise de Savoie. Ficou conhecido como "père de lettres", sendo o grande rei do Renascimento francês. Foi protetor de muitos escritores, entre eles Marot e Rabelais. Teve dois casamentos, um em 1514 e outro em 1530. O primeiro com Claude de France (1499-1524), filha de Luís XII e Anne de Bretagne. Dessa união nasceu Louise (1515-1518), Charlotte (1516-1524), François (1518-1536), Henri (1519-1559), Madeleine (1520-1537), Charles (1522-1545) e Marguerite (1523-1574). O segundo casamento foi com Éléonore de Habsbourg (1498-1558), irmã de Carlos V. Ele se realizou como uma das condições do tratado de Madrid, quando da derrota francesa para as tropas de Carlos V, em 1525. Desse segundo casamento não houve filhos.

Visagier destina vários epigramas ao rei Francisco I, os quais falam sobre sua família e as guerras contra o Imperador Carlos V. De acordo com Girot (2012: 7), « l'éloge de François Ier repose invariablement sur le lieu commun de l'alliance, particulièrement réussie chez ce prince, des armes et des lettres – des armes, qui viennent en premier, et de lettres, qui illustrent et pérennisent celles-là ».[140] Assim, as obras dos poetas do círculo de Lyon, os poetas neolatinos, estão repletas dos pequenos acontecimentos da vida dos nobres e de seu rei. Ainda segundo Girot, o público que lê os

[140] Girot, 2012, p. 7: "O louvor de Francisco I invariavelmente repousa sobre o lugar comum da aliança, particularmente bem sucedida nesse príncipe, entre as armas e as letras - armas, que são as primeiras, e letras, que ilustram e perpetuam aquelas".

livros é o mesmo mencionado nas obras. Os poetas oficiais da corte do rei eram Marot, Saint-Gelais e Macrin. O próprio rei Francisco I era poeta.

Epigrama 3

Jean de Guise (1498-1550): foi o primeiro Cardeal de Lorena. Conselheiro e ministro do rei Francisco I, realizou missões diplomáticas junto de Carlos V a fim de selar um tratado de paz entre esses reis. Foi mecenas de vários escritores neolatinos, dentre eles Étienne Dolet e Clément Marot.

Epigrama 4

Narbona: cidade localizada no sudoeste da França, em francês Narbonne.

v. 12: "as três cores do povo francês", o azul, o branco e o vermelho, cores da bandeira da França.

Epigrama 5

Jean Escuron (?-1556): também chamado de Scuron. Joseph Scaliger, poeta neolatino, lhe endereça poemas usando o pseudônimo de *Calvus*, em lugar de Scuron. Foi médico de Marguerite de Navarre e professor na Universidade de Montpellier.

Henrique de Navarra (1503-1555): Henri d'Albret, rei de Navarra, casado com a irmã do rei Francisco I, Marguerite. Esse foi o segundo casamento de Marguerite, que primeiro havia se casado com Carlos IV, duque d'Alençon.

v. 8: Cristo geralmente é relacionado à medicina por ter realizado milagres, como a cura do leproso, do paralítico, dos cegos, etc. A relação entre o médico do rei Henrique de Navarra, Jean Escuron, e Cristo enaltece as qualidades desse médico. O tom de encômio do poema se aplica tanto ao rei Henrique, por ter suportado a febre com bravura, quanto ao seu médico, por operar milagres à maneira de Cristo.

Epigrama 6

Não pudemos relacionar o nome *Gaurus* com uma pessoa real. De acordo com a etimologia, *Gaurus* é o nome de uma montanha, renomada por seus vinhos, ou um monte

que leva esse nome. Segundo Laurens: é um "ancien volcan éteint des champs Phlégréens, au nord-est de Pouzzoles; son cratère, planté de vignes, portait le nom de Campiglione, où survit l'antique nom de Campè".[141]

v. 8: "livro dos fastos", provavelmente uma referência aos *Fastos*, obra de Ovídio. Nela há a descrição das cerimônias religiosas, forenses e políticas. Assim, faria sentido dizer que Gauro merece um lugar nos *Fastos* de Ovídio. Da mesma maneira que o livro dos Fastos registra as datas religiosas, Gauro seria uma espécie de calendário vivo, um registro vivo das datas, pois o dia em que ele não utiliza essa roupa exagerada é feriado.

Epigrama 9

Germain Audebert (1518-1598): humanista de Orléans, autor da obra *Venetiae. Roma. Parthenope.* Edition : Hanoviae : apud Cl. Marnium et haeredes J. Aubrii , 1603.

Epigrama 10

Odet de Coligny (1517-1571), cardeal de Châtillon, se converteu ao calvinismo em 1562, sendo excomungado pelo papa.

v. 4: "grei purpúrea", referência ao colégio dos cardeais.

Epigrama 13

Rullus: de acordo com Lucien Febvre (2009: 47-108), esse poderia ser um dos pseudônimos de François Rabelais. O crítico ainda levanta a possibilidade de outros pseudônimos, sob os quais os poetas neolatinos poderiam ter escrito contra Rabelais: *Rubellius*, *Rubellus*, *Rullus*, *Rabella* e *Baryoenus*. O epigrama seguinte também seria um ataque a Rabelais; sobre isso ver as notas do epigrama 14.

Rullus também é um sobrenome romano: temos notícia de um P. Servilius Rullus, contra o qual Cícero pronunciou seus discursos sobre a lei agrária (*Ad Familiares*, 8,6,5).

Poema invectivo muito parecido com alguns de Marcial (I.30 e I.47) que tinham como tema principal o ataque e a comparação entre médicos e outras profissões que

[141] Laurens, 1975, p. 432, vol.1: "antigo vulcão extinto nos campos de Phlégréens, no nordeste de Pouzzoles; sua cratera, plantada com videiras, tem o nome de Campiglione, onde sobrevive o antigo nome de Campè".

remetem à morte. De acordo com Pimentel[142], o epigrama 30 é o "primeiro de vários epigramas que Marcial, seguindo a tradição da comédia, do epigrama, do mimo e da sátira, dedica aos médicos. Aqui aponta a incompetência com que, em vez de curarem os doentes, os levam à morte".

Marcial, I.30
Chirurgus fuerat, nunc est uispillo Diaulus :
Coepit quo poterat clinicus esse modo.

Cirurgião antes, Diaulo hoje é coveiro.
Passou a clinicar como podia.
(Trad.: F. P. Cairolli)

Marcial, I.47
Nuper erat medicus, nunc est uispillo Diaulus:
Quod uispillo facit, fecerat et medicus.

Antes médico, agora Diaulo é coveiro.
O que o coveiro faz, fazia o médico.
(Trad.: F. P. Cairolli)

O segundo verso do epigrama 47 de Marcial é muito parecido com o poema 13 de Visagier em seu vocabulário e divisão.

Epigrama 14

Segundo Lucien Febvre, *Rabella* pode ser François Rabelais (1494 - 1553), que foi escritor, padre e médico; autor do *Pantagruel* e de *Gargantua*, obras consideradas cômicas. O crítico, em seu livro *O problema da incredulidade no século XVI. A religião de Rabelais*, discute o processo de ateísmo e de anticristianismo que foi aberto contra Rabelais. Para fundamentar sua discussão, ele analisa o que os contemporâneos disseram em suas obras sobre esse possível ateísmo de Rabelais. Ao analisar alguns poemas de

[142] Pimentel, 2000, p. 61, nota 65.

Visagier e dos demais poetas neolatinos possivelmente destinados a Rabelais, ele comenta o epigrama *Ad Rabellam*. Febvre diz: "ora, Visagier, sob o nome de Rabella, descreve-nos um curioso realmente insuportável por sua curiosidade. Digamos, se se quiser, o rei dos indiscretos e dos importunos" (2009: 78). Mais adiante, diz "que Rabelais tenha sido curioso, muito curioso, curioso demais: a coisa é possível. É mesmo provável. Corresponde, em todo caso, à ideia que podemos fazer de sua sede inextinguível de conhecimento" (78-79). Febvre considera provável a leitura de *Rabella* como sendo Rabelais, afirmando que o aspecto de curiosidade e indagação corresponderia à sua personalidade. No entanto, optamos por não traduzir Rabella por Rabelais, pois ao final do capítulo o próprio estudioso acaba por dizer que não podemos ter certeza dessa correspondência.

Epigrama 15

Cupido: Os poetas neolatinos muitas vezes desenvolvem e reformulam os mitos, principalmente em torno de Cupido e Vênus. Segundo Laurens: "on vit dans la familiarité du mythe, cela se voit au naturel avec lequel Vénus et Cupidons animent une multiplicité de scènes, d'un goût anacréontique, où ils sont évoqués avec un plaisir visuel sensible" (Laurens, 1975: 20, vol.1). Assim, há uma série de poemas em que Visagier criará situações que envolvem Vênus e Cupido. Em 83 e 84, ele reformulará o mito em torno do pomo da discórdia.

v. 6: *quo ferit ille homines, quo ferit ille Deos*: Pontano possui um verso muito parecido, no qual ele também utiliza uma construção simétrica nos dois hemístiquios: *ferte viris lacrimas, taedia ferte deis* (Eridanus, II.3 – De Venere). A forma dessas construções sugere uma aproximação entre a esfera dos homens e a dos deuses.

Epigrama 16

v. 1: Jean Salmon Macrin (1490-1557): poeta francês, nasceu e morreu na cidade de Loudun. Foi criado particular de quarto do rei Francisco I. É conhecido como o Horácio francês, por ter trabalhado bastante o verso lírico.

v. 2: Germain de Brie (1490-1538): poeta e tradutor do grego.

v. 3: Mellin de Saint-Gelais (1491?-1558): poeta e músico da corte de Francisco I.

v. 3: Clément Marot (1496-1544): poeta oficial da corte de Francisco I, conhecido como "príncipe dos poetas franceses". Sua obra é considerada poesia da primeira Renascença.[143] Autor da obra *L'Adolescence clémentine* (1532), reunião de sua poesia de juventude; posteriormente publicou várias edições de poesias sob o título *Oeuvres* (em 1538, 1543 e 1544); publicou também *Épigrammes imitées de Martial* (1547).

v. 5: Jean Dampierre: monge e confessor em Fontevrault. De acordo com Langlois-Pézeret, Dampierre compunha versos que muitas vezes eram pastiche de Catulo.[144]

v. 6: Scèves: referência aos primos Guillaume e Maurice Scève. Guillaume Scève escreveu versos para uma certa Sylvia e exerceu o cargo de diretor literário na tipografia de Sébastien Gryphe. Maurice Scève (1501-1564?) foi um poeta francês, em língua francesa, autor da obra *Delie, object de plus haulte vertu*.

v. 7: Marco Girolamo Vida (1485-1556). Sua principal obra é o *Christiados*, poema em latim que fala sobre a vida de Cristo.

Epigrama 17

Antoine Arlier (1502-1545): doutor em direito, primeiro cônsul de Nîmes e conselheiro no Parlamento de Turim. Escreveu inúmeras cartas em latim. Sonhava construir em Nîmes um colégio humanista.

v. 1: Arles: cidade francesa situada no delta do rio Ródano, no sul da França.

Epigrama 18

Claude de Bectoz (1480-1567): freira que viveu no convento de Saint-Honorat, na cidade francesa de Tarascon. Considerada uma intelectual do Renascimento francês, escreveu prosa e poesia em francês e latim; seus versos são comparados aos de Safo. Muitos humanistas se correspondiam com Claude; como exemplo temos Antoine Arlier e Bonaventure des Périers. Marguerite de Navarre também se correspondia com ela e, junto com o rei Francisco I, visitava-a frequentemente.[145]

v. 1: Ródano: a cidade de Tarascon fica na margem esquerda do rio Ródano. Esse rio nasce na Suíça e acaba seu curso na França, desaguando no Mar Mediterrâneo.

---

[143] Girot, 2012, p. 10.
[144] Langlois-Pézeret, 2009, p. 317, nota 136.
[145] Robin et al., 1948, pp. 44-45.

v. 2: Santa Marta: irmã de Lázaro e Maria. Patrona da cidade de Tarascon.

v. 10: Denis Faucher de Lérins: superior do monastério de Lérins e mais tarde do monastério de Saint-Honorat. Amigo e guia espiritual de Visagier e preceptor de Claude de Bectoz.

v. 10: freiras: provável referência às demais freiras do monastério de Claude de Bectoz.

Epigrama 20

Jean du Peyrat (?-1550): tenente-geral, civil e criminal, junto ao governo de Lyon e também cavaleiro da ordem do rei. Foi quem libertou da prisão o poeta Étienne Dolet, acusado de ter matado o pintor Compaing, em 21 de abril de 1537.

Epigrama 25

Jardins *frigoletanus*: provavelmente se trata dos jardins da abadia de Saint-Michel de Frigolet, localizada nas proximidades de Tarascon.

Epigrama 26

Brissa: nome fictício que pode ser o diminutivo de Briseida. Na literatura, Briseida, filha do sacerdote Brises, foi feita prisioneira e tornada escrava de Aquiles. Mais tarde, foi tomada por Agamenon, provocando a cólera de Aquiles, que por isso se recusou a lutar na guerra de Tróia enquanto ela não lhe fosse devolvida.

Epigrama 28

Pierre Duchâtel (1480?-1552): bispo de Tulle, leitor e mestre da biblioteca do rei Francisco I.

Epigrama 30

Jean de Pins (1470-1537): bispo de Rieux e conselheiro no parlamento de Toulouse. Foi embaixador do rei Francisco I junto ao papa Leão X e protetor do poeta Étienne Dolet. Teve uma importante carreira política, religiosa e intelectual.

Jacques de Minut (?-1536): nasceu na Itália, ensinou Direito na Universidade de Orléans e foi membro do Senado de Milão. Mais tarde, assumiu o cargo de primeiro presidente do parlamento de Toulouse. Visagier escreveu orações fúnebres por ocasião de sua morte.

Epigrama 35

v. 4: "até mesmo ao menor homem a maior mulher é inferior": de acordo com Langlois-Pézeret, os debates para saber se a mulher é inferior ao homem são comuns e ocorrem desde a Idade Média.[146]

Epigrama 38

Na poesia epigramática são comuns poemas, seguidos ou não, que discorrem sobre o mesmo assunto. O poeta geralmente opera pequenas modificações, como um exercício escolar. É o que Pierre Laurens chama de "ciclo de epigramas". Sobre isso, ver *Introdução*.

Epigrama 41

Oronce Finé (1494-1555) foi matemático, astrônomo e cartógrafo francês. Autor do primeiro mapa da França "moderna", foi escolhido pelo rei Francisco I para ser professor de matemática no "Collège de France". Era conhecido como "le Dauphinois".

Esse poema abre um "ciclo de epigramas" que relaciona a esposa à sua imagem pintada em uma caixinha. Nesses epigramas há poucas mudanças na repetição temática. Note-se que a palavra *aliud*, no título dos epigramas, marca o caráter repetitivo.

Epigrama 49

Madeleine (1520-1537): filha de Francisco I e Claude de France. Em 1537, ano de sua morte, se casou com Jaime V da Escócia (1512-1542), tornando-se rainha da Escócia.

---

[146] Langlois-Pézeret, 2009, p. 507.

v. 3: “funeral do filho mais velho”: referência ao herdeiro da coroa, François (1518-1536), filho de Francisco I e Claude de France, que morreu um ano antes de Madeleine. Segundo alguns rumores da época, ele teria sido envenenado por Sébastien Montecuculli. Para fazer uma homenagem ao morto, o poeta Étienne Dolet organizou uma recolha de poemas de celebração e homenagem: *Le Tombeau du Dauphin*.

Epigrama 50

Como em alguns poemas da Antologia Grega, neste epigrama a própria falecida faz seu epitáfio.

v. 1: “minha mãe”: Claude de France morreu em 1524, apenas quatro anos após o nascimento de Madeleine.

v. 1: do meu irmão: François (1518-1536): ver as notas ao epigrama 49.

v. 1: das minhas irmãs: referência às suas duas irmãs: Louise (1515-1518) e Charlotte (1516-1524). Foram as duas primeiras filhas do casamento entre Francisco I e Claude de France. Elas morreram muito jovens, com 3 e 8 anos, respectivamente.

v. 2: “tocha nupcial”: referência a seu casamento, em 1537, com Jaime V da Escócia.

v. 2: “tocha do túmulo”: Madeleine morreu no mesmo ano de seu casamento, com apenas 17 anos.

Epigrama 52

Referência à morte dos quatro filhos de Claude e Francisco I: Louise, Charlotte, François e Madeleine. Assim, a falecida tem a companhia dos quatro filhos mortos, e Francisco I, dos três que ainda estão vivos (Henri, Charles e Marguerite).

Epigrama 53

v. 7: Pílades: amigo de Orestes (filho de Agamenon), exemplo mítico de amizade e lealdade.

Epigrama 59

Baptiste Le Chandelier (1490?-1549): conselheiro no Parlamento de Rouen.

Epigrama 60

Jean de Lacroix: oriundo da Picardia, cônego de Auch.

Marte teve que chamar a Morte para ajudá-lo a matar o cavaleiro de Lacroix, fato que acabou por exaltar a bravura de Lacroix.

A situação em que um deus do Olimpo pede ajuda à Morte para conseguir matar ou prejudicar alguém é recorrente em Visagier, como, por exemplo, nos epigramas de número 81, 82 e 91.

Epigrama 69

v. 1: "aliança de Nice": tratado assinado em 1538, no convento franciscano de Sainte-Croix, pelo rei Francisco I e o imperador Carlos V.

v. 1: "por dez anos": esse tratado previa uma trégua de dez anos entre os reis.

v. 2: "pontífice Paulo": responsável pela assinatura da paz entre os reis.

Epigrama 70

Carlos de Habsburgo (1500-1558): conhecido como Carlos Quinto, coroado em 1519 Imperador dos Romanos pelo Papa Clemente, renunciou ao cargo em 1556, dois anos antes de sua morte.

Epigrama 89

Tomas Bohier: pai de Gilles Bohier, mecenas de Visagier. Sua data de nascimento e morte são imprecisas, mas giram em torno de 1460 e 1524, respectivamente. Casado com Catherine Briçonnet, teve dez filhos. Foi tenente-geral e tesoureiro das guerras na Itália. Sob o reinado de Francisco I, também desempenhou algumas funções políticas.

Esse epigrama abre um "ciclo de poemas" que se configuram como encômio a Tomas Bohier.

Epigrama liminar

Charles Fontaine de Paris (1514-1570): poeta neolatino, fervoroso partidário de Marot.

6. Referências Bibliográficas

A) Objeto da pesquisa:

VVLTEII, I. *Inscriptionum libri duo. Xeniorum libellus.* Paris: *apud* Simonem Colinaeum, 1538.

B) Demais obras de JeanVisagier:

VVLTEII, I. *Epigrammatum Libri Duo*. Lyon: *apud* Seb. Gryphium, 1536.

_____. *Epigrammatum Libri Quatuor. Eiusdem Xenia.* Lyon: *apud* Michaelem Parmanterium, 1537.

_____. *Hendecasyllaborum Libri Quatuor*. Paris: *apud* Simonem Collinaeum, 1538.

C) Geral

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum – Alguns temas de Horácio e sua presença em português.* São Paulo: Edusp, 1994.

AGNOLON, Alexandre. *O catálogo das mulheres: Os epigramas misóginos de Marcial*. São Paulo: Humanitas, 2010.

ALDUY, Cécile. *Politique des "amours": poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560).* Genève: Droz, 2007.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro, Prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *Vida Nova*. Tradução dos originais italiano e latino de Carlos Eduardo Soveral. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

ALLEN, Grahan. *Intertextuality*. Canadá, Routledge, 2000.

ALLEN, Archibald W. "Sincerity and the Roman Elegists". In: Classical Philology. Chicago, University of Chicago Press, 15, 1950.

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

BALAVOINE, C. « A la suite de 'Basia' de Joannes Secundus: questions sur l'imitation. »In: MARGOLIN, J. C. (Org.) *Acta conventus Neo-Latini turonensis.* Tours: Librairie Philosophique J. Vrin, 1976.

BALAVOINE, C. LAFOND, J. LAURENS, P. (Org.) *Le modèle a la Renaissance.* Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1986.

BALMAS, E. e GIRAUD, Y. *Littérature Française: de Villon a Ronsard, XV – XVI.* Paris, Arthaud, 1991.

BALSAMO, Jean (Ed.). *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque.* Prefácio de JEANNERET, Michel e BARBIER-MUELLER, Jean Paul. Genève: Droz, 2004.

BEER, S. et alli. *The Neo-Latin Epigram*. Leuven: LUP, 2009.

BEM, Lucy Ana de. *Metapoesia e Confluência Genérica nos Amores de Ovídio*. Tese de Doutoramento em Letras Clássicas. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

BJAI, Denis et ROUGET, François. *Les poètes français de la Renaissance et leurs "libraires".*Genève: Droz, actes du colloque international de l'Université d'Orléans, 5-7 juin 2013.

BLOOM, H. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

BOURBON. N. *Nugae (Bagatelles)*. Edition critique, introdution et traduction par Sylvie Laygneau-Fontaine. Genève: Droz, 2008.

BRADNER, L. *'The neo-Latin Epigram in Italy in the Fifteenth Century', Medievalia et humanistica*, 8 (1954), 62–70.

CASANOVA-ROBIN, Hélène. *Diane et Actéon: Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque.* Paris: Honoré Champion, 2003.

CASTOR, Grahame and CAVE, Terence (eds.). *Neo-Latin and the Vernacular in Renaissance France*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

CESILA, Robson Tadeu. *Metapoesia nos epigramas de Marcial: tradução e análise.* Campinas, 2004. Dissertação de Mestrado (IEL/Unicamp).

_____. *O palimpsesto epigramático de Marcial: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de Bílbilis*. Campinas, 2008. Tese de doutorado (IEL/Unicamp).

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CHRISTOFE, L. *Intertextualidade e Plágio*: questões de linguagem e autoria. Tese de doutorado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da UNICAMP, 1996.

CLÉMENT, Michèle (Ed.) *Etienne Dolet.* 1509-2009. Etudes de philologie et d'histoire. Genève: Droz, 2012.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Edusp, 2013.

DEFAUX, Gérard. (Org.) *La Génération Marot, poètes français e Néo-Latins.* Paris: Honoré Champion Éditeur, 1997.

DEMERSON, G. « Présence de Virgile chez Du Bellay. » In: MCFARLANE, I. D. (Ed.) *Acta conventus Neo-Latini Sanctandreani.* New York: Medieval & Reanissance Texts & Studies, 1986.

DEVINE, Andrew M. and STEPHENS, Laurence D. *Latin Word Order: structured meaning and information.* New York: Oxford University Press, 2006.

DEZEIMERIS, Reinhold. *De la Renaissance des Lettres à Bordeaux au XVIe Siècle*. Genebra, Slatkine, 1970.

DOLET, Étienne. *Carmina*. Edition traduite et annotée précédée d'une introduction sur sa poétique par Catherine Langlois-Pézeret. Genève: Droz, 2009.

DUCHER, Gilbert. *Épigrammes*. Edition et traduction annotée par Sylvie Laigneau et Catherine Langlois-Pezéret. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2015.

ENDRES, Clifford. "The Poetics of *imitatio:* Joannes Secundus and His Models in the Elegiae". In: SCHOECK, J. S. (Ed.) *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis.* New York: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1985.

FEBVRE, Lucien. *O problema da descrença no séc. XVI: a religião de Rabelais.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FÉDOU, R. « Les legs du Moyen Age a l'Humanisme Lyonnais. » In: *Actes du colloque sur l'Humanisme Lyonnais au XVIe siecle.* Lion: Universitaires de Grenoble, 1974.

FONTAINE, Charles. *Un humaniste parisien à Lyon.* RAJCHENBACH, Elise e SAUZA, Guillaume (Eds.) Genève: Droz, 2014.

GALAND-HALLYN, Perrine. *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance.* Genève: Droz, 1994.

GALAND-HALLYN, P., HALLYN, F. and CAVE, T. *Poétiques de la Renaissance*. Genève: Droz, 2001.

GALLETIER, Edouard, *Etude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions*, Poitiers, Société française d'imprimerie – Paris, Hachette, 1922.

GENTILI, B. "Epigramma and elegia". In: REVERDIN, Olivier (ed.). *L'Épigramme Grecque*, v. 14. Genève: Fondation Hardt, 1967, pp. 37-68.

GINSBERG, Ellen S. The *Amores* of Joachim du Bellay: a Neo-Latin Cycle of Love Poems." In: SCHOECK, J. S. (Ed.) *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis.* New York: Medieval & Reanissance Texts & Studies, 1985.

GIROT, Jean-Eudes. *La poésie à la cour de François Ier*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012.

GLARE, P. G. W. Oxford Latin Dictionary (OLD), Oxford: OUP, 1996.

GRAHAM, V. E. « L'Humanisme Lyonnais a travers les entrées triomphales au XVIe siècle. » In: *Actes du colloque sur l'Humanisme Lyonnais au XVIe siecle.* Lyon: Universitaires de Grenoble, 1974.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HELGESON, James. *Harmonie divine et subjectivité poétique chez Maurice Scève.* Genève: Droz, 2001.

HELGESON, James. *The lying Mirror: the first-person stance and sixteenth-century writing.* Genève: Droz, société française d'etude du seizième siècle, Bulletin de liaison, nº79, 2014.

HINDS, S. *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; Introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média: Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: CosacNaif, 2010.

HUNKELER, Thomas. "Les vif du sens": corps et poésie selon Maurice Scève. Genève: Droz, 2003.

JESI, Furio. *Literatura y mito*. Tradução de Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona: BARRAL, 1972.

JOUKOVSKY, Françoise. *Images de la femme au XVIe siècle*, Paris, La table Ronde, 1995.

JOUKOVSKY, Françoise. « Lyon Ville Imaginaire. »In: POSSENTI, A. MASTRANGELO, G. *Il Rinascimento a Lione.* Macerata/Maggio: Facoltà di Lettre e Filosofia, 1985.

KRISTELLER, Paul. O. *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

_____. *Tradição Clássica e pensamento do Renascimento*. Tradução de Artur Morão. Lisboa : Edições 70, 1995.

LAFOND, J. « La notion de modèle. » In: BALAVOINE, C. LAFOND, J. LAURENS, P. (Org.) *Le modèle a la Renaissance.* Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1986.

LAIGNEAU, Sylvie, *La femme et l'amour chez Catulle et les Elégiaques augustéens*, Bruxelles, Latomus, 1999.

LAIGNEAU, Sylvie, La maladie d'amour des Elégiaques, dans les actes du Colloque *Le regard des Anciens sur le Corps*, éd. M. Roussel, Dijon, Arelad, 2003, p. 33-49.

LANGER, Ullrich. *Vertu du discours, discours de la vertu : littérature et philosophie au XVIe siècle en France.*Genève: Droz, 1999.

LAURENS, Florence Vuilleumiér. *La Raison des figures symboliques a la Renaissance a l'âge Classique : Etudes sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image.* Genève: Droz: 2000.

LAURENS, Pierre – BALAVOINE, Claudie, *Musae Reduces : anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, Leiden, Brill, 1975.

LAURENS, Pierre. *Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance*, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 2004.

LAURENS, Pierre. *Histoire critique de la littérature latine.* Paris, Les Belles Lettres, 2014.

LAUSBERB, Heinrich. *Elementos de retóricaliterária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LEITE, Leni Ribeiro. *Marcial e o Livro*. Vitória: EDUFES, 2011.

LEROUX, Virginie (org.) *La mythologie classique dans la littérature néo-latine.*Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

LIMA, Ricardo da Cunha. *A presença clássica na poesia neolatina do humanista português Antônio de Gouveia*. Tese de Doutorado (USP/DLCV). São Paulo, 2007

LIMA, Ricardo da Cunha e CAMPANHOLO, Silvia Helena. *Uma análise comparada do clássico e do moderno nos epigramas neolatinos de Antônio de Gouveia*. São Paulo, 2012. Iniciação Científica (USP).

LOPES, Cecília Gonçalves. *Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovídio ou a Elegia Erótica em elevação.* Dissertação de Mestrado (USP/DLCV). São Paulo, 2010.

LUDWIG, Walther. "The beginnings of Catullan Neo-Latin Poetry". In: DALZELL, Alexander, FANTAZZI, Charles e SCHOECK, Richard J. (Ed.) *Acta conventus Neo-Latini Torontonensis.* New York: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1991.

MAIRA, Daniel. *Typosine, la dixième muse : forme éditoriales des « canzonieri » français (1544-1560).* Genève: Droz, 2007.

MACRIN, Jean Salmon. *Hymnes.* Edição, tradução e comentários de GUILLET-LABURTHE, Suzanne. Genève: Droz, 2010.

MARGOLIN, Jean-Claude. « Au temps de Barthèlemy Aneau: Jean de Boyssoné et l'humanisme lyonnais d'après sa correspondance. » In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance.* Nº 47, 1998. Pp. 11-24.

_____. « Le cercle humaniste lyonnais d'après l'édition des 'epigrammata' (1537) de Jean Visagier. » In: *Actes du colloque sur l'Humanisme Lyonnais au XVIe siecle.* Lion: Universitaires de Grenoble, 1974.

_____. « Profil de l'Humanisme lyonnais vers 1537: Dolet, Arlier, Visagier (Perspectives de recherches). »In: POSSENTI, A. MASTRANGELO, G. *Il Rinascimento a Lione.* Macerata/Maggio: Facoltà di Lettre e Filosofia, 1985.

MARNOTO, Rita. *A Vita Nova de Dante Alighieri: Deus, o amor e a palavra*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

MARTINS, Paulo. *Literatura Latina.* Curitiba: IESDE, 2009.

MCFARLANE, Ian Dalrymple. « Jean Visagier (Vulteius) poète de l'amour. »In: POSSENTI, Antonio e MASTRANGELO, Giulia. *Il Rinascimento a Lione.* Macerata/Maggio: Facoltà di Lettre e Filosofia, 1985.

_____. "Clément Marot and the world of Neo-Latin Poetry."In: SMITH, Pauline M. e MCFARLANE, Ian Dalrymple. (Ed). *Literature and the arts in the reign of Francis I.* Kentucky: French Forum, sem ano.

MICHON, Cédric. *François Ier: les femmes, le pouvoir et la guerre.* Paris: Belin, 2015.

MICHON, Cédric. *Les conseillers de François Ier* (s. l. d.) Presses Universitaires de Rennes, 2011.

MICHON, Cédric. *La Renaissance.* Toulouse: Milan, 2003.

MOLINS, Marine. *Charles Fontaine Traducteur. Le poète et ses mécènes à la Renaissance.* Genève: Droz, 2011.

MONFERRAN, Jean-Charles. *L'ecole des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres.* Genève: Droz, 2011.

MURARASU, D. *La poésie néo-latine et la renaissance des lettres antiques en France (1500-1549).* Paris: Librairie universitaire J. Gamber, 1928.

MURET, Marc-Antoine. *Juvenilia*. Edição, tradução e comentários de Virginie Leroux. Genève: Droz, 2009.

OLIVEIRA, Roberto Arruda de. *Cínthia: a fides no amor*. Alétheia Revista de Estudos sobre Antiguidade e Medievo. Volume 9, n. 1, 2014.

OVÍDIO. *Amores & Arte de Amar*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.

_____. *A arte de amar*. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. *Metamorphoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

_____. *Metamorphoses*, Book XIV. Edição de K. S. Myers. New York: Cambridge University Press, 2009.

PETEY-GIRARD, Bruno. *Le sceptre et la plume. Images du prince protecteur de lettres de la Renaissance au grand siècle.* Genève: Droz, 2010.

PETEY-GIRARD, Bruno et VÈNE, Magali (Dir.) *François Ier: pouvoir et image.* Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2015.

PETRARCA, Francesco. *Cancioneiro*. Tradução de José Clemente Pozenato. Ilustração Enio Squeff. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

PIMENTEL, Cristina de Sousa. et al. Marcial. *Epigramas.* Tradução de Delfim Ferreira Leão (Livro dos Espetáculos, livros IV, VII, XI e XIII), José Luís Brandão (livros I, II, VI, IX e XII) e Paulo Sérgio Ferreira (livros III, V, VIII, X e XIV); introdução e notas de Cristina de Sousa Pimentel. Lisboa: Edições 70, 2000 (v. I-II), 2001 (v. III) e 2004 (v. IV).

PONTANO, Giovanni. Eclogae (*Égloques).* Étude introductive, traduction et notes de Hélène Casanova-Robin. Paris: Les Belles Lettres, 2011.

PRAT, Marie-Hélène e SERVET, Pierre (Eds.) *Le "doux"aux XVIe et XVIIe siècles. Ecriture, esthétique, politique, spiritualité.*Genève: Droz, 2004.

PRATA. Patricia. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos.* Tese de Doutorado. Campinas, 2007.

PREISIG, Florian. *Clément Marot et les metamorphoses de l'auteur à l'aube de la Renaissance.* Genève: Droz, 2004.

PROPÉRCIO. *Elegias*. Organização, tradução, introdução e notas Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SCÈVE, Maurice. *Delie: object de plus haulte vertu.* DEFAUX, Gérard. (Ed.). Genève: Droz, 2004.

SEZNEC, Jean. *La survivance des dieux antiques.* Paris: Flammarion, 1980.

SMITH, M. C. “Latin Epigrams on Etienne Dolet”. In: DALZELL, A. FANTAZZI, C. SCHOECK, R. (Ed.) *Acta conventus Neo-Latini Torontonensis.* New York: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1991.

SMITH, P. M. MAYER, C. A. *La première épigramme française: Clément Marot, Jean Bouchet et Michel D’Amboise.* Définition, sources, antériorité. Bibliothèque D’Humanisme et Renaissance. Travaux et documents. Tome XXXII. Genève: Droz, 1970.

TERENCIO. *O homem que se puniu a si mesmo.* Tradução de Walter de Medeiros. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio.* São Paulo: Humanitas, 2001.

VEYNE, Paul. *Elegia erótica romana – O amor, a poesia, e o Ocidente*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.