

Há uma questão intelectual muito mais fascinante do que a história cultural das proibições que Portugal adoptou ao longo de séculos contra as técnicas de conhecimento do futuro²². Viu-se como a cabala é um sistema intelectual que procura irmanar partes diferentes do mundo, das ervas do campo, passando pelas palavras, até à energia que se esconde no conceito, na intenção e na acção; esta irmanação das partes alargava-se do mundo humano, pelo mundo natural, até aos mundos demoníaco, angélico e divino. Ora, o futuro está ligado a tudo o resto que existe no mundo. Assim como entre as cores que os seres humanos percebem e os símbolos coloridos que dão sentido às suas vidas existe uma proporção intrínseca ou uma virtude que radica na totalidade da natureza, assim também deverá haver uma proporção intrínseca que liga *in re* diferentes partes do tempo. Não há forma de escapar a esta verdade, tanto mais que muitos exemplos de D. Francisco têm valor temporal. Moisés recebeu de Deus *no passado* a ideia da cabala, mas esse conhecimento atravessa o tempo, seja através de uma tradição definida do ponto de vista do recipiente (*kabbalah*), seja do ponto de vista dos que a transmitem (*masorah*)²³. Uma intenção *presente* poderá manifestar-se numa palavra *futura*. A tese filosófica que aqui se joga é momentosa. É esta: os futuros contingentes poderão ser conhecidos. Porquê? Porque o mundo está conectado em todas as suas partes temporais e modais; há uma continuidade entre elas tal como há uma continuidade entre nomes, sons, gestos e figuras e as coisas por eles representadas. Só esta certeza velada é que justifica o excesso de críticas a essa possibilidade.

D. Francisco não alude nenhuma vez ao rico debate filosófico sobre os futuros contingentes, e nada diz que possa levar à condenação teológica de teses que defendam a não responsabilização

do homem pelos seus actos. Este debate filosófico atravessa os séculos, enriquecendo a história cultural dos vários sistemas de proibições. Desde o argumento da batalha naval que irá acontecer amanhã, do *De Interpretatione* de Aristóteles (18a30-35), passando pelo argumento-mestre do megárico Diodoro Cronos (c. 340-280 a.C.), até um contemporâneo do próprio D. Francisco, o lógico português João de São Tomás (1589-1644), a filosofia sempre tentou explorar o estatuto ontológico do futuro e das realidades possíveis²⁴.

A denúncia da possibilidade de, através da cabala, se conhecer o futuro, qualquer que seja a interpretação a dar, pressupõe que os restantes poderes conferidos por esse conhecimento reservado são acessíveis e eficazes. Deste ponto de vista, D. Francisco estaria a recusar a possibilidade de aceder ao conhecimento dos futuros contingentes para salvaguardar todos os outros poderes conferidos pelo conhecimento cabalístico. A estratégia parece ser a de negar *um* poder para salvaguardar os *outros* poderes. O autor que mais o terá influenciado não compartilharia de todo a crença nos poderes plurais da cabala. Para Manuel Vale de Moura é legítimo denunciar em bloco a impotência dos cabalistas. Pergunta-se ele no seu *De Incantationibus*:

“por que razão os muito cabalistas Rabinozinhos (cabalistissimi Rabbinuli), que até se gabam de saber as mais pequenas minúcias da Lei (minutissimos apices Legis scire, se iactant), não mandam nos céus? Por que razão não dividem os mares? Por que razão não convertem os rios em sangue, para terror daquelas gentes que os mantiveram em escravidão de seiscentos a mil anos e para terror do Tribunal do Santo Ofício, entre eles dito muito hostil? Por que razão não ressuscitam os mortos e fazem outras maravilhas semelhantes?” (II.5.5).

De facto, estas são boas perguntas, semelhantes às que se poderiam colocar a qualquer detentor de um conhecimento especial: por que razão deverão os professores ensinar os alunos, se tanto

²² Sobre a história das proibições portuguesas do conhecimento do futuro, ver Rui Grilo Capelo, *Profetismo e Esoterismo*, ed. cit.; Manuel J. Gandra, *Astrologia em Portugal: Dicionário Histórico-Filosófico*, 2ª ed. rev. (s.l., Arcano Zero, 2010); e Manuel Curado e João Peixe, “Anti-feiticeirismo”, in José Eduardo Franco, org., *Dicionário dos Antis: A Cultura Portuguesa em Negativo* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, no prelo).

²³ “Kabbalah”, in R. J. Zwi Werblowsky e Geoffrey Wigoder, eds., *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion* (New York, Oxford University Press, 1997), p. 387.

²⁴ Ver, a respeito da participação portuguesa neste debate, Peter Øhrstrøm e Per F. V. Hasle, *Temporal Logic: From Ancient Ideas to Artificial Intelligence* (Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1995), p. 42.

uns quanto os outros estão condenados a morrer? Por que razão se deverá voltar a fazer o bem no futuro, quando é manifesto que todas as tentativas de fazer o bem no passado foram inúteis, como se vê pela necessidade de voltar a fazer o bem no presente? Por que razão existe medicina se, em vinte cinco séculos de existência da mesma, as doenças e a morte não desapareceram? Os críticos da economia contemporânea também gostam de perguntar: “se és tão esperto, por que razão não és também rico?”

D. Francisco responde de modo indirecto a esta denúncia da alegada impotência da cabala. Os seus argumentos do espelho partido e da pederneira batida, não por outra pederneira mas por madeira ou cordel, revelam uma imperfeição objectiva das línguas naturais para captarem a perfeição da língua de Deus, e uma imperfeição semelhante dos outros sistemas de representação. Contudo, também apontam sem ambiguidade para essa perfeição. Além disso, contrariando a tese da impotência, dá muitos exemplos da força da abordagem cabalística. Para não poder ser criticado por se dedicar a um assunto com uma proximidade preocupante com a magia, D.

Francisco opta por se distanciar do assunto pelo qual está claramente fascinado. Bastaria uma crítica para se tornar compreensível a sua mensagem; repetir dezenas de vezes a mesma coisa deverá ser entendido como uma dissimulação. Esta duplicidade de atitude é de compreensão muito difícil para os leitores contemporâneos que vivem em sociedades democráticas. Para a compreensão desta duplicidade, Arthur Versluis propõe, no seguimento de Czeslaw Milosz, que se recupere a velha noção de *ketman* que o Islão persa usava para descrever a dissimulação dos heréticos. Para Milosz, as pessoas que vivem em regimes políticos ditatoriais tendem a viver com “mentes cativas”, e os regimes acabam por promover múltiplas variedades de comportamentos dissimulados e de subterfúgios hipócritas. O mundo da Inquisição era um desses regimes. D. Francisco Manuel de Melo parece ter sido, a respeito de doutrinas esotéricas, um *ketman* português.²⁵ O *Tratado* é um caso prodigioso de pensamento dissimulado.

²⁵ Arthur Versluis, *The New Inquisitions: Heretic Hunting and the Intellectual Origins of Modern Totalitarianism* (New York, Oxford University Press, 2006), p. 8.

A PINTURA DO PENSAMENTO: ALEGORIA DA HISTÓRIA EM FRANCISCO MANUEL DE MELO

Maria Teresa Amado

1. TEODÓSIO II

Este artigo pretende abordar o pensamento historiográfico de Francisco Manuel de Melo a partir de uma perspectiva iconográfica. Para este efeito, recorreremos à interpretação do desenho que ele concebeu para a sua obra Teodósio II, concluída em 1648.

Escolhemos este emblema porque ele ilustra de forma viva e expressiva as ideias e a conexão de história do autor, e também porque revela uma intencionalidade íntima, ligada à sua vida pessoal.

O “capricho” foi desenhado por Francisco Manuel de Melo da Camara, primo do autor, a partir de indicações precisas, como refere em Carta a Azevedo, datada de dez de maio de 1649. Melo escreve a biografia do Duque a pedido do rei, D. João IV. Como Francisco Manuel de Melo explica no prefácio da obra, concebeu a história em três partes, cada uma dividida em oito livros. Teodósio II é simultaneamente uma biografia individual, uma biografia coletiva, e uma genealogia da Casa de Bragança. O historiador refere que a primeira parte da obra estava concluída em 1649, e sabemos pelas suas Cartas que o texto foi visto



Figura 1 – Folha de rosto de Teodósio II, Cod. CIII-1-16 © B.P. Évora

Atualmente conhecem-se três cópias manuscritas incompletas da primeira parte de Teodósio II³, que transcrevem apenas os três primeiros livros, desde as origens da Casa de Bragança até ao nascimento do futuro duque. Mas só o códice da Biblioteca Pública de Évora inclui o desenho de Melo, o “rosto do verdadeiro Livro”, que iremos analisar⁴.

A obra D. Teodósio II apenas seria publicada em meados do século XX, por Augusto Casimiro, numa tradução portuguesa do texto espanhol⁵.

2. O «ROSTO DO VERDADEIRO LIVRO»

O desenho que Francisco Manuel de Melo considera «rosto do verdadeiro livro» pode ser entendido não apenas como um emblema, mas como uma alegoria da História e da condição de Melo enquanto historiador e homem. Mais ainda, a imagem ajuda-nos a revelar o verdadeiro rosto do autor.

O emblema introduz-nos no cerne da linguagem barroca, por várias razões.

Primeiro, porque para Francisco Manuel de Melo pintura é dar a ver, entendendo ver como evidência. É sabido como o autor usa abundantemente os termos pintura, retrato, pintor no conjunto da sua obra – não apenas literária e epistolar, mas também nos textos de caráter histórico⁶.

³ Exemplares existentes na Biblioteca da Ajuda, na Academia das Ciências e na Biblioteca Pública de Évora. Cf. Edgar Prestage, op. cit., p. 259.

⁴ *Teodósio II.*, de Francisco Manuel, Biblioteca Pública de Évora, códice CIII/1-16, fl.118. Os três livros são anteceditos de um Prólogo (6fl.) e de Prefácio (3fl.), sem numeração.

O desenho precede a folha de rosto. Saliente-se que apesar da obra ter sido escrita em castelhano, o prólogo, dedicado a D. João IV por Francisco Manuel de Melo, está redigido em língua portuguesa.

⁵ Augusto Casimiro, *D. Teodósio II*, Porto, Civilização, 1944. A edição corresponde ao texto do manuscrito da Biblioteca da Ajuda, cotejado com as outras cópias. As citações de Teodósio II são feitas a partir desta edição.

⁶ Melo inicia *Tácito Português* exclamando: «Pinto para os tempos a imagem de um Rei cuja história»; e, em *Teodósio II*, principia o prólogo a D. João IV com a alusão aos antigos sábios que exprimiam a constância pela pintura do Monte Olimpo. Cf. *Tácito Português*, Lisboa, Sá da Costa, 1995, p.1, *D. Teodósio II*, op. cit., p.32.

Segundo, pelo divertimento na troca de papéis, de autoridades e de linguagens, pelo jogo e pelo resvalar de linguagens e de sentidos.

Na imagem, Francisco Manuel de Melo assume-se como escritor e pintor. Ao assinar na tela Francisco Manuel, está simultaneamente a assumir a sua identidade e a de seu primo desenhador, Francisco Manuel de Melo Camara. Trata-se de uma figura de estilo, de uma ambiguidade que usa claramente a seu favor.

Terceiro, pela valorização dos sentidos e do seu colorido: ver, falar, ouvir, cheirar, sentir, pisar, ler, escrever, pintar, sentidos, que encobrem uma elaborada concetualização.

Finalmente, pela articulação entre palavra, texto e imagem, no que têm de complementaridade de linguagens, de amplitude de sentido e de ambiguidade. É barroco ainda pelo jogo entre o rigor da verbalização e a ambivalência da imagem; e pelo gosto do enigma e do decifrar, pelo dito, e pelo que é sugerido.

3. O EMBLEMA

Começamos por ler o capricho, como Francisco Manuel de Melo sugere. Ele está organizado em três partes, assinaladas pelas palavras *Verdade*, *Memória*, e *Estylo*.

No desenho, vemos em primeiro plano as musas da Memória e da Verdade, apontando para o retrato de D. Teodósio no cavalete.

Cabe à Verdade o papel de pintora. Num último plano, aparentemente secundário, o deus Mercúrio prepara e mói sobre uma mesa as tintas e as cores. A imagem é explicada pelo historiador no dístico em rodapé e na Carta a Azevedo, já referida:

Pinta a verdade o que lhe dita a memória, e da verdade da memória é fiel retrato a História de Dom Teodósio, a quem Mercúrio, deus da eloquência, prepara as cores do estilo. Tais sujeitos merece Teodósio se ocupem em sua imortalidade. Isto me parece conveniente para declarar o pensamento de pintura⁷.

⁷ Carta a Azevedo datada de 10 de maio de 1649, cit. por, *D. Teodósio II*, op. cit., p.22-23.

Por outras palavras, para o autor os três elementos constitutivos da História são: a Memória, a Verdade e o Estilo, entendido enquanto discurso.

3.1. MEMÓRIA E VERDADE

Pela complexidade do emblema, ele será analisado por partes.

No centro da imagem, e em primeiro plano, a Verdade, sentada num cadeiral, segura com a mão esquerda a paleta, os pinceis e o ponteiro, indicando com a direita o retrato, que é a sua obra. A Verdade está numa posição inadequada à sua atividade de pintor: virada mais para nós do que para a tela. Vemos o seu rosto porque o seu olhar se dirige para a Memória, enquanto esta lhe fala ao ouvido.

Atrás da Verdade, a Musa Memória, com um rosto indiferenciada, talvez por representar o



Figura 2 – Desenho com que se inicia a obra Teodósio II, cod CIII-1-16 © B.P.Évora

por professores de História, de modo a poder ser impresso¹. No entanto, permaneceu manuscrito, não tendo provavelmente Melo finalizado o seu grandioso projeto – pois o facto não é mencionado na sua vasta e cuidadosa correspondência. Segundo Diogo Barbosa Machado, o seu irmão José Barbosa possuía o códice original, com licenças da Inquisição, datadas de 28 de março de 1678².

¹ Carta Familiar, de 18 de dezembro, de 1649, cit. por Edgar Prestage, *D. Francisco Manuel de Mello. Esboço Biográfico*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914, p. 230.

² Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, Coimbra, Atlantida, 1965-67, vol.2, p.182-188

mero testemunhar do passado, assinala também com o braço esquerdo o retrato de Teodósio. A memória surge na imagem como adjuvante da verdade.

No entanto, não é comum, nem no Renascimento, nem no Barroco, a História ser representada pela associação Verdade – Memória. E não ser suportada pelo tempo Cronos. Nos finais do século XVI, Cesare Ripa, na sua Iconologia, fixa do seguinte modo a iconografia da História:

Mujer alada y revestida de blanco, que há de ir mirando hacia atrás y sosteniendo com la siniestra una tablilla...sobre el que estará escribiendo, mientras apoya el pie izquierdo sobre un sillar cuadrado. A su lado se pondrá un Saturno, sobre cuyas espaldas há de reposar la tablilla o el libro donde escribe. La Historia es el arte mediante el cual...se describen y recogen las más notables acciones de los hombres, así como la división de los tempos, naturaleza y accidentes, presentes y pretéritos, tanto de las personas como de las cosas, reuniendo además três requisitos; la veracidade, el orden y la consonancia... Vuelve la vista atrás, mostrando com ello que la historia es la memoria de las cosas passadas, que para la posteridade se conservan y escriben. Se representa escribiendo...porque las Historias escritas equivalen a la memoria de los espíritus y los ánimos...posa su pie sobre un sillar cuadrado, porque la Historia debe mantenerse sempre sólida y segura, sin dejarse corromper ni subyugar em ningún sentido, cayendo em la mentira a causa de los particulares intereses. Por la misma razón viste de blanco⁸.

No entanto, Francisco Manuel de Melo baseia-se nos factos passados, mas interessa-lhe a explicação de aspetos relevantes, que ele seleciona desse passado. O historiador usa o tempo cronológico integrando-o numa construção relacional e explicativa dos sucessos. O conhecimento da História afasta-se da recolha exaustiva dos acontecimentos, em diferentes espaços e tempos, torna-se um processo de conhecimento, intelectual e moral, e, portanto, seletivo.



Figura 3 – História, in *Iconologia* de C. Ripa, Venetia, Nicolò Pezzana, 1669, HG 15228V © B.N. Portugal

...secas e infrutíferas se podem chamar aquelas histórias das quais não se tira outro fruto que a precisa narração dos sucessos dellas, e ao contrario utilíssimas e deleitáveis aquelas que sem perder o fio dos acontecimentos propostos nos levão por tal caminho que juntamente chegamos ao fim da informação dos sucessos e ao da compreensão de varias matérias que com a história delas fazem harmonia. Por este modo de historiar (que he aquele que eu desejo ler sempre) pretendo escrever sempre⁹.

“Entre o duvidoso busco lo mas seguro, mas racional”¹⁰. E ainda, «sou exigente em averiguar as origens e a verdade dos acontecimentos...e hei-de escrever daquela mesma maneira que folgo de ler...pretendo que no fim do meu livro todas as acções surjam claras, distintas, fáceis de entender»¹¹. Para Francisco Manuel de Melo, o conceito de verdade e a noção de história são processos mais complexos do que as ideias padronizadas pela iconografia de Cesare Ripa. E,

⁸ Epanáfora Trágica” in *Epanáfora de Varia História*, Lisboa, IN-CM, [1977], p. 214.

¹⁰ *Política Militar em Avisos de Generales*, Madrid, Francisco Martinez, 1638, p.149.

¹¹ *D. Teodósio II*, op. cit., p. 44.

⁸ Cesare Ripa, “História”, in *Iconologia*, vol.1, Madrid, Akal, 1987, p.477-478.

progressivamente, ao longo do século XVII e XVIII, a Musa Clio vai substituindo a anterior representação de História-Cronos. Clio, a musa celebrante, inicialmente simbolizada com uma trombeta de guerra, uma coroa de louros e um livro – a História de Peloponeso de Tucídides – ligada à guerra e à paz¹², vai evoluindo para uma figura de simbologia erudita e letrada, instruída, culta: com livros e objeto de escrita.

No entanto, apesar de inspirado pela ideia de história de Ripa, Francisco Manuel de Melo não usa linearmente a sua simbologia. Ele adiciona à Musa da Verdade atributos da iconografia da Pintura dos séculos XVI e XVII: paleta com cores, pinceis, ponteiro, cavalete, tela e retrato¹³. Tem o cuidado de não usar os símbolos que associam a pintura à imitação (entendida enquanto representação exemplar, edificante, verdadeira ou falsa) e a aproximam da linguagem poética e da capacidade criativa e de imaginação (simbolizadas na boca amordaçada, enquanto via de acesso à solidão e ao silêncio interior). Há também aqui uma valorização da atividade e da componente mais intelectual.

A frase de Melo em D. Teodósio II «todas as acções surjam claras, distintas, fáceis de entender»,

¹² Cesare Ripa, “Clio”, in *Iconologia*, vol.2, op.cit., p.110.

¹³ Cesare Ripa, “Pintura”, in *Iconologia*, vol.2, op.cit., p.210-212



Figura 4 – Pintura, in *Iconologia* de C. Ripa, Venetia, Nicolò Pezzana, 1669, HG 15228V © B.N. Portugal

parece remeter-nos para um autor de espírito cartesiano. E há racionalidade da sua conceção de história: na averiguação dos factos e na sua explicação. «O Piloto vay à India, vay porque foy là muytas vezes; e o Mathematico sabe là ir por melhores regras sem nunca haver là hido»¹⁴.

«Acções surjam claras, distintas, fáceis de entender», são ainda entendidas na época barroca enquanto elemento de estilo: discurso simples, empático, de imediata adesão. E Melo é sobretudo um autor barroco.

Observando mais detalhadamente a Musa da Verdade encontramos em seu redor elementos obscuros, inicialmente imperceptíveis e que tornam a representação mais densa e enigmática. No primeiro plano e próximo do observador, as pernas do cadeiral são duas patas traseiras de animal. Aparentando ter vida própria, uma das patas pisa violentamente um pé da Verdade. Mas a Musa mantém o equilíbrio, pelo apoio da outra perna na trave da mesa de trabalho, que assim a sustém.

Também um dos pés da Memória está na iminência de ser atingido. A Ninfa equilibra-se pelo apoio do braço direito no cadeiral da Verdade. Uma serpente parece subir pelo cadeiral até à mão da Memória.

Sabemos como na iconografia e a na simbologia medieval e moderna elementos de animalidade, agregados a figuras humanas, estão associados a falsidade, irracionalidade, ausência de humanidade.

Das patas do cadeiral até a representação da Fraude renascentista, o caminho não parece tão longo. A Fraude é o vício somatório de vícios, que Dante opõe à Justiça – virtude que integra a Verdade. A Fraude torna-se um sinal polissémico da injustiça, imoralidade, falsidade¹⁵.

No mesmo eixo central, interferindo entre o rosto das Musas, um elemento enigmático interpõe-se entre a Verdade e a Memória, destabilizando a imagem.

¹⁴ *Aula Política, Curia Militar*, Lisboa, Officina Mathias Pereyra da Sylva, e Joam Antunes Pedrozo, 1720, p.106.

¹⁵ Cf. “Inferno” in *A Divina Comédia de Dante Alighieri*, ed. Vasco Graça Moura, Lisboa, Bertrand, 1995, Canto XVII, 1-10, p.16 e Cesare Ripa, *Iconologia*, vol.1, op.cit., p. 444-445.

Quase impercetíveis, numa primeira leitura, vemos dois pequenos rostos, ou dois olhos, ou uma máscara de rosto anguloso e colérico. Essa sensação de agressividade é reforçada pelo que podem ser tenazes de crustáceo ou cauda de escorpião. Melo fala inúmeras vezes do “inimigo sem rosto” que o acusou, levando-o ao cárcere. Estes elementos ameaçadores na presença da Verdade, associados a literatura da luta do Bem contra o mal, transitam para a figura que Francisco Manuel de Melo quer encarnar: ele é a Verdade, injustamente caluniada e atacada. É vencedora, pela sua constância – fortaleza moral, como, aliás, o autor refere no parágrafo inicial da obra, no prólogo a D. João IV. Para não haver dúvidas da vontade de Melo se retratar

nesta alegoria, na personagem da Verdade ameaçada, ele assina no canto inferior direito, tal como nas suas outras obras, com Quare – a divisa com que assinala todas as suas obras escritas durante o tempo de prisão: Qual a razão? Por que motivo? Mostra assim o apuro em estabelecer a verdade e a idoneidade, quer em termos de construção da narrativa histórica, quer em termos de conduta pessoal, a dificuldade em permanecer idóneo, sem se deixar atingir.

Mas a elaboração do conhecimento histórico, enquanto narrativa e explicação de elementos relevantes do passado, exige experiência e um longo e não visível trabalho de seleção do tema e do âmbito do estudo, da perspetiva de análise, da seleção dos documentos e averiguação da sua autenticidade, da organização dos materiais e da estruturação e disposição das partes que compõem a narrativa: relato, descrição, chrias, falas, sentenças, etc. Variedade e unidade de integração dos elementos narrativos, em que ele é exímio. Por isso Melo introduz como terceiro pilar da História o trabalho de Mercúrio.

O dizer adequado à verdade significa entendê-la não como passado sucedido, (desconhecido), mas como verdade discursiva. É esta verdade discursiva que fica na memória. Através da viveza de expressão e do estilo direto cria-se a verosimilhança e impõe-se a credibilidade do discurso, que é assimilada como verdade – esquecendo-se a própria dimensão discursiva¹⁶.

3.2. MERCÚRIO, PATRONO DAS ARTES E DA ELOQUÊNCIA

Em segundo plano, por detrás da tela, mas só aparentemente secundarizado, vemos o deus Mercúrio – reconhecido apenas pelo capacete com asas, tal como Goltzius, no século XVII, o pintou¹⁷. Robusto, determinado e laborioso Mercúrio trabalha manualmente olhando na direção da Verdade.

A sua figura, envolta no largo e pregueado manto, cria profundidade à imagem. Mercúrio lembra que é necessário organizar, elaborar e concretizar o conhecimento dos factos num discurso fluido, colorido e rico.

Esta parte da imagem corresponde aos bastidores do palco, é a antecâmara do trabalho do historiador.



Figura 5 – Desenho inicial da obra Teodósio II, detalhe – B.P.E, Cod. CIII-1-16 © B.P.Évora

¹⁶ Tratar por tu o leitor e apelar à sua co-autoria são dois recursos estilísticos usados por Melo de modo a criar maior envolvimento e adesão do leitor à sua narrativa: “muchos casos si se referieren de que las puedes formar, si com juicio discurre por la naturaleza de de estos sucesos; entonces sera tuyo el útil, como el trabajo mio, sacando de mis letras dotrina por ti miesmo; y ambos asi llamaremos autores, yo com lo que te refero, tu com lo que te persuades...yo te incurco mi juízo...no te afroco mi persona...si no te agrado no vueltes a ler me.” *Historia de los Movimientos y Separacion de Cataluña* escrita Clemente Libertino, Lisboa, Paulo Craesbeeck, 1645, p.13-14.

¹⁷ Hendrick Goltzius, *Mercúrio*, óleo sobre tema, pintado em 1611, 214x120 cm. Atualmente pertence ao Museu Frans Halsmuseum, Haarlem. Disponível em: http://www.wga.hu/html_m/g/goltzius/hercule2.html. [Consultado em 19/10/2016].

3.3. A HISTÓRIA: UM PROCESSO PROGRESSIVO DE ELABORAÇÃO

Finalmente, que ideia de História nos transmite o emblema?

Vejamos o desenho na sua totalidade: do lado esquerdo a imagem é parca de elementos: a Verdade no seu cadeiral é circundada pela Memória, envolvida pela teatral cortina. Ao revés, do lado direito do desenho, para além de Mercúrio moendo as tintas, debruçado sobre a sólida e ampla mesa de trabalho, vemos uma tela num alto cavalete, encostado a uma estante com livros.

Qual seria a intenção desta construção? Não parece ser apenas mera valorização do estilo e da retórica, mesmo entendida enquanto arte da argumentação e da expressão. A História é concebida enquanto arte da narração e saber. Este saber exige uma adequação específica das regras das artes narrativas. A História é agora um processo de olhar, ouvir, averiguar, argumentar, expressar com rigor e exemplaridade.

Nesta alegoria da História, o autor, para além do Estilo (Mercúrio) valoriza a componente do trabalho do historiador no processo de elaboração do conhecimento e da escrita da História – a tela e os livros. Pela Memória (entendida enquanto matéria-prima e arquivo, como memória-fixação-recordação), pela Verdade (entanto entendimento, capacidade intelectual e moral) e pelo Estilo (entanto arte da argumentação e da expressão) a História torna-se um conhecimento, uma Arte, que dá inteligibilidade aos sucessos. À história corresponde a capacidade mais profunda de compreender a realidade humana, nas componentes social e política.

*Si hablé como vassalo amante dellos hechos de su principe: seame agora licito penetrarlos como politico, y darlos a entender como historiador... alas cosas si de afuera se contemplan, ellos parecen impenetrables, si paço, ni caminho. Y no asi quando desde cerca son mirados...se les avecina la industria, o la necesidad*¹⁸.

O processo é o seguinte: a memória fixação-recordação é trabalhada pelo elemento racional

e selecionante, que é o entendimento. Deste primeiro nível resulta uma memória selecionada, que, em consequência de nova elaboração discursiva, chega à história-construção. A noção da história enquanto compreensão relacional de aspetos do passado está presente no próprio título da obra Epanáfora de vária história. Epanáfora significa, etimologicamente, estabelecimento de relação, sujeita a um juízo superior. De vária história, sugere a ideia de um conjunto de estudos monográficos, mas integrados num âmbito comum, tudo sujeito ao juízo da opinião pública.

4. A TELA: O GRANDE LIVRO

A verticalidade do cavalete impõe a presença de D. Teodósio.

O duque é retratado de corpo inteiro, em pose de elevada dignidade e majestade. Francisco Manuel de Melo não pinta um retrato equestre, nem o representa segundo o modelo de nobre guerreiro quinhentista, que ele foi em Alcácer Quibir. Antes como grande senhor imponente, segurando na mão bastão e espada, com larga faixa, e chapéu debaixo do braço. Tem o rosto de homem maduro, com olhar direto, e bastão firme, transmitindo-nos segurança e prudência. O desenho é fiel ao texto do livro: representa um nobre, com a qualidade de legítimo sangue real e com personalidade de governante, pela educação e pela personalidade: “Nisto de Esquadriñar ânimos, de descrever pessoas, de julgar os temperamentos e retratar os afetos poucos terão sido mais atentos e curiosos que eu.”¹⁹

A sua figura aparenta semelhanças com o retrato de D. João IV, do pintor régio Avelar Rebelo²⁰. Para o autor, como se disse, este emblema é o rosto do verdadeiro livro. É alegoria da História. Porquê? A imagem mostra-nos a figura de D. Teodósio no palco, à nossa frente – uma evidência da vida.

Mas a imagem é também meta-linguagem da História enquanto processo de elaboração: mostra o livro; os meios que Francisco Manuel de Melo usou; e as etapas para produzir a sua história, que nós vemos e entendemos como passado.

¹⁹ D. Teodósio II, op. cit., p. 44.

²⁰ Retrato de D. João IV por Avelar Rebelo, 1643, Vila Viçosa. Disponível em: http://blx.cm-lisboa.pt/fotos/gca/1133296709joao_iv.jpglink. [Consultado em 19/10/2016].

¹⁸ *Ástrea constante*, Biblioteca Nacional de Portugal, Cód. 3557, fl.110v-85v.

5. O PINTOR

A autoridade de Melo historiador, é assumida na assinatura na tela e na seleção dos títulos que surgem na estante.

Entre os livros que imprimiu até 1649, neste desenho só nos pinta obras históricas, políticas e morais – ignora as poéticas. E a imagem diz ainda que o autor dá maior relevância às obras históricas e políticas. A altura das lombadas revela a importância da temática.

Observamos em primeiro plano, e de maior dimensão a Guerra da Catalunha²¹, seguida de Ecco Politico²², e em quarto lugar, Política Militar²³. De menor tamanho, vemos Mayor Pequeno (vida de S. Francisco)²⁴ e o primeiro e o segundo volumes de Fenix de Africa (vida de S. Agostinho)²⁵, e em último plano, o panfleto Manifesto de Portugal²⁶, seguido de outros livros e papéis.

Como adquiriu Melo saber e prudência?

*quem he o fiador destas verdades? a larga assistencia, e curiosa pratica da Corte de Madrid, onde dez vezes me levou, não sey se a ociosidade, ou se o negocio. He a promptissima observação das cousas politicas, da qual melhor nas conversações, que nos papeis acharão rastro aquelles, q me communicão. He a boa amizade alcançada, e proseguida com grandes Ministros daquelles Reynos. He a continua licçam dos seus Livros politicos, e historicos, retratos das acçoens antigas, e modernas. He hum precioso thesouro de memorias curiosissimas. He finalmente huma memoria não infelice, e huma attenção applicada a tudo o que póde fazer exemplo. Eys aqui o fiador, e os fiadores da verdade do meo discurso!*²⁷.

Para ele a História é o entendimento mais profundo da vida dos homens em sociedade: “hum teatro de acontecimentos donde se fazem públicos para

utilidade dos que vierem, os vícios e virtudes dos que passaram. É «útil aos presentes e vindouros... de modo a projetar nas coisas públicas futuras a claridade ganha no estudo das passadas»²⁸.

6. CONCLUSÃO

O conhecimento histórico surge em estreita ligação com a ação política. Por isso, a temática das histórias em Francisco Manuel de Melo está centrada nas realidades humanas e no tempo recente, ignorando a história erudita e da antiguidade, a história sagrada, ou a história poética.

Melo evidencia como a sua autoridade e prudência foram adquiridas pelo estudo e pela grande experiência.

Embora subordinando a finalidade do conhecimento histórico à utilidade política, o autor já concebe a História como um saber com autonomia.

Associando História à Verdade, enquanto processo e resultado, Melo aumenta a autoridade e a credibilidade deste saber e, conseqüentemente, do historiador.

Assim, pela responsabilidade do historiador em averiguar a verdade do passado, adequando-a ao presente, é valorizada a componente moral: a vontade do historiador, presente no grande edifício da História.

Finalmente, a associação do emblema às duas sentenças de Melo – “o rosto do verdadeiro livro” e “o pensamento da pintura” – reforça a consciência que ele tem do seu papel na construção da História, não apenas enquanto historiador, mas também como teórico.

Para ele a História é o entendimento mais profundo da vida dos homens em sociedade.

²⁸ “Epanáfora Trágica” e “Epanáfora Política” in *Epanáfora de Vária História*, Lisboa, IN-CM, [1977], respetivamente p. 198 e p.8.

²¹ *Historia de los Movimientos y Separacion de Cataluña*, escrita por Clemente Libertino, Lisboa, Paulo Craesbeeck, 1645.

²² *Ecco Politico*, Lisboa, Paulo Craesbeeck, 1645.

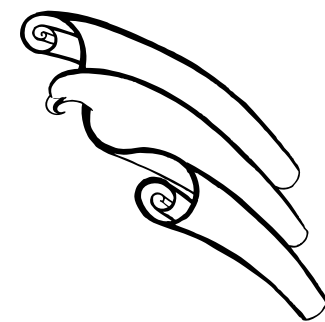
²³ *Política Militar em Avisos de Generales*, Madrid, Francisco Martinez, 1638.

²⁴ *El Mayor Pequeno*, Lisboa, Manuel da Silva, 1647.

²⁵ *El Fenix de Africa*, Lisboa, Paulo Craesbeeck, 2 vol, 1648 e 1649.

²⁶ *Manifesto de Portugal*, Lisboa, Paulo Craesbeeck, 1647.

²⁷ *Aula Política, Curia Militar...*, Lisboa, Officina Mathias Peireyra da Sylva, e Joam Antunes Pedrozo, 1720, p.160.



OUTRAS EVO(O)CAÇÕES

Jesus Carlos

ALEKSANDR SOLZHENITSYN

A face, entre os domos, fluída,
a subir para os minaretas
Iluminados de talha e lua, espera,
porque alguém virá,
Alguém virá, homem ou anjo,
cavalo de sombra, violinista
De cauda ou bailarina louca,
poeta sangrante. Alguém virá,
Em nome dos mortos, por sobre os crânios,
as negras valas
Sem nome. Alguém virá e os astros
beberão vodka, a neve
Beijará o Estio e todas as ínfimas coisas,
a aranha no tecto,
O bolor na laje, os brincos esquecidos,
a nódoa e o pente
Cantarão o último milagre da luz da manhã.
Nada, nunca,
Apagará o lume na página,
a brancura cruel da coragem.