Uma aproximação à problemática do labirinto em alguns *andamentos* diacrónicos de inspiração helénica (de Ovídio a Pausânias e de Boccaccio e Agricola a Valkenborch)

in memoriam Jean-Pierre Vernant

Manuel Cadafaz de Matos*

1 - Evocação de um erudito



estudo, mesmo que sumário, que aqui vamos empreender, com uma primeira secção sobre a mitologia helénica – e, em particular, numa incursão pela fascinante temática do labirinto enquanto convite para a *fuga* – constitui uma homenagem ao helenista francês Jean-Pierre Vernant. Há a assinalar, com efeito, o desaparecimento daquele erudito francês em Janeiro de 2007[1] e (para além das razões pessoais que nos ligam aquele erudito, as quais não vêm aqui a propósito) e, sobretudo, o seu indesmentível legado nessa área dos estudos clássicos.

Pretendemos também dar aqui, no essencial, como historiador do livro, o testemunho acerca desse bem cul-

* Academia Portuguesa da História e Centro de Estudos de História do Livro e da Edição – CEHLE. O presente estudo é aqui publicado após ter tido uma primeira edição «online», recente, pela revista *Amaltea*, da Universidade Complutense de Madrid, estando acessível no endereço http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/cadafaz.pdf.

1 Remete-se para Manuel Cadafaz de Matos (dirº.), *Revista Portuguesa de História do Livro*, vol. 21, 2008.

tural (evoluindo de *codex* a *liber*) que continuou como continua a enriquecer o homem, desde o Mundo Antigo à Idade Moderna. É nessa qualidade (e vertente de formação), e ainda na de iconólogo, enquanto semioticista[2], que aqui fundamentalmente nos assumimos.

Os caminhos heurísticos que Jean-Pierre Vernant abriu, ao longo de mais de quatro décadas de intensa actividade docente e de pesquisa – uma parte desse tempo ao serviço do Collège de France, Paris – no terreno dos mitos clássicos (Vernant 1942), constituem o filão de abordagem para o testemunho que aqui deixamos. Esse seu percurso entronca, naturalmente, no de outros classicistas que o precederam, tendo trabalho também eles nessa fascinante área de estudos. Foi o caso, entre outros, de Louis Gernet[3] e de Pierre Lavedan[4], pelos quais também iremos guiar as nossas incursões nesta temática.

Entrando-se mais estritamente na história de testemunhos materiais dos "repertórios mitológicos" (e, indirectamente, no âmbito da história da escrita do homem grego) – compilados numa vertente simbólica estritamente *legislativa* – J.-P. Vernant considera *Biblioteca*, do Pseudo-Apolodoro, Fábulas e Astronómicas, de Higino,

2 Parte da matéria aqui abordada foi objecto de investigação no âmbito dos nossos programas de leccionamento universitário ao longo dos últimos anos (primeiramente na Universidade Católica Portuguesa e, posteriormente na Escola Superior de Design) no âmbito da "História da Ilustração", numa primeira fase, respeitante ao período pré-Clássico e Clássico.

3 Foi verdadeiramente fecunda a acção pedagógica exercida por Louis Gernet, primeiramente na Argélia, onde se notabilizou (na Faculdade de Letras) quer no ensino, quer na versão de textos clássicos gregos. Apenas em 1965 veio a ingressar em Paris, na École Pratique des Hautes Études. Nessa cidade J.-P. Vernant veio a fundar, em homenagem ao mestre, o Centre Louis Gernet. *Vide* Gernet, 1968; e, ainda, a obra *Hommage à Louis Gernet*, 1966.

4 Pierre Lavedan *et alii*, 1931. Entre os colaboradores de P. Lavedan nesse projecto colectivo da primeira metade do séc. XX contaram-se Anel, Chatelard, Etienne Delaruelle e François Delaruelle, Vieillefond e G. Canonne.

livro IV da *Histórias* de Diodoro, *Metamorfoses*, de Antoninus Liberalis, a colecção dos *Mitógrafos do Vaticano*.

Todo esse esforço intelectual do homem culto da Hélade visou apresentar, segundo aquele classicista, "sob forma abreviada e segundo uma ordem sistemática, o fundo comum das lendas gregas" (Vernant, 1991: 22).

Olhando todo esse rico património fixado pelos mais díspares testemunhos documentais, o autor de *O Mito e a Religião na Grécia Antiga* estabelece que "por trás da variedade dos nomes, das figurações, das funções próprias de cada divindade, pressupõe-se que o rito opera a mesma experiência do 'divino' em geral, enquanto poder supra-humano (*to kreitton*)".

E acrescenta: "Este divino indeterminado, em grego *to theion* ou *to daimonion*, subjacente a cada deus, diversifica-se em função dos desejos ou dos medos a que o culto tem que responder. Deste tecido comum do divino, os poetas vão por sua vez talhar figuras singulares; irão animá-las imaginando, para cada uma, uma série de aventuras dramáticas..." (Vernant, 1991: 26). Esta realidade, afinal, constitui um empreendimento colectivo comum (e com as naturais correspondências[5]) quer à vasta população da Hélade, quer à do não menos amplo império romano.

Este nosso estudo constituindo-se, como se disse, uma homenagem a J.-P. Vernant, procura, com efeito, ir além da problemática dos mitos helénicos – em que se especializou esse investigador – para se centrar numa

---

5 Alguns destes mitos, como é sabido, pertencem simultaneamente ao legado de vários países passando em múltiplos casos até além das fronteiras do império grego e do império romano. Vide, ainda, Marília P. Futre Pinheiro: 2007 (que trata de aspectos sumários do labirinto in pp. 127, 400, 442 e 494).

análise diacrónica de vários conceitos de labirinto. Assim, partimos das premissas de Ovídio e da forma como este, no Livro VIII das *Metamorfoses*, cantou o labirinto cretense de Cnossos e a fuga de Dédalo e de seu filho Ícaro. Centrando-nos, de seguida, na viagem de Giovanni Boccaccio pelo mundo dos afectos, na sua obra *Labirinto de amor*, chega-se ao século XV e às experiências de Agricola, enquanto compositor quatrocentista. Essas incursões inovadoras pela arte da música levam o leitor, enfim, à experiência da construção pictórica do labirinto, por parte dos artistas quinhentistas flamengos, Lucas I van Valkendorf e Hans Bol, um pouco em resultado das suas múltiplas viagens de auto-exílio.

SECÇÃO I

DE UMA PERSPECTIVA DOS MITOS DE DÉDALO E DE ÍCARO NO SÉC. I, DA FUGA DESTES DO LABIRINTO CRETENSE E DA TEORIA DO "DESEJO MIMÉTICO" NO HOMEM-PÁSSARO

2 - A História e o mito: as tradições documentais por via dos textos de Ovídio a Pausânias

Dista não muito mais de um século a leitura do mito de Dédalo e de Ícaro, por parte do poeta latino Ovídio e do historiador helénico Pausânias (séc. II d.C.). Uma criteriosa abordagem feita aos mitos dos impérios grego e latino ocorre, e do mito de Dédalo e de Ícaro em particular, ocorre como é sabido nos inícios da era actual, por via do longo poema de Ovídio (43 a.C./ c. 17-18 d.C.), *As Metamorfoses*[6].

---

[6] Trata-se, como é sabido, de um poema mitológico em 15 livros (c. 1 d. de C.), votado no geral às transformações dos heróis mitológicos em plantas, animais e minerais.

Na obra de Ovídio – uma das que mais contribuiu para estruturar a linguagem poética na Europa Clássica – são abordados os mitos de Dédalo (um arquitecto ateniense convidado pelo rei Minos e que, a seu pedido, edificou o labirinto), bem como o seu filho Ícaro. Importa estabelecer, no entanto, que já antes daquele poeta latino se debruçar sobre tais mitos, estes tinham sido objecto de análise por poetas gregos e latinos como Virgílio, Juvenal, Diodoro de Sicília, Arriano ou Apolodoro (J. Lacarrière. 2006: 266 e 131).

Bem conhecidas dos estudiosos que se dedicam às literaturas latina e helénica do período Clássico são as versões das *Metamorfoses,* de Ovídio e da *Periegesis Hellados* (*Descrição da Grécia*), de Pausânias. Em ambas as obras, com efeito, é feita alusão aos mitos de Dédalo e de Ícaro e à sua fuga do labirinto do rei Minos onde dominava (como monstro todo poderoso), o Minotauro[7].

Quanto à *lectio* textual das *Metamorfoses* de Ovídio, a porventura mais credenciada deve-se, em particular, a J. Tarrant (Oxford, 2004). No respeitante ao público em Portugal e em língua portuguesa – não se ignorando alguns esforços promissores de Bocage e A. Feliciano de Castilho, nesse mesmo sentido, no século XIX, as recentes versões (por ordem cronológica) de Domingos Lucas Dias, que de algum modo se complementam, são aquelas de que nos servimos para este efeito, com recorrência aqui, com a devida vénia, a algumas transcrições textuais do texto fixado pelo primeiro.

Esta leitura dos mitos de Ícaro e de Dédalo – nesta primeira parte do presente trabalho – só a veríamos como

---

7 A filha desse lendário rei Minos, Ariadne, foi quem ajudou Teseu (enviado como tributo ao Minotauro) – e com recurso a um novelo de fio – a encontrar a saída do labirinto. *Vide*, a este respeito, Pierre Lavedan, 1931; e Marília P. Futre Pinheiro, 2007: 400.

satisfatória numa análise comparativa sumária, com efeito, com os pressupostos de algumas das lições do referido texto helénico da referida obra de Pausânias. Estas são da responsabilidade, respectivamente, do mesmo J. Tarrant[8] e, por seu lado, de Maria Helena da Rocha Pereira, 1989-90 e, ainda, da conceituada editora francesa Belles Lettres, 1992-99.

2-1. As *Metamorfoses* de Ovídio numa componente conceptual mitográfica helénica

Desde há muito que as *Metamorfoses* são consideradas uma obra de vincada feição helenística. Alguns dos modelos mais directos "poderão ter sido colecções de metamorfoses" estabelecidas por autores helénicos. Entre as fontes documentais utilizados por esse poeta romano podem contar-se o poema de Beo (séc. III), acerca de metamorfoses em pássaros, bem como os *Catasterismos*, de Eratóstenes (do mesmo século), acerca de transformações em astros.

Foram então também de uma significativa aceitação na capital do império os *Heteroeumena*, de Nicandro (do séc. anterior), colecção esta que "abrangia todo o tipo de metamorfoses, explicando os acontecimentos que tinham levado à transformação". Pode referir-se, ainda, o caso de que Parténio de Niceia tinha escrito também sobre metamorfoses (e do qual também Ovídio havia recolhido diversas histórias). Ou ainda o caso de Emílio Macro, um amigo antigo de Ovídio, que havia escrito ou traduzido uma obra acerca de transfigurações em pássaros (P. Farmhouse Alberto, 2007: 17-19).

---

[8] O tradutor português desta obra de Ovídio tomou por base (segundo ele mesmo explicita) a versão de R. J. Tarrant, na Oxford Classical Texts.

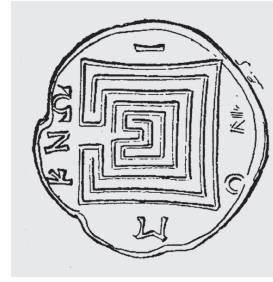
2-2. Quatro noções operativas para a leitura dos mitos de Dédalo e de Ícaro (dados heurísticos)

Seja como for o labirinto e os mitos de Dédalo e de Ícaro – *herdados* por Ovídio de outros autores – remetem sempre para os conceitos:

2-2-1. do espaço;
2-2-2. da mutação-transformação, da metamorfose;
2-2-3. da superação e do enfrentamento; e
2-2-4. da vivência do mimetismo.

São estes pontos que iremos abordar, mesmo que sumariamente.

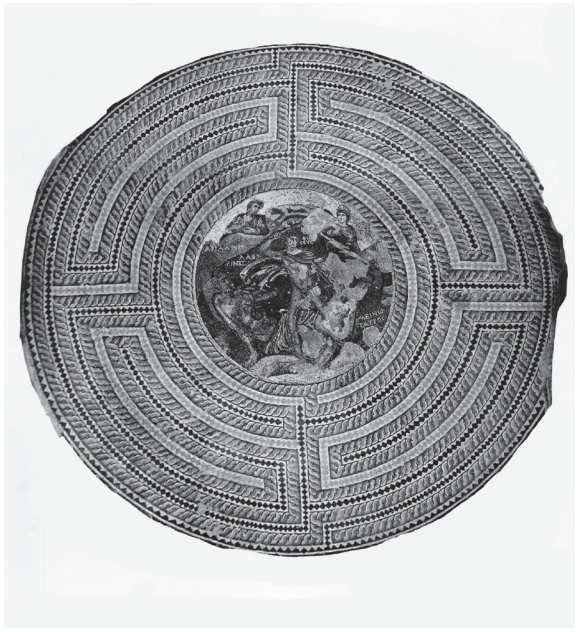
2-2-1. Quanto ao labirinto cretense propriamente dito, a sua existência pressupõe a existência de um espaço (J. Lacarrière, 2006: 130). Trata-se, neste caso, de um espaço interior, fechado, mas onde o seu arquitecto, Dédalo, sabe encontrar as respectivas saídas escapatórias (com reminiscências ao longo de todos os séculos, chegando até à literatura portuguesa do século XX[9]).



Antigo selo referente ao labirinto de Cnossos,
lendariamente edificado por Dédalo,
produzido precisamente na ilha de Creta
(*apud* Pierre Lavedan, 1931)

---

9 Miguel Torga (1907-1995), *Diário VII*, 2ª. ed., 1961, "Labirinto" [Ariadne e Teseu]; idem, *Diário, XII*, 2ª. ed., 1977 "Ícaro" [Ulisses]. – Remete-se, a este respeito, para Marília P. Futre Pinheiro, 2007: 494).





Mosaico da vila de Teseu, em Paphos, do século III,
no qual se representa Teseu, Ariadne e o Minotauro
(constantes do mito do labirinto de Creta);
e mapa de Jericó, tal como consta da Bíblia Farhi

A existência do labirinto como espaço interior não invalida, no entanto, a existência de outras formas de labirinto, como espaço exterior. Uma das tipologias frequentemente referenciadas, neste caso, é as dos jardins-labirinto que estiveram em grande voga sobretudo até ao período do Renascimento europeu quatrocentista e quinhentista.

Esse mesmo espaço do labirinto tanto pode ser um meio de opressão como um meio de libertação e viagem. Depende, ao fim e ao cabo, como se potencia a vivência desse antro.

No primeiro dos casos, o labirinto como espaço de opressão, ele só poderá ser deixado por via da astúcia. Cabe, com efeito, aquele que pretende abandonar o labirinto desenvolver as acções adequadas (por via da razão prática; e, para outros, por via da fé e auto-convicção) para poder deixar esse espaço de reclusão.

No segundo dos casos, o labirinto como espaço de libertação e viagem, ele pode ser, sempre, um incitamento ao encontro ou reencontro, um incitamento, em fim, à (auto) descoberta. Um dos exemplos porventura mais fascinantes neste aspecto particular é o de algumas formas de evolução da livraria ou biblioteca, ao longo dos séculos. – Exemplo recente disso é a biblioteca de Umberto Eco (conforme testemunha um recente documentário fílmico sobre a sua vida e convívio com amigos na região transalpina da Toscânia), o qual nunca escondeu o seu encantamento do livro como suporte material de cultura, de vivências, de sensações.

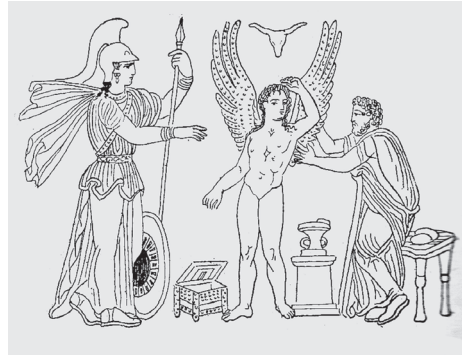
O engenho e a arte de cada um no *seu* labirinto (só presente nas histórias perpetuadas pelos homens que são os mitos), vão disciplinar, pois, as formas encontras de mutação-transformação, ou seja, de metamorfose, que

vão permitir a acção de abandono desse antro. Assim – e considerando que os mitos de Dédalo e Ícaro já estiveram presentes nos testemunhos escritos de Diodoro da Sicília, de Virgílio, Arriano, Apolodoro ou Juvenal (J. Lacarrière, 2006: 131 e 266) – tais histórias, com o seu pendor também moralizante tinham uma razão de perpetuarem de geração em geração. As pessoas "acreditavam na necessidade do mito, tinham necessidade dessas lendas para afirmar e confirmar o poder soberano dos deuses" (idem, 2006: 131).

2-2-2. Quanto à mutação-transformação, à metamorfose propriamente dita, o agente de acção só pode abandonar o labirinto – no plano do mito – se numa perspectiva do ser, ou seja, numa vertente ontológica, se operar nele a transfiguração.

Há que se encontrarem, então, as respectivas formas para essa transfiguração. Assim, no caso dos mitos *lidos* e interpretados por Ovídio, a mutação-transformação encontrada foi a do homem-ave. Assim, nessa leitura por aquele poeta latino, a transfiguração passou, já se vê, pela assunção de um pensamento mimético: o mito *carnalizou*, por assim dizer, no homem (neste caso Dédalo e Ícaro) com as suas próteses naturais, as asas. Deste caso – como aliás de diversas outras fontes iconográficas alusivas – dá testemunho um vaso helénico encontrado em Nápoles.

Se mito está associado à cristalização da lenda, da ficção, da pequena-grande história – carregado sempre da sua narratividade e da sua força frutificadora de proveito e exemplo – pode-se associar também a estes dois trânsfugas do labirinto a necessidade de reencontro com alguma da *pureza* original do homem (que parte, também, um tanto à procura de uma sua essência *outra*). Assim, não poderá haver nunca mutação-transformação sem a vivência dos passos da superação.



Vaso helénico referente aos mitos de Dédalo e de Ícaro, encontrado na cidade de Nápoles (*apud* Pierre Lavedan, 1931)

Neste aspecto particular da mutação-transformação, há, ainda, como que um complemento simbólico do homem para com a sua projecção em *anjo*. Assim, em termos de antítese, o homem, no mito, como que se *descarnaliza* na imaterialidade de uma pureza recôndita.

2-2-3. O aspecto da superação, por seu lado, é a passagem ao estádio da concretização da saída ou fuga do labirinto (após a vivência da mutação-transformação pelo herói ou agente de acção). Deste modo, todo e qualquer acto de superação ocorre após um estádio de enfrentamento, nalguns casos do inimigo, da fera, ou do adversário simbólico.

No caso do labirinto cretense, o herói – mesmo tendo sido ele quem, com a sua ciência, construiu esse espaço arquitectural – enfrenta, na adversidade, o monstro ou Minotauro. O mito necessitou, assim, ao longo da sua evolução (num patamar de criatividade oral e literária), de corporizar a fera dentro do seu próprio reduto, o labirinto.

Essa corporização do dragão ou do monstro, ou seja, do adversário, só faria verdadeiro sentido ideológico no

sentido do enfrentamento, da luta e, consequentemente, do triunfo do herói. Há que perspectivar, por outro lado, que o caso da luta com o monstro e da devida superação pelo *maravilhoso* herói – encontra, na cultura helénica, múltiplas situações-tipo.

Importa perspectivar, neste âmbito, a luta de Apolo com Píton – a guardiã do santuário de Delfos – ou seja, com um ser nascido da putrefacção subterrânea que destruía toda a vida em seu redor[10] (Y. Balbás, 2009: 75-76). Tendo esta situação sido enriquecida pela iconologia renascentista, um exemplo ilustrativo a tal respeito é uma gravura de Virgilio Solis[11]. (1514-1562).



Apolo vence em Delfos o dragão Pitón,
segundo uma gravura do renascentista Virgílio Solis,
apresentada numa edição seiscentista
das *Metamorfoses* de Ovídio

---

10 A morte de Píton, como a de Delfim, outro dragão, acabaram por trazer àquela região – segundo este mesmo investigador, uma era de fecundidade graças à qual Delfos se converteu num centro de culto apolíneo, lugar de celebração dos jogos pítios e residência do oráculo mais famoso de toda a Grécia. – Sobre Píton, em particular, *vide* também Marília P. Futre Pinheiro, 2007: 284-285; 299-300.

11 Virgílio Solis, bem conhecido gravador germânico, nasceu em Nuremberga, segundo E. Bénézit, em 1514. Tendo gravado diversos temas religiosos e mitológicos, deve-se-lhe, ainda, o trabalho para uma Bíblia de Francoforte, datada de 1561. Virá a falecer na mesma cidade onde nascera, em 1562.

Um outro caso de luta contra o monstro, na mitologia helénica, é protagonizado por Zeus, figura-topo do respectivo panteão. Este deus, com efeito, destruiu o gigante Tifón, criado pelo referido monstro Pitón, na obscuridade do Tártaro, mediante um raio que o sepultou na ilha da Sicília, de onde, segundo a lenda, o seu sangue fluía através do vulcão Etna[12] (idem, 2009: 76).

No caso conceito, no labirinto de Cnossos (e do mito de Dédalo) o enfrentamento do herói é com o mostro ou dragão a que é dado o nome de Minotauro). Assim – e voltando-se ao *terminus* deste terceiro estádio – o agente de acção, o herói do mito *carnaliza*. O mito só poderá cumprir a sua função social quando satisfaz a necessidade de *carnalizar* o seu herói no próprio homem (M. Detienne, 1989: 172).

Assista-se, pois, à ascensão de Dédalo e de seu filho Ícaro, pelo céus fora, após as suas fugas do labirinto cretense. São homens? São deuses? A sua assunção no patamar das crenças colectivas motivou que eles se revestissem da forma humana.

Para a superação, a forma humana precisou de uma *outra* dimensão. E essa dimensão – no âmbito da teoria mimética – foi-lhe dada, apenas, pelas asas das aves? Evidentemente que não. Às aves, agora humanizadas, acresceram as formas dos anjos (que não apenas as asas), os quais lhes vieram emprestar, no plano da transfiguração, um novo paradigma discursivo, uma nova forma mobilizadora.

2-2-4. Quanto às práticas miméticas, por assim dizer – e mesmo que, mais adiante, voltemos necessariamente

---

12 Y. Balbás (2009: 76) alude, ainda, a outros casos, no âmbito da mitologia da Hélade, da luta vitoriosa contra dragões ou seres serpentiformes. É o caso de Cadmo, Perseu, Jasão e Héracles.

a este sub-tema específico – a superação das situações de enfrentamento é complementada pela vivência de uma prática mimética.

No respeitante aos Dédalo-Ícaro analisados por Ovídio, a prática mimética é potenciada pela figura do homem-ave, a quem as asas emprestaram uma outra dimensão. Passando-se ao modo como Pausânias, também num contexto helénico, passou a assumir – ainda no plano do mito – a fuga dos pai e filho daquele labirinto cretense, a criatividade do narrador potenciou não já uma vivência mimética mas, nesse outro caso concreto de fuga e superação (como também se verá um pouco adiante, mais em pormenor), a descoberta de um novo engenho, até então desconhecido, a vela marítima. Nesse caso também para Ícaro foi fatal a navegação.

Enfim, seja pelos ares, seja por mar, o que os mitos de Dédalo e de Ícaro acaba por vir a pôr em relevo é que "o homem não deve desejar o impossível, e que o seu domínio é a terra e não o céu" (J. Lacarrière, 2006: 131), nem o mar (no caso do mesmo mito, desta feita exponenciado por Pausânias).

Em síntese, pela abordagem ovidiana destes dois mitos helénicos, no referido livro VIII das *Metamorfoses*, o leitor confronta-se com uma teia relacional bastante complexa (A. S. Hollis, 1970), estando interligados em torno do complexo labirinto cretense – um conjunto de conhecidas personagens míticas que, pelo empolgamento da sua acção, chegariam por tais feitos simbólicos até aos dias de hoje.

Tais personagens são Minos, rei de Creta; Parsifaé, sua mulher; Ariadne, a sua filha; os já referidos Dédalo e seu filho Ícaro. A acrescentar a estes Teseu, príncipe vindo de Atenas para matar o Minotauro, "o que ele fará sem pena,

graças à ajuda de Ariadne e sobretudo de Dédalo, que lhe fornecerá os meios para poder sair do labirinto e deixar Creta" (L. Lacarrière, 2006: 264).

É esta, no essencial, a complexa teia relacional em que decorre a acção mítica ovidiana centrada em Dédalo e Ícaro. Tal acção tem os seus predicados e ingredientes próprios, a sua textura literária, por assim dizer. É evidente que o conceito de labirinto, como bem observou J. Lacarrière, está sempre associado a impasse e, ainda, a reclusão. Tal situação de impasse só poderia ser ultrapassada pondo os heróis – num plano mítico – a empreender proezas verdadeiramente sobrenaturais.

Um pouco posterior a esta leitura e recriação desses mitos por Ovídio, uma nova e diferenciada abordagem – e que, assim, se materializa numa *lectio* textual autónoma sobretudo em relação a Ícaro – decorre, como se verá um pouco adiante, na obra de Pausânias, *Periegesis Hellados* (Descrição da Grécia).

3 - Ovídio e os empreendimentos simbólicos da fuga: desde o labirinto de Creta à separação dos heróis

Não são coincidentes, em termos de significação, como se disse, os testemunhos romano (de Ovídio) e helénico (de Pausânias) acerca da fuga do labirinto cretense. Principiemos assim por sumariar – mesmo que incorrendo no risco de repisar alguns lugares que têm sido sucintamente debatidos por especialistas em mitografia clássica – algumas das passagens de *Metamorfoses*, VIII, 166-168, principiando pela sumária descrição do labirinto cretense:

ita Daedalus implet innumeras errore uias uixque ipse reuerti ad limen potuit

> "assim Dédalo enche de voltas os incontáveis caminhos, de tal modo que, mesmo ele, teve dificuldade em retornar à entrada" (Ovídio /vº. D. L. Dias, 2008: 20-21).

É neste contexto de mítica reclusão que se impõe a Dédalo a decisão – pensando inclusivamente em seu filho Ícaro e, ainda, na legítima liberdade para ambos – da fuga daquele labirinto. Voltando-se ainda a Ovídio, o poeta romano clama (VIII, 183-187):

> *Daedalus interea Creten longumque perosus exilium tactusque loci natalis amore clausus erat pelago. "terras licet" inquit "et unda obstruat: et caelum certe patet; ibimus illac: omnia possideat, non possidet aera Minos."*

> "Entretanto Dédalo, saturado de Creta e do longo exílio e mordido de saudade da terra natal, estava [naquele labirinto] rodeado de mar. 'Embora Minos me barre o caminho por terra e por mar, diz, aberto fica-me o céu. É por aí que eu irei. Seja de tudo senhor, não há-se sê-lo do ar'" (Ovídio /vº. D. L. Dias, 2008:22-23).

As acções dos mitos em presença descritos por Ovídio terão de ser enquadradas ao nível não apenas da inteligência como da própria astúcia: vencer as forças da gravidade, através de máquinas de voo, para abandonar aquele labirinto fazia cair por terra, na área do mito, que o domínio do homem passava a ser o céu, mais do que a terra (J. Lacarrière, 2006: 130-131).

Esta textura do entrecho de Ovídio – numa parte do referido Livro VIII das *Metamorfoses*, e para além de outras deambulações transformistas oníricas ou não do

autor (M. Cadafaz de Matos, 2005: 137 e 142)[13] – deixa antever, naturalmente, aquele sentido das coisas que René Girard referencia como teoria do mimetismo. O homem sonha ser ave, constrói extensões aos seus próprios braços, ganham assim forma as asas. Recorre-se à madeira, ao linho, às penas e à cera, entre outros materiais[14].

É precisamente neste contexto da fuga que principia a cavar-se um fosso entre a referida *lectio* de Ovídio e a de Pausânias em torno de Ícaro. Tal sentido hermenêutico – variando embora em pequenas nuances, de tradutor para tradutor – permitiu ao longo dos séculos o estabelecimento de *tradições* textuais com um fundo comum, grande parte das vezes. Desenvolveu-se, assim, o conceito de estema, na multiplicidade das suas ramificações e variantes.

3-1-1. Breves reflexões sobre as fugas de Dédalo e de Ícaro no confronto entre a *lectio* romana de Ovídio e a helénica de Pausânias

Quanto à leitura do mito de Dédalo e Ícaro, após a fuga destes do labirinto cretense, Ovídio no século I – depois de se deter sobre as técnicas de construção das asas (antecedendo em c. de 15 séculos os engenhos de da Vinci) – dá ao leitor a sua *lectio* muito própria de quais

---

[13] O presente autor, na secção 3 deste seu estudo, sobre "Algumas técnicas de ilustração (em códice e outras) similares às técnicas presentes no impresso", em particular in pp. 137, 142 e 144-145, faz alusão a aspectos ilustrativos em Petrarca, no século XIV, inspirados nas Metamorfoses de Ovídio.

[14] J. Lacarrière comenta, a propósito, da obtenção deste materiais que encontrá-los num labirinto como aquele era algo mais do que improvável, era um verdadeiro mistério (no que os mitos são costumeiros). E adianta (2006: 133) que já no texto de Diodoro da Sicília o linho e a cera – na preparação das asas de Ícaro – estavam presentes.

foram os primeiros conselhos paternos acerca da navegação aérea:

> *Instruit et natum "medio" que "ut limite curras, Icare," ait "moneo, ne, si demissior ibis, unda grauet pennas, si celsior, ignis adurat: inter utrumque uola. Nec te spectare Booten aut Helicen iubeo strictumque Orionis ensem: me duce carpe uiam…*
>
> "Aconselho-te, Ícaro, a que voes a meia altura, não vá a água, se fores mais baixo, tornar-te as asas pesadas, ou queimar-tas o fogo, se voares mais alto. Voa entre um ponto e o outro. Não fixes o Boieiro, nem Hélice, nem a espada desembainhada de Órion, aconselho-te" (Ovídio / D. L. Dias, 2008: 22-23, sublinhados nossos).

O mesmo poeta romano patenteia ainda, nesse seu texto (Livro VIII), como se propiciou a elevação pelos ares fora de ambos, pai e filho, bem como a queda do segundo no mar:

> *cum per audaci coepitr gaudere uolatu deseruitque ducem caelique cupidine tractus altius egit iter. Rapidi uicinia solis mollit odoratas, pennarum uincula,ceras; tabuerunt cerae: nudos quatit ille lacertos, remigioque carens non ullas percipit aura, oraque caerulea patrium clamantia nomen excipiuntur aqua, quae nomen traxit ab illo.at pater infelix, Nec iam pater, 'Icare', dixit 'ubi es'? Qua te regione requiram?', 'Icare', dicebat: pennas aspexit in undis deuouitque suas artes corpusque sepulcro condidit, et tellus a nomine dicta sepulti.*
>
> "O jovem começou a comprazer-se com a audácia do voo. Abandonou o guia [Dédalo] e, atraído pela voragem do céu, buscou caminho mais alto. A proxi-

midade do sol amolece a aromática cera que ligava as penas. A cera começa a fundir-se. Ícaro bate os braços desnudos, mas, sem o batimento das asas, não há ar a que se prenda. A sua boca, que gritava o nome do pai, é acolhida pelas azuladas águas que dele tomam o nome. Seu infeliz pai, que já pai não é, clama: 'Ícaro! Ícaro, onde estás? Onde posso procurar-te? Ícaro!' Gritava. Viu nas águas as penas, amaldiçoou suas artes e deu à terra o corpo do filho. Do nome do sepultado tirou essa terra o seu" (Ovídio / D. L. Dias, 2008: 24-25).

Esta leitura específica, por Ovídio, acerca da fuga de Dédalo e de seu filho Ícaro do labirinto, através dos céus do Mediterrâneo, nas suas *máquinas-voadoras*, não é, porém, consensual em relação a outros autores clássicos. Vários pensadores helénicos puseram em relevo a sua leitura *sui generis* deste mito. Pausânias, entre eles, salientou, no século seguinte, a fuga do labirinto de um Ícaro distinto, desta feita como navegador marítimo.

Este último, com efeito, estabeleceu que não foi como homem-voador que Ícaro deixou aquele labirinto cretense. "Dédalo não teria inventado a asa mas a vela, que antes dele ainda não existia". Assim, Dédalo e Ícaro teriam fugido de Creta – e do seu antro infestado pelo referido monstro – "num barco munido de uma vela que lhes teria permitido distanciarem-se dos marinheiros do rei Minos, que se haviam lançado em sua perseguição" (J. Lacarrière, 2006: 267).

Apesar de tudo o dramático desfecho para Ícaro – nesta outra versão do mito – manteve-se. Em vez de seguir, na sua navegação marítima, os "conselhos judiciosos de Dédalo, este seu filho, por má orientação ou por inconsciência, acaba por fazer uma perigosa manobra e morre no mar" (idem, *ibidem*).

3-1-2. Das práticas miméticas de Dédalo e Ícaro (breves contributos de J. Lacarrière e René Girard)

Deve-se a René Girard um dos mais interessantes contributos téoricos do século XX para a leitura e interpretação sistémica dos comportamentos do homem comum, que é a teoria mimética. Esta é aplicável claramente, também, ao domínio do mito. Há que estabelecer, por outro lado, que Jacques Lacarrière deixou ainda algumas notas, no seu estudo de Dédalo, que permitem uma adequação das coordenadas do mimetismo à problemática dedaliana.

Importa precisar, com efeito, existir nos mitos de Dédalo e de Ícaro o sonho de alguém que pretende e ser vai tornar no "homem-pássaro". Este sonho – isto é, este "desejo mimético", na teoria de René Girard – só se torna possível "graças a uma técnica precisa, ou seja, asas de águia sabiamente adaptadas ao corpo" (J. Lacarrière, 2006: 133).

Também o "desejo mimético", com efeito, pode ser enquadrado neste âmbito da teoria dos mitos helénicos, e em particular numa adequação ao mito de Dédalo na imitação do voo das aves. Há que estabelecer, em primeiro lugar, seguindo os postulados de Girard, que o desejo mimético não põe frente a frente um objecto desejado e um sujeito desejante, mas forma uma estrutura "triangular", composta por um sujeito, "imitante", um *mediador*, "imitado", e um objecto (Charles Ramond, 2005: 14).

Por vezes o desenvolvimento do "desejo mimético" pode estar, ainda, associado a "bruscas e incompreensíveis mudanças da amizade em ódio" (Charles Ramond, 2006: 16). Este facto (de que dão testemunho, por exemplo, algumas das obras-primas do teatro de Shakespea-

re) parece estar presente também num ponto da análise de J. Lacarrière (*op. cit.*) quando regista que Dédalo, ao construir assim, imitando, as asas de seu filho Ícaro, poderá também ter contribuído, mesmo que involuntariamente, para o seu próprio aniquilamento.

O mesmo antropólogo francês (a residir nos Estados Unidos) chama ainda a atenção para um aspecto particular desta teoria da imitação. "Depois de ter transformado os modelos em obstáculos, o desejo mimético transformará os obstáculos em modelos" (René Girard, 1978: 458); e C. Ramond, 2005: 17).

SECÇÃO II

O LABIRINTO NA *INVENTIO* LITERÁRIA DO SÉCULO XIV: OU O TESTEMUNHO DE GIOVANNI BOCCACCIO

4 - No pré-renascimento italiano (do séc. XIV): a invectiva de Boccaccio contra as mulheres

O labirinto – para além do universo do mito e das suas inerentes linguagens – pode ser perspectivado, numa outra vertente, o das complexas teias amorosas em fins da Idade Média. Na leitura que é dada a esta problemática, em pleno século XIV em Itália, por Boccaccio, permite-se vislumbrar já os ideais estéticos pré-renascentistas.

Na História das Ideias literárias, no período trovadoresco, quer na região do sudoeste da França quer na do norte e nordeste da Península Ibérica, o amor profano – mais duque um tema de evocação de donzelas e *amigas* – constituía fundamentalmente um objecto de estudo e, também, de prazer (mesmo que, por vezes, narcísico). Na produção artística do século XIV – regista Christopher

Page, na antologia de canções *The Study of Love* que faz acompanhar do seu trabalho "L'Étude de l'Amour, Chansons et motets français du XIVe. siècle", de 1992) – o conhecimento do amor é puramente livresco e pode encontrar-se uma certa ressonância erudita em numerosos rondeaux, virelais e, sobretudo, embaladas.

Esses poetas do século XIV, grande parte das vezes com aspecto reservado e taciturno, são aqueles que – contemporâneos de Guillaume de Machaut (c. 1300-1377) – aprofundam nos seus versos questões amorosas sobre Martícius (no tema *Martícius qui fu*), Euclides e Pigmalião (no tema *Fist on, dame*) ou o labirinto que Dédalo tinha edificado para Minos (no tema *En la maison Dedalus*), todos estes considerados anónimos. Há, pois, num plano semiológico, uma dupla interpretação do sentido da *voz*, como emissora de um discurso organizado, tentando atingir um público-alvo. Isso atendendo ao facto de Roland Barthes considerar, em paridade, uma pintura, uma partitura, ou um discurso oral como entidades de onde emana uma *voz* e, dai, uma inerente atribuição de sentido.

A voz e a música que se conjugam na composição francesa do século XIV *En la maison Dedalus* contribuem, pois, para construir uma *estátua* do inacessível. O seu criador está, assim, no plano da alegoria, a dar *voz* em direcção ao corpo de uma mulher inacessível que, no seu próprio discurso, se encontra *morta* para os olhares do mundo e da tangibilidade do afecto de um trovador-mortal. Christopher Page (e os seus Gotic Voices), neste *The Study of Love*, permitem antever e depois, visualizar, assim, aquela mulher que, no seu labirinto de inacessibilidade está a ser cantada por esse trovador anónimo nestes versos:

En la maison Dedalus enfermée / Est ma dame vers qui ne puis aler, / Car je n'i voi issue ni entrée / Par où

je puisse a son gent corps parler, / Dont maint souspir me convient estrangler / Et en tourment me convendra languir; / Si ne la voy, briefment m'estuet morir. / Car c'est la flour de mon cuer desirée; / Nul ne treuve qui m'i sache mener / Et c'est tout bien m'amour et ma pensée, / Ne je n'ay nulle autre rien à penser. / Or ne la puis ne veoir n'encontrer, / Ne je ne say comment a li venir; / Se ne la voy, briefment m'estuet morir.

Na leitura que é dada a esta problemática amorosa, em pleno século XIV em Itália, por Boccaccio, permite-se vislumbrar já os ideais estéticos pré-renascentistas.

Essa teia relacional, ou seja, esse complexo enredo de aventuras e desventuras, é objecto da teorização por parte de um *amoroso* transalpino – o bem conhecido poeta Giovanni Boccaccio (1313-1375) – ao tratar do *seu* trama amoroso com uma viúva por quem cai de amores.

A aventura amorosa de Boccaccio ocorre quando ele já é quarentão. Tendo-se apaixonado pela dita viúva, decerto graciosa, ele revela-lhe por carta, os seus desejos. Acontece, então, que a referida dama – na síntese desta obra estabelecida por Enzo Orlandi – lhe transmite uma resposta devidamente reticente e capciosa.

Perante este facto, é agora o poeta de Certaldo que dirige, à mesma mulher, uma segunda e mais apaixonada missiva. Esta viúva, porém, desdenha neste a avançada idade e o sangue plebeu.

Acontece, entretanto, o inesperado. A viúva, tendo dado preferência a um amante mais abastado, não apenas "dá as cartas de Boccaccio a ler ao amigo, como troça publicamente do poeta, que se vê assim escarnecido *à guisa de marido atraiçoado*" (Enzo Orlando, 1972: 39). É face a esta desilusão e ao insulto sofridos que Giovanni

Boccaccio decida compor, então uma nova obra literária, desta feita sob o título *Corbaccio*, "uma vingança literária contra a escarninha viúva?" (G. Boccaccio, 1582).

Interroga-se, a propósito, Enzo Orlandi: que significa o título? E adianta que "*Corbaccio* significaria feio corvo, ave de mau agoiro, ou, segundo outros, chicote, do espanhol 'corbacho'.

Nesta obra, no respectivo título, aparece praticamente sempre – em subtítulo ou não – a menção de *Labirinto de Amor*, tal como sucede na referida edição de Florença de 1487. Donde vem, pois, o essencial para a ideia de *labirinto* constante desse título?



Frontispício do *Laberinto d'Amore*, obra literária produzida na Itália do século XIV por Giovanni Boccaccio

Giovanni Boccaccio, contemporâneo de Dante, imagina aqui, "em sonho, encontrar-se em encantadores sítios que, de súbito, se transformam em impenetrável e horrenda floresta onde se acham expiando a sua culpa, em forma de animais, os homens que se embriagaram nas fontes do amor terreno" (G. Boccaccio, 1582).

É precisamente aí que o poeta fiorentino vai encontrar aquele que foi, em vida, "o marido da formosa viúva, o qual se oferece como guia para o tirar a salvo daquele labirinto. A sombra acaba por lhe revelar "todos os vícios e fraquezas femininas e a vida pecaminosa da consorte, bem como as suas inumeráveis astúcias. É imposto a Boccaccio revelar quanto ouviu, coisa, aliás, que ele cumpre com muito agrado.

> *Meu pobre amigo* (diz-lhe o defunto)*, pois nem a idade nem a experiência e, sequer, os teus assíduos estudos te fizeram compreender quem são essas que se chamam mulheres?* (G. Boccaccio, 1582).

Elas mais não são, afinal, regista o escritor transalpino trecentista, do que *animais imperfeitos*, agitados de mil paixões e que sabem muito bem disfarçar com as mentiras e a hipocrisia as suas intenções acerca do homem. Com a malícia, armam-nos laços para aprisionar a nossa liberdade, pintando-se e perfumando-se, aclarando os negros cabelos para que se pareçam aos raios solar e ajeitando-os em graciosas formas para cegar os nossos olhos. Com danças e cantigas conseguem conquistar-nos e depois levar-nos ao casamento.

Mas, mesmo assim, essas mulheres "astuciosas" – revela ainda Boccaccio – não ficam satisfeitas. Elas querem "vestidos de luxo, objectos de oiro e precisos ornatos e com permanentes súplicas e manhas obtêm quanto desejam dos míseros maridos e tornam-se famélicas 'lobas' sem tolerarem que nenhuma outra mulher as suplante em qualquer campo" (G. Boccaccio, 1582).

Nestas circunstâncias, regista ainda o autor de *Corbaccio*, para essas mulheres a atenção de um só homem não lhes basta para o galanteio. Assim, sem descriminação, "satisfazem os seus ardentes desejos com quem lhes

cai às mãos, seja servo, trabalhador, moleiro, e até 'negro etíope'. Mas conseguem ainda dominar o homem, falando-lhe da sua fragilidade: receiam as vertigens, têm medo de um rato, do vento que bate numa janela, ou desmaiam por causa de um vulto".

E depois – acrescenta o mesmo Boccaccio – "ei-las a fazer escadas para irem ter com o amante, prontas a escondê-lo aos olhos do marido e a abandonar os filhos nascidos do pecado". Elas são, além disso – de acordo com a argumentação aí aduzida – mexeriqueiras e intrometidas, irritáveis em extremo, ávidas de dinheiro e doidas pelo luxo. E deste modo educam as filhas" (G. Boccaccio, 1582).

O interlocutor do autor destas desapaixonadas considerações, o referido viúvo, acaba – naquele labirinto de (des)amores – por vir ao de cima com estas duas questões:

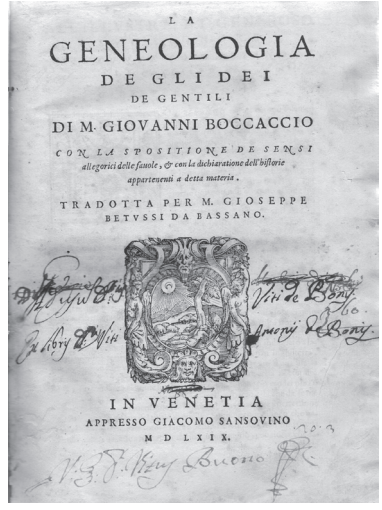
> *Mas se eu* (insiste o viúvo) *acabei por cair, como podes tu deixar-te tentar pela aparência das suas graças, quando tens o espírito voltado para o estudo e para a poesia? Não sabes de que mulher te enamoraste?* (G. Boccaccio, 1582).

Assim, para o ajudar, o viúvo revela-lhe as miseráveis artimanhas da que fora sua mulher, as designadas por torpes intimidades e os vícios considerados horríveis em que assentara a sua existência. Boccaccio, afinal, como que denota ter ficado satisfeito com este quadro. Ao fim e ao cabo, no século XIV, a invectiva contra as mulheres era uma tema literário bastante em voga ao qual ele acabava agora, por vir também a dar o seu contributo.

Em suma, as afirmações e, até, os questionamentos, apresentador por Boccaccio em torno deste tema da

mulher medieval – deixando antever, aos leitores de hoje, algumas manifestações mesmo de gracejo – permitem antever como que um escape (aliás conhecido) para sair daquele labirinto. Não se trata, afinal, de um labirinto sem fim à vista. Ou seja, contrariamente a Dédalo – cantado nas *Metamorfoses* de Ovídio – o seu caminho para a *saída* parece ter sido (esclarecidamente) encontrado. Está-se, pois, perante o problema e a respectiva solução.

De sublinhar, ainda, que tendo esta obra de Boccaccio – vulgarmente referenciada como *O Corbaccio* – sido o resultado dos seus amores enquanto homem já "quarentão", a sua produção literária foi acompanhada, num plano cronológico, de uma outra sua obra, *Genealogiae deorum gentilium* (Genealogias dos deus dos gentios). Esta, por sua vez, está ideologicamente muito mais perto da problemática mitográfica a que nos reportámos na primeira parte do presente estudo.


L A

GENEOLOGIA

DE GLI DEI

DE GENTILI

DI M. GIOVANNI BOCCACCIO

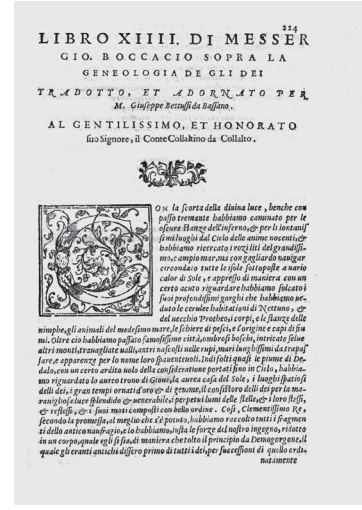
CON LA SPOSITIONE DE SENSI allegorici delle fauole, & con la dichiaratione dell'historie appartenenti a detta materia.

TRADOTTA PER M. GIOSEPPE BETVSSI DA BASSANO.

IN VENETIA

APPRESSO GIACOMO SANSOVINO

M D L X I X.


224

LIBRO XIIII. DI MESSER GIO. BOCCACIO SOPRA LA GENEOLOGIA DE GLI DEI

TRADOTTO, ET ADORNATO PER M. Giuseppe Betussi da Bassano.

AL GENTILISSIMO, ET HONORATO suo Signore, il Conte Collalino da Collalto.

ON la scorta della diuina luce, benche con passo tremante habbiamo caminato per le oscure Honze dell'inferno, & per li lontani simi luoghi del Cielo delle anime nocenti, & habbiamo ricercato i rozziti del grandissimo, e ampio mar, ma con gagliardo nauigar circondato tutte le isole fotoposte a nario calor di Sole, e apresso di maniera con un certo acuto riguardare habbiamo folcato i suoi profondissimi gorghi che habbiamo nedato le cerulee habitationi di Nettuno, & del necchio Proteo, i corpi, e le sfanze delle nimphe, gli animali del medesimo mare, le scbiere di pesci, e l'origine e capi di fiumi. Oltre cio habbiamo passato famosissime città, ombrosi boschi, intricate selue altri monti, tranquillate nulle, ostri nascosti nelle rupi, mari lunghissimi da trapassare, e apparenze per lo nome loro fauentenoli. Indi soli quasi le piume di Dedalo, con un certo ardita nolo della consideratione portati sino in Cielo, habbiamo riguardato lo aureo trono di Giouue, la aurea casa del Sole, i luoghi stabiliti delli dei, i gran tempi ornati d'oro & di gemme, il consistoro delli dei per la marauigliose luce splendide & neuerabile, i perpetui lumi delle stelle, & i loro flessi, & reflessi, & i suoi moti compositi con bello ordine. Così, Clementissimo Re, secondo le promesse, al meglio che 'l potuto, habbiamo raccolto tutti i fragmenti dello antico nauigatione, e lo habbiamo instia le forze del nostro ingegno, ristorato in un corpo quale egli si fu, di maniera che tolto il principio da Demogorgone, il quale gli eranti antichi differo primo di tutti i dei per successioni di quello ordinatamente

Frontispício de uma edição quinhentista veneziana
de *Genealogiae deorum gentilium*,
de Giovanni Boccaccio
e *incipit* do livro XIV da mesma obra, sobre teoria poética

Giovanni Boccaccio, na *Genealogiae deorum gentilium* – que resultou de mais de uma década de intenso trabalho do autor, entre 1346 e 1360 (e constitui, sem dúvida, a sua mais poderosa obra de erudição) – apresenta, numa quinzena de livros ou secções, "um repertório crítico da mitologia", segundo os conhecimentos em voga na época. O autor ilustra assim – para além de alguns aspectos também pertinentes de teoria literária[15] *avant la lettre* – "os vários parentescos e descendências dos deuses, interpretando o mito, fábula que habitualmente esconde uma verdade concreta" (Enzo Orlandi, 1972: 41)

SECÇÃO III

DUAS OUTRAS PERSPECTIVAS DE LABIRINTO: NAS PAUTAS DO COMPOSITOR QUATROCENTISTA ALEXANDRE AGRICOLA E NOS JARDINS E ESPAÇOS ARBÓREOS DO SÉCULO XVI, COMO UMA LEITURA COMPLEMENTAR À DO *HORTUS CONCLUSUS*

5 - Lugares de encantamento ou "jardins de Dédalo"... (como os labirintos eram designados no século XV)

Entretanto no século XV a ideia de labirinto, para além da literatura, era uma realidade concreta também no universo da música erudita. Avaliando-se, de uma forma necessariamente sumária (até por não ser essa a nossa especialidade), a vertente da produção musical de Alexander Agricola, este compositor quatrocentista

---

15 No capítulo XIV desta obra *Genealogiae deorum gentilium* está patente uma "viva e apaixonada defesa da poesia" (E. Orlandi, 1972: 41). Desta obra existe disponível em Lisboa, no CEHLE, um exemplar na sua edição quinhentista veneziana, hoje bastante rara.

(falecido em 1505) também perfilhou, de algum modo, o conceito de labirinto.

Agricola no seu tempo – num período em que laboraram outros intelectuais com o mesmo apelido[16] (porventura do mesmo ramo) – "é o único a possuir a chave do seu labirinto" (Paul van Nevel, 1999: 22). O labirinto, enquanto "metáfora de uma situação difícil de esclarecer", tem em Agricola o seu próprio lugar.

A este respeito, o "Jardim de Dédalo" – como os contemporâneos de Agricola chamavam o labirinto, regista o *leader* dos Huelgas Ensemble (que aqui transcrevemos, com a devida vénia) – "era um símbolo frequentemente empregue para designar a procura de uma solução única" (idem, *ibidem*).

Registe-se que, já ao longo de toda a Idade Média, muitas das catedrais "abrigavam" um número importante de labirintos". Tal sucedeu, designadamente, em muitos desses templos construídos por mestres na região norte de França. Agora, nesta segunda metade do século XV, a ideia de labirinto encontrava-se também transportada para o domínio da composição musical.

Paul van Nevel sustenta que o *labirinto secreto* de Agricola – um dos mais prolixos compositores europeus do século XV (P. van Nevel, 1999; Rob C. Wegman, 1997)

---

16 Poucas décadas depois, na década de trinta (portanto num período ligeiramente posterior aquele em que Alexandre Agricola compôs esta sua obra), o humanista Rudolphus Agricola teve editada em Colónia, em 1532, na oficina tipográfica existente na cidade de Colónia e pertencente a Johannes Sotter, uma obra intitulada Aphtonii Sopistae pró Gymnasmata... iuxta as compendiariis illustrata commentariis per Alardum Amestelredamum, de que também existe um exemplar no CEHLE. Este comentador, Alardo de Amesterdão, teve, como é sabido, relações humanísticas com o intelectual português – e encarregado de negócios, de Lisboa, na Flandres – Damião de Góis).

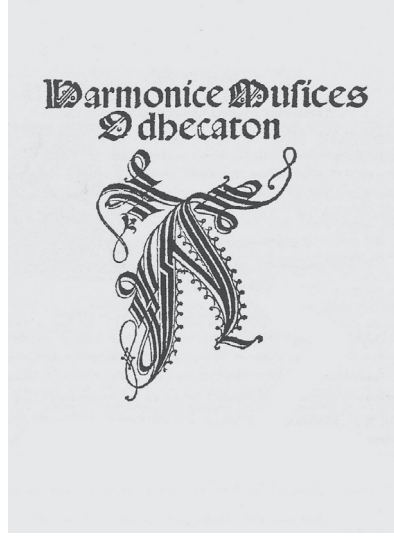
– é o mais notável na sua maneira heterodoxa de tratar as modulações do hexacórdio que podem frequentemente resolver-se de vários modos". E regista, ainda, este musicólogo e dirigente dos Huelgas Ensemble que para ouvir essas modulações, na obra daquele músico erudito, basta escutar a sua composição *Sanctus* e comparar os dois entrechos musicais do Hosana I e do Hosana II.

Nos dois casos Agricola – que durante as suas relações com Itália beneficiou da edição de alguns trabalhos seus, em 1501, por Ottaviano dei Petrucci[17] (antes deste passar a residir em Fossombrone[18], no mesmo país) – "recorreu a soluções clássicas a fim de evitar as dissonâncias interditas"... obtendo resultados verdadeiramente diferentes". É essa, pois, segundo o dirigente dos Huelgas Ensemble, a "língua secreta" de Agrícola, ou seja, o seu "jardim de Dédalo" (Paul van Nevel, 1999: 24).

---

17 David Pinto (2001: 12-15). Registe-se o facto de (também assinalado por este musicólogo) que em 1501 foi editada em Veneza, por Ottaviano dei Petrucci, a colectânea *Harmonices Musices Odhecaton*, com três obras de Agricola pelo menos. São elas: "Tandernaken", "Si Dedero" e " "De tous biens playne" (considerando-se, ainda, que um outro trabalho aí apresentado, "Fors seulement" é agora atribuído a Blumel e não aquele compositor). Nessa antologia de composições preparada por Petrucci figuravam ainda, entre outros, músicos como Obrecht, Isaac, Josquin, Busnois, Caron, Japart, Hayne, ou Van Stappen.
A par do referido trabalho votado a Alexander Agricola por Paul van Nevel e os Huelgas Ensemble, registe-se ainda que os Fretwork (que já em 2001 tinham dedicado parte da sua sua aludida gravação ao mesmo compositor), editaram, com o contra-tenor Michael Chance, na Harmoniua Mundi, em 2006, a sua colectânea "Alexander Agricola, Songs and viol Music".

18 Ottaviano dei Petrucci, o editor italiano de Alexander Agricola, acabou algum tempo depois desta edição por deixar Veneza e se fixar na sua vila natal de Fossombrone. Já aí se encontrava, com efeito, em 1513 pois nessa data publicou (com a indicação de aí se encontrar) uma obra com a referência *Secunda pars operis Dominica passionis & ressurrectionis*...



Frontispício da edição de *Harmonice Musices Odhecaton*,
por Ottaviano dei Pettruci (Veneza, 1501),
onde foram difundidas pelo impresso
algumas obras musicais do compositor Alexander Agricola

Este recôndito jardim germânico – na multiplicidade dos seus meandros, nos seus labirintos – envolve o visitante em desafios similares aqueles que, na Idade Média, empolgavam o homem de meditação e oração no seu *hortus conclusus*? Cremos existirem efectivamente, de algum modo, traços de aproximação nessas duas *construções* mentais.

Este compositor renascentista – que veio a falecer em Valladolid, Castela, em 15 ou 16 de Agosto de 1506[19] – sentiu, sem dúvida, também a necessidade de se *fechar* (e ao seu espírito ávido de sensações), nesses espaços de

[19] Fabrice Fitch (2006: 20). Este musicólogo põe em evidência, com efeito, que, nessa data, "os chantres da Capela Ducal de Filipe o Belo, Duque de Borgonha, enterraram um dos seus, em Valladolid... cuja fama percorreu então toda a Europa". O músico contava então c. de 62 anos (pois tinha nascido em Gand, na Flandres, c. de 1456).

interioridade e de meditação. Essa forma de se fechar não constituiria para ele decerto, de igual modo, um meio de *libertação*? Estamos em crer que sim.

6 - Um pintor protestante, as suas práticas continuadas de fuga e o seu modo *sui generis* de teorizar de tratar (e se refugiar?) no labirinto

Da Música passemos à arte da Pintura e, em particular, a dois pintores quinhentistas, ambos naturais da cidade flamenga de Malines. A apreciação que vamos desenvolver decorre tendo em vista não a mais commumente visitada Renascença artística italiana, mas a Renascença (em tempos de guerras de religião) nos territórios da Europa do Norte, mais precisamente na Flandres.

Os dois pintores em análise são Lucas van Valkenborch e Hans Bol. Ambos conheceram a aventura e a errância. Tiveram os dois, por outro lado, uma particular sensibilidade para, em algumas das suas telas, repensarem os mitos da cultura helénica. O primeiro ficou ligado, pela sua produção pictórica, a uma representação do labirinto (sob a forma de *jardim artificioso*). O outro fixou na tela, por sua vez, a representação das figuras de Dédalo e de Ícaro.

Principiemos por Lucas van Valkenborch e pela representação renascentista dos jardins. É por demais sabido que a concepção dos espaços dos jardins – simbólicos ou não – se prende, de uma forma ou de outra, com o domínio da Arquitectura. Também não se desconhece, decerto, que esses mesmos espaços tanto podem representar para o homem um ponto de encontro como, também, tal se tratasse de uma sinfonia, de um *ponto de fuga*.

É neste último aspecto que se procurar desenvolver, aqui, uma reflexão sobre o jardim do Renascimento

enquanto labirinto. Nesses mesmos labirintos botânicos, os homens / mulheres que os idealizaram tanto pretenderam, nalguns casos, encontrar e legar tais espaços como centro de encantamento como também, noutros casos, um ponto para o corpo e a alma se poderem perder, em vários patamares de *navegabilidade*.

Importa assim situar-nos na segunda metade do século XVI e constatar como, em 1587, o pintor flamengo Lucas I van Valckenborch pôde não apenas *entrar* num desses jardins-labirinto, como percepcionar uma parte significativa da sua essência filosófica.

Este artista plástico, tendo nascido em Malines, na Flandres, c. de 1537, é o caso de um intelectual e homem de fé que, a seu modo, bem ilustra as vivências do exílio e da fuga, por razões de militância do seu protestantismo. E, ainda, pelas razões de não pactuação com alguma da política militar filipina na época.

Quando contava c. de 29 anos, seguindo já então o protestantismo, Valkenbroch tomou parte, precisamente em Malines, nas lutas contra os espanhóis. Face a essa contingência, viu-se forçado a ter de abandonar a sua cidade natal.

O pintor passou então a viver, durante algum tempo, em Antuérpia. Passando nessa cidade a viver durante algum tempo com seu irmão Martin, admite-se com forte probabilidade que ele teve ensejo de poder estudar no *atelier* do já então bem conhecido Pieter Breughel (E. Bénézit, 1976, t. X: 377).

A religião e a política faziam então, da vida deste jovem malinense, como que um refugiado político, que tinha necessidade de se fechar nos labirintos sociais (níveis de reclusão étnico-religiosa) que se lhe iam pro-

piciando. Após Antuérpia, desta vez foi o caso da fuga do jovem pintor protestante para Liège e, logo algum tempo depois, para Francoforte sobre o Meno.

Fazendo lembrar a figura do *judeu errante* que, de lugar em lugar, vai transportando a cruz do seu credo, Lucas I van Valkenborch ainda não fica fixado nessa cidade do rio Meno. Alguns documentos parecem apontar que terá voltado, então, aos Países Baixos. Os agentes políticos flamengos do rei mui cristão Filipe, e os sucessos militares dos espanhóis na região, não lhe permitem ainda, no entanto, fixar-se aí neste período.

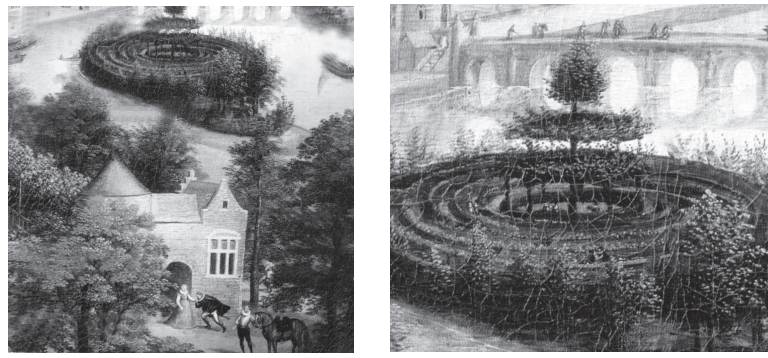
Já em 1570 – Wurbach, por seu lado, sustenta que tal só sucedeu em 1580 (E. Benézit, 1976: 377) – van Valkenborch trabalha, na cidade de Linz, para o Arquiduque Mateus. Teria, então, finalmente, este pintor encontrado um labirinto seguro? Os parcos documentos existentes não permitem muito mais ilacções a este respeito.

7 - Um labirinto arbóreo e vegetal na Alemanha de 1587, ou a narratividade (autobiográfica?) de um pintor na procura de refúgio

São conhecidas, também deste pintor flamengo, algumas representações pictóricas de *Torres de Babel*. Estas constituíram, ainda segundo Bénézit, a "sua especialidade" como artista. Não é um facto que, já nas sua *Torres de Babel* o artista procurava indiciar um mundo de loucuras transitórias, sempre transitórias, onde o homem inventou e investiu a sua capacidade de se perder?

É de pouco depois de ter entrado ao serviço do Arquiduque Mateus, mais precisamente de 1587, que data porventura a realização, por Lucas I van Valkenborch, de uma das suas pinturas mais apreciadas, intitulada *Fruhlings-*

landschaft – Mai (Paisagem primaveril – Maio). Esta obra de arte é vulgarmente também referenciada como *Flusslandschaft mit kunstlichem Labyrinth (Paisagem fluvial com labirinto artificioso)*. Assinale-se ainda que este quadro – que foi produzido num período em que as relações técnicas e artísticas de Portugal com a Alemanha[20] continuavam a decorrer com algum ritmo e regularidade – se encontra depositado em Viena, no Kunsthistorisches Museum.



Pintura sobre *Paisagem fluvial com labirinto artificioso*
(no seu aspecto geral e num pormenor)
pelo artista flamengo quinhentista Lucas I Valkendorf

Há uma leitura que, decerto, não deverá passar despercebida ao leitor do espaço argumentativo (em particular na sua parte superior) desta pintura de Lucas I

[20] Registe-se que apenas poucos meses antes da produção deste quadro de Lucas I Valkenborch, D. foi encomendada em 1586 – sete anos após a morte do respectivo autor, D. Jerónimo Osório, Bispo de Silves – na cidade de Colónia (não muito longe, decerto, do local onde essa pintura foi produzida), na oficina tipográfica Birckmanica, a impressão da sua obra *De Rebus Emmanuelis Lusitaniae Regis*. A encomenda desta obra – de que também existe um exemplar no CEHLE (ver *Revista Portuguesa de História do Livro*, vol. 11, 2004: 202) – ocorrida já em pleno período filipino, situava-se ainda no âmbito da afirmação e valorização externa da política manuelina portuguesa.

van Valkenborch. Ela permitirá estabelecer – além das ilacções já aqui expostas – que se tratará, porventura, de uma incursão aos patamares mnemónicos dos anos de exílio do pintor. A sua assumida vivência do credo protestante, tê-lo-á feito refugiar-se, algumas vezes, em *labirintos* que ocultassem a sua fuga a norma, a sua fuga ao convencional estabelecido, nos patamares da fé.

8 - Hans Bol (outro pintor flamengo de Malines) e a sua *colagem* indirecta à ideologia estética de Valkendorf por via de Dédalo e de Ícaro

Contemporâneo de Lucas I van Valkendorf, e natural da cidade flamenga de Malines como ele, é o referido pintor Hans Bol. Com uma reconhecida propensão para a representação pictórica em miniatura.

Distam poucos meses, decerto, entre os nascimentos dos dois artistas naquela cidade, pois sabe-se que Hans Bol veio ao mundo em 16 de Dezembro de 1534. Desconhecem-se as razões por que terá saído, desde muito novo, da sua cidade em direcção a outras da actual Alemanha. Não será despiciendo admitir-se a hipótese de que tal se ficou a dever ao desejo de ele aprofundar os seus conhecimentos em pintura.

Primeiro o jovem Hans terá trabalhado em Heidelberga e, de seguida, em Mons. Algum tempo depois terá regressado à sua vila natal, pois sabe-se que em 10 de Fevereiro de 1560, contando apenas 25 anos de idade, procedeu à sua inscrição precisamente na gilda de Malines (E. Bénézit, t. II, 1976: 132).

Entretanto em 1572 Hans Bol, após a pilhagem de Malines, optou por fixar residência – mesmo quem numa grande estreiteza de recursos – na cidade de Antuérpia.

Aí teve a sorte de ser protegido de um tal Anton Couvreur e, já em 1574, teve o privilégio de ser admitido na gilda dessa cidade.

Dez anos depois, assolando a guerra esta urbe, viu-se forçado uma vez mais a partir, optando desta feita por se estabelecer em Berg-op-zoom, permanecendo aí cerca de dois anos. A partir de então – como um verdadeiro sentido de vivência do auto-exílio e de procura (tal como Valkendorf), passou respectivamente a Dordrecht e a Delft, antes de se fixar em Amesterdão, onde casou com uma viúva[21].

Nesse período, em Harlem, tem oportunidade de fixar num retrato o bem conhecido Goltzius (idem, *ibidem*). Não distará também muito – de um ponto de vista cronológico – desta sua fase de produção pictórica, o seu contributo para a História do Livro e da Edição quinhentista, ou seja, a sua produção de miniaturas para o *Livro de Horas do Duque de Alençon*, que hoje se conserva na Bibliothèque Nationale de France.

Admite-se ainda que sejam sensivelmente deste mesmo período, algumas das suas pinturas votadas ao tema mitológico que aqui mais vem a propósito, ou seja, sobre as representações de Dédalo e de Ícaro. São hoje conhecidos, com efeito – e muito tempo antes de Breughel e de Rubens votarem a este tema as suas bem conhecidas interpretações pictóricas – os seus (pelo menos) dois quadros sobre a presente temática: o *Dédalo e Ícaro* (Malines, colº. Bruyn); e a uma pintura homónima (Estocolmo)[22].

---

21 O filho desta, de nome Franz Boch, veio a ser seu aluno.

22 A localização destes dois quadros de Hans Bol é assim identificada por E. Bénezit (t. II: 132). No âmbito do mito clássico este pintor terá produzido, de igual modo, uma Paisagem com personagens mitológicas, e uma Paisagem com viajantes, duas pinturas sobre pergaminho que, segundo o mesmo historiador de Arte (in loc. cit.) terá

É interesante constatar-se como dois pintores (Volkenborch e H. Bol, nascidos na mesma cidade de Malines num período muito próximo um do outro) se interessaram por estes dois temas, o do labirinto e o de Dédalo e Ícaro, na sua natural afinidade. Prova disso é a água-forte e buril, *Paisagem com uma cena com a queda de Ícaro*, produzida na segunda metade do período quinhentista (em lugar não identificado) que se conserva na Biblioteca Nacional de Espanha[23].



Quadro de um outro pinto flamengo de Malines, Hans Bol,
Paisagem com uma cena com a queda de Ícaro,
da segunda metade do século XVI

Num período de guerras de religião, o miniaturista Hans Bol soube transportar, para as suas telas e perga-

---

sido objecto de venda em 30 de Junho de 1965. Uma outra interessante particularidade estética é que Hans Bol terá dado também um interessante contributo para o conhecimento das escritas no corpo naquela época, uma vez que pintou também – fazendo fé na mesma fonte – um quadro intitulado, Homem jovem a ser tatuado (objecto de venda em 1900).

23 Segundo Lola Josa e Mariano Lambea (2005: 48), Esta água-forte e buril, da B.N.E., difere do quadro homónimo de Hans Bol de Hens Bol que se conserva no Museu Mayer van den Bergh, de Antuérpia. Seja como for, esta obra daquele pintor flamengo terá sido sempre produzida antes de 20 de Novembro de 1593, data que alguns autores consideram como sendo aquela em que veio a falecer, em Amesterdão.

minhos alguns efeitos estéticos ainda relevados por E. Bénézit: "os seus quadros aproximam-se precisamente aos de Jean Breughel, filho do grande pintor Breughel, pelo seu tipo de apresentação panorâmica, enquadrada por casas e árvores, destacando-se finamente sobre um céu nebulado" (E.Bénézit, t. II: 132). Este investigador acentua, de igual modo, neste pintor, tanto as cena da vida urbana como as aldeãs e, ainda, de um ponto de vista cromático, a recorrência aos tons avermelhados.

Algumas conclusões

Ascendem a um período anterior ao da génese do Cristianismo na Europa do ocidente – sobretudo em meios geográficos afectos à cultura helénica (magistralmente estudada por Jean-Pierre Vernant, a quem é dedicado, *in memoriam*, o presente estudo) – várias incursões mitológicas e mitográficas em torno da problemática do labirinto.

Sabe-se que autores como Virgílio, Arriano, Apolodoro ou Diodoro da Sicília deram testemunho nos seus escritos, mesmo que de uma forma sumária, sobre o mito de Dédalo e de Ícaro. Devem-se porém a Ovídio, no livro VIII das *Metamorfoses*, e a Pausânias no século II, algumas das mais interessantes sínteses poéticas sobre aqueles dois mitos e, em particular, sobre aspectos relacionados com a fuga do labirinto de Cnossos, em Creta.

Numa consciencialização do pensamento e da mentalidade antigas, naquele período da História da Civilização pré-Clássica e Clássica helénicas, são abordados os aspectos interpretativos da fuga de dois lendários heróis do labirinto dominado pelo Minotauro. Procura-se trazer aqui, neste enfoque, uma leitura específica dessa fuga, da construção das *máquinas de voo* dos dois heróis. Detemo-nos, sobretudo, na interpretação – à luz das teorias de

René Girard em torno do "desejo mimético" – de como estes dois homens-pássaro, imitando o voo das aves, deram testemunhos distintos de como os seus domínios deve(ria)m ser considerados (na lógica analítica de Jacques Lacarrière) "a terra e não o céu".

Essa percepção do labirinto – como espaço de auto-encontro e de fuga ante a hipótese de perda – vista de um ângulo da Antiguidade, não é muito distante da de fenómenos idênticos, na sua leitura em fins do período medieval. Em pleno século XIV, porém, investigadores de temas mitológicos (e simultaneamente escritores), como Giovanni Boccaccio, têm o engenho para transportar esse tema do labirinto para um outro mundo: o da consciencialização dos próprios afectos humanos.

O escritor de obras como *Labirinto de amor* e de *Corbaccio* teve um sábio e inovador ensejo de dar testemunho sobre o seu sonho, onde há

> *encantadores sítios que, de súbito, se transformam em impenetrável e horrenda floresta onde se acham expiando a sua culpa, em forma de animais, os homens que se embriagaram nas fontes do amor terreno*.

Perante este discurso directo de Boccaccio vemo-nos, irremediavelmente, ante duas ilacções de pensamento obrigatório:

– Essa *transformação* dos referidos homens em animias não constituirá, no pensamento boccacciano, uma *dívida* para com Ovídio, uma retomada do pensamento deste mestre da arte poética e da *Arte de amar*?

– A presente leitura trecentista deste autor, amigo de Petrarca – no período de uma já significativa degradação

de costumes na classe média e alta (incluindo em meios eclesiásticos) – ostenta claramente, para além dos seus considerandos expostos nos livros do *Decameron*, uma perspectiva de efeitos moralizantes e moralizadores.

As construções mentais do labirinto, no século seguinte, conhecem, porém, outros *andamentos*, outras variações. Assim em pleno séc. XV, no plano da Música erudita, surge o compositor Alexander Agricola e a construção dos seus próprios arquétipos estéticos, por uma nova formulação da arte dos sons, edificando um outro tipo de *catedrais* sonoras.

Olhando-se os seus labiríntico meandros – em que se alicerça, por exemplo, alguma da sua produção de incidência litúrgica e, em particular, o "Sanctus" – levanta-se estas questões, sem dúvida, pertinentes. Será que ele não se agiganta como um precursor religioso, sem fronteiras de credo, antecipando (para aquela época) o vanguardismo de um Luigi Nono (1924-1990) – salvaguardando-se, naturalmente, as gramáticas comunicacionais de cada um – ao escrever, em pauta musical *transgressora*[24], que *a floresta está cheia de sons*? Poder-se-á afirmar também, e seguindo o pensamento expresso pelo musicólogo e dirigente musical, Paul van Nevel, em 1999, que a ensombrada floresta ou labirinto da arte musical do século XV, com a lufada de ar fresco de Agricola, veio a ser vislumbrada de uma outra forma?

Entretanto já no século XVI o labirinto passava a contemporizar com outras *nuances* de expressão. Por via da policromia pictórica, o flamengo Lucas I van Valkenborch,

---

[24] Assinale-se que Luigi Nono – antes de singrar, como compositor, por caminhos tão inovadores (alguns musicólogos chegaram mesmo, na época, a referi-lo como salutarmente transgressor – tinha sido aluno do Studio di Fonologia da RAI, primeiro Centro de Música Experimental, em Itália.

com os seus pincéis, fixava os traços de um outro tipo de labirinto. Sendo convictamente protestante, Valkenborch vira-se forçado – ante o domínio espanhol castelhano na Flandres – a viver a condição de isolado (em diversificadas circunstâncias e lugares). Ele sentiu, assim, a necessidade de refúgio em *paraísos* imaginários, estabelecendo cromaticamente o seu próprio labirinto, procedendo eventualmente à transposição da mente para um dos refúgios da sua *carnalidade* da alma.

Essa leitura do labirinto, por parte daquele artista plástico de Malines, encontra, afinal, alguma afinidade temática com os interesses do seu conterrâneo (e também ele pintor) Hans Bol. Os quadros dados a público por este, sobre a temática da queda de Ícaro, constituem, também, para o período aqui em referência, interessantes desafios interpretativos.

Reconhece-se que, nesta leitura transversalizante dos efeitos estéticos e morais do labirinto, tanto no Mundo antigo como no período medieval e renascentista, algumas outras vertentes (num período em que o labirinto já está a ser estudado no plano dos hipermídia[25]) poderiam ser aqui afloradas. Deixa-se aqui a consciência, no entanto, de que o homem, como ser plural, no *ser* e no *tempo* heideggeriano, está muito para além dos seus mitos na genuína procura de uma verdadeira identidade, misto de pacífica e de transgressora.

Madrid, 15 de Janeiro de 2009

---

[25] Entre as mais recentes incursões dos estudos do labirinto, nos nossos dias, conta-se a sua relação com os hipermídia. Remete-se, a este respeito particular (embora tal problemática já seja de algum modo complementar aos interesses do estudo aqui desenvolvido), para a recente obra de Lúcia Leão (PUC, São Paulo, Brasil), *O Labirinto da Hipermídia*.

Bibliografia

I - Fontes:

BOCCACCIO, Giovanni, *Laberinto D'Amore* (Florença, em 1487), nova ed. *Laberinto D'Amore (...) di nuovo ristampato & diligentemente corretto,* Veneza, na oficina de Giolito, 1582.

OVÍDIO, *Metamorphoses*, ed. D. E. Hill, Londres, Aris & Phillips, 4 vols., 1985-2000; ed. de F. J. Miller (revista por G. P. Goold, Loeb Classical Library, 1984; ed. de A. D. Melville, com anotações de E. J. Kenney, 1986; e ed. de J. Tarrant, Oxford, col. "Classical Texts", 2004 (com maior recorrência a esta última).

OVÍDIO, *Metamorfoses*, edição portuguesa com tradução do latim por Domingos Lucas Dias, Lisboa, Nova Vega, 2 vols., 2006 e 2008, em particular vol. II.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, edição portuguesa com tradução do latim por Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Livros Cotovia, num só volume, de 2007 (podem referenciar-se, ainda, outros trabalhos de tradução da mesma obra no séc. XIX, tais sejam os de António Feliciano de Castilho em 1843; e versões de Manuel Maria Barbosa du Bocage, em *Poesias*, em 1853).

PAUSÂNIAS, *Pausaniae Graeciae Descriptio*, edição crítica dos livros I a X e índices, em 3 vols., por Maria Helena da Rocha Pereira, Leipzig, Teubner, 1989-90 (2ª. edição). Desta mesma classicista portuguesa, remete-se ainda para *Hélade. Antologia da Cultura Grega*, Coimbra, 7ª. edição, 1998 (tradução de trechos selectos daquele historiador helénico), pp. 489-498. – Esta bibliografia específica de M. H. da Rocha Pereira é também referenciada in *Dicionário de Literatura Grega*, por Maria Helena Ureña Prieto, secção "Pausânias", Lisboa, Editorial Verbo, 2001, cols. 331-332.

PAUSÂNIAS, *Description de la Grèce*, Livre I, *L'Attique*; Livre V, *L'Élide*; Livre VIII, *L'Arcadie*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, 1999, 1998. – De assinalar que desta obra de Pausânias, também conhecida como *Périégèse de la Grèce*, constam na íntegra os seguintes livros (e seguimos, aqui, o respectivo editor francês): *Attique* (I); *Corinthe* / *Argolide* (II); *Laconie* (III); *Messénie* (IV); *Élide* (V / VI); *Achaie* (VII); *Arcadie* (VIII); *Béotie* (IX); *Phocide* / *Locride* (X).

PEREIRA, M. H. da Rocha. – Ver Pausânias.

II - Estudos:

BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire* (...) *des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs... nouvelle edition*, Paris, Librairie Grund, vols. II e X ("entradas" sobre os pintores flamengos Hans Bol e Lucas I van Valkenborch), 1976.

DETIENNE, Marcel, *La vie quotidienne des dieux grecs* (com G. Sissa), Paris, 1989.

DIAS, Domingos Lucas. – Ver Ovídio.

FITCH, Fabrice, "Pater meus Agricola est", seguido de "Notessur les Extraits des *agricologies*", in *Alexander Agricola, Chansons*, por Fretwork, com Michael Chance, CD e libretto, Harmonia Mundi, 2006, pp. 20-24.

GERNET, Louis, *Anthropologie de la Grèce ancienne*, Paris, 1968 (onde se insereo estudo deste helenista, "Droit et prédroit en Grèce ancienne", pp. 175-260).

GIRARD, René, *Des Choses caches depuis la foundation du monde, recherches avec Jean-Michel Oughourlian e Guy Lefort*, Paris, Grasset, 1978. *Vide*, de igual modo, a obra do mesmo autor, *Anorexie et désir mimétique*, Paris, L'Herne, 2008. Sobre algumas das sínteses

essenciais das várias fases da obra de René Girard, remete-se para RAMOND, Charles.

HOLLIS, A. S., Ovid, *Metamorphoses Book VIII*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

Hommage à Louis Gernet [com a colaboração, entre outros, do seu discípulo J.-P. Vernant], Paris, 1966.

JOSA, Lola e Mariano Lambea, "Le vol d'Icare. Musique pour l'Eros baroque", in CD e libretto com título homónimo, La Grande Chappelle (dirº. de Àngel Recasens), Lauda, col. "Musica Poetica", 1), em colaboração com o CSIC, 2005

LACARRIÈRE, Jacques, *Dictionnaire amoureux de la Mythologie*, Paris, Plon, 2006.

LACARRIÈRE, Jacques, *L'Envol d'Icare*, Paris, Seghers, 1993; 2005.

LAMBEA, Mariano. – Ver JOSA, Lola.

LAVEDAN, Pierre (dirº.), *Dictionnaire Illustré de la Mythologie et des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, Librairie Hachette, 3ª. ed., 1931.

MATOS, Manuel Cadafaz de, "Unidade e diversidade das edições impressas, de e sobre Petrarca, entre os séculos XV e XVI. I – As edições de Veneza nas três últimas décadas do século XV (Para a História da Edição petrarquiana na Itália do Renascimento)", estudo apresentado na colectânea *Petrarca 700 Anos, coordenação de Rita Marnoto,* in *Leonardo*, *do Instituto de Estudos Italianos*, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 2005, pp. 131-185.

Manuel Cadafaz de (dirº.), *Revista Portuguesa de História do Livro*, vol. 21: "Helénicos. Estudos em homenagem ao Prof. Jean-Pierre Vernant", Lisboa, Edições

Távola Redonda e Centro de Estudos de História do Livro e da Edição – CEHLE, 2008.

NEVEL, Paul van, "Alexandre Agricole, une carrière exclusive", in Paul van Nevel e Huelgas Ensemble, *Alexander Agricola, A Secret Labyrinth*, Sony Classical (CD e libretto), 1999 (pp. 19-24 versão franc. do folheto). – Sobre a obra deste compositor ver, também WEGMAN, Rob C.

ORLANDI, Enzo Orlando (dirº.), *Giovanni Boccaccio* (Arnaldo Mondadori Editore, 1969), ed. portuguesa sob os cuidados de Esther de Lemos, Lisboa, Editorial Verbo, colº. "Gigantes da Literatura Universal", nº. 3, 1972.

PINHEIRO, Marília P. Futre, *Mitos e Lendas. Grécia antiga. Volume I*, Lisboa, Livros e Livros, 2007.

PINTO, David, "Ottaviano dei Pettrucci, Harmonice Musices Odhecaton", in CD e librettro, com título homónimo, Fretwork, Harmonia Mundi, 2001.

RAMOND, Charles, *Le vocabulaire de Girard*, Paris, Ellipses, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre, *Les Origines de la pensée grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1942.

VERNANT, Jean-Pierre, "Greek Religion", in the *Encyclopedia of Religion* (dirº. de Mircea Eliade), Nova Iorque e Londres, Macmillan, 1987; versão francesa, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Éditions du Seuil, 1990; versão portuguesa (que aqui seguimos), Lisboa, Editorial Teorema, 1991.

WEGMAN, Rob C., "Agricola, Bordon and Obrecht at Ghent: discoveries and revisions", in *Revue belge de Musicologie*, 1977.