

# MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación  
Hispanica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen III

Edición de Juan Paredes

GRANADA  
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

## A função do feminino no universo onírico da *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro

O episódio do sonho de Avalor na *Menina e Moça*, considerado um dos trechos mais enigmáticos e obscuros do romance<sup>1</sup>, adquire novos sentidos e uma inesperada coerência se compreendido à luz das doutrinas neo-platónicas sobre o sonho, na sua relação com a melancolia amorosa (identificada, como é sabido, por Ficino com o furor divino platónico).

Começemos por notar que da alusão ao processo “fisiológico” que determina a emergência do sonho, bem como das circunstâncias que envolvem os três sonhos narrados na *Menina e Moça*, se pode extrair uma concepção geral do sonho: a profunda agitação causada pela visão da amada, representada ou “escrita”, imediata e irreversivelmente, na “metade d’ alma” do arrebatado amador, “desterra” dele o sono. A insónia é, como se sabe, um dos lugares-comuns entre a sintomatologia do mal de amor. Que a insónia seja marca da diferença de carácter do enamorado em relação às “gentes para que[m] só anoiteceo e amanheceo” também não constitui novidade. A natureza aristocrática ou elevada do *amor hereos* ou *heroico*, “el más alto linaje de amor que hay en todos los amores”<sup>2</sup>, afirmada repetidamente nos tratados de medicina e nos textos literários, justifica a sua inacessibilidade à grande maioria dos “baxos de condición y rudos de ingenio”<sup>3</sup>. Menos habitual se apresenta a descrição do processo da passagem da insónia ao sonho, bem como o seu conteúdo e significado. Enquanto os pastores “em breve espaço começam a roncar”, “estirando os seus rústicos membros, ùs pera cá, outros para acolá, como ao sono aprazia” (pastores estes que encarnam, na parte

---

1. Cfr. nomeadamente T. AMADO (ed.), *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, p. 162 n.

2. ALFONSO FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, *Breviloquio de amor y amiçia* (ed. de P. CÁTEDRA), Barcelona, “stelle dell’ orsa”, 1987, p. 85.

3. DIEGO DE SAN PEDRO, *Obras Completas II, Cárcel de Amor*. Edición, introducción y notas de K. WHINNON, Madrid, Clásicos Castalia, p. 173

bucólica do romance, a dimensão existencial das referidas “gentes para que[m] só anoiteceo e amanheceo”, pois para eles “nam se fizera a noute senam para dormir”, “só Bimander não podia repousar. (...) E em a longa noute esteve assi, té que o cansado corpo adormeceo aquela parte dos sentidos sobre que tinha poder. Sonhos e fantasias ocuparam a outra”<sup>4</sup>. Pressente-se aqui, transfigurada em linguagem poética, a concepção platónica (de origem “órfico”- pitagórica e retomada pelo estoicismo e pelo neo-platonismo) da libertação da alma pelo sonho. A alma, a sua parte superior ou intelectual (a “metade d’ alma” de Avalor), temporariamente liberta do corpo pelo sono, tem acesso a um conhecimento (profético, como se verá) que lhe está vedado quando as suas capacidades estão atrofiadas pelas interferências do corpo. A esta luz se explica igualmente que o único sonho que não decorre da experiência de alienação psíquica ou rapto anímico provocada pelo enamoramento, o de Bilesa<sup>5</sup>, se produza no momento que, como dizia Aristóteles<sup>6</sup>, é igualmente propício à libertação da *psyche*, aquele em que o indivíduo se encontra à hora da morte. Na tarde que antecede a noite da sua morte, Bilesa sonha que ela e Lamentor estavam presos com um fio e ela o cortava. Note-se a propósito que o carácter verídico do sonho é um dado omnipresente no universo do romance, confirmado tanto no plano do desenvolvimento da narrativa, como no das convicções íntimas das personagens envolvidas. Como nota Cristina Ribeiro, apesar de Lamentor e Belisa, num esforço patético de tranquilização mútua, serem forçados a dissimular a “interpretação dolorosa que ele suscitou”, “o sonho é por ambos entendido como o anúncio da desgraça que há-de vir separá-los”<sup>7</sup>.

O sonho é, pois, o momento por excelência da revelação, nele adquirindo a alma a capacidade de antever ou conhecer, em maior ou menor grau e de forma mais ou menos clara, “senhas verdades” relativas ao próprio destino. Assim se

4. A parte dos sentidos sobre a qual o corpo não tem poder compreende certamente a vista e a audição; cfr., por exemplo, FICINO, *De Amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*. Traducción y estudio preliminar de R. de la VILLA ARDURA, Madrid, Editorial Tecnos, 1986, p. 147.

5. Se bem que se trate também, de uma outra forma, da antecipação da experiência de divisão interior, pelo sentimento íntimo de separação iminente. A Lamentor “adevinhava-lhe, parece, [a] alma o seu mal”, que consistirá afinal na perda irreversível da sua “anima”, convertendo a sua existência numa morte em vida: “Mal aventurado cavaleiro”, lamentar-se-á Lamentor perante o cadáver de Bilesa, “que para vós, senhora, estava ordenada ua sepultura em terra alheia, e para minha vida, duas. Mas a vossa te[rá] o corpo e as minhas, o corpo e a alma. Nam era mais rijo, senhora, o fio que nos a nós tinha a ambos? Como o cortastes vós sem mim? Nam vos alembrou que era eu e que sem vós nam havia de ser mais?”

6. Cit. em DODDS, E.R., *Os Gregos e o Irracional*, Lisboa, Gradiva, 1988, p. 154.

7. “À descoberta do mundo interior: sonhos, sombras e vozes na *Menina e Moça*”, in: *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*. Lisboa, I.C.A.L.P. e Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1990, p. 75.

explica que apenas no sonho o *visum* dê lugar à *visio* (para utilizar a tipologia de Macróbio), mesmo que obscura, como se observa no caso de Bimarder, em que o primeiro encontro com a sombra dá lugar, no sonho, ao arrebatamento forçado pela mesma sombra (o que constitui provavelmente uma antevisão da própria morte). Notemos ainda, por outro lado, que o universo onírico do *Livro das Saudades* é intimista, como aliás seria de esperar de uma obra de ficção sentimental. A revelação adquirida no sonho diz apenas respeito ao Eu da personagem que dessa forma se reencontra num plano superior de conhecimento.

É neste quadro que se integra o sonho de Avalor. A dificuldade em aceitar a mudança que nele se tinha operado “por ã só pôr dos olhos e abaixar” deixa-o “como menencório de si”. “E porque ainda ele nam tinha determinado consigo querer a Arima bem de amor (querendo-lho já sem o ter detriminado), como enojando-se de si consigo muitas vezes fazia por dormir, ca nam cria ele que ãa só vez que vira Arima lhe podia ocupar tanto o tempo e tanto o cuidado que lhe tolhesse o sono.” A longa insónia, provocada pelo estado de profundo desconcerto interior resultante da consciência nebulosa e involuntária do enamoramento súbito e agravado pela aparente impossibilidade do sucedido porque Avalor se cria “preso d’ amor noutro lugar”, só é vencida “descontra a manhã”. O sonho será o momento da revelação, da aquisição de um (auto) conhecimento que simultaneamente iluminará o presente e permitirá antever o futuro. Através do sonho Avalor tomará consciência da natureza do amor que o prenderá para sempre a Arima (em nada comparável ao amor vulgar e superficial que o ligava à Dona Deserdada) e do carácter trágico da experiência amorosa.

O que parece enigmático e obscuro no sonho de Avalor não é propriamente o conteúdo da revelação, mas a forma como ela é feita e, particularmente, a identidade do agente portador dessa revelação. Assim, aquilo que começa por ser descrito como um monólogo interior (“e per sonhos parecia-lhe que estava falando consigo”) identifica-se, num segundo momento, com as palavras de uma figura feminina, extremamente magra (“representou-se-lhe ver ãa donzela vir tão delicada que parecia nam poder viver muito”), processando-se como que uma materialização da voz interior antes aludida. É essa confusão do plano subjectivo com o objectivo, da voz de dentro com a voz exterior da donzela, que pode constituir a primeira fonte de perplexidade. Mas o enigma adensa-se à medida que a figura feminina, detentora de um saber profético que abrange não só as motivações íntimas de Avalor, mas também o conhecimento da personalidade de Arima (“Arima alta detriminação possui na sua vontade”) e as consequências que daí advirão para Avalor (“estás gardado de Arima”), vai fornecendo elementos sobre a sua própria identidade. Ao seu lugar de origem é feita uma alusão obscura, mas que o identifica como diverso daquele em que se encontra Avalor

(“por só te dizer isto parti donde parti”) –trata-se portanto de um outro mundo, distinto da terra. O “desfalecimento de carnes” que nela se observava pode advir da sua natureza espiritual, incorpórea, portanto, mas pode igualmente aludir à fraqueza de vontade do ser a quem ela pertence e a quem será reunida (“nós os espíritos somos logo criados como a vontade de cujos havemos de ser”), isto é, enquanto personificação da *vontade* nula ou muito ténue de um ser humano, a sua representação física traduzir-se-á em magreza extrema.

Se a natureza espiritual e a origem “celestial” (etérea ou aérea) da criatura sobre-humana que aparece a Avalor no sonho a caracterizam indiferentemente como anjo ou demónio (no sentido em que foram definidos pelo cristianismo medieval e em que eram julgados emissários de Deus ou do Diabo), já a sua obscura associação ao devir e à vontade de um ser humano a aproxima preferencialmente da concepção antiga do *daímon* (ou génio, tradução latina da palavra consagrada por Apuleio), particularmente desde que Platão a elevou ao estatuto elevado que nunca perderia nos meios neo-platónicos<sup>8</sup>.

Plotino assimilou o demónio objectivo, exterior, referido por Platão no *Fédon* e na *República* (o *daímon* dos mortos, que cada alma escolhe antes da encarnação e a acompanha durante a vida para, depois da morte, a guiar ao Hades) ao demónio interior do *Timeu*, a parte mais divina da alma, que medeia a relação do homem com o divino. Diz Plotino que a alma desce ao corpo que “*se tenha convertido em imagem da disposição de vontade que lhe serve de modelo*” (En. IV, Trat. IV, 3)<sup>9</sup> e o *daímon*, fazendo parte da estrutura da alma, é, no entanto, anterior e superior ao seu nível activo, actual (En. III, Trat. III 4)<sup>10</sup>. Também Ficino, comentando a *Apologia de Sócrates*, justifica a identificação do *daímon* pessoal de Sócrates, que o conduzia à contemplação do divino, favorecendo a sua mente e sugerindo prodígios aos seus olhos e vozes aos seus ouvidos, com o do *Timeu*, “já que o *Timeu* diz que a divindade nos atribuiu a parte mais excelsa da nossa mente como se se tratasse de um *daímon*”<sup>11</sup>.

É esta oscilação na definição do *Daímon* como instância subjectiva, integrante

---

8. “Los platónicos”, afirma Ficino, “llaman demonios a los animales que, situados bajo la luna, habitan la región del fuego etéreo, del aire puro o del aire nebuloso, que está cerca del agua. (...) Pero no atribuyen a los demonios las pasiones del cuerpo, sino ciertos afectos del espíritu, por los que de algún modo aman a los hombres buenos y odian a los malos, y muy cercana y ardientemente intervienen en el gobierno de las cosas inferiores y en particular de los humanos.” *De Amore*, ed. cit., pp. 127/127.

9. *Enéadas III-IV*. Introducciones, Traducciones y notas de J. IGAL, Madrid, Editorial Gredos, 1985, p. 340.

10. *Ibidem*, p. 110.

11. *Sobre el furor divino y otros textos*. Selección de textos, introducción y notas de P. AZAR. Barcelona, Editorial Anthropos, p. 87.

do Eu, e entidade objectiva exterior à identidade do sujeito (ou sobreposição de ambas), que o neo-platonismo do Renascimento revigorou, que explica a aparente confusão, acima assinalada, entre a voz íntima de Avalor e a da donzela “desfalecida de carnes” (Apuleio diz que os corpos dos génios têm menor consistência que as nuvens<sup>12</sup> e Ficino afirma que o amor, enquanto demónio, está a meio termo entre a forma e a ausência de forma<sup>13</sup>). O *daímon* de Avalor representa o nível intelectual, divino da própria alma, imaginado ou apreendido pela mente<sup>14</sup> depois da contemplação da verdadeira beleza, no momento em que está menos sujeita à prisão corporal (o sonho), pela acção do amor (ele próprio o mediador, ou *daímon*, por excelência), isto é, “por uma certa iluminação da alma” caída nas regiões inferiores, “pela qual Deus a faz regressar das regiões inferiores às superiores”<sup>15</sup>. É também a concepção platónica da alma caída que pode explicar a descrição da beleza da donzela como sombra de uma plenitude conhecida no passado: “assi dilicada como vinha, tinha lá naquele desfalecimento de carnes posta ua sombra de formusura que nam parecia senam que ficara ali doutras muitas enfindas cousas que se lhe foram”.

O sonho de Avalor pode pois ser incluído em duas das categorias descritas por Calcídio no seu tratado sobre os sonhos: é um sonho produzido pela parte superior da alma e é simultaneamente um sonho profético transmitido por um *daímon* ou génio<sup>16</sup>. É o estado de arrebatamento suscitado pelo enamoramento que torna possível a libertação da alma e o encontro com o *daímon*. Algo fica, no entanto, por explicar, depois de estabelecida a identidade da “donzela dilicada”: porque é que o *daímon* de Avalor é representado no feminino?

Uma primeira razão pode explicar esta escolha. Existindo, como se disse, uma relação analógica entre o *daímon* e a parte superior da alma, a donzela pode representar, por sinédoque, a própria alma. A tendência para fazer corresponder, na alegoria, o sexo da figura representada ao género da palavra que exprime o conceito explica que quase sempre as figuras da alma sejam femininas. Mas, no universo da *Menina e Moça*, esta possível associação da mulher a uma instância superior da alma não constitui apenas um uso mecânico de um artifício retórico,

12. *De Deo Socratis*, ref. em C.S. LEWIS, *La imagen del mundo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 31.

13. *De Amore*, ed. cit., p. 124.

14. “Cada um está possuído por um génio (...); dele está repleto, incitado, transportado e excede os limites e os costumes humanos. Desta maneira esta posse ou rapto chama-se (...) furor e alienação”. FICINO, *Sobre el furor divino y otros textos*, p. 68.

15. *Ibidem*, p. 220.

16. Cfr. nomeadamente J. LE GOFF, “Le christianisme et les rêves (IIe - VIIe siècles)”, *I sogni nel medioevo*, Roma, Edizione dell’ Ateneo, 1985, pp. 184-185.

como se verá. Muitas outras razões há para que o “*daímon*” de Avalor só pudesse ser feminino. A presciência e clarividência de que é dotado o espírito que aparece a Avalor em sonhos são atributos femininos. A afirmação da grande amiga de Avalor (que numa determinada perspectiva constitui um duplo da donzela do sonho) –“dos homens foram todos os pensamentos descobertos só às mulheres por segredo especial”– traduz apenas uma das ordens do saber de que a mulher é depositária.

O discurso feminista, que é habitualmente considerado como uma das componentes da prosa de ficção sentimental hispânica, é integrado na *Menina e Moça* (também no romance português as mulheres amam mais e se mantêm mais fiéis, também elas são mais piedosas do que os homens), mas sobretudo radicalizado e transcendido, tanto no que respeita à técnica narrativa como ao significado que assume. A defesa da superioridade da natureza feminina não constitui um mero enunciado retórico –enumeração escolástica de argumentos e autores– um tanto forçadamente integrado numa qualquer parte da “novela”, como sucede na *Cárcel*, convertendo-se em tema central que preside a toda a arquitectura da obra. A caracterização das várias figuras femininas que protagonizam cada uma das histórias narradas constitui, como notou Teresa Amado “uma espécie de representação do ser feminino (modo superior do ser humano) em progresso ou ascensão”<sup>17</sup>, atingindo a sua expressão mais acabada em Arima, em quem não parecia senão “que se ajuntavam todas as perfeições, como que se nam haviam de juntar mais nunca.” Arima é concebida como o ser “demónico” (ou angélico, o que neste contexto significa o mesmo) por excelência, uma criatura que por natureza está fora deste mundo (“A sua mansidão nos seus ditos e nos seus feitos não era de cousa mortal”; “A sua fala e o tom dela, soava doutra maneira que voz humana”). O destino de Arima já estava inscrito na sua própria essência, pois era o ser mais livre que se podia imaginar, a quem “nenhã vontade” “senhorea” e que “alta detriminação possui na sua vontade”. Nunca poderia contentar-se com os “modos que há i no Paço”, isto é, com a frivolidade e hipocrisia da vida de corte. Da observação da maledicência e falsidade com que foi forçada a conviver na Corte nasceu-lhe um “avorrecimento”, “que a desejar outra vida muito desviada a foi inclinando muito”. É que ela “era naturalmente triste, de ãa tristeza lá em si branda, que escassamente se podia desenxergar de honestidade, que ambas ela tinha, e antr’ ambas sua fremosura lhe parecia melhor.”

Bernardim inspira-se largamente nas considerações sobre a condição feminina do Proêmio do *Decameron* de Boccaccio, mas dá-lhes um novo significado. A

---

17. *Op. cit.*, p. 46.

melancolia, a que Boccaccio considerava que a natural fragilidade e o modo de vida inclinavam naturalmente as mulheres, não é na *Menina e Moça* um sentimento que se pretenda combater ou atenuar; pelo contrário, a tristeza converte-se numa forma mais sublime de compreender e estar num mundo dominado pela vileza e pela falsidade. Recuperando, na concepção do amor, a dimensão ético-filosófica do eros platónico que a literatura erótica medieval tinha perdido (não só a temática amorosa é mais englobante, deixando de se restringir à relação homem-mulher<sup>18</sup>, como a ausência de amor se converte em causa do desconcerto do mundo), bem como a componente ascética agudizada pelo neo-platonismo, nomeadamente por Plotino, o Autor converte a mulher, por natureza e função votada à solidão contemplativa e ao sofrimento, em testemunha e símbolo da harmonia e saber que pautavam um passado perdido. “Mas se elas por isso têm rezam de serem mais tristes ou não”, diz a Dona à sua interlocutora, “sabê-lo-á quem souber que cousa é manter verdade desconhecida.”

Do que vem sendo dito parece poder justificar-se a escolha do feminino para representar o *daímon* de Avalor. A mulher é, na *Menina e Moça*, um ser demónico, tal como foi definido pelo estoicismo<sup>19</sup> e pelo neo-platonismo. O “feminino” parece representar uma condição mais depurada do ser humano e corresponder a um ideal de sensibilidade e de conduta. As razões que explicam esta “demonização” da mulher são conhecidas e será perda de tempo referi-las. Sublinhe-se apenas que a originalidade da *Menina e Moça*, quando confrontada com os romances sentimentais que a antecedem, reside na maior profundidade com que é tratado o tema do feminino. Profundidade não significa simplesmente maior elaboração e coerência conceptuais, mas também capacidade de reflectir sobre a realidade observada no mundo real e recriar um universo verdadeiramente feminino. A mulher na *Menina e Moça* não é um ser hierático, uma personificação rígida e irreal de conceitos abstractos, mas um ser humano vivo, de quem se apontam costumes, gestos, atitudes características. Dir-se-ia que Bernardim se não satisfizes com a recriação literária da imagem idealizada e convencional da mulher como modelo, guia espiritual do homem, sentindo necessidade de indagar em profundidade as razões dessa sua função. Ao pensar na mulher não apenas como motor do aperfeiçoamento do homem, mas também como realidade em si, deu-lhe corpo e voz.

18. O objecto de amor da Dona é o filho.

19. Diz Marco Aurélio nos seus *Pensamentos*: “Vive com os deuses o que lhes mostra constantemente uma alma contente com a sorte que lhe tocou e faz todas as vontades ao Génio que Zeus deu a cada um como senhor e guia, e é uma parcela do próprio Zeus. E este génio é o espírito e a razão de cada qual” (Livro V, 27).

Dar corpo e voz à mulher não deve confundir-se com objectividade e distanciamento na sua caracterização. No universo bernardiniano confundem-se simultaneamente, como já notou António José Saraiva, o “objectivo” e o “subjectivo”, o “Real” e o “Ideal”<sup>20</sup>. Assim, a Mulher é representada tanto no plano “realista” da observação do seu comportamento quotidiano, dos condicionalismos sociais responsáveis pela sua condição, quanto no alegórico dos conceitos gerais que a ela se associam. Nem Arima, nem sobretudo as duas figuras em quem é delegada a função narrativa, são caracterizadas de forma “realista”. Podemos mesmo perguntar-nos se não são figuras essencialmente simbólicas, porque simbólicos são o espaço e o tempo em que se movem, porque nada de individualizante é dito sobre a suposta autora do “livrinho” e a Dona, seu duplo, é descrita com traços próprios da alegoria. Não se ilustra através delas o processo do enamoramento, não são sujeito activo, no presente da enunciação, de qualquer aprendizagem da experiência amorosa, situando-se a sua “desventura”, propositalmente aludida de forma vaga e enigmática, num passado remoto. No presente já viveram a experiência erótica até às suas últimas consequências, e a única actividade que ameniza a solidão auto-imposta, na vida ascética e contemplativa que ambas escolheram, é a reflexão –de alguma forma geral e atemporal– sobre o amor. Instituem-se assim em instância privilegiada da produção do discurso sobre o amor. O que me leva a recolocar num contexto ligeiramente diferente o velho problema do significado da delegação da escrita num sujeito feminino. A superioridade espiritual da mulher, para que contribui, como se disse, um modo de vida socialmente imposto que gera o sofrimento (primeira condição da aprendizagem) e estimula a contemplação, converte-a em modelo existencial. A mulher na *Menina e Moça* não representa apenas assim uma aspiração metafísica, na sua concepção habitual de mediadora, mas também um ideal de conduta, uma figuração depurada da condição humana. A superioridade de carácter dos heróis masculinos (mortos à traição por não se parecerem “mamente” com todos os outros homens, pois só neles se encerrara “a fé que em todos os outros se perdeu”) advém da existência neles de qualidades que as mulheres possuem por natureza. A “heroicidade” consubstancia-se no desejo de identificação com o feminino, ou com o que ele representa (Avalor é aquele que sempre nos seus feitos se prezou “de nam ir por onde os outros” e assim “Arima nam tam somente foi acabada em si, mas em quem a desejou”). Neste quadro não é de estranhar que o espaço habitualmente consagrado ao Autor na prosa de ficção sentimental seja ocupado

---

20. *Poesia e Drama: Bernardim Ribeiro; Gil Vicente; Cantigas de Amigo*, Lisboa, Gradiva, 1990.

por uma (dupla) voz feminina. A delegação da escrita num sujeito feminino parece mesmo o artifício que melhor se adequa à característica transfiguração bernardiniana das suas fontes literárias (italianas e hispânicas). Falar no feminino não significa que Bernardim Ribeiro fale da sua própria experiência amorosa por boca de mulheres, como era costume pensar-se no século passado, ou que fosse uma mulher, como também se tem suposto, ou que tivesse uma sensibilidade efeminada, como igualmente se insinua. Também seria inexacto supor um total distanciamento entre o sujeito auto-biográfico fictício e o Autor textual (entre outros elementos, a subtil identificação que se estabelece entre a personagem Bimarder, que como se sabe é um anagrama do nome do autor, e a suposta autora do “livrinho” supõe alguma forma de aproximação, mesmo que só no plano simbólico). Para além da já apontada coerência no plano ideológico, parece-me que o discurso no feminino é um recurso que permite ao Autor criar uma categoria mais abstracta em que se revê e projecta. Sob a capa do auto-biografismo o que efectivamente se cria é uma entidade supra-biográfica, supra-pessoal com que se identifica o autor empírico. Falar no feminino é imaginar um eu depurado, um estado mais espiritual do Eu. É subordinar a personalidade empírica a um eu ideal. É, para retomar o conceito inicialmente utilizado, dar voz ao *daímon* interior representando-o com os traços consignados pela tradição cultural.

LEONOR CURADO NEVES  
Universidad de Lisboa