António Cirurgião

# NOVAS LEITURAS DE CLÁSSICOS PORTUGUESES

Edições Colibri

# NOVAS LEITURAS
# DE
# CLÁSSICOS PORTUGUESES

Colecção: **AUTORES PORTUGUESES**

Direcção: Prof. Doutor João David Pinto Correia

Livros Publicados:

*Série Ensaio*

1 – *A Horas e Desoras* de Urbano Tavares Rodrigues
2 – *Depois do Espectáculo Trovadoresco* de António Resende de Oliveira
3 – *António Sérgio Enciclopedista* de Jacinto Baptista
4 – *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50* de Fernando J. B. Martinho
5 – *O Discurso de Vergílio Ferreira como Questionação de Deus* de Maria Joaquina Nobre Júlio
6 – *Novas Leituras de Clássicos Portugueses* de António Cirurgião

*Série Ficção*

1 – *O Regresso dos Rios* de Hugo Santos
2 – *O Mapa dos Sabores – contos e incontos* de Albano Estrela
3 – *A Dama de Pê* de Maria de Santa Cruz
4 – *A Mão Incendiada* de Carlos Loures
5 – *Andam Gambozinos por entre as Árvores* de Albano Estrela

*Série Poesia*

– *Caderno de Encargos* de Liberto Cruz

A publicar:

– *Povo, Povos e Culturas (Portugal, Angola e Moçambique)* de Manuel Viegas Guerreiro
– *Comédia «Eufrósina»* de Jorge Ferreira de Vasconcelos

Edições *Colibri*
Faculdade de Letras Lisboa
Alameda da Universidade
1699 LISBOA CODEX

António Cirurgião

# NOVAS LEITURAS DE CLÁSSICOS PORTUGUESES

Edições *Colibri*

*Biblioteca Nacional – Catalogação na Publicação*

Cirurgião, António, 1933–

Novas leituras de clássicos portugueses
(Autores portugueses. Série ensaio ; 6)
ISBN 972-8288-62-X

CDU 821.134.3.09(042.3)

**Título**: ***Novas Leituras de Clássicos Portugueses***

**Autor**: António Cirurgião

**Editor**: Fernando Mão de Ferro

**Capa**: Ricardo Moita

**Depósito legal**: 111 226/97

**ISBN** 972-8288-62-X

**Tiragem**: 500 exemplares

Patrocínio:
University of Connecticut Research Foundation

Edições *Colibri*, Lisboa, Junho de 1997

# ÍNDICE

PRÓLOGO ..... 7

A MÚSICA EM *LA DIANA* DE MONTEMOR ..... 11

O CARÁCTER MORALIZADOR DE *O PRIMEIRO CERCO DE DIU* ..... 27

O PORTUGUESISMO DE MIGUEL SANCHES DE LIMA ..... 51

SEXTINA PENITENCIAL DE DIOGO BERNARDES ..... 61

FREI AGOSTINHO DA CRUZ E O *HOMO VIATOR* ..... 73

A "PENITÊNCIA DE SOROPITA" VISTA À LUZ
DOS *EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS* DE SANTO INÁCIO DE LOYOLA ..... 89

O SOL NA POESIA DE ANTÓNIO ÁLVARES SOARES ..... 113

A VIDA COMO VIAGEM NA *IMAGEM DA VIDA CRISTÃ*
DE FREI HEITOR PINTO ..... 133

AS ARMAS E AS LETRAS NA LITERATURA PORTUGUESA
DOS SÉCULOS XVI E XVII ..... 147

A RELAÇÃO ENTRE AS LETRAS PORTUGUESAS E A PINTURA
NOS SÉCULOS XVI E XVII ..... 171

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 189

BIBLIOGRAFIA ..... 191

ÍNDICE ONOMÁSTICO ..... 199

À D.ª Mécia de Sena

# PRÓLOGO

Os dez trabalhos publicados nesta colectânea tratam todos de aspectos da obra de escritores portugueses dos séculos XVI e XVII, se bem que dois deles – Jorge de Montemor e Miguel Sanches de Lima – tenham escrito em castelhano as obras comentadas.

De entre os dez estudos aqui incluídos, três baseiam-se em livros em prosa, cinco em obras poéticas e dois num vasto conjunto de obras em prosa e em poesia.

Quanto às obras em prosa, temos uma novela pastoril – *Los siete libros de la Diana* (1559) de Jorge de Montemor; uma obra ascética – *Imagem da vida cristã* (1562 – P.ra Parte; 1572 – S.da Parte) de Frei Heitor Pinto; e uma arte poética – *El arte poética en romance castellano* (1580) de Sanches de Lima. No que diz respeito às obras poéticas, os cinco estudos baseaim-se num poema épico – *O Primeiro Cerco de Diu* (1589) de Francisco de Andrade; em colectâneas de poesia lírica: *Várias Rimas ao Bom Jesus* (1594) de Diogo Bernardes; *Obras* (1918 – ed. póstuma) de Frei Agostinho da Cruz; *Rimas Várias* (1628) de António Álvares Soares. Um estudo baseia-se numa colectânea de poesia e prosa – *Poesias e Prosas Inéditas* (1868) de Fernão Rodrigues Lobo Soropita. E, finalmente, dois estudos baseiam-se numa vasta variedade de obras em prosa e em verso dos séculos XVI e XVII, e, em certos casos, quanto a alguns autores, num simples soneto, em geral de índole encomiástica.

Em referência às obras estudadas, convém ainda acentuar que há duas instâncias em que o estudo se cinge à análise de uma única poesia lírica: uma sextina de Diogo Bernardes e uma elegia de Rodrigues Lobo Soropita.

Ainda no capítulo da temática, convém notar que quatro dos estudos são de natureza religiosa: dois – os dedicados a Bernardes e a

Soropita – são análises feitas à luz de exercícios espirituais de carácter penitencial; e os outros dois – os dedicados a Frei Heitor Pinto e a Frei Agostinho da Cruz – são considerações sobre a representação da vida do homem como viagem a caminho da eternidade, sendo o referente a Frei Agostinho da Cruz de cariz essencialmente individual, e o referente a Frei Heitor Pinto de cariz mais universal.

Quanto aos restantes seis trabalhos, pode dizer-se que praticamente todos revestem fisionomia topológica: a presença e a função da música numa novela pastoril – *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemor; o carácter moralizador, cívico e pedagógico num poema épico – *O Primeiro Cerco de Diu* de Francisco de Andrade; o papel desempenhado pelo sol numa colectânea poética – *Rimas várias* de António Álvares Soares; a saudade e o encómio da pátria numa arte poética – *El arte poética en romance castellano* de Miguel Sanches de Lima; as armas e as letras – ou a espada e a pena – como adorno do homem ideal da época clássica portuguesa; e, finalmente, a relação entre as letras e a pintura em todo o tipo de obras da literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII.

É de notar também que, salvo honrosas excepções, foi preocupação do autor desta colectânea de estudos chamar a atenção para autores portugueses praticamente desconhecidos e negligenciados, para, dessa forma, dar o seu modesto contributo para a reabilitação desses autores e das respectivas obras.

Quanto aos métodos críticos utilizados, bastará dizer que eles vão desde o filológico ao hermenêutico, e desde o arquetípico ao comparativo, passando pelo biográfico e topológico.

Como se poderá ver na secção "Notas bibliográficas", todos os estudos, com excepção de dois – "Sextina penitencial de Diogo Bernardes" e "As armas e as letras na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII" –, foram previamente publicados em revistas portuguesas.

Informa-se que, uns mais, outros menos, todos os estudos previamente publicados foram objecto de pequenas revisões quanto ao conteúdo e, de uma maneira geral, também quanto à gramática, à sintaxe e ao estilo.

Dado que, no entender de "espíritos bem-nascidos" e generosos, os trabalhos que aqui se oferecem ao leitor parecem ter certa relevância, a julgar pelo uso que os críticos e os estudiosos deles têm feito, decidiu-se ir desenterrá-los a revistas quase inacessíveis, para que assim os interessados possam servir-se deles com mais facilidade. Será que a aventura terá valido a pena? A inclinação do autor era

responder afirmativamente à pergunta. Mas, como *nemo judex in causa sua*, ao leitor compete a resposta.

Através dos anos, três instituições se dignaram assistir-nos na elaboração de alguns destes e doutros estudos: a Fundação Calouste Gulbenkian, o Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e a University of Connecticut Research Foundation. A estas três instituições deixo aqui expresso o meu mais profundo reconhecimento.

Manchester, 1.º de Dezembro de 1995

*António Cirurgião*

# A MÚSICA EM *LA DIANA* DE MONTEMOR

Musicam docet amor.

Erasmo, *Adagia.*

De ciencia allí alcanzé muy poca parte
I por sola esta parte, juzgo el todo
De mi ciencia i estilo, ingenio i arte.
Em Música gasté mi tiempo todo.

Jorge de Montemor, "Epístola."

Se nos perguntássemos qual é a (pre)ocupação fundamental das personagens de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemor, poderíamos responder, sem grande hesitação, que é fazer-se amar pela pessoa a quem amam, chorar o amor perdido e lutar incessante e denodadamente pela reconquista desse amor. O que quer dizer que o amor, sobretudo na sua vertente de "honesto amor" ou "bom amor", está no âmago da acção da novela pastoril.

E se agora nos perguntássemos quais os principais meios de que as personagens se servem para atingir esses fins, poderíamos responder, também sem hesitar, que são essencialmente a poesia e a música, como claramente se pode depreender de uma breve observação de índole estatística. Na verdade, segundo afirmação expressa dos vários narradores da acção da novela, de entre os 51 poemas que se encontram em *Los siete libros de la Diana*, 39 são cantados, e 21 são acompanhados por instrumentos musicais.[1]

[1] Para uma classificação de todos os poemas de *Los siete libros de la Diana*, veja-se António Cirurgião, *Fernão Álvares do Oriente – O homem e a obra* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkina, 1976), pp. 62-64.

Sendo as personagens, em geral, pastores por profissão ou pastores disfarçados, não é de surpreender que um dos seus emblemas, juntamente com o cajado e o surrão, seja a sanfona e o arrabil, instrumentos musicais de que se servem, por princípio, para acompanhar os seus cantos.[2] Este carácter emblemático do arrabil e da sanfona está tão bem marcado no texto, logo no princípio, que o narrador faz questão de nos pôr diante dos olhos o protagonista da novela, Sireno, de entre os pastores, sempre acompanhado de um destes dois instrumentos musicais, como podemos ver na passagem que vamos referir.

No tempo em que Sireno era feliz – foi isso antes de ter conhecido o amor e os seus malefícios – um dos seus mais favoritos passatempos era tomar "a vezes su rabil que mui pulido en un çurróm traya, otras vezes una çanpoña, al son de la cual componía los dulces versos con que de las pastoras de toda aquella comarca era loado."[3] E quando, depois de longamente e penosamente ter peregrinado pelas sendas da vida em busca da beleza e do amor, e, neles, da felicidade, aspiração suprema de todo o ser humano, Sireno chega à conclusão de que tudo para ele está perdido, na província do amor, e, portanto, da felicidade, despede-se para sempre de Diana, deixando-lhe, como recordação, os emblemas do seu estatuto de pastor: o cajado e o arrabil. Acontece isso na "Canción de la Nimpha", que outra coisa não é senão a história dos amores acidentados e impossíveis de Sireno e Diana.

Eis as palavras que a narradora põe na boca de Sireno no momento da despedida dos dois amados:

---

[2] Queremos chamar a atenção para a ortografia de três dos instrumentos musicais mencionados em *La Diana*, assim como na literatura bucólica do tempo. Enquanto na novela pastoril de Montemor se escreve "çampoña", "flauta" e "rabel", na *Lusitânia transformada* (1607) de Fernão Álvares do Oriente escreve-se "sanfonha", "frauta" e "rabil", que é também a ortografia utilizada nas *Ribeiras do Mondego* (1623) de Elói de Sá Sotto Maior, com excepção do terceiro elemento da trindade instrumental, que se escreve "flauta." Embora os dicionários actualmente registrem "flauta" e "frauta", "rabel", "rabil" e "arrabil", "sanfona" e "sanfonha", por questão de metodologia, no decorrer deste trabalho usaremos sempre "sanfona" e "arrabil."

[3] Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*. Edición, prólogo y notas de Francisco López Estrada. Cuarta edición (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1967), p. 177.
Como todas as citações de *La Diana* se referem a esta edição, de ora em diante limitar-nos-emos a indicar a página no texto.
Esclarecemos também que a novela de Montemor se tornou de tal maneira popular, tanto em Espanha como no estrangeiro, que sofreu no título metamorfose análoga à de outras duas obras-primas da literatura espanhola do "Siglo de Oro": *La Celestina* de Fernando de Rojas e o *Quixote* de Cervantes. As seis palavras ficaram reduzidas a duas.

– que te dexar
no tengo, si[no] este cayado
y éste mi rabel preciado
con que tañer y cantar
me vías por este prado.
Al son dél, pastora mía,
te cantava mis canciones
y lo que de amor sentía
en dulces lamentaciones (pp. 86-87).

Convém esclarecer, já de início, que se fala na novela pastoril de vários outros instrumentos musicais. Só que, ao contrário da sanfona e do arrabil, que são apanágio dos pastores, esses outros instrumentos são tocados por outros tipos de personagens, tais como entidades míticas, ninfas, cortesãos e cavaleiros. Eis a lista desses outros instrumentos presentes na novela, apresentados por ordem alfabética: alaúde, clavicórdio, corneta, "dulçaina", flauta, harpa, "sacabuche", saltério, "vihuela de arco."

Isto significa que, dentro daquele espírito de verosimilhança que o artista se preocupa em dar às pessoas, às coisas e aos factos, não é indiferente que determinada personagem toque este ou aquele instrumento musical ou que determinado tipo de poesia seja acompanhado por este ou aquele instrumento. Assim como a cada tipo de personagem cabe determinado instrumento musical,[4] assim também a cada tipo de poema cabe o seu instrumento, embora não com aquela precisão que talvez fosse legítimo esperar de um escritor profissionalmente familiarizado com a música, como Montemor.

Como se disse, nesta novela os instrumentos típicos dos pastores são o arrabil e a sanfona, sendo a flauta mencionada apenas uma vez. Mas, ao passo que o arrabil é o instrumento predilecto dos pastores, a sanfona colhe a preferência das pastoras. Assim, o narrador apresenta-nos Silvano a tocar o arrabil três vezes, a sanfona duas e a flauta

---

[4] O princípio da hierarquia dos instrumentos musicais é emblematizado pela disputa entre Apolo e Marsias: "Tal como Sileno, Marsias era sequaz de Baco, e a sua flauta era o instrumento báquico destinado a fazer brotar as paixões baixas e incontroláveis que estavam em conflito com a pureza da lira de Apolo. O certame entre Apolo e Marsias estava, portanto, relacionado com o poder das trevas dionisíacas e da claridade apolínea" (Edgard Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* [New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1968], pp. 172-173). (Tradução nossa.) Sabendo embora que por trás deste certame se ocultam profundos mistérios teológicos, como pode depreender-se, por exemplo, da leitura do *Banquete* de Platão, neste lugar apenas nos interessa chamar a atenção para a nobreza da lira e a rudeza da flauta.

uma, e Sireno a tocar o arrabil cinco vezes e a sanfona uma. E apresenta-nos Alânio e Arsileo a tocar o arrabil uma vez cada um. Pelo que diz respeito às pastoras, o único instrumento que lhes é atribuído é a sanfona, aparecendo Selvágia a tocá-la três vezes, e Belisa e Diana uma vez cada uma. Por seu lado, Orfeu, a ninfa Dórida e o fidalgo Dom Félix são postos a tocar a harpa uma vez cada um, enquanto um grupo de ninfas toca o alaúde, a harpa e o saltério, e um grupo de músicos, da casa de Dom Félix, toca cornetas, sacabuches, clavicórdios e vihuelas de arco.

Tudo isto significa que, tal como nas outras funções de ordem religiosa ou social, também no campo dos instrumentos musicais existe claramente uma hierarquia, sendo os instrumentos considerados mais nobres tocados pelos deuses, pelas ninfas e pelos fidalgos, e os instrumentos menos nobres, pelos pastores, como ressalta, por exemplo, da passagem seguinte:

> Después de alçadas las mesas, entraron tres nimphas por una sala, una de las quales tañia un laúd, otra, una harpa y la otra, un psalterio. Venían todas tocando sus instrumentos con tan grande concierto y melodía, que los presentes estavan fuera de sí. Pusiéronse a una parte de la sala y los dos pastores, importunados de las tres nymphas y rogados de la sabia Felicia, se pusieron a la otra parte con sus rabeles y una çampoña que Selvagia muy dulcemente tañia; y las nymphas començaron a cantar esta canción y los pastores a respondellas de la manera que oyréis (pp. 166-167).

Poder-se-á, neste caso, falar de observância de princípios hierárquicos, em *Los siete libros de la Diana*, no capítulo dos instrumentos musicais? Certamente que sim. Da passagem transcrita acima e de outras idênticas fácil nos é depreender que quanto mais elevado é o lugar ocupado pela personagem na escala social mais nobre é o instrumento musical que usa, mais bela é a sua voz e mais melodioso é o som do seu instrumento. Embora possa afirmar-se que todos os executantes de *La Diana*, já quando cantam, já quando tocam, primam pela perfeição, o narrador não deixa de dar um tom mais superlativo às personagens de natureza mitológica e das altas classes sociais. Assim, Arsileo canta os louvores de Selvágia com "soberana gracia", ao som da harpa (p.147), e os músicos, ao serviço de Dom Félix, tocam "tres cornetas y un sacabuche, con tan gran concierto que parecía música celestial" (p. 106).

E se um fenómeno desta natureza era de esperar de qualquer novela pastoril escrita no século XVI, o século do equilíbrio e da

"mesura" e do decoro, por excelência, muita mais razão havia para esperar isso de um escritor cuja profissão principal foi a de cantor da casa real portuguesa, primeiro, e da casa real espanhola, depois.[5]

Pelo que se refere aos instrumentos escolhidos para acompanhar as diversas espécies poéticas existentes na novela, não se observa com o mesmo rigor o código hierárquico, como se disse anteriormente. Os elementos de que dispomos – que são os que constam do texto – não nos permitem provar que Montemor tenha delimitado hierarquicamente os instrumentos musicais, uma vez que, ao som da sanfona e do arrabil, tanto se canta um "villancico" como uma cantiga, um poema em oitava rima como uma canção petrarquista, um soneto como uma sextina.[6]

Antes de procedermos ao inventário parcial das passagens de *La Diana* em que as personagens nos são apresentadas a cantar os seus poemas e/ou a acompanhá-los ao som dos mais variados instrumentos musicais, parece-nos conveniente dizer algumas palavras sobre a relação entre a poesia e a música na época em que foi escrita *La Diana*, para uma melhor compreensão do tema.

Naturalmente que não seria descabido também dizer primeiro da tradição da música na literatura pastoril, desde Teócrito a Sannazaro, passando por Virgílio e por Pontano, por exemplo. Mas como isso nos levaria demasiado longe, diremos simplesmente que se trata de uma espécie de irmãs gémeas e inseparáveis, de que as Musas são o mais eloquente testemunho.[7] E essa inseparabilidade vai prolongar-se pelo século XVI na Península Ibérica.

---

[5] Para uma exposição pormenorizada sobre a música como "modus vivendi" de Jorge de Montemor, veja-se Francisco López Estrada no "Prólogo" à sua edição de *Los siete libros de la Diana*. Edición, prólogo y notas de Francisco López Estrada (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1967), sobretudo as pp. X-XVIII. Aí se nos diz, entre outras coisas, que da sua profissão de músico fala não só o próprio escritor na sua correspondência com Sá de Miranda, mas falam também documentos coevos, como um em que o Imperador Carlos V o nomeia, em 1549, para "cantor contravaxo" na capela da Infanta D. Joana, irmã do futuro Filipe II de Espanha e I de Portugal, desposada com o Infante D. João, filho de D. João III e pai do malogrado Rei D. Sebastião. Com a morte do Infante D. João, em 1554, Montemor acompanhou a viúva Infanta para Espanha, onde terá exercido a profissão de músico até à morte, ocorrida possivelmente em 1559.

[6] Veja-se em apêndice o inventário das diversas espécies poéticas, das personagens que as cantam, das personagens que as acompanham e dos instrumentos utilizados para as acompanhar.

[7] Sobre este assunto, consulte-se, entre outras obras, Moses Hadas, *Ancilla to Classical Reading* (New York: Columbia University Press, 1961), pp. 51-55.

E para emprestarmos um carácter mais científico ao trabalho, vamos começar por dar a palavra ao autor da arte poética mais importante em Espanha, no século XVI: Juan Rengifo:

> Porque primero fueron los hombres poetas naturales, e hicieron rimas sin artificio, y las cantaron; y después hicieron reflexión sobre ellas, y observando y notando con el juicio del oído el número de las sílabas, la trabaron de los vocablos, la energía de los epítetos, las consonancias de unos versos con otros, aprovechándose de la Aritmética y Música, a quien esta arte está subordinada, inventaron muchos géneros de versos, y dieron muchos preceptos para mejor hacerlos. Los primeros inventores según Horacio fueron Orfeo y Anfión: los cuales con la suavidad de sus versos cantados a la vihuela redujeron a vida política, y civil los hombres de aquel tiempo, que como salvajes vivían en los montes sin ley, sin Rey, y sin República. [...] Mas después de ellos hubo muchos entre los Griegos y Latinos, que escribieron y levantaron cada uno en su lengua el artificio poético, y inventaron tantas diferencias de metros, cuantas consonancias hallaron en la música.[8]

Deste conúbio entre as duas irmãs – a música e a poesia – fazem-se eco também muitos outros autores teóricos, de que se poderá ver uma pequena amostra, por exemplo, em dois grandes escolares contemporâneos: Joseph Campbell,[9] e Ernst Robert Curtius.[10]

Para melhor compreender o papel desempenhado pela música em *Los siete libros de la Diana*, nada mais apropriado do que começar por tecer algumas considerações sobre as passagens em que se fala expressamente do patrono da música, por excelência: Orfeu.

---

[8] Juan Díaz Rengifo, *Arte Poética Española, con una fertilissima Silva de Consonantes Comunes, Propios, Esdruxulos, y Reflexos, y un divino estimulo del Amor de Dios* (Madrid: Por la viuda de Alonso Martin, a costa de Domingos Gonçales, mercader de libros, 1628), fl.1.
Porque de prosa se trata, e doutrinária, ainda por cima, pareceu-nos apropriado actualizar a ortografía, sempre que possível.
Ainda antes de Rengifo, fez-se eco desta teoria na Península Ibérica o autor da primeira arte poética em castelhano, Miguel Sánchez de Lima, por quem aliás Rengifo não tinha quase respeito algum: *El arte poética em romance castellano*, cuja primeira edição é de 1580.

[9] *Creative Theology – The Masks of God* (New York: Penguin Books, 1985), pp. 99-107.

[10] *European Literature and Latin Middle Ages* (New York and Evanston: Harper & Row, Publishers, 1953), pp. 547-558.
Veja-se, a título de exemplo, de entre os teorizadores da música, na época que estamos a estudar, Franchinus Gafurius, *De harmonia musicorum instrumentorum*, 1518.

Entremos, em companhia dos pastores iniciados, no palácio da maga Felícia, e, nele, no templo da Fama. Depois de nos terem feito contemplar as estátuas em honra dos grandes de Espanha, e os murais em que estavam "esculpidas muchas historias antiguas [...] y otras muchas historias y exemplos de mujeres castíssimas"(p. 177), somos introduzidos numa quadra em que "estavan muchas figuras de damas Españolas y de otras naciones y en lo muy alto la diosa Diana de la misma estatura que ella era" (p. 178), e em que havia uma pequena fonte:

> y junto a la fuente, sentado, el celebrado Orpheo, encantado de la edad que era al tiempo que su Eurídice fué del importuno Aristeo requerida; [...]. En llegando a él las hermosas nimphas, começó a tañer en una harpa que en las manos tenía, muy dulcemente, de manera que los que le oyan estavan tan agenos de sí que a nadie se le acordava de cosa que por él uviesse passado. [...] De la misma manera estavan todos oyendo al celebrado Orpheo que al tiempo que en la tierra de los Ciconios cantava, quando Cipariso fué convertido en ciprés y Atis, en pino. Luego começó el enamorado Orpheo, al son de su harpa, a cantar dulcemente que no ay sabello dezir (p. 179).

E Orfeu começa "a cantar dulcemente". É o famoso "Canto de Orpheo", o poema de maior fôlego de *La Diana*, que consta de quarenta e três oitavas reais (o metro da poesia épica, por excelência) em honra das mulheres mais célebres de Espanha e de Portugal no tempo do poeta. E enquanto o divino Orfeu canta, ao som da harpa, todos o escutam embevecidos, em meio a um silêncio religioso.

E vista a maneira como o narrador nos apresenta o santo patrono do canto e da poesia dos habitantes das arcádias pastoris, passamos agora a acompanhá-lo na maneira como nos pinta esses habitantes nos momentos em que de alma e corpo se entregam à magia desse canto e dessa poesia que com Orfeu aprenderam.

Uma das preocupações do poeta é fazer, por conta própria ou por interposta pessoa, uma breve referência às personagens que vão cantar, ao instrumento musical com que vão acompanhar-se a si mesmas ou com que vão ser acompanhadas por outrem e, uma vez terminado o canto, fazer um breve comentário sobre a qualidade da letra e da música da canção e do seu efeito nos ouvintes. Daí que não seja de estranhar que também no "Canto de Orpheo" se façam as observações da praxe: "La canción del celebrado Orpheo fué tan agradable a los oydos de Felismena y de todos los que la oyan, que assí los tenía suspensos, como si por ninguno dellos uviera passado más de lo que pre-

sente tenían" (p. 191). É como se se tratasse de uma autêntica hipnose colectiva.

A letra e o espírito da poesia e da música impregnam de tal maneira as páginas de *La Diana* que Orfeu, patrono da poesia e da música, como se disse anteriormente, não só aparece como cantor do poema mais extenso e mais solene da novela pastoril, mas também é objecto de mais de uma referência de carácter comparativo, metafórico ou simbólico. Assim, para enaltecer as altas qualidades poéticas e musicais de Sireno, a Ninfa, na canção em que historia os amores de Sireno e Diana, compara-o a Orfeu:

> La passión lo combidava
> la arboleda le movía
> el río parar hazía
> el ruiseñor ayduva
> a estos versos que dezía (p. 75).

Este efeito encantatório da música de Sireno encontra o seu paralelo – e o seu eco – na segunda oitava do "Canto de Orpheo":

> No quiero yo cantar, ni Dios lo quiera,
> aquel processo largo de mis males
> ni quando yo cantava de manera
> que a mi traya las plantas y animales;
> ni quando a Plutón vi, que no deviera,
> y suspendí las penas infernales,
> ni cómo bolví el rostro a mi señora
> cuyo tormento aun vive hasta agora (p. 180).

Mas Sireno, um dos protagonistas da novela, não é a única personagem comparada a Orfeu, pelos seus dotes musicais. Arsileo, fidalgo, é também objecto de comparação com o lendário amante de Eurídice, como se pode ver nesta passagem:

> No fué sólo esto lo que Arsileo aquella noche al son de su harpa cantó, que assí como Orpheo al tiempo que fué en demanda de su Nimpha Eurídice con el suave canto enterneció las furias infernales, suspendiendo por gran espacio las penas de los dañados, assí el malogrado mancebo Arsileo suspendía y ablandava no solamente los coraçones de las que presentes estavan, mas aun a la desdichada Belisa que desde una açotea alta de mi posada, lo estava con grande atención oyendo (pp. 149-150).

E quando não se fala expressamente em Orfeu, depreende-se claramente do texto o efeito encantatório lendariamente atribuído à

música do infeliz amante de Eurídice. Vejamos um exemplo. Diana ama profundamente Sireno, mas, não sendo por ele correspondida, refugia-se no seio da natureza para aí desabafar as suas mágoas inconsoláveis. É assim que um belo dia a encontra Silvano, na posição emblemática do "penseroso" e do desterrado: "de pechos sobre su cayado" (p. 23):

> Después alçó los ojos y las lágrimas le estorvaron de verme. Devía ella entonces imaginar en su triste soledad, y en el mal que tu ausencia le hazía sentir, pero de ay a un poco, no sin lágrimas, acompañadas de tristes suspiros, sacó una çampoña que en el çurrón traya y la començó a tocar tan dulcemente que el valle, el monte, el río, las aves enamoradas y aun las fieras de aquel espesso bosque quedaron suspensas y dexando la çampoña al son que en ella avía tañido, començó esta canción:
>
> Ojos que ya no veis quien os mirava (pp.23-24).

Como se vê, repete-se a história de Orfeu e de Anfion. Ao som da sanfona de Diana, toda a natureza, animada e inanimada, desde as águas dos rios às feras dos montes e às aves dos ares, entra em íntima comunhão com ela e partilha do seu sofrimento. É o milagre da música, de mãos dadas com a poesia.

A fim de emprestar mais verosimilhnça à acção da novela, o narrador não só põe os pastores a cantar ao som de instrumentos musicais, mas, sempre que lhe parece oportuno, põe-nos a afiná-los, como se pode ver nesta passagem em que Sireno propõe a Silvano que lhe deixe afinar o seu arrabil pela sua flauta. E, uma vez afinados os instrumentos, começam os pastores a cantar uma égloga estruturada em tercetos, lira, canção petrarquista e novamente tercetos.

Eis as palavras de Sireno a Silvano: "Y tú, Silvano, toma tu flauta y templemos mi rabel con ella y cantaremos algunos versos" (p. 274).[11]

Dizer que os pastores e as outras personagens são músicos exímios é desnecessário. Em toda a novela não há um único caso em que

---

[11] É o momento de chamar a atenção para um dos *topos* literários mais universais: a harmonia entre a natureza da poesia e o instrumento musical utilizado no acompamhamento. Tomando por paradigma o exemplo de Virgílio, condensado na conhecida "roda virgiliana", em que a poesia é classificada em simples, média e sublime, Camões propõe para a simples, representada pelas *Églogas* de Virgílio, a flauta, e para a sublime, representada pela *Eneida*, a tuba (*Os Lusíadas*, I, 4-5). Como se disse no princípio, um facto a ter em consideração, quando se estuda a música numa novela pastoril, é a distribuição dos instrumentos musicais. Por outras palavras, o narrador não distribui os instrumentos ao acaso.

o narrador diga que falta competência aos executantes. Pelo contrário. De uma maneira geral, já por parte do narrador, já por parte das outras personagens, nunca falta o devido aplauso à perícia com que um poema é cantado e/ou acompanhado por um ou mais instrumentos musicais.

Vejamos alguns exemplos. Silvano e Sireno tinham acabado de cantar uma canção quando ouviram perto alguém que também tocava e cantava. Eis como o narrador qualifica o canto deles e como eles qualificam o canto com que foram surpreendidos:

> No mucho después que los pastores dieron fin al triste canto, vieron salir dentre el arboleda que junto al río estava una pastora tañendo con una çampoña y cantando con tanta gracia y suavidad como tristeza (p. 34).

Fiel à estrutura da novela, que nos apresenta as personagens a narrar para uma audiência a história da sua vida, Belisa é chamada a relatar a sua. Instada por vários pastores para que cante uma canção, Belisa, em nome do código de cortesia que reina soberano nas arcádias pastoris, não pode deixar de obedecer: "y al son de una çampoña que la una de ellas começó a tañer, yo triste, comencé a cantar estos versos" (p. 151). Cantados esses versos – um poema em tercetos –, faz o narrador o seguinte comentário: "A las nimphas y pastores parecieron muy bien los versos de la pastora Belisa, la qual con muchas lágrimas dezía, prosiguiendo la historia de sus males" (p. 154).

Perante essa constante do elogio, por parte do narrador, e do elogio mútuo, por parte das personagens, talvez não seja descabido perguntar-nos se o autor não terá ido demasiado longe no enaltecimento das qualidades musicais dos executantes. A razão de ser desta pergunta pode ver-se, por exemplo, nas palavras seguintes proferidas por Selvágia, quando Alânio terminou de cantar: "Así acabó mi Alanio el suave canto" (p. 55). Ora o "suave canto" é um poema em oitava rima – seis oitavas – em que Alânio profere uma tremenda e impiedosa catilinária contra Isménia, pela crueldade com que ela constantemente o tratava. É que, com a preocupação de tudo classificar, e, digamos assim, essencializar, todo o canto é suave, da mesma maneira que toda a natureza é bela e toda a pastora é formosa.

Tendo dito no princípio que a acção aparente de *Los siete libros de la Diana* se resume a buscar o amor, chorar o amor perdido, e tentar recuperar esse amor, duas perguntas nos afloram à mente, chegados a este ponto do estudo: por quê e para quê cantam e tocam as personagens da novela de Montemor?

Vamos tentar responder primeiro por que cantam e tocam e depois para que cantam e tocam.

Uma das razões por que as personagens de *La Diana* cantam e/ou tocam é a necessidade premente que têm de um lenitivo para o seu sofrimento e para a sua solidão. Pelo que se poderia afirmar que a música é uma autêntica catársis.[12] Ouça-se, por exemplo, o que diz Diana, segundo a narração que Selvágia faz da sua vida: "Venid vos acá, çampoña, y passaré con vos el tiempo que si yo con sola vos lo uviera passado, fuera de mayor contento para mí; y tomando su çampoña, començó a cantar la siguiente canción" (p. 64). E palavras semelhantes às de Diana pronuncia-as o seu indefectível adorador Sireno, ao propor a seu amigo e rival Silvano que afinem os instrumentos musicais e se ponham a tocar e a cantar: "no ay mal que con la música no passe, ni tristeza que con ella no se acreciente" (p. 30).[13] "Y templando los dos pastores los instrumentos con mucha gracia y suavidad començaron a cantar lo siguiente" (p. 30).

Muitos são os efeitos da música no contexto da estrutura do príncipe da novela pastoril da Península Ibérica, mas, entre eles, adquire especial relevo a emoção que ela inspira, emoção com frequência traduzida em lágrimas, como pode verificar-se, por exemplo, na reacção de Isménia à canção em que Selvágia procura demonstrar que "está mejor amar / hasta morir de olvidada" (p. 58). "Acabada mi canción, las lágrimas de los pastores fueron tantas, especialmente de la pastora Ismenia, que por fuerza me hizieron participar de su tristeza" (p. 58). E chorando cantam também Selvágia e Sireno: "con un ardiente suspiro que del alma le salía, acabó Selvagia su canción" (p. 60); "Después que con muchas lágrimas el triste pastor Sireno acabó su canción, el desamorado Silvano desta manera dió principio a la suya" (p. 61). E chorando canta Arsileo uma sextina dupla: "Esto cantó el pastor con muchas lágrimas y la pastora lo oyó con grande contentamiento de ver la gracia con que tañía y cantava" (p. 233).

O poder enternecedor da música é tal que ocasiões há em que, como se de uma hipnose colectiva se tratasse, todos choram: quem canta, quem acompanha e quem ouve. Foi assim que aconteceu quando Diana se pôs a cantar um dos romances mais belos da obra,

---

[12] Deste fenómeno fala, por exemplo, um dos grandes doutrinadores do Renascimento: Baltazar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1964), pp. 170-171.

[13] Eis-nos perante um caso de verdadeiro masoquismo, fenómeno por sinal topológico na literatura pastoril.

aquele que melhor e mais sucintamente nos dá a súmula de uma vida fatalmente marcada desde o berço com o selo da infelicidade: "Quando triste yo nací / luego nací desdichada" (p. 241).

Eis as palavras do narrador sobre o comportamento de Diana enquanto cantava: "Los ojos puestos en el suelo y otras vezes en la clara fuente y limpiando algunas lágrimas que de quando en quando le corrían, cantava este romance" (p. 241). E quando Diana acabou de cantar, "Selvagia le ayudó con sus lágrimas, temerosa de su fortuna" (p. 243).

O interesse e o respeito pela música é universal em *La Diana*. Ninguém resiste ao seu encanto, ninguém está imune à sua influência avassaladora. Quando as personagens ouvem alguém a cantar ou a tocar, a primeira coisa que fazem é pedir silêncio para não perturbarem a magia dessa música. Assim procederam, por exemplo, Selvágia, Sireno e Silvano quando um dia, caminhando para a "fuente de los alisos" (p. 71), ouviram cantar: "Bien será que nos lleguemos allá y de manera que no nos sientan los que cantan porque no interrompamos la música" (p. 71). E, muito cautelosamente, foram-se dirigindo para o lugar donde vinha a música, e, ao darem com três ninfas formosíssimas "sobre las doradas flores assentadas", esconderam-se entre umas árvores e puseram-se a escutar, pois "Todas tres de concierto tañían sus instrumentos tan suavemente que junto con las divinas vozes no parecieron sino música celestial" (pp. 71-72).

"Música celestial" – note-se bem. Música mil vezes mais bela, portanto, que a música da terra, como Montemor muito bem sabia, na sua experiência de cantor da capela da princesa D. Joana de Castela, mãe do rei D. Sebastião, como foi dito, e, sobretudo, como entendido nas leituras hermenêuticas da Sagrada Escritura, de que são testemunho o seu *Cancionero* religioso e obras em prosa e poesia de carácter ascético, como, por exemplo, *Exposición moral sobre el psalmo LXXXVI*, e *Diálogo espiritual*.

Naturalmente que a associação da música com a elevação espiritual e com o paraíso não era apanágio do cristianismo. Basta pensar na tradição pitagórica e neoplatónica, tão difundida nos séculos XVI e XVII, para compreender essa descrição da música cantada e tocada em *La Diana*.[14]

---

[14] Também neste ponto, mais que repetir o que já foi superiormente tratado por especialistas na matéria, dentro das letras portuguesas, parece-nos mais honesto atermo-nos a indicar dois desses trabalhos:
Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1981;
Vasco Graça Moura, *Camões e a divina proporção*. Lisboa: 1985.

A julgar pelos elogios feitos pelo narrador e pelas personagens à qualidade da voz e da música instrumental produzida em *La Diana*, temos de convir em que pelos céus das Espanhas se viam revoadas de anjos e se ouviam coros seráficos. Cantar e tocar divinamente não é dom exclusivo dos deuses e semi-deuses: é também partilhado pelos homens, como claramente se pode ver na passagem seguinte. Instado por Amarílida, Arsileo, que leva a vida de "contino llorando", "tomando un rabel que cerca de sí tenía le començó a templar para hazer lo que la pastora le mandava. [...]. Y estando atenta, vió cómo el pastor començó a tocar el rabel tan divinamente, que parecía cosa del cielo; y aviendo tañido un poco con una voz más angélica, que de hombre humano, dió principio a esta canción" (pp, 320-231). E acontece uma sextina dupla em que Arsileo chora com voz "angélica", "divinamente" acompanhado ao som do arrabil, as desilusões do amor para sempre perdido.

Chegados a este ponto, só nos resta concluir que, em *La Diana*, no princípio era a música, e a música fez-se meio de glorificação das beldades femininas peninsulares do século XVI nas modulações da voz e nos sons da harpa do "enamorado Orpheo"; fez-se história dos amores infelizes de Sireno e Diana na voz e na harpa da Ninfa Dórida; fez-se meio de sedução de Belisa no canto mavioso de Arsileo; fez-se lágrimas nos arrabis de Sireno e de Silvano; fez-se choro na sonfona de Selvágia; fez-se lenitivo na dor; fez-se esperança em meio à desilusão; fez-se "modus vivendi" entre os moradores das arcádias ibéricas.

# APÊNDICE

| Nr. | Pág. | Poema | Perso-nagem | Canto | Pers. | Inst. Musical |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 12 | Cantiga | Sireno | canta | Sireno | arrabil |
| 1 | 16 | Oitavas | Silvano | canta | Silvano | sanfona |
| 3 | 22 | Cantiga | Sireno | canta | | |
| 4 | 24 | Canção | Diana | canta | Diana | sanfona |
| 5 | 30 | Egloga -Ter. | Silvano | canta | Silvano | arrabil |
| | | Sireno | canta | Sireno | | sanfona |
| 6 | 35 | Soneto | Selvágia | canta | Selvágia | sanfona |
| 7 | 53 | Oitavas | Alânio | canta | Alânio | arrabil |
| 8 | 55 | Décimas | Isménia | canta | | |
| 9 | 57 | Mote-Voltas | Alânio | canta | Alânio | sanfona |
| 10 | 58 | Cantiga | Selvágia | canta | Selvágia | sanfona |
| 11 | 60 | Cantiga | Selvágia | canta | | |
| 12 | 60 | Cantiga | Sireno | canta | Sireno | arrabil |
| 13 | 61 | Cantiga | Silvano | canta | | |
| 14 | 64 | Sextina | Selvágia | canta | Selvágia | sanfona |
| 15 | 66 | Oitavas | Silvano | canta | Silvano | arrabil |
| 16 | 70 | Soneto | Silvano | canta | Silvano | arrabil |
| 17 | 72 | Villancico | 3 Ninfas | cantam | | |
| 18 | 73 | "Canción" | Dórida | canta | Dórida | harpa[1] |
| 19 | 106 | Romance | Fábio | canta | | |
| 20 | 108 | Soneto | Félix | canta | Félix | harpa |
| 21 | 109 | "Canción" | Cantores | cantam | Cantores | 4 vihuelas |
| | | | | | | 1 clavicórdio |

[1] O "Canto da Ninfa" é constituído por décimas e por quadras, e sendo, como é, a história dos amores de Sireno e Diana, tem a Ninfa Dórida como narradora e Sireno e Diana como interlocutores. E, sendo assim, a Ninfa apresenta-nos Sireno a cantar os seus amores infelizes a som do arrabil, tocado por ele. A parte narrativa da Ninfa está estruturada em décimas e o diálogo dos dois pastores, em quadras.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 22 | 127 | Villancico | Silvano | canta | | |
| 23 | 128 | Villancico | Selvágia | canta | | |
| 24 | 128 | Villancico | Sireno | canta | | |
| 25 | 148 | Soneto | Arsileo | canta | | |
| 26 | 148 | "Canción" | Arsileo | canta | | |
| 27 | 151 | Tercetos | Belisa | canta | Outra Past. | sanfona |
| 28 | 167 | Lira | Ninfas | cantam | Ninfas | alaúde |
| | | | | | | harpa |
| | | | Pastoras | cantam | Pastoras | saltério |
| | | | | | | arrabil |
| | | | | | | sanfona |
| 29 | 179 | Oitavas | Orfeu | canta | Orfeu | harpa |
| 30 | 231 | Sextina dup. | Arsileo | canta | Arsileo | arrabil |
| 31 | 241 | Romance | Diana | canta | | |
| 32 | 250 | Tercetos | Arsileo | canta | Arsileo | arrabil |
| 33 | 255 | Mote-Voltas | Arsileo | canta | | |
| 34 | 267 | Cantiga-Egl. | Selvágia | canta | Diana | sanfona |
| | | | Silvano | canta | | |
| 35 | 270 | Villancico | Sireno | canta | Sireno | arrabil |
| 36 | 274 | Tercetos-Egl. | Silvano | canta | Silvano | flauta |
| | | | Sireno | canta | Sireno | arrabil |
| 37 | 285 | Cantiga | Duarda | canta | | |
| | | | Armia | canta | | |
| 38 | 289 | Cantiga | Danteo | canta | | |

# O CARÁCTER MORALIZADOR DE *O PRIMEIRO CERCO DE DIU* DE FRANCISCO DE ANDRADE

Ajudaime, Senhor, para que cante
Dos vossos Capitães os grandes feitos,
Que no cerco de Diu bem mostrarão
Ser por Vós ajudados, e regidos.
Informai meu estillo, e juntamente
Guiay a minha lingua grossa, e ruda:
Para que dê noticia eterna ao mundo
Das mortes, dos estragos, dos incendios:
Daquelle grande estrago e total perda,
Que em Diu receberam os imigos
De vossa sancta Fé, e sacro nome.

Jerónimo Corte Real, *Sucesso do Segundo Cerco de Diu.*

Publicado em 1589, *O Primeiro Cerco de Diu* teve a sorte de muitos dos poemas heróicos portugueses publicados em fins do século XVI e princípios do século XVII: foi pura e simplesmente lançado no rol do esquecimento. A grandeza de *Os Lusíadas* de tal maneira se impôs, que este, como outros poemas idênticos, foi reduzido a menos de um apêndice nas histórias, nos manuais e nas antologias da literatura portuguesa, de que a seguinte passagem pode servir de exemplo-modelo:

> Esta concepção que reduz o poema épico a uma crónica em oitava rima tem o seu mais puro expoente em Francisco de Andrade, o autor da *Crónica de D. João III*. Da terceira parte desta obra aproveita ele o episódio célebre da defesa de Diu por António da Silveira (1583) [sic], para, numa pormenorização mais abundante, com umas escassas

> pinceladas alegórico-mitológicas e uma dose pouco maior de considerações morais, debitar um longo poema em vinte cantos dedicado a Felipe II. [...]. Um escrúpulo de minúcias dignas de prosa de anais, um forte sentimento aristocrático relativamente a "espíritos baxos e plebeios" são a mola deste livro, escrito sob a invocação do "Eterno Pai".[1]

Antes de passar a tecer algumas considerações sobre o carácter moralizador deste poema, é lícito perguntar se, para além do que sobre ele escreveram alguns dos contemporâneos do autor nas poesias encomiásticas que precedem o poema, Costa e Silva no seu *Ensaio biográfico-crítico sobre os poetas portugueses*,[2] Teófilo Braga na sua *História da literatura portuguesa – II – Renascença*, Fidelino de Figueiredo em *História da literatura clássica* e *A Épica Portuguesa no Século XVI*, para além destes vagos e perfunctórios estudos, é lícito perguntar, repetimos, se valerá a pena gastar tempo com a análise de um dos aspectos desta obra.

Pergunta de retórica que é, ela aqui fica para acentuar que vai sendo tempo de sujeitar todas as obras literárias a estudos pertinentes, a fim de assim se poder ter uma visão de conjunto da cena literária numa época que parece ter sido bastante negligenciada, qual é aquela em que Portugal esteve unido à Espanha, politicamente.[3]

Um dos aspectos mais curiosos deste poema é o seu carácter moralizador, princípio expressamente enunciado na abertura de cada

---

[1] António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da literatura portuguesa*, 4.ª edição (Porto: Porto Editora, s.d.), p. 384.
À margem destas observações, em princípio apropriadas, não se pode deixar de ver a ingenuidade (ou má fé?) dos autores, quando pressupõem num poeta do século XVI uma ideologia apenas possível em escritores que vieram depois da Revolução Francesa ou da Revolução Bolchevista.
Igualmente à margem, chama-se a atenção para a data do Cerco de Diu: 1538 e não 1583. A falta de escrúpulo no capítulo das datas parece ser uma constante entre vários dos historiadores da literatura portuguesa. Sirva de exemplo Fidelino de Figueiredo. As suas histórias e estudos de literatura portuguesa são um autêntico estendal de erros, no campo das datas.

[2] Costa e Silva dedica 73 páginas do seu *Ensaio*, publicado em Lisboa em 1851, a Francisco de Andrade (Tomo IV, pp. 248-321).

[3] Segundo Costa e Silva, há outros pontos do poema dignos de nota, tais como os que se referem ao estilo e à poética: "O que sobre tudo deve tornar o *Cerco de Diu* precioso para os amadores da Poesia Italiana, e transmiti-lo à posteridade é a pureza, e louçania da linguagem, o acisado das sentenças, e elegancia do estylo, e a sonora facilidade da versificação. Nestas prendas de grande escriptor não conheço, entre os nossos Poetas antigos, algum que mais se aproxime, de longe embora, a Luiz de Camões (*Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*. Tomo 10 [Lisboa: Imprensa Silviana, 1851], p. 319).

um dos vinte cantos, com excepção do primeiro e do último, por razões óbvias. Como é da praxe, o início do primeiro canto é destinado, como em geral acontece com todos os poemas heróicos, à proposição, à invocação, e à dedicatória; e o início do último canto é destinado à evocação do poema em si, por parte do poeta, pelo que poderia ser chamado "commiato", dada a sua analogia com o fecho ou remate da canção petrarquista.

Uma leitura atenta de *O primeiro Cerco de Diu* leva-nos facilmente a concluir que a finalidade da exposição sistemática, na abertura dos cantos, dos vícios e das virtudes reflectidos no comportamento dos actores principais dos respectivos cantos é fazer um juizo de valor, de índole ética, num contexto cristão, sobre as acções que vão ser narradas. É como se o poeta, consciente da sua função de moralista e pedagogo, nem por um momento quisesse que o leitor perdesse de vista o significado cívico, ético e religioso das acções praticadas pelas personagens do poema, e a projecção dessas acções no sentido global da obra, o que significa que Francisco de Andrade poderá situar-se, dentro da tradição épica, na linha estética de orientação moralista, tão bem representada por Lodovico Ariosto, no seu *Orlando Furioso* (1516), e convencionalmente representada, no tempo de Francisco de Andrade, por Torquato Tasso, na sua *Jerusalém libertada* (1575).

Segundo o preclaro admirador de Camões, o poema épico, elaborado em plena Contra-Reforma, tem por objectivo fundamental ser instrumento de formação cívica, moral e religiosa, no mundo cristão pós-tridentino. Aliás, esta linha de conduta viria a ser seguida também, paralelamente, por representantes da Reforma, tais como Edmund Spenser, confesso discípulo de Tasso, o qual, numa carta a Sir Walter Rallegh, ao expor-lhe o propósito da sua *Faerie Queene* (1590 e 1596), se expressa nos seguintes termos: "I labour to portraict in Arthure, before he was King, the image of a great knight perfected in the twelve private morall vertues, as Aristotle hath devised, the which is the purpose of these twelve bookes." [4] Aliás, esta preocupação com a edificação do leitor, por parte do autor de *O primeiro cerco de Diu*, não escapou à perspicácia de Costa e Silva:

---

[4] Apud Richard Barber, *The Reign of Chivalry* (New York: St. Martin's Press, 1980), p. 181.
Para que não houvesse quaisquer dúvidas sobre as intenções manifestas de Spenser, o rosto da edição da *Faerie Queene* de 1596 reza assim: *The Faerie / Queene. / Disposed in twelve bookes. / Fashioning / XII, Morall vertues.* / London / Printed for William Poussombie / 1596.

> Francisco de Andrade parece que tinha estudado mui desveladamente o poema de Ariosto, e os dos Epicos que o precederam, como o *Morgante* de Pulei, e o *Orlando Innamorato* do Conde de Scandiano Matheo Maria Boiardi, e outros. A imitação destes exemplares é visivel no *Cerco de Diu*; ja pelos Prologos no principio dos Cantos, que ainda que excellentes alguns, por serem todos em estylo serio, não tem o sainete, e chiste, que encontramos nos de Ariosto, e dos outros Italianos, ja pelo tom geral da narração, ja finalmente por certas formas repetidas.[5]

Uma outra observação preliminar diz respeito à natureza dessas considerações de cariz moralizador. Para que o carácter inequívoco de linhas de conduta moral revista a maior visibilidade possível, o poeta faz questão de informar o leitor que os acontecimentos que passa a narrar são a explicação e exemplificação desses enunciados morais. Por um lado, é como se a acção poeticamente narrada a seguir ao enunciado dos princípios éticos constituisse o *exemplum* do discurso retórico clássico; por outro, é como se o poema fosse uma colectânea de sentenças morais e emblemas estrategicamente distribuídos pelos cantos que o constituem, destinados a ilustrar os mais diversos aspectos da conduta do homem, sobretudo na sua qualidade de governante, de conquistador e de guerreiro, pelo que poderia dizer-se que não há província do comportamento humano que não esteja submetida a um conjunto de máximas cívicas e morais. Mais morais que cívicas – entenda-se –, uma vez que a sanção é sobretudo de carácter transcendente e sobrenatural, como se depreende, por exemplo, do à vontade com que o narrador decreta o destino das personagens que tombam vítimas da guerra, mandando para o paraíso os sequazes de Cristo, e para o inferno os sequazes de Maomé ou de outros "falsos profetas" como ele.[6]

Outro aspecto a ter em consideração, logo de início, é o que em retórica costuma chamar-se justiça poética. Ao contrário do que acontece noutras obras, inclusive noutros poemas heróicos, em que é ao leitor que se outorga a prerrogativa de extrair as conclusões que melhor entender, à luz das premissas expostas, no sentido de ver a quem cabe o prémio e a quem cabe o castigo, neste poema é o próprio poeta que visivelmente toma sobre si a responsabilidade de estabele-

---

[5] José Maria da Costa e Silva, *Ensaio biographico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*. Tomo IV (Lisboa: Imprensa Silviana, 1851), p. 318.

[6] Não deveremos esquecer-nos que o poema é publicado numa época em que estão de moda as colectâneas de sentenças e de emblemas e a literatura emblemática.

cer e distribuir as sanções. E, ao contrário do que acontece na fábula clássica, essas sanções são enunciadas ainda antes da prática das acções por parte das personagens, sem que se possa falar de profecia poética.

Se virmos bem as coisas, quase poderemos dizer que cada um dos cantos funciona como uma espécie de fábula ou apólogo, mas com uma diferença, no seu aspecto exterior. Ao passo que na fábula clássica a lição moral se pospõe à narrativa, em *O Primeiro Cerco de Diu* antepõe-se-lhe. Por outras palavras, o poeta parte para a apresentação dos exemplos com a certeza de que o leitor já sabe de antemão a lição moral a extrair.

Como todo o estudo de carácter científico, em sentido lato, é sempre feito em termos de comparação, já de uma forma explícita, já de uma forma implícita, parece-nos oportuno chamar a atenção para duas obras de ficção da literatura portuguesa que obedecem a esta preocupação moralizante. A primeira precedeu a publicação do poema de Francisco de Andrade e a segunda seguiu-a. A primeira é um romance de cavalaria: *Crónica do Imperador Clarimundo* (1521) de João de Barros; e a segunda é uma novela pastoril: a trilogia de Francisco Rodrigues Lobo: *Primavera* (1601), *Pastor Peregrino* (1608), e *O Desenganado* (1614). Mas estas duas obras seguem o modelo da fábula clássica, entendendo por fábula clássica a que nos vem de Esopo, passa por Fedro e chega ao Renascimento e ao Barroco revestida das roupagens recebidas nos Fabulários medievais. Quer dizer, o romance de cavalaria e a novela pastoril em questão têm a moral no fim dos respectivos capítulos, prosas ou jornadas, ao contrário do que acontece em *O Primeiro Cerco de Diu*, que tem a lição moral no princípio dos cantos, como já se disse.

Queremos ainda acrescentar que, no seu aspecto exterior, esses preceitos morais revestem, já carácter positivo, já carácter negativo, como se se tratasse de autênticos mandamentos. E como os protagonistas das acções são sobretudo pessoas incumbidas, por natureza, de funções de chefia, é a pretexto de tais pessoas que praticamente todas as considerações de natureza moralizadora são feitas. E como as funções desses protagonistas estão, de uma maneira geral, relacionadas com o governo dos reinos e das cidades e com a defesa das fortalezas, as linhas de conduta expressamente condenadas ou advogadas no poema são de carácter governativo e de carácter bélico. Nem outra coisa era de esperar de uma obra que tem por tema básico a defesa heróica de Diu por parte de um punhado de guerreiros portugueses,

sob o comando de António da Silveira, e por sub-temas algumas das conquitas dos portugueses na Índia e mil e um recontros militares entre os diversos reis e sultões da região contígua a Diu.[7]

O poeta usa normalmente de duas a quatro oitavas para fazer as considerações morais a que temos vindo a referir-nos, antes de proceder à exposição da acção. E ao aproximar-se do termo da sua longa jornada através de 2083 oitavas ou 16664 versos, distribuídos por vinte longos cantos,[8] o poeta, consciente da empresa a que meteu ombros, e do *topos* da modéstia, faz uma espécie de exame de consciência, e interroga-se sobre a relevância do edifício pronto a receber a cúpula. E como que contagiado pela atmosfera em que de longa data vivia mergulhado, à maneira do autor de *Os Lusíadas*, compara-se a um marinheiro em viagem de longo curso, o qual, depois de ter peregrinado longo tempo por mares distantes e semeados de perigos de toda a sorte, vislumbra finalmente, pela primeira vez, o porto de destino por que tão ardentemente suspirara:

> Já vejo o doce porto desejado
> Se o desejo de vê-lo não me engana,
> Onde estarei seguro e descansado,
> Sem contrastar à força mais que humana
> Do furibundo Noto, horrendo e irado,
> E da impetuosa onda, grossa e insana,
> Em frágil barca, e mal apercebida
> A viagem tão dura, e tão comprida.[9]

---

[7] Eis, nas suas linhas gerais, o tema da obra, ou a diegésis ou fábula, como sói dizer-se em nossos dias. A cidade de Diu foi cercada em 1538 por Solomão Baxá, capitão do Grão-Turco, com uma poderosa frota de galés e 7.000 homens, auxiliado pelo grande exército do Sultão de Cambaia, sob o comando do renegado italiano Coja Sofar. Durante cerca de um mês, aproximadamente, a pequena guarnição portuguesa, chefiada por António da Silveira, modelo de fé e de heroismo épico, resistiu a toda a espécie de ataques, mesmo já quando privada de mantimentos e munições e reduzida a 40 homens em condições de combater. À vista de uma pequena armada enviada de Goa pelo Vice-Governador D. Garcia de Noronha, os Turcos abandonaram o cerco.

[8] Lembremo-nos que *Os Lusíadas* tem a metade dos cantos e sensivelmente a metade das oitavas e dos versos: 1102 e 8816, respectivamente.

[9] Francisco de Andrade, *O Primeiro Cerco de Diu* (Lisboa: Escriptorio da Bibliotheca Portugueza, 1852), Canto XX, Oitavas I.
Como todas as citações serão feitas à base desta edição, de ora em diante limitar-nos-emos a indicar entre parêntesis, no corpo do estudo, os números dos Cantos e das oitavas, respectivamente.
Esclarece-se também que será escrupulosamente respeitada a ortografia da edição indicada, em todos os seus aspectos, inclusive no da pontuação.

E seguem-se mais duas oitavas em que o poeta, prosseguindo com a analogia da viagem marítima, conclui que só por milagre se salvou, a ele e à frágil barca em que navegava, isto é, ao poeta e ao poema, da fúria sem quartel dos elementos contra ambos conjurados. Mas, lançando mão do *topos* da modéstia poética, de que fala a práxis, pergunta-se se de facto não seria preferível que o naufrágio tivesse acontecido:

> Porém não sei se fora mais ditosa
> Em se render de todo ao mar e ao vento
> Fazendo assaz contente e gloriosa,
> E co'o ganho d'hum tão heroico intento,
> Que apoz via tão larga e trabalhosa
> Chegar ao fim ao porto a salvamento
> Onde eu sei que ha de ter (e não me engano)
> Outro naufrágio mór e de mór dano (XX, III).

Modéstia poética apenas, ou, subconscientemente, convicção de que a sua obra seria mais um poema épico falhado, de entre os muitos que se escreveram e publicaram na época? Um escritor inteligente – e Francisco de Andrade era um escritor inteligente –, não tem em princípio dificuldade em apreender as limitações dos seus dotes poéticos e, por conseguinte, em prever o futuro dos frutos das suas criações.

E perante uma obra condenada, se não ao naufrágio propriamente dito, antes de ter visto a luz da palavra impressa, como esteve para acontecer a *Os Lusíadas* (X, CXXVIII), mas ao naufrágio do tempo, perguntamo-nos agora nós mais uma vez se de facto valerá a pena debruçar-nos sobre ela para tecer considerações àcerca de alguns aspectos da sua estrutura.

Pouco lidos desde o próprio momento em que foram impressos pela primeira vez, esses poemas heróicos, feitos à margem de *Os Lusíadas*, e nalguns casos também à sua imitação, depois de terem sido quase sumariamente elogiados por Costa e Silva, vieram a receber o golpe de misericórdia de vários historiadores da literatura portuguesa, avultando entre eles o mais prolífico crítico literário das duas últimas décadas do século XIX e das duas primeiras do século XX: Teófilo Braga. Mas isso, em nosso entender, não significa que esses poemas não tenham relevância para um melhor entendimento do fenómeno poético de fins do século XVI e princípios do século XVII, independentemente da sua quase insignificância, em valor intrínseco, quando comparados com a epopeia máxima e prototípica de Portugal: *Os Lusíadas*.

Justificada a necessidade de estudar, ainda que parcialmente, um poema como este, vamos sem mais entrar na análise de um dos aspectos que mais chamam a atenção do leitor, logo à primeira leitura: a preocupação moralizadora do poeta. Ou seja, vamos chamar a atenção para as dezoito lições de moral expressamente contidas no poema, em consonância com o tema da acção narrada nos respectivos cantos.

Um a um, passamos a proceder ao inventário dos princípios morais expostos nas primeiras oitavas de cada um dos cantos, na esperança de que dessa forma se poderá contribuir para habilitar o leitor a penetrar melhor na estrutura do poema.

> Nunca vi succeder prospero effeito
> Lá onde a obstinação moveo o escudo,
> Porque o saber humano he imperfeito,
> Nem póde hum por si só alcançar tudo.
> Foge a fortuna ao obstinado peito,
> Traz o conselho vai com grande estudo,
> E deste perde ás vezes o cuidado,
> Quanto mais do teimoso e do obstinado.
>
> Póde-se ver hum claro desengano
> Em Terencio Varrão disto que digo
> Bem á custa do seu sangue Romano,
> E com que pôz o Imperio em grão perigo:
> No qual aquelle barbaro Africano
> Daquella vez fartou seu odio antigo,
> Emilio o diga, e as mais vidas Romanas,
> Tu também o dirás, funesta Cannas.
>
> O Lusitano Heitor, à porta imiga
> Chega, com ferrea luz resplandecente,
> Não ha nenhum dos seus que não o siga,
> E tambem que não commeta ousadamente (II, I-III).

A fim de melhor apreender o modelo seguido pelo poeta, achou-se por bem transcrever na íntegra as duas oitavas em que se expõe a lição moral e uma parte da oitava seguinte em que se dá início à narração da acção e em que claramente se fala da intenção de exemplificar os princípios expostos.

Como se poderá deduzir perfeitamente da leitura de todo o canto, os portugueses, demasiado confiantes no seu poder bélico, não quiseram dar-se conta do facto de estarem em condições numericamente indefensíveis, em relação ao inimigo, pecado de presunção e "obstina-

ção" que virão a pagar com a morte de vários soldados portugueses, assim como com a do seu chefe.[10]

No Canto III trata-se do castigo de um rei tirano e soberbo: o rei dos Mogores, que "faz cruel guerra a Sultão Baudur", como se diz no "argumento."

Seguindo o modelo auto e pré-estabelecido, o poeta afirma retoricamente que nunca se viu "tyranno que tivesse / Seguro o peito, e alegre e repousado", nem "soberbo que podesse / Conservar longamente hum alto estado" (III, II). E para comprovar a sua afirmação, produzida em forma de pergunta de retórica, aduz os exemplos de "Fálaris, Tamorlão, Mezêncio, Nero", assim como os dos dois Dionísios de Siracusa. E para que não reste qualquer dúvida na mente do leitor de que se trata de exemplos autênticos, pede ao leitor que o acompanhe na exposição do seu caso:

> Este para que agora vos convida
> A minha historia, mostra isto que digo,
> De que logo vereis a experiencia
> Se me quizerdes dar benigna audiencia (III, III).

E no que poderia apropriadamente qualificar-se de crónica rimada, para que justificadamente chamam a atenção António José Saraiva e Óscar Lopes, na obra citada atrás, o poeta vai glosando os temas da tirania e da soberba, ao referir-se a dois reis inimigos: o rei dos Mogores e o Sultão Baudur, ambos, no contexto do canto, igualmente tiranos e soberbos, pelo que virão a pagar esses dois vícios condenáveis em soberanos indignos de tal nome, segundo a filosofia do poder e as qualidades do Príncipe professadas pelo poeta.

No Canto IV descreve-se um dos episódios que mais parece ter impressionado Costa e Silva, o que não é de estranhar, dadas as suas tonalidades românticas, ou melhor, dada a parcialidade do crítico pelo que poderia chamar-se a estética romântica, que tinha em tão alto apreço tudo o que reflectisse uma atmosfera sensivelmente exótica. É que neste canto descreve-se a paixão de Zéfiro pela esposa do Sultão

---

[10] Como acontece em todos os poemas heróicos, a hipérbole é uma constante, sobretudo quando se descreve o carácter bélico dos heróis ou a superioridade númerica do adversário, por exemplo. E um dos processos de hiperbolização é a metáfora, o símile ou a antonomásia. O que quer dizer que, como se pode ver neste caso, todo o grande guerreiro é um Heitor, como todo o grande sábio navegante será um Ulisses, e todo o grande devasso será um Nero. E o que quer dizer também que estamos perante um caso inequívoco de alta mimésis, de acordo com a teoria exposta por Northrop Frye em *Anatomy of Criticism*.

Baudur, rainha que o narrador considera mais bela que Vénus, pelo que ganharia o prémio no Monte Ida (III, LVII), se ao lado de Juno, Minerva e Vénus fosse objecto do julgamento de Páris.

A fim de a proteger do desacato de que poderia vir a ser vítima, por parte do Rei dos Mogores, o Sultão organiza uma expedição marítima e nela faz embarcar a esposa. E é assim que Zéfiro vem a conhecê-la e a apaixonar-se loucamente por ela. E como veio a tomar conhecimento dela através de um acto de curiosidade condenável – o desejo de "entender o secreto alheio feito", assim como "o peito alheio" –, disso virá a pagar o preço, em patente conformidade com o referido princípio de justiça poética:

> Zefiro, a que hum desejo grande acende
> De saber o segredo do que ouvia,
> Invisivel entrou lá onde entende
> Qu'a verdade saber disto podia:
> Porém de ter lá entrado se arrepende,
> Porque em entrando vio o que não cria
> Que o Ceo para outro effeito então creasse
> Senão para que os livres captivasse (IV, IV).

Por outras palavras, Zéfiro veio a sofrer o justo castigo que "o alto Rei, Eterno e Soberano" (IV, III) reserva para todos aqueles que cometem o pecado da soberba e da cobiça, desejando conhecer o que não devem e apoderar-se do que lhes não pertence.

Enquanto até aqui, referindo-nos aos cantos II, III e IV, vimos a acção do poema heroico girar à volta de vícios condenáveis, no Canto V vamos assistir ao elogio de três virtudes muito estimadas num guerreiro exemplar: a sabedoria, a prudência e a piedade, por parte do narrador. Os homens, em princípio, ou são bons ou são maus. É a teoria do herói em oposição ao vilão ou vice-versa. E claro está que, salvo raras excepções, os heróis são os portugueses e os vilões são os inimigos.

A transição desses casos de comportamento negativo para os de comportamento positivo acontece a propósito da referência aos dotes de chefia do Governador Português, o qual, como todos os grandes chefes, alia as virtudes do "saber", "a arte, a prudência" (V, I), à virtude da experiência:

> O saber por si só, a arte, a prudencia
> Sempre teve tal força e tal valia,
> Que mil vezes venceo a diligencia,
> A fortaleza, o esforço, a valentia.

Porém se se lhe ajunta a experiencia
Que outro novo saber, outra arte cria,
Tambem se lhe accrecenta a força e dobra
E tudo o que pretende põe por obra (V, I).

E exposto este princípio sobre a hierarquia das virtudes que deverão adornar o peito dos que são chamados à difícil profissão de governar e de guerrear, passa o poeta a exemplificar com a narração da maneira como o Governador, mercê da "indústria dum prudente / Varão" (V,III), como era a sua, conseguiu transformar numa "Cidade ilustre e nobre" uma "pequena Aldeia e pobre": o que, como facilmente se poderá depreender, é Diu antes e depois de os portugueses nela construirem uma grande fortaleza.[11]

O Canto VI estabelece um nítido contraste entre a verdadeira amizade e a falsa, a propósito da narração do que aconteceu a um antigo aliado do Sultão Baudur. Tendo-se bandeado para o Rei dos Mogores, inimigo do Sultão, o Secretário do Rei dos Mogores finge-se arrependido e volta para o Sultão. Mas, pensando encontrar prosperidade e felicidade, vem a encontrar a morte, merecido castigo do seu carácter e da sua acção, em conformidade também com o enunciado princípio da justiça poética.

Vejamos agora como o poeta, recorrendo a fontes tão antigas como Cícero e tão modernas como os moralistas seus contemporâneos, e a princípios de natureza religiosa, sociológica e antropológica, estabelece um paralelo entre a boa amizade e a amizade interesseira:

Aquella sempre foi boa amizade,
Verdadeira, fiel, firme, e dura,
Que nasceo d'hum amor, d'hua vontade
Livre, sincera, limpa, clara e pura:
Porém a que ajuntou necessidade,
Sempre foi breve, falsa, e mal segura,
Que do necessitado e interesseiro
Nunca se fez amigo verdadeiro.

E se isto está tão certo inda entre a gente
Que têe a mesma lei e patria antiga,
Que será entre aquell'outra, a quem sómente
A força do interesse faz amiga?
E que sendo em nação mui differente,

[11] É curioso notar que o poeta espera até ao Canto V para introduzir o leitor no coração do tema da obra.

*Em patria, em lei, e em tudo sempre imiga,*
Lhe he para ser remedio, necessario
Mostrar amor ao seu mór adversario? (VI, I-II).

Um dos exemplos mais claros de justiça poética está amplamente documentado no Canto VII, que é aquele em que se trata "de dar a morte a Sultão Baudur, Rei de Cambaia." Numa apóstrofe a todos os que fazem da tirania o seu "modus vivendi", o poeta, como de costume, abre o canto com a exposição da lição moral a extrair dos acontecimentos que nele se propõe narrar.

Eis, para amostra, a veemência com que vitupera os tiranos, numa alusão inequívoca ao homem que personifica essa tirania:

Cambaio Rei, com teu exemplo espero
Do que digo mostrar logo a verdade,
E por isso trazer outros não quero
De que houve (com seu mal) grãa quantidade;
Pois tanto te cegou teu odio fero
Que o caminho que tua crueldade
Te ensinou, para mal d'outrem, mais perto
De tua morte cruel foi o mais certo (VII, III).

Como a vida do Sultão de Cambaia tinha sido, no contexto do poema, um rosário interminável de manifestações de ódio, de crueldades e traições, vai pagar com a própria vida o preço de tantos crimes.

Tratando-se de uma das personagens mais importantes do poema – a sua omni-presença nos sete primeiros cantos está sobejamente documentada –, o Sultão de Cambaia é objecto de mais uma lição moral no Canto VIII. E essa lição moral é uma das de mais venerandas tradições literárias na literatura ocidental, sobretudo a partir do aparecimento, em 1444, do "Laberinto de la Fortuna" de Juan de Mena. Referimo-nos ao fado dos homens que passam da fortuna favorável à fortuna adversa, tema tão frequentemente glosado pelos escritores latinos, em virtude da sua fé quase inabalável no poder soberano da deusa da Fortuna.

O Sultão de Cambaia, durante tanto tempo bafejado pela fortuna, vem finalmente a cair na desgraça dela:

Grã falta deve ter d'entendimento
Quem dos bens da fortuna se confia,
Porque este em cousa vã pôz fundamento,
Este hum cego tomou por seu guia (VIII, I).

Numa das muitas alusões eruditas, em que abunda *O Primeiro Cerco de Diu*, o poeta aduz como exemplo de vítima da fortuna, ou, por outras palavras, da passagem do ponto mais alto da roda da fortuna para o seu ponto mais baixo, Ovídio, o grande poeta romano que Camões tomou para paradigma do seu fado, numa das suas elegias mais comoventes: a passagem do estado de felicidade para o estado de infelicidade, ou, como se diria hoje, a passagem de um estado eufórico para um estado disfórico, do "Sulmonense Ovídio":

> Vejo que com rasão deixou escrito
> O famoso Poeta, com que a terra
> De Salmona, alcançou hum infinito
> Louvor, com que hoje faz ao tempo guerra (VIII,III):

Um dos lugares comuns para um poeta cristão apostado em moralizar é lançar mão dos sete pecados capitais ou das sete virtudes contrárias a esses pecados, a fim de à volta de umas ou de outros tecer as redes da acção da sua obra. No Canto IX o pecado cometido é o último, ou seja, o da preguiça. E quem exemplifica esse séptimo pecado mortal – a que se opõe a diligência, expressa no texto – é o Sultão Mirizam, que os portugueses puseram no trono de Cambaia, após a morte do seu predecessor Baudur.

> Mirizam com que póde desculpar-se
> De perder a Cambaica opulencia?
> Pois no Reino pudéra segurar-se
> Se quizera pôr nisso diligencia.
> De si sómente deve lamentar-se
> De sua ociosidade e negligencia,
> Que a fortuna a ninguem leva forçado
> À grãa prosperidade, ao grande estado (IX, III).

E porque Mirizam se entregou à "ociosidade" e negligenciou os seus deveres de governante, veio a perder o poder e, com ele, a própria vida:

> Destruidora foi d'altos conceitos
> Sempre a deliciosa ociosidade,
> Por esta se perdêrão grandes feitos
> Que merecêrão ter perpetuidade:
> Esta abate os mais duros fortes peitos,
> Amolece a robusta mocidade,
> Abre a porta a damnados exercicios,
> Semeia n'alma enormes, torpes vicios (IX, I).

Sem o nomear directamente, o poeta poderá ter em mente Aníbal, o qual, epicuristamente entregue às delícias de Cápua, à "deliciosa ociosidade", a "torpes vicios", viria a perder para sempre a oportunidade de conquistar Roma. Por outro lado, a enumeração dos vícios causados pela preguiça encontra a sua explicação no princípio de que a preguiça é a mãe de todos os vícios, na opinião de alguns ascetas.

Cojaçofar é, como já foi dito, um antigo cristão convertido à religião mussulmana. É a propósito deste renegado que o poeta propõe um dos casos mais peculiares de moralidade em todo o poema. Ao contrário do que acontece ma maioria dos outros cantos, em que o leitor é confrontado com casos de pecados ou virtudes claramente estipulados nos códigos de conduta da comunidade cristã, que são como que o eixo à volta do qual se move a acção de todo o poema, no Canto X o caso de crime e castigo apresentado está vestido de roupagens mais subtis. Tão subtis que parece depreender-se desse caso que ele é apenas posto porque o poeta quer ser fiel a todo o custo a um esquema pré-estabelecido, no capítulo da estrutura externa do poema.

Feitas estas considerações, passamos a reproduzir a primeira oitava do canto X, para assim se poder depreender melhor a peculiaridade deste caso:

> Raramente deixou de vêr o effeito
> Da causa, inda que grave, a que se aplica,
> Aquelle que o secreto seu conceito
> Nem a si (se ser póde) inda publica;
> Mas aquelle que o centro do seu peito
> Descobre a quem não deve, e communica,
> Não sómente não acha o que esperava
> Mas acha às vezes mal que não cuidava (X, I).

Na segunda estância o poeta empola o defeito do segredo, ao condenar aqueles que depositam demasiada confiança em quem não devem, revelando-lhes os seus segredos, o que é tanto mais grave quanto é certo que os depositários desses segredos são por vezes pessoas incapazes de guardar os seus próprios. Mas a verdade é que, embora o leitor saiba que o narrador atribui esse vício a Cojaçofar, "impio, malvado, / Que ja fôra Christão, agora he Mouro" (X, III), em balde se procura nas 110 oitavas do Canto uma razão clara para as considerações morais produzidas nas primeiras duas oitavas.

O Canto XI sintetiza melhor que qualquer outro a atitude do poeta quanto ao comportamento dos portugueses, tratados, como era de esperar, quase invariavelmente como heróis, desde os primeiros ver-

sos do poema até aos últimos, ou, para nos expressarmos em terminologia retórica, desde o exórdio ao epílogo. É que neste canto se descreve uma série de graves actos de covardia praticados pelos soldados portugueses, quando postos em situações em que deles se esperava coragem e valentia.

Revestido da autoridade de juiz inapelável, o poeta condena categoricamente esses actos de covardia, estabelecendo um claro contraste, através de todo o canto, entre o espírito de heroismo dos capitães e o espírito de covardia dos soldados.

Uma perda quase irreparável é o resultado desse comportamento impensável num soldado português. "Impensável" – esclareça-se –, de acordo com a opinião do poeta, o qual se refere constantemente às velhas e comprovadas virtudes bélicas dos lusitanos. É que essa perda consiste na entrega pura e simples da cidade de Diu ao inimigo, nada mais restando aos portugueses senão o refúgio na fortaleza e a preparação para a sua futura defesa. Mas, como se tem procedido até aqui, talvez o melhor seja dar a palavra ao poeta, o qual expõe assim a moralidade do canto nas duas primeiras oitavas:

> Que presta ao Capitão a valentia,
> Ser esperto, sagaz, forte e prudente,
> Quando de sua gente a covardia
> He sómente ao temor obediente,
> E o desampara mais naquelle dia
> Em que a necessidade he mais urgente,
> Só d'hum vão arreceio combatida
> De ser posta em perigo a inutil vida.
>
> Cousas são que hua á outra favorece
> O forte Capitão, e a gente forte,
> E se destas qualquer á outra falece
> Logo segue vergonha, infamia ou morte:
> Por onde as mais das vezes prevalece
> Aquella parte a quem a imiga sorte
> Quis dar, para a fazer victoriosa,
> Com forte Capitão, gente animosa (XI, I-II).

Se um capitão, chamado ao teatro de guerra, tiver que escolher entre a temeridade e a prudência, não resta qualquer dúvida de que, no sentir do poeta, é pela prudência que deverá optar. Foi assim que aconteceu num momento em que os portugueses se viram face a face com um imenso aparato bélico do inimigo, que os encurralara na fortaleza de Diu. Enquanto o comandante supremo das tropas portugue-

sas opinava por que se atacasse o inimigo com uma força mil vezes menor, um dos seus conselheiros, Simão Furtado, fez-lhe ver que seria temeridade agir dessa maneira.

Esta linha de acção é resumida nas duas primeiras oitavas do canto XII. Como nos outros casos, claramente se vê qual o ponto de vista do poeta: reprova a temeridade, encarnada em Lopo de Sousa Coutinho, e louva a prudência, simbolizada por Simão Furtado:

> Quammanhos feitos ja, quão necessarios,
> E da victoria assaz certificados,
> Por vãa gloria de peitos temerarios
> Vimos de todo ser desbaratados.
> E quantos houve ja que dos contrarios
> Forão soberbamente despresados,
> A que o conselho deu não só victoria
> Mas quasi sem seu damno eterna gloria (XII, I).

A cobiça é de si um vício condenável, mas mais condenável ainda o é quando aliada à crueldade. Foi movido por esses dois vícios que agiu o Baxá. Fingindo-se doentes, os seus soldados foram acolhidos pelo Rei. Mas, ao verem-se dentro da Cidade em número elevado, puxam das espadas e das lanças e atacam em força as tropas do Rei. Feito priosioneiro, entregam-no ao Baxá, e este manda-o enforcar. E enquanto vai narrando estes episódios, o poeta, como que glosando os princípios de conduta moralmente reprovável, expostos nas três primeiras oitavas do Canto XIII, vai fazendo juizos de valor, isto é, vai censurando o Baxá pela ingratidão, crueldade e cobiça, e vai expressando a sua compaixão pelo Rei.

E a insistência no carácter louvável ou condenável das acções praticadas é de tal maneira acentuada pelo poeta, que há toda uma superanbundância de adjectivação para pôr isso em evidência. Assim, em três oitavas seguidas, o Rei é chamado "mísero" e "triste", e o Baxá e os seus soldados são apodados de "cruéis" e "cobiçosos" (XIII, XII, XIII e XIV).

Um dos emblemas mais conhecidos é a aliança da audácia com a sorte, normalmente sintetizada nesta frase sentenciosa ou adágio: "audentes fortuna juvat" (a fortuna favorece os audazes, ou "ajuda a fortuna a ousadia", como se diz no poema de Francisco de Andrade). É sob o signo deste emblema que está estruturado o Canto XIV.

Estando prestes a ter que se enfrentar com a armada dos Turcos, que "sahe de Madrafabat, e vai ancorar em Diu", os portugueses, sob a chefia de Lopo de Sousa, terão que praticar prodígios de audácia. E é assim que o narrador, em três oitavas (as primeiras do Canto XIV),

que claramente se assemelham a uma verdadeira paráfrase daquelas em que Camões, na Dedicatória de *Os Lusíadas*, opõe a grandeza das autênticas façanhas dos portugueses às empresas fabulosas contadas pela lenda e transpostas para os poemas heróicos por Boiardo e por Ariosto, declara que, mercê da audácia, coadjuvada pela sorte, as façanhas reais que vai narrar são superiores às fabulosas narradas por outros escritores:

> Se qualquer escriptor isto pertende
> Ou seja fabuloso, ou verdadeiro,
> No braço Portuguez, a quem se entende
> Que nenhum outro foi nunca primeiro,
> Conhecido ja onde o Sol estende
> O seu raio, e o derradeiro,
> Mil feitos achará mais espantosos
> Que os verdadeiros seus, ou fabulosos (XIV,II).[12]
>
> Feitos, que mais ao vivo estão provando
> Quanto ajuda a fortuna a ousadia
> Que a quantos a verdade está mostrando,
> Ou quantos imagina a fantasia (XIV, III).

Poema histórico que é, *O Primeiro Cerco de Diu* está subordinado ao império omnipotente do tempo ou de Saturno, o deus que a ninguém e a nada perdoa. Por mais corajosos que sejam os guerreiros portugueses, também para eles toca a finados. Foi assim que aconteceu, no decorrer do cerco de Diu, a João Pires e a seus companheiros: tombaram vítimas da artilharia dos Turcos. E porque da sorte desses e doutros heróis se trata no Canto XV, tece o poeta considerações teológicas, filosóficas e morais sobre o poder inexorável do tempo, nas primeiras três oitavas.

---

[12] É na primeira oitava deste canto que se encontra uma observação curiosa sobre a natureza da poesia. Vejamos:

> Parece foi da douta antiguidade
> Que não falta a fortuna ao atrevimento,
> Isto abraçou depois a nova idade,
> Dá-se-lhe hoje tambem consentimento.
> Qual o provou co'o exemplo da verdade,
> Qual co'o exemplo o provou do fingimento;
> A poesia co'o que ella finge e inventa
> A historia co'o que o tempo lh'apresenta (XIV, I).

A distinção entre a natureza da história e a da poesia não podia ser mais nítida. Enquanto a matéria da primeira é a verdade, a matéria da segunda pode ser também a ficção, princípio professado por Aristóteles na sua Poética.

Vejamos o que diz nas duas primeiras, para amostra:

> Consumidor he o tempo, insaciavel
> De tudo quanto cria a natureza,
> Ou seja a cousa em si forte e duravel
> Ou feita com engenho e subtileza:
> Ante este imigo enfim fica domavel
> Antes de todo perde a fortaleza,
> E á que parece mais constante e forte
> Tambem guarda seu genero de morte.
>
> Que grande Imperio d'ouro, e d'armas feito,
> Que bem fundada torre, que Cidade,
> Que espantoso, immortal, que heroico feito,
> Que forte, que robusta mocidade,
> Que dôr posta no centro lá do peito,
> Que desesperação, que saudade,
> Ou se cousa inda ha mais dura e constante
> A resistir ao tempo foi constante? (CV, I, II).

Nada resiste à fome devoradora do tempo (não nos esqueçamos que Saturno é o deus que devora os próprios filhos e não nos esqueçamos que o verbo consumir, com que abre o canto, significa comer): não resistem as obras da natureza; não resistem as obras dos homens; não resistem os próprios homens.[13]

Mas não haverá de facto algo imune à força corrosiva e destruidora do tempo? Pergunta de retórica quando se pensa que o autor do poema é primeiro cristão e depois poeta. O corpo do guerreiro cristão, como o corpo de todos os guerreiros, sucumbe, mas o espírito permanece:

> Em mãos emfim da imiga crueldade
> Os corpos, que só á morte se renderão,
> Antes despedaçados, que rendidos,
> Deixarão hoje os espritos não vencidos (XV, XII).

À medida que nos vamos aproximando do fim do poema, mais claramente ressaltam aos olhos do leitor as imensas dificuldades encontradas pelos Portugueses na defesa de Diu, sitiada pelos Turcos. E perante esse abraço asfixiante, é preocupação dos homens pôr a salvo a vida dos filhos e das mulheres. Mas, contrariamente ao que era de esperar, surgem mulheres que rivalizam com os homens em coragem e ardor bélico.

---

[13] Repare-se na acumulação de anáforas, para emprestar mais dramaticidade à inexorabilidade do tempo.

E é para fazer justiça a essas mulheres extraordinárias que o poeta decide imortalizá-las, emblematizando as qualidades referidas em duas delas. E como o faz? Chamando a atenção, nas primeiras quatro oitavas do Canto XVI, para esse fenómeno que, no pensar do poeta – que era o pensar comum dos seus contemporâneos –, quebra as leis da natureza, como se de um autêntico milagre se tratasse. Sob o império da necessidade, quer de salvar o Reino, quer de salvar o pai, quer de salvar a própria vida (XVI, III), a mulher é capaz de elevar-se às cumeadas do heroismo que a natureza fez apanágio dos homens.

Perante tais prodígios, que outra coisa era de esperar do narrador que não fosse o espanto?

> Que o varão ao grão feito se atreva
> Sendo humano e mortal, digno he d'espanto,
> Mas como o natural esprito o leva
> Louvo-o, mas do que faz menos me espanto;
> Isto me espanta mais, e mais me enleva
> Vêr que a necessidade póde tanto
> Que em peitos feminis põe fortaleza
> Os quaes fracos creou a natureza (XVI, II).[14]

Tudo isto para dizer que houve duas mulheres – Isabel da Veiga e Ana Fernandes – no teatro do cerco de Diu que se distinguiram pela prática de acções heróicas, dignas de homens, de acordo com a visão do poeta – que era também a visão dos seus contemporâneos. Para melhor pôr em evidência o seu valor bélico, o poeta começa por chamar a atenção, como também era da praxe, para as galas femininas de que estava ornada a primeira dessas heroinas, comparando-a a Vénus na beleza e a Minerva na sabedoria (XVI, VI). Quanto à segunda, estando já entrada nos anos e, portanto, em estado de dar "ao cego menino pouca glória", acentua bem o poeta que os seus dotes guerreiros eram excepcionais, como que para compensar a ausência dos dotes físicos que, por espírito de coerência mimética, lhe não pode atribuir:

> Porque inda que ja a sua idade antiga
> Dava ao cego menino pouca gloria,
> O seu mais que viril esprito forte
> A dava então bem grande ao grão Mavorte (XVI, XXXI).

---

[14] Eis uma teoria que não poderá deixar de ser um prato agradável para os feministas *a outrance*: declarar peremptoriamente que a mulher, por natureza, é menos capaz de praticar actos de heroismo que o homem. Naturalmente que neste caso, como noutros análogos, o único argumento que se pode aduzir contra os que assim pensam é lembrar-lhes o velho princípio: "distingue tempora et concordabis jura."

No auge do ataque dos Turcos contra a Fortaleza de Diu, o heroismo dos guerreiros portugueses, auxiliados pelas mulheres, sob a chefia de Isabel da Veiga e Ana Fernandes, é provado das mais diversas maneiras. É esse heroismo que o poeta enaltece no Canto XVII em termos altamente elogiosos, mas justamente merecidos. Porém, é sobretudo impressionado pelo ardor bélico de um moço chamado João, que "Da juvenil idade inda o limite / Não passara" (XVII, XXX), isto é, ainda não fizera dezoito anos, que o poeta expressa a sua impotência para cantar condignamente tal herói.

Eis como abre o Canto:

> Que nome, que louvor, que honra, que gloria
> O verdadeiro esforço não merece?
> Que cousa ha hi mais digna de memoria
> Que o que por seu esforço se engrandece?
> Em quem com mais rasão se enprega a historia
> Do engenho que no mundo mais florece,
> Que n'hum braço tão forte e valeroso
> Que se faz por si eterno e glorioso? (XVII, I).

E nas três oitavas seguintes o poeta declara que não há "subtil engenho agudo" que possa celebrar condignamente as acções daquele que não só não teme o inimigo, por mais poderoso que seja, mas também não teme a própria morte. E então se este soldado é ainda jovem, como aquele que o poeta procura imortalizar na primeira parte deste canto, mais de admirar é ainda o seu heroismo. É que, ao passo que o soldado entrado nos anos, fez da bravura um hábito, o soldado ainda adolescente, ao entregar-se ao furor da batalha, é a coragem pura. Sozinho, armado apenas de uma "cumprida espingarda" e de uma "espada aguda", persegue oito inimigos superiormente armados e vem a matar alguns deles.

> E se o melhor engenho he tão devido
> A qualquer que do Marte segue o bando,
> E inda áquelle que está envelhecido
> Nas perigosas cousas que elle manda,
> A que o uso fez não ser delle temido
> O que o novo soldado temendo anda,
> Que se deverá áquelle que he tão forte
> Que entrou ja não temendo a mesma morte? (XVII,IV).

Todos sabem que o Capitão que passou à história, em virtude do heroismo com que se comportou no primeiro cerco de Diu, é António da Silveira.

Como é natural, à medida que a luta pela defesa da Cidade de Diu mais se intensifica, é principalmete sobre ele que se concentra a atenção do poeta. Modelo de bravura, de ciência bélica e de prudência, é sobretudo esta última virtude que o poeta celebra no Canto XVIII. É que a virtude da prudência é, desde tempos imemoriais, a virtude por excelência dos homens destinados a governar tanto na guerra como na paz. Se nos dermos ao trabalho de ler alguns dos muitos tratados sobre a educação dos príncipes e dos panegíricos dos reis, feitos no decorrer do século XVI, facilmente veremos que a virtude mais preconizada e mais celebrada é a da prudência.[15]

E pelo que se refere ao protótipo dos heróis que lutaram pela defesa de Diu, essa virtude ocupa um lugar tão proeminente, que o poeta acha por bem começar por introduzi-la no final do Canto XVII:

> Agora porque temo que vos seja
> Ja de largo pesado este meu Canto,
> Lá ness'outro ouvireis, dando audiencia,
> Do nobre Capitão a grãa prudencia (XVII, CXXVII).

Como de costume, de uma maneira geral, o poeta faz questão de fazer saber ao leitor que a virtude que vai exaltar – ou o vício que vai estigmatizar – é consagrada pela tradição e pela sabedoria dos homens, o que é mais uma clara amostra da natureza emblemática de *O Primeiro Cerco de Diu*. É que desta maneira o seu poema reveste um pouco mais daquela universalidade que todo o poeta procura imprimir às suas obras.[16] É isto que o poeta acentua logo na primeira oitava:

> Mostrado tem o tempo claramente
> E com exemplos bem verificado,
> Que inda que ao Capitão, conveniente
> Seja ter braço forte, e peito ousado,
> Comtudo se não he sabio e prudente
> Está sempre á ruina aventurado,
> E tanto vem a ser mais perigoso
> Quanto mais sem prudencia he animoso (XVIII, I).

---

[15] Vejam-se, a título de exemplo, três obras portuguesas do século XVI: *O panegírico de Dom João III* de João de Barros, cuja primeira edição é de 1740; *Imagem da vida cristã* de Frei Heitor Pinto, cuja edição da Primeira Parte é de 1562; e *Diálogos* de Frei Amador Arraes, cuja primeira edição é de 1589.

[16] O poeta clássico, assim como o artista clássico, de uma maneira geral, está mais preocupado com a fidelidade aos cânones poéticos que ao tipo de originalidade que os barrocos praticaram e os românticos vulgarizaram.

O prudente de tal maneira se impõe ao que o não é, que vai ao ponto de ter domínio sobre o fado e de na terra senhorear "Os celestes influxos, soberanos" (XVIII, II).

É munido da virtude da prudência, aliada à ousadia e à sorte, que António da Silveira conseguirá operar prodígios durante as horas graves e sombrias do cerco a que os Turcos sujeitaram a Cidade de Diu. E a prudência começa por tudo fazer, a fim de se ocultar ao inimigo o auxílio que lhe tinha chegado de Goa. E de tal maneira age nessa conjuntura António da Silveira que os Turcos ficam completamente desnorteados, sem saberem se a ajuda que de Goa tinha chegado aos Portugueses era puramente simbólica ou era substanciosa.

Poema de guerra, não é de estranhar que as virtudes mais decantadas pelo poeta sejam as que mais directamente andam associadas com a arte bélica. E estando prestes a concluir o seu monumento em homenagem aos heróis de *O Primeiro Cerco de Diu*, o autor, que já ornara os guerreiros que se propusera glorificar com as virtudes mais necessárias para triunfarem na guerra, atribui-lhes mais uma: a capacidade para o ardil.

E para tornar mais meritória a vitória final dos Portugueses, atribui essa virtude não só aos guerreiros que favorece, mas também aos seus adversários.

Após meses de tentativas de toda a espécie para tomarem Diu, os Turcos chegam à conclusão que só com o recurso ao ardil poderão vir a alcançar o seu objectivo. E o ardil que lhes parece mais apropriado é fingir que desistem da empresa, através de uma retirada simulada. Mas António da Silveira, Capitão dos Portugueses, suspeitando as intenções do inimigo, aproveita a ocasião para reforçar a defesa. De maneira que quando os Turcos regressam para o que julgavam ser o assalto definitivo à fortaleza, encontram pela frente um adversário digno deles:

> Usado sempre foi, e proveitoso
> Em toda a guerra o ardil, e necessario,
> Tal, que no mais prudente e valeroso
> Capitão, sempre foi mais ordinario;
> Que sempre o vencer foi mais glorioso
> Quanto com maior damno do contrario,
> E com damno menor da sua gente,
> Venceo o Capitão sabio e prudente (XIX, I).
>
> Quanto proveito o ardil traga comsigo
> Por mil provas o tempo o tem mostrado,

Pois no presente vimos, e no antigo
Ser co'o engenhoso ardil remediado
Mil vezes o mortal, grave perigo
Para o qual não bastava o peito ousado,
E alcançar mil victorias incriveis,
Não duvidosas só, mas impossiveis (XIX, II).

Como foi dito algures, as primeiras oitavas do Canto XX, e último, ao contrário do que acontece com as de todos os outros, com excepção das do I, como também foi dito, utiliza-as o poeta para dizer da dificuldade da sua longa e penosa travessia literária. Mas, como no corpo do Canto XX ainda terá que narrar a terceira batalha com o inimigo e a vitória definitiva dos Portugueses, com a retirada dos Turcos "para suas terras", "com grande damno e perda da sua gente", o poeta, fiel ao carácter emblemático e moralizador do poema, não pode deixar de chamar a atenção para o significado moral dessa vitória, ainda que, por questão de simetria, o faça apenas numa oitava, em vez de o fazer em duas, três ou quatro, como de costume, o que se pode depreender destas palavras que dirige aos heróis que se propôs cantar, se bem que, topologicamente, se reconheça indigno de o fazer:

Porém não vos pareça que a rudeza
Do meu inculto verso, pouco agudo,
Abaterá a vossa alta fortaleza
Com que d'espanto tendes cheio tudo;
Porque das vossas obras a grandeza
Bastará para honrar meu canto rudo,
E este nunca será tão poderoso
Que faça o que em vós há menos lustroso (XX, VI).

Como se pode ver, embora menos explícito que nos outros casos, o poeta não deixa de fazer referência ao que poderia considerar-se como que a súmula de todas as virtudes do guerreiro exemplar: a fortaleza, que é, aliás, uma das quatro virtudes cardeais.

Em vista do que fica dito, poderia afirmar-se que, quase à maneira de ponto e contra-ponto, o poeta vai apontando, através da vastidão de versos do poema, vícios e virtudes, fundamentalmente relacionados, como era de esperar num poema heróico de natureza histórica, com actividades guerreiras e com os respectivos agentes dessas actividades. E como também era de esperar, os vícios são, em geral, apanágio do inimigo, e as virtudes são apanágio dos portugueses, avultando, entre os vícios, a tirania, a soberba, a ambição, a cobiça, a preguiça, a temeridade, a covardia, a traição, a falsa amizade, a cruel-

dade; e sobressaindo, entre as virtudes, a sabedoria, a prudência, a fortaleza, o amor conjugal, o amor pátrio, a bravura, a audácia. E como nem tudo o que acontece é resultado exclusivo da responsabilidade do homem, o poeta não se esquece de sublinhar oportunamente o papel desempenhado pela natureza e por forças fora do seu controle, tais como a Fortuna e a Morte.

Chegados a este ponto, só nos resta, imitando o poeta que temos vindo a estudar, pedir indulgência ao leitor e apelar para a sua benevolência, ciente de que neste breve trabalho pouco mais se fez que chamar a atenção para uma característica curiosa – a estrutura moralista e emblemática – de um dos muitos poemas heróicos portugueses quase totalmente esquecidos, quem sabe se um pouco injustamente.

# O PORTUGUESISMO DE MIGUEL SANCHES DE LIMA

Levanta, o Lusitania tu sentido,
Verás un nuevo Apolo, que ha estado
Su claro resplandor como eclipsado,
Y agora por el orbe se ha esparcido.

De gracia y discrición enriquecido,
De que naturaleza le ha dotado,
De nobleza, y virtud acompañado,
De ingenio delicado, y muy subido.

Mas sola nuestra España ha merecido
La gloria, pues en ella se ha criado
Este ingenio tan claro y excelente.

Que aunque en ti Lusitania fue nacido,
Le vimos siendo niño desterrado,
Y acá se hizo varón sabio y prudente.

Don Francisco Maldonado al Autor.[1]

Tal como sucedera com o seu patrício Jorge de Montemor, o qual, ainda novo, abandonou Portugal para se radicar em Espanha, como cantor de capela da princesa Dona Joana, mãe do rei D. Sebastião, também Miguel Sanches de Lima, nascido igualmente em Portugal, viria a ter sorte idêntica. Mas o paralelismo entre os dois escritores portugueses não termina aí. À imitação de Jorge de Montemor, que, através dos anos, teve a velha pátria sempre presente na alma e na lembrança, como se pode verificar por meio da correspondência

[1] Sánchez de Lima, *El Arte Poética en Romance Castellano*. Edición de Rafael de Balbín Lucas (Madrid, CSIC, 1944), p. 7.

epistolar com outros escritores portugueses, tais como Francisco de Sá de Miranda e Pero de Andrade Caminha,[2] e por meio da leitura da sua novela pastoril – *Los Siete Libros de la Diana* (1559) –, em que ele, dentro do espírito de uma tradição tão antiga como o género bucólico, se refere explicitamente a Coimbra e a Montemor-o-Velho, sua terra natal, fazendo com que a realidade e a ficção vão de mãos dadas,[3] e intercala uma história de amor entre pastores lusitanos, a quem põe a falar na própria língua, também Sanches de Lima nunca esquece o seu país de origem, como pode ver-se na breve introdução à "historia de los amores que hubo entre Calidonio, y la hermosa Laurina", e através dos poetas escolhidos para exemplificar a sua doutrina poética.

Por outras palavras: embora tenha sido criado e tenha vivido em Espanha, como claramente consta do soneto que Don Francisco Maldonado lhe dedica, Miguel Sanches de Lima, "Lusitano, natural de Viana de Lima", como expressamente se diz no título da sua arte poética,[4] que foi a primeira do seu género publicada em Espanha, vai demonstrar à saciedade, por meio dos dois processos referidos acima, que trazia sempre bem viva no espírito a lembrança da velha pátria.

Numa breve introdução a "La historia de los amores que huvo entre Calidonio, y la hermosa Laurina", Sanches de Lima diz peremptoriamente: "En la provincia de Lusitania, riberas del fresco y deleitoso Lima [...], apacentava una pastora, que en gracia, discrición, y hermosura excedía a las de su tiempo: ésta tenía por nombre Laurina, tan querida, servida, y acatada de todos los zagales de aquel prado, cuanto por su hermosura y gracia merecía".[5]

Tinha Itália a sua Laura e Espanha a sua Diana. Por que não havia de ter Portugal uma super-Laura e uma super-Diana? É isso que

---

[2] *El Cancionero del poeta George de Montemayor* (Madrid, Sociedad de Bibliófilos Espanoles, s.d.). Prólogo de Angel González Palencia, p. V.

[3] T. Anthony Perry, "Ideal Love and Human Reality in Montemayor's La Diana", *PMLA*, vol. 84 (Marco de 1969), pp. 227-234.

[4] *El Arte Poética en Romance Castellano*. Compuesta por Miguel Sánchez de Lima Lusitano, natural de Viana de Lima.PEGASO. Con Licencia. Impresso en Alcalá de Henares, en casa de Juan Iñiguez de Lequerica. Año 1580. A costa de Diego Martínez mercader de libros.

[5] Miguel Sánchez de Lima, *El Arte Poética*... p. 111.
De aqui em diante, limitar-nos-emos a indicar o número da pág. no corpo do artigo.
Informa-se que se procedeu à modernização da ortografia, sem de forma alguma ferir a prosódia.

se propõe mostrar Sanches de Lima, numa atitude de orgulho descabido e de injustificada solenidade, tópico da literatura universal, e tão comum no tempo, que nos faz lembrar, *mutatis mutandis*, a condenação de Horácio na sua Arte Poética dos que prometem uma obra-prima e dão à luz um poema insignificante: "Parturiunt montes: nascetur ridiculus mus": Dão os montes à luz e nascerá um mísero ratinho: "Porque naturaleza enojada de Petrarca, y de Montemayor: porque afirmaron el uno ser su madama Laura aquélla en quien ella se había esmerado, y el otro de su Diana decir lo mismo, quiso perfeccionar a la pastora Laurina [repare-se no nome e na sua analogia com o da musa de Petrarca], de tal suerte que hubiese de ella para estotras, la diferencia que hay del sol para las estrellas, sin que tuviese necesidad de ricos ni costosos trajes, que le ayudasen a mostrar su ser, hermosura y gracia" (pp. 111-112).

A história, engastada na obra, à guisa de apêndice, como "ejemplo para los romances castellanos, que tan agradables son, porque saben a aquella compostura antigua castellana, que tanto en los tiempos antiguos floreció" (p. 112), narrada alternadamente em redondilha maior, em forma de romance (de rima consoante em *-ado*, porém), e em oitava rima, ou oitava real, como era costume dizer-se na época, é de muito modestas proporções, com um total de 82 versos, assim distribuídos: um romance de 20 versos; três oitavas; um romance de 22 versos; e duas oitavas, sendo os romances falados pelo narrador heterodiegético e pelo pastor Calidónio e as oitavas cantadas ao som do arrabil pelo mesmo pastor.[6]

Tendo em conta que o género bucólico foi frequentemente utilizado, através dos tempos, desde Teócrito e Virgílio a Garcilaso e Camões, e desde Sannazaro e Montemor a Cervantes e Rodrigues Lobo, como veículo de notas biográficas e autobiográficas, não seria inapropriado levantar a hipótese de Sanches de Lima, o Calidónio da história, ter sido vítima de uma desilusão amorosa, muito concreta e

---

[6] Deve esclarecer-se que estamos perante um caso em que se impõe uma leitura extra-diegética, por se saber que o pastor enamorado de Laurina é Calidónio, uma vez que na história de amor propriapente dita (o poema em romance e oitava rima) não se refere o nome desse pastor. O primeiro sinal – muito explícito, aliás – encontramo-lo no Diálogo precedente (p. 105).
Há no texto vários indícios que nos levam a inclinar-nos para a hipótese de que se trata de um facto real. O Calidónio que expõe oralmente a Sílvio a arte poética, que lha promete por escrito no fim do inverno próximo (pp. 107, 108 e 112), é o mesmo Calidónio que se apaixona por Laurina, que chora amargamente esse amor não correspondido e que, anos mais tarde, se considera bem-aventurado, por se ver livre dessa prisão.

muito real, que o levou a estabelecer-se em Espanha, em casa de D. Juan Fernández Pacheco, Marqués de Villena e Duque de Escalona, de quem se apresenta como criado,[7] mas criado à maneira do século XVI.

Repare-se que o soneto encomiástico de Don Francisco Maldonado, dirigido ao autor de *El Arte Poética en Romance Castellano*, fala explicitamente – e sintomaticamente – de desterro de Sanches de Lima em Espanha.[8]

Muito sucintamente, a história é a seguinte: Calidónio, pastor das ribeiras do rio Lima, enamorado de Laurina, pastora das mesmas ribeiras, queixa-se amargamente por Laurina, que lhe jurara amor eterno, ter faltado a esse juramento e amar outro pastor, chamado Fileno.[9]

Demonstrado como Sanches de Lima recorreu ao convencionalismo da poesia bucólica para render uma sentida homenagem a Portugal, seu país de origem (não sabemos de certeza se baseado em factos reais se fictícios), passemos agora à consideração do segundo processo de que ele se serviu para traduzir e manifestar o seu portuguesismo em terras estrangeiras.

Na sua breve introdução à edição de *El Arte Poética en Romance Castellano*, Rafael de Balbín Lucas faz, entre outras, a seguinte observação: "La obra [...] ofrece además, entre las que destacan el duro juicio acerca de los libros de Caballerías, la irónica referencia a Castillejo, y la desmesurada estima de Montemayor, citado más veces que Homero y Horacio, y tantas como Virgilio" (p. IX).

Comecemos por rectificar as estatísticas de Rafael de Balbín Lucas, dizendo que Horácio é citado uma só vez; Homero é citado

---

[7] *El Arte Poética...* Dedicatória, pág. 5.

[8] Teremos que reconhecer, porém, que o termo "desterro" poderá ter aqui um sentido puramente literal.
O termo "desterro", utilizado no soneto dedicatório, da autoria de Don Francisco Maldonado, tinha, na época de Sanches de Lima, além do sentido literal – saída livre e voluntária da própria terra e/ou da pátria (que é, por exemplo, o que lhe dá Camões em *Os Lusíadas*, IV, 48) – o de expulso da terra e/ou da pátria (*Os Lusíadas*, III, 128, IV, 98).

[9] Fileno é um criptónimo relativamente raro, na poesia bucólica. Curioso notar que ocorre nalguns dos poemas bucólicos atribuídos a D. João de Almeida, o que levou Jorge de Sena a considerá-lo criptónimo do poeta: "Dos poemas é aceitável reconhecer-se que Fileno era nome pastoril de D. João de Almeida, de certo modo. E entre os sonetos dele encontrámos, dirigido a Fileno, um curiosíssimo soneto" (*Francisco de la Torre e D. João de Almeida*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1944, p. 184. Vejam-se também as págs. 185, 168 e 171).

seis vezes; Virgílio é citado sete vezes; e Montemor é citado oito vezes. Os outros poetas referidos na obra são os seguintes, por ordem decrescente de referências: Petrarca, Garcilaso e Boscán, cinco vezes cada um; David, quatro vezes; Juan de Mena, Diego Hurtado de Mendoza e Ovídio, três vezes cada um; Garcí Sánchez de Badaloz e Francisco de Figueroa, duas vezes cada um; e Salomão, Jorge Manrique, Alonso de Ercilla, D. João de Almeida, Castillejo, Gregorio Pérez, o Almirante e o Condestável, uma vez cada um.[10]

Por que essa "desmesurada estima de Montemayor", como diz Rafael de Balbín Lucas? Esclareça-se, antes de mais nada, que Jorge de Montemor, no tempo em que Sanches de Lima publicou a sua arte poética, só era poeta menor para aqueles que, como Rafael de Balbín Lucas, não se dão ao trabalho de reparar na sua crescente popularidade, tanto em Espanha e em Portugal como noutros países da Europa, desde o momento em que *El Cancionero* e *Los Siete Libros de la Diana* vieram a lume, respectivamente em 1554 e em 1559. Para se fazer uma pequena ideia dessa popularidade de Montemor, no século XVI, bastará dizer que só entre 1559, data da primeira edição, e 1575 teve a *Diana* quinze edições em espanhol, como mostra Francisco López Estrada.[11] Não se incluem outras edicões, para além de 1575, porque *El Arte Poética en Romance Castellano* foi aprovada para publicação em 1576, embora só tenha vindo a sair à luz em 1580.[12] Mas apressemo-nos a acentuar que, em nossa opinião, essa popularidade de Jorge de Montemor, reflectida nas muitas edições de *El Cancionero* e, sobretudo, de *Los Siete Libros de la Diana*, não parece ser motivo suficiente para essa "desmesurada estima" por parte de Sanches de Lima, principalmente se tivermos em conta que Montemor

---

10 Segundo propõe Rafael de Balbín Lucas, no índice onomástico, o Almirante é don Fradique Enríquez e o Condestável é provavelmente don Álvaro de Luna.

11 Jorge de Montemayor, *Los Siete Libros de la Diana* (Madrid, 1967), pp. LXXXVII-XCI.

12 Ignorando uma praxe do tempo – haver, por vezes, um lapso de vários anos entre a licenca de publicação e a impressão da obra –, Domingo García Pérez aventou a hipótese de uma edicão anterior à de 1580, em virtude de o rei Filipe II ter autorizado a publicacão a 7 de Marco de 1576 (*Catálogo Razonado de los Escritores Portugueses que Escribieron en Castellano*, Madrid, 1890).
Dos muitos exemplos que se poderiam aduzir, referimos apenas dois, para amostra. A obra de Francisco Rolim de Moura, *Os Novíssimos do Homem*, aprovada para publicação em 1616, por D. Baltasar Álvares, só saiu a lume em 1623 (Lisboa); e *Malaca Conquistada* de Francisco de Sá de Meneses, aprovada para publicação em 1619, só foi publicada em 1634 (Lisboa).

está totalmente ausente dos comentários à poesia de Garcilaso feitos por Francisco Sánchez de las Brozas (1574) e por Fernando de Herrera (1580), comentários que são, especialmente os de Herrera, como que uma espécie de arte poética, de carácter informal, não estruturada.[13] Como ausente está também da *Arte Poética Española* de Juan Díaz Rengifo, cuja primeira edição é de 1592.

Ausente das três obras citadas, por ser português, Montemor está presente na obra de Sanches de Lima, precisamente por essa razão. Como se disse ao princípio, existe um paralelismo quase perfeito entre os dois escritores: nascidos em Portugal, ambos foram viver para Espanha e ambos escreveram em castelhano, não só por o castelhano ser a língua do país onde residiam (e, portanto, por escreverem primariamente para espanhóis), mas, sobretudo, por o castelhano ser a língua mais universal do tempo, não nos esquecendo, naturalmente, que escrever em castelhano foi como que uma constante dos escritores portugueses do século XVI (e do XVII também), desde, por exemplo, Gil Vicente e Sá de Miranda a Diogo Bernardes e Pero de Andrade Caminha.[14]

Como viria a dizer Garrett no século XIX: "cristão vate, cristãos versos faço", também Sanches de Lima poderia dizer no século XVI: poeta português, poetas portugueses cito. Poetas portugueses? Sim: pois Montemor não foi o único poeta português citado. No "Diálogo entre dos amigos, en que se declara que cosa es la Poesía y las excelencias de ella", Calidónio, que podemos presumir, sem grande receio de errar, ser o alter-ego do autor, como já foi dito noutra parte, Sanches de Lima, fazendo como que um elenco dos grandes poetas de todos os tempos, passados e presentes, fala assim:

> CALIDÓNIO – Y dejando a parte éstos [Homero y Virgilio], que tanto en los siglos pasados, presentes, y futuros fueron, son y serán siempre nombrados: también en estos nuestros tiempos se han hallado, hallan, y hallarán autores que han escrito, y cada día escriben cosas con que los discretos avivan sus entendimientos, con los avisos, sen-

---

[13] Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus Comentaristas* (Madrid, 1972).

[14] O espírito de apostolado com que, por exemplo, António Ferreira e Francisco Rodrigues Lobo cultivaram a língua materna constitui uma verdadeira excepção. Sobre o assunto, veja-se, v. g., Eugenio Asensio apud Jorge Ferreira de Vasconcelos, (*Comedia Eufrósina* (Madrid, 1951), pp. XL-LII, e António Cirurgião, *Fernão Álvares do Oriente – o Homem e a Obra* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1976), pp. 301-305.

> tencias y dichos agudos, que por memoria de tales autores han quedado, quedan, y quedarán hasta la fin del mundo. Y si no mirad a un Petrarca, Boscán, Montemayor, Garcilaso de la Vega, y Garcí Sánchez de Badajoz: que aunque hay muchos años que son pasados, hallaréis que son harto más nombrados ahora por sus obras, que en su vida lo fueron por sus personas.
>
> SILVIO – Esos fueron en el tiempo en que la Poesía era verdadeiramente Poesía, y tenía una gravedad que ahora no tiene: más decidme por vida vuestra, cuántos Poetas daréis en este nuestro, que alcanzasen el nombre que ésos han alcanzado.
>
> CALIDÓNIO – No pocos, sino nuchos: porque sin meter en esta cuenta a los excelentíssimos don Diego de Mendoza, y don Juan de Almeida: pues la muerte cruel dejó a España viuda, y a los Poetas españoles huérfanos con la suya, hoy en día vive, y vivirá mientras Dios nos hiciere merced de su vida el divino Figueroa, a quien con gran razón fue dado este título, pues en sus obras tanto lo mostró, que la más desechada se puede (con justa causa) alabar: y el excelentísimo e ilustre caballero don Alonso de Ercilla, a cuyas octavas, con muy buen título se les da el renombre: como se puede claramente ver por el Araucana, que con tanto ingenio y habilidad compuso (pp. 21-23).

Aquí temos nós três poetas essencialmente inéditos, Dom João de Almeida, Diego Hurtado de Mendoza[15] e Francisco de Figueroa,[16] rasgadamente elogiados, a que o autor ajunta Alonso de Ercilla, o autor de *La Araucana* (1569-1578-1589).

Note-se que a Figueiroa chama Calidonio "divino" e aos outros, "excelentíssimos", dando a esse adjectivo e superlativo a força que Cervantes viria a dar-lhe, ao elogiar Camões, "Príncipe dos Poetas do seu tempo", como consta do epitáfio que D. Gonçalo Coutinho lhe mandou esculpir na tumba, facto que Estêvão Lopes registou na dedicatória e na sua breve referência à biografia de Camões, no "Prólogo aos Leytores" (*Rythmas* de Luís de Camões, 1595 e 1598), e de que Fernão Álvares do Oriente se fez eco eloquente, na sua *Lusitânia Transformada*.[17]

---

[15] *Obras* del Insigne Cavallero Don Diego de Mendoza, Embaxador del Emperador Carlos Quinto en Roma. Recompiladas por Frey Juan Díaz Hidalgo [...] Madrid, 1610.

[16] *Obras* de Francisco de Figueroa Laureado Píndaro Español. Publicadas por el Licenciado Luis Tribaldos de Toledo [...] Lisboa, 1625.

[17] Fernão Álvares do Oriente, *Lusitânia Transformada* (Lisboa, 1607), fl. 69v. Veja-se também António Cirurgião, *Fernão Álvares do Oriente* [...], pp. 42-43, e 306. Quanto ao qualificativo de "excelentissimo", informa-se que é assim que Quevedo se refere a Garcilaso de la Vega (apud Jorge de Sena, *Francisco de la Torre e D.*

Imortalizado o patrício Jorge de Montemor, ao colocá-lo ao lado dos expoentes máximos da poesia internacional, segundo a praxe e a crença do tempo, tais como os nunca por demais louvados Petrarca e Garcilaso de la Vega,[18] Sanches de Lima não hesita em colocar no mesmo panteão mais um poeta português, D. João de Almeida, também "desterrado" em Espanha, como ele e Montemor, e dois outros poetas indirectamente relacionados com Portugal: Diego Hurtado de Mendoza e Francisco de Figueroa.

Começando por Dom João de Almeida, diremos simplesmente que o testemunho de Sanches de Lima vem reforçar extraordinariamente a tese brilhantemente defendida por Jorge de Sena na sua obra *Francisco de la Torre e D. João de Almeida*, ao provar que D. João de Almeida, reitor da Universidade de Salamanca, é um poeta de primeira grandeza e que até poderá ser o misterioso Francisco de la Torre. A ideia de uma morte prematura, aos 40 anos, em 1572-73,[19] desse grande poeta, e a que se refere Sanches de Lima, viria a ser confirmada mais tarde por Jacinto Cordeiro em *Elogio de Poetas Portugueses* (Lisboa, 1631), poema escrito para fazer justiça a poetas portugueses a quem Lope de Vega não tinha dado hospedagem no seu *Laurel de Apolo*:[20]

> Muerto Don Juan de Almeida, cuya gloria
> entre su muerte luz más resplandece,
> lágrimas frecuentando la memoria
> a su túmulo el lauro ofrece:
> quién prosiguiendo su infelice historia,
> parca, de tu rigor no se enternece,
> si en tanto sentimiento, el llanto ordena,
> dejar la pluma, por llorar la pena?[21]

Diga-se, antes de prosseguirmos, que os poetas, essa raça velhaca e incómoda para o bom funcionamento da *polis* de que fala Platão na sua *República*, se caracterizam muitas vezes pela maneira injusta e cruel como se criticam uns aos outros, chegando ao ponto de se aniquilarem mutuamente, como alegoricamente mostra Fernão Álvares

---

*João de Almeida* [Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974], p. 22.

[18] Edward Glaser, *Estudios Hispano-Portugueses – Relaciones Literarias del Siglo de Oro* (Madrid, 1957), pp. 33-88, fala da presença de Garcilaso na literatura portuguesa, ao mesmo tempo que estuda determinados aspectos da sua obra.

[19] Jorge de Sena, *Francisco de la Torre e D. João de Almeida* [...], pp. 56 e 77.

[20] Lope de Vega, *Obras* (Madrid, 1950, BAE) T. 38, pp. 197-98.

[21] Jacinto Cordeiro, *Elogio de Poetas Portugueses*, apud André Froes (Valencia, 1959), p. 110.

do Oriente,[22] contemporâneo de Sanches de Lima. Assim se explica que um dos tópicos mais encontradiços na obra dos poetas do século XVI seja o pedido que o poeta faz ao seu Mecenas para que o defenda das críticas injustas e malignas dos seus pares. E assim se explica também que, tirante os monstros sagrados da antiguidade clássica greco-romana e das repúblicas italianas, tais como Homero, Virgílio, Horácio, Dante e Petrarca, transformados como que em mitos, lado a lado com Apolo, Orfeu e Anfião, o poeta cite apenas, mesmo quando deles necessita para corroborar a sua doutrina, aqueles por quem tem uma estima particular e quer homenagear, ignorando todos os outros, independentemente da sua grandeza como poetas.

Por que razão citará então Sanches de Lima, entre quatro "excelentísimos" poetas do seu século, mais dois poetas inéditos – Diego Hurtado de Mendoza e Francisco de Figueroa –, estando o primeiro morto e o segundo vivo? Será que também eles, tal como Jorge de Montemor, estão relacionados com o seu Portugal, embora de uma maneira indirecta, tornando-se assim credores de uma homenagem especial?

Miguel Sanches de Lima dedica *El Arte Poética en Romance Castellano* "Al llustrísimo don Juan Pacheco Marqués de Villena, Duque de Escalona, Conde de Santistevan y de Xiquena, señor de los alumbres de Almazarrón, etc." Ora, Diego Hurtado de Mendoza, morto em 1575, estava aparentado com esse "Ilustrísimo" senhor, pois "casó en segundas nupcias con doña Francisca Pacheco, hija de don Juan Pacheco, marqués de Villena, y primer duque de Escalona".[23] Acrescente-se ainda, para dar mais força ao argumento, que Sanches de Lima era "criado" de Don Juan Fernández Pacheco, como declara na dedicatória: "aunque por ser criado de esa casa..." (p. 5). Razão suficiente para que Diego Hurtado de Mendoza seja incluído entre os grandes poetas?! Sem dúvida.

Existirá também alguma relação entre o divino Figueroa e Portugal, possivelmente morto em 1617, e, portanto, entre ele e o "lusitano" Sanches de Lima?

> E pelo mesmo acontecimento (do que em tempo del-Rei Dom Sancho II, Rei de Portugal, havia mais fresca memória) deu ele estas mesmas armas de cinco folhas de Figueira, ou lhas confirmou, a

---

[22] Fernão Álvares do Oriente, *Lusitânia Transformada* [...] fl. 68-69v. Vide também António Cirurgião, *Fernão Álvares do Oriente* [...], pp. 305-317.

[23] Diego Hurtado de Mendoza, *Obras Poéticas*, "Prólogo" (Madrid, 1877), pp. XIII-XIV.

> Figueiró, quando a fez vila, separando-se do Pedrógão, mudando-lhe o nome de Figueiral em Figueiredo. E deste cavaleiro Goesto Ansur [Figueiredo] e quiçás desta vila de Figueiró, procedem as ilustres e nobres gerações de Figueroas, Figueiredos e Figueiras de Portugal e Castela, que hoje trazem as mesmas armas e memória deste feito; posto que alguns as trazem com duas folhas por timbre em duas mãos de leão com unhas de sangue.[24]

Mas é possível que não tenha sido apenas a ascendência portuguesa de Francisco de Figueroa o que levou Sanches de Lima a elogiá-lo tão efusivamente como poeta. Outras razões terá havido, tanto mais que as três primeiras edições da obra poética de Figueroa sairam a lume em Portugal: em Lisboa (1625 e 1626) e em Coimbra (1661).[25]

Cremos ter mostrado que não foi por mero acaso que o "lusitano" Miguel Sanches de Lima deu um lugar de honra, na sua arte poética, ao seu patrício Jorge de Montemor, como ele "estrangeiro" ao serviço de senhores espanhóis,[26] e que também não foi por mero acaso que incluiu, entre os quatro "maiores" poetas do seu tempo, três poetas inéditos: D. João de Almeida, como ele português, e como ele e Jorge de Montemor "desterrado" em Espanha; Diego Hurtado de Mendoza, relacionado com Sanches de Lima por estar ligado, por laços matrimoniais, à família a quem ele serve como "criado"; e Francisco de Figueroa, ligado, por laços de sangue, a Portugal, país de origem de Sanches de Lima e por ele celebrado com visível orgulho e carinho.

---

[24] Miguel Leitão de Andrada, *Miscelânea de N. S. do Sítio* [...], (Lisboa, 1867), p. 24.

[25] Jorge de Sena, *Francisco de la Torre* [...], pp. 34-35.
Repare-se que Francisco de Figueroa não é mencionado por Herrera nos seus comentários à obra de Garcilaso de la Vega, publicada, como já se disse, em 1580, ano em que saiu a lume *El Arte Poética* [...] de Sanches de Lima.

[26] "Suplico a Vuestra Merced debaxo de su amparo y corrección recoja este libro, así como al estranjero, autor dél, ha recogido, pues que sus fuerças no pueden con otra cosa servir a Vuestra Merced, cuya vida y estado Nuestro Señor por muchos años acresciente" – eis as últimas palavras da dedicatória "Al muy ilustre Señor Don Joan Castellá de Vilanova, Señor de las Baronías de Bicorb y Quesa, Iorge de Monte Mayor" (*Los Siete Libros de la Diana*, Madrid, 1955), p. 6.

## SEXTINA PENITENCIAL DE DIOGO BERNARDES

Dai-me, Senhor, lágrimas, para lavar meus males, que me não privem de tantos bens. Vós, meu Deus, que dais água aos brutos animais, não a negueis a meus olhos, para que, afogado Faraó no mar de minhas lágrimas, me veja livre do Egipto, e saia seguro do labirinto do mundo, com o fio da vida pelas portas da morte, e vá gozar do verdadeiro contentamento.

Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã*. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1956, Vol. II, p. 152.

Já não tem para mim prazer os dias,
Nem brando sono tem as negras noutes,
Que me foram alegres noutro tempo,
Quando se recreavam os meus olhos
Na beleza de Cíntia e das estrelas,
Ornamento do Céu, lumes da terra.

Quem não se espantará na baxa terra
Da grã presteza do correr dos dias,
Do variar da Lua e das estrelas,
Das manhãs e das tardes e das noutes,
E de ver tudo o mais qu'alegra os olhos
Mudar-se d'um ser noutro em breve tempo?

Ai de mim que deixei passar o tempo
Buscando sempre vãos gostos na terra,
Sem nunca alevantar ao Céu os olhos,
Como se não teveram fim os dias!
Que conta darei deles e das noutes
A ti, Senhor, que reges as estrelas?

Não mostra o alto Céu tantas estrelas
Em noute que mais claro esteja o tempo,
Nem com orvalho de serenas noutes
Tantas flores nos abre a fértil terra,
Quantas culpas no curso de meus dias
Cometi, incitado dos meus olhos.

Agora paguem em lágrimas meus olhos
Quanto mal me fezeram; as estrelas
Chorar me vejam e chorar os dias,
Arrependido do passado tempo;
Aspire a bens do Céu, deixe os da terra,
Que tiram o gosto à vida, o sono às noutes.

Com dor (em vez de sono) passe as noutes,
Pondo maldades minhas ant'os olhos,
Delas perdão pedindo a quem à terra
Deceu por nós de cima das estrelas,
Antes que traga o apressado tempo
O fim para que correm os meus dias.

Senhor dos dias, volve às minhas noutes
Benignos, das estrelas, os teus olhos,
Que vai tornando o tempo a terra à terra.[1]

De Diogo Bernardes temos três sextinas impressas: duas em *Várias Rimas ao Bom Jesus* (1594) e uma em *Rimas Várias – Flores do Lima* (1597).

A sextina de *Rimas Várias – Flores do Lima* é uma epístola a um poeta amigo, D. Gonçalo Coutinho, em que Diogo Bernardes exorta o confrade a voltar ao cultivo da poesia, insistindo sobretudo, muito horacianamente, na prática diurna e nocturna; das sextinas publicadas em *Várias Rimas ao Bom Jesus*, a primeira é uma elegia em que o poeta chora amargamente as agruras do cárcere no Norte de África, após a derrota do exército português na fatídica Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, e suspira ardentemente pelo regresso à pátria distante, e a segunda é, como se verá, um exercício espiritual para a boa morte, ou uma confissão, e um acto de contrição pelos pecados cometidos durante a vida, numa altura em que o poeta vê aproximar-se o termo da sua jornada neste mundo. O que quer dizer que cada uma das

[1] *Várias Rimas ao Bom Jesus e à Virgem Gloriosa Sua Mãe, e a Sanctos Particulares. Com outras mais de honesta e proveitosa lição.* Dirigidas ao mesmo Jesus, Senhor e Salvador Nosso. Por Dioguo Bernardez. Com licença da S. Inquisição. Em Lisboa em Casa de Simão Lopez. M.D.XC.IV. Fls. 14-15.

três sextinas fala claramente de uma faceta paradigmática da vida de Diogo Bernardes: do poeta em convívio lúdico e artístico com os seus amigos; do guerreiro-trovador, mal sucedido no campo de batalha [2]; do cristão que se sente na necessidade moral de se preparar devidamente para a hora da morte.

Tendo comentado as duas primeiras sextinas no nosso livro intitulado *A sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII*,[3] pareceu-nos oportuno analisar hoje o que se poderia chamar, em paralelo com a famosa elegia de Fernão Rodrigues Lobo Soropita[4], a "Sextina penitencial de Bernardes", sobretudo por ela reflectir a última fase poética do suave cantor do Lima e o que passou a ser uma das principais características da criação poética da maioria dos autores de fins do século XVI e primeira parte do século XVII, tanto em Espanha como em Portugal: a poesia de carácter religioso, por vezes confessional, num contexto da mais pura ortodoxia católica, como era de esperar num mundo e numa época dogmática, ética e liturgicamente organizados sob o signo das actas do Concílio Tridentino e da vigilância da santa Inquisição.[5] O que quer dizer que a uma visão profundamente humanista e quase pagã da vida, professada pela maioria dos poetas durante quase todo o século XVI, sucedeu uma visão de inconfundível sinal cristão, com insistência particular nos Novíssimos do Homem, sobre que, por sinal, um poeta português do tempo escreveu um poema heróico[6].

Convém também ter bem presente na mente que a colectânea em que se encontra esta sextina contém quase exclusivamente poemas de cunho religioso, como o próprio título o indica: *Várias Rimas ao Bom Jesus e à Virgem Gloriosa Sua Mãe, e a Sanctos Particulares. Com*

---

[2] Ao falar em "guerreiro-trovador" tem-se em mente o facto de ser crença comum de que uma das razões por que Diogo Bernardes acompanhou o Rei D. Sebastião na campanha de Marrocos foi para vir a cantar a empresa bélica em verso heróico. Vide, por exemplo, Teófilo Braga, *História da literatura portuguesa – II – Renascença* (Porto: Livraria Chardron, 1914), p. 350; e António José Saraiva – Oscar Lopes, *História da literatura portuguesa* (Porto: Porto Editora, s.d.), 4.ª edição, p. 283.

[3] António Cirurgião, *A Sextina em Portugal nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

[4] Vide António Cirurgião, "A 'Penitência de Soropita' vista à luz dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola", *Arquivos*, (Lisboa-Paris) VOl. XXIV, 1988, pp. 425-444.

[5] O Catecismo emanado do Concílio de Trento data de 1566.

[6] D. Francisco Child Rolim de Moura, *Os Novíssimos do Homem*. Poema em quatro cantos. Lisboa: Tipografia de Pedro Craesbeeck, 1623.

*outras mais de honesta e proveitosa lição*. Na verdade, àparte raros poemas de cariz encomiástico, impressos, aliás, pelo fim da colectânea, todos os poemas do cancioneiro celebram os mistérios, dogmas e santos do Cristianismo.

Feitas estas considerações de carácter geral, passamos agora a analisar em pormenor a sextina da penitência de Diogo Bernardes, baseando-nos sobretudo no método filológico e no método estético, por nos parecerem os que melhor justiça poderão fazer a um texto construído à volta de um núcleo pré-estabelecido de vocábulos, segundo rigorosas regras estróficas, rítmicas e rimáticas, como eram aquelas que presidiam à feitura da sextina desde o tempo em que o poeta provençal Arnault Daniel a inventara na Idade Média.

Começando por declarar na primeira estância ou prólogo da sextina que, ao contrário do que lhe acontecia no passado, já não sente "prazer" na vida que leva e que o dormir lhe é agitado, o poeta vai fazer uma confissão pública de arrependimento pelo mau uso que até então fizera do tempo, tomando como pretexto e ponto de partida a evocação de dois elementos convencionalmente belos e poéticos do universo, especificamente a lua e as estrelas, que até então tinham sido objecto de recreação sensual do mais nobre dos cinco sentidos: o sentido da vista.[7]

De olhos fechados para o espectáculo nocturno da natureza, emblematizado pela formosura da lua e das estrelas, respectivamente, "Ornamento do Céu, lumes da terra", de costas voltadas para as maravilhas visuais do universo, o poeta entra dentro de si mesmo e interroga-se sobre a relevância das coisas perecíveis deste mundo, em comparação com as coisas imperecíveis do outro.

Poeta da natureza, Bernardes, ao proceder à composição do lugar do seu exercício espiritual, em conformidade com os preceitos de Santo Inácio de Loyola, faz questão de pôr em relevo os encantos do universo, não se recolhendo ao silêncio de um templo para fazer a sua confissão e a sua prece a Deus: fá-las ao ar livre, num templo que tem por abóboda o firmamento e por velas as estrelas.

---

[7] Como se pode verificar no estudo a que nos referimos no princípio deste trabalho, de uma maneira geral a mitologia está ausente do vocabulário das sextinas. Porém Bernardes dela se serviu largamente na sextina em que exorta o amigo D. Gonçalo Coutinho a prosseguir no cultivo da poesia, e dela se serve aqui na primeira sextilha, ao usar "Cíntia" como sinónimo de Lua.
Queremos crer que, ao chamar Cíntia à Lua, o poeta, ao mesmo tempo que está a referir-se ao planeta, está a referir-se também cripticamente aos seus amores profanos, na medida em que Cíntia era a patrona desses amores, como a poesia de Garcilaso e de Camões, por exemplo, tão bem documenta.

Na segunda sextilha, o poeta chama a sua própria atenção – e a do leitor – para as transformações cíclicas da natureza, para o seu nascer, morrer e renascer, e, sobretudo, para a "presteza" com que esses fenómenos cosmológicos se operam e com que as mutações ontológicas das coisas se realizam: "E de ver tudo o mais qu'alegra os olhos / Mudar-se d'um ser noutro em breve tempo?".

E perante essa veloz passagem do tempo e essa mudança vertiginosa das coisas do universo, sinal claro das transformações sofridas pelo homem e da sua inescapável caminhada para a morte, o poeta pergunta-se se haverá alguém na "baxa terra" que não se espante "Da gram presteza do correr dos dias."

A sextilha em que é mais visível a mudança inexorável das coisas é esta segunda, como resultado do polissíndeto do quarto verso, na enumeração sequencial das três fases do dia, e dos termos e sintagmas que traduzem o conceito de velocidade, tais como o verbo "correr", a "gram presteza", o "breve tempo" e a pergunta de retórica com que termina a sextilha.

A partir da terceira estância, o poeta, perante uma visão escatológica da vida, lamenta o mau uso feito do tempo, reconhecendo que até então só tinha vivido voluptuosamente para as coisas deste mundo, "Buscando sempre vãos gostos da terra," sem jamais levantar os olhos para Deus e a Ele se elevar através da contemplação das suas criaturas, como fazia o salmista, pecando assim contra a virtude da religião e indo, portanto, contra um preceito cristão de venerandas tradições, que mandava ver as coisas deste mundo *sub conspectu aeternitatis*, trazendo sempre bem vivos na mente e no coração os Novíssimos do Homem. E para tornar mais palpável a dor que lhe vai na alma por esse pecado de omissão, recorre o poeta ao uso das figuras de retórica da exclamação e da interrogação.

Na terceira e quarta sextilhas, o poeta confessa diante de Deus e diante dos homens os seus muitos pecados, e na quinta e sexta faz um acto de contrição por esses pecados cometidos, dizendo, em modo imperativo-exortativo, da penitência que deles passará a fazer: "Com dor (em vez de sono) passe as noutes."[8]

Por meio da hipérbole, o poeta, na quarta sextilha, confessa-se abertamente do sem-número de pecados cometidos no decorrer da vida, reconhecendo que, se incontáveis são as estrelas no céu e as flores na terra, mais numerosas são ainda as suas "culpas." E o sentido

[8] A edição de Sá da Costa fecha o parêntesis em "noites" em vez de "sono".

que o levara a cometer essas "culpas" fora aquele que se recusara a fazê-lo subir até Deus por meio da contemplação da beleza das suas criaturas: o sentido da vista: "Agora paguem em lágrimas meus olhos / Quanto mal me fezeram."

Mas, dentro do princípio da justiça poética, e, ao mesmo tempo, da tradição teológica, o sentido que fora antes causa do pecado deverá passar agora a ser objecto de castigo e sinal externo de arrependimento. Janelas por onde antes entrara o pecado na alma, os olhos passarão a ser desse momento em diante o emblema da penitência, por meio das lágrimas que chorarão noite e dia.[9]

Apostado em mudar de vida, por meio da confissão e do arrependimento e da penitência, o poeta, na última sextilha, propõe-se passar o resto dos seus dias num acto contínuo de ascese, trazendo constantemente ao espírito os pecados cometidos no passado e deles pedindo perdão a Cristo crucificado. E como, convencionalmente, a noite é o tempo por excelência do recolhimento e, por conseguinte, do colóquio da alma consigo mesma e com Deus, o poeta mais uma vez dá a entender que é sobretudo durante a noite que deverá lançar contas à sua vida: "Com dor (em vez de sono) passe as noutes."

Com um espírito de grande coerência e harmonia interna e externa, o poeta, que estrutura o discurso do seu poema sobre duas das coisas mais topológicas da obra da criação – as estrelas do céu e as flores da terra –, evoca o Deus do Génesis, dirigindo-se na terceira sextilha, metonimicamente, ao Senhor que rege as estrelas e invocando no remate o "Senhor dos dias", ou o Senhor da morte. Mas como, no fundo, o que o poeta pretende, depois de ter manifestado a sua contrição pelos muitos pecados cometidos (quarta sextilha), é o perdão para esses mesmos pecados, não podia deixar de se referir à Segunda Pessoa da Santíssima Trindade, uma vez que é a Ela que cabe, como Salvador e Redentor, o perdão dos pecados: "Delas [das maldades] perdão pedindo a quem à terra / Deceu por nós de cima das estrelas" (sexta estância).[10]

---

[9] Para confirmar esta tal tradição teológica bastará chamar a atenção para o ritual do sacramento da Extrema Unção e para a descrição das penas do inferno, já através das artes plásticas, já através da literatura.
Poderia ainda falar-se das emblemáticas lágrimas penitenciais de uma das santas mais celebradas no tempo, tanto na poesia como nas artes plásticas: Santa Maria Madalena.

[10] Não deveremos esquecer-nos das atribuições de cada uma das pessoas da Santíssima Trindade, segundo a tradição da Igreja: ao Pai pertencia a criação, ao Filho a redenção e ao Espírito Santo a santificação.

No remate ou epílogo, o poeta dirige uma sentida prece a Deus, rogando-lhe que tenha piedade dele, pois vê quase chegado o termo de seus dias neste mundo: "Que vai tornando o tempo a terra à terra", o que é uma clara referência ao castigo imposto pelo Senhor aos primeiros pais pelo pecado cometido: "Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de onde foste tirado; porque tu és pó e em pó te hás-de tornar" (*Gn*, 4,19).

Prosseguindo com a nossa análise, passamos agora a mostrar que a forma poética escolhida pelo poeta para se confessar arrependido diante de Deus e dos homens e para se mostrar penitente não podia ser mais apropriada, na medida em que a repetição forçada de um número pré-determinado de termos concorre para imprimir mais clareza e força e sinceridade à sua confissão e ao seu arrependimento e à sua penitência. O discurso do homem cristãmente contrito gira sem cessar à volta de si mesmo, como para indicar que a alma que o profere reconhece que tudo quanto existe no universo começa em Deus e Nele acaba.

Escrita numa época em que era prevalente uma visão dualista do mundo e da natureza humana, como já se disse, esta sextina reflecte claramente o drama do homem pós-Concílio Tridentino, estruturada que está no omni-presente conflito entre imanência e transcendência, entre matéria e espírito, entre valores terrenos e valores celestes, entre bens humanos e bens divinos.

Essa estrutura dualista começa por ressaltar da natureza antitética de quatro das palavras-rima – "dias" e "noutes", "terra" e "estrelas" –, assim como de outros termos e sintagmas antitéticos, disseminados pelas linhas e entre-linhas da sextina, tais como as "negras" e "alegres" noites da primeira sextilha, as "estrelas" do Céu e as "flores" da terra da quarta, e os "bens" do Céu e os "bens" da terra da quinta.

Em paralelismo com a tensão manifesta entre as palavras-rima, verifica-se também a tensão entre o tempo presente e o tempo passado e o tempo futuro. No presente, o poeta contempla o passado e sonda o futuro: o passado de pecado, o presente de arrependimento e penitência e o futuro de ansiada felicidade eterna.

Poderá ainda acrescentar-se que, tendo por sub-tema a caminhada do homem para a morte e a caducidade das coisas deste mundo, a sextina contém na rima duas palavras que traduzem muito apropriadamente esse conceito: "dias" e "tempo."

Obrigado a usar as palavras-rima sete vezes – seis nas sextilhas e uma no remate –, o poeta recorre à conotação ou ao pluri-significado

de que o termo é susceptível, a fim de dar à sextina uma maior densidade temática e uma maior força dramática.

Vejamos cada uma dessas palavras individualmente, pela ordem em que aparecem na primeira sextilha, e tentemos perscrutar-lhes a vasta carga semântica que as enforma, para assim melhor poder determinar o sentido último do poema, ao mesmo tempo que se põe em relevo a essência dessa forma poética fechada que é a sextina.

Enquanto os "dias" da segunda e quinta sextilhas são o espaço de tempo que a terra necessita para realizar o seu movimento de translação em volta do sol, os "dias" da primeira sextilha, em oposição às "noutes", são a parte do dia iluminado pelo sol, e os "dias" da segunda, quarta, sexta e remate, empregados metaforicamente, são sinónimos de vida.

As "noutes" significam sempre a parte do dia não iluminada pelo sol, com excepção das "noutes" do remate que são sinónimo de vida.

O termo "tempo" aparece seis vezes com o significado de categoria filosófico-astronómica e aparece uma vez, na quarta sextilha, com o sentido de estado atmosférico.

O termo "olhos" é usado na acepção do primeiro sentido do homem, excepto na sexta estância, em que é sinónimo de consciência, e no remate, em que se trata, não dos olhos do homem, mas dos olhos de Deus.

O principal significado do termo "estrelas" é o mais comum – o de corpos celestes. Porém, no remate, "estrelas" é sinónimo de céu, pois é no céu que se encontra aquele Deus a quem o poeta implora que olhe benigno para ele.

A "terra" é geralmente o planeta ou o mundo em que o homem habita. Porém, na quarta sextilha, "terra" é sinónimo de solo produtivo, e no remate, a primeira "terra" é sinónimo de homem, especificamente daquele pó de que fala a liturgia da Quarta-Feira de Cinzas, citando a Bíblia, como já se viu: "lembra-te, homem, que és pó e em pó te hás-de tornar";[11] e a segunda "terra" é sinónimo de sepultura.

Poema sobre a inanidade das coisas deste mundo, entre as quais se conta o corpo humano, a conclusão não podia ser mais apropriada, portanto.

Continuando a nossa análise essencialmente filológica e estética, como se disse no princípio, vamos agora fazer algumas considerações

---

[11] "Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de onde foste tirado; porque tu és pó e em pó te hás-de tornar (*Gn* 3,19).

sobre os efeitos estruturais e estéticos do pronome pessoal, dos adjectivos determinativos e dos adjectivos qualificativos nesta sextina.

Poema lírico que é, o eu que fala e escreve faz recair sobre ele mesmo a responsabilidade pelo tempo mal gasto e a si mesmo se exorta a mudar de vida. E para melhor fazer sobressair essa responsabilidade e esse empenhamento pessoal recorre o poeta cinco vezes ao uso do pronome pessoal oblíquo e cinco vezes ao do adjectivo determinativo possessivo, na primeira pessoa. A fim de dar mais ênfase ao seu drama pessoal, o poeta penitente faz recair uma vez o acento da sexta sílaba métrica do decassílabo sobre "mim" e outra sobre "minhas." Porém, ciente de que o seu drama é também o drama dos seus semelhantes, o poeta, na quarta sextilha, universaliza o discurso, por meio do recurso ao pronome pessoal oblíquo da primeira pessoa do plural: "Tantas flores *nos* abre a terra fértil" (itálico nosso).

Todos sabem que uma das características da poesia de Diogo Bernardes é o emprego frequente do adjectivo, em virtude, sobretudo, do seu manifesto visualismo e da sua natureza bucólica, e, portanto, do seu carácter descritivo. Entretanto, nesta sextina, o uso do adjectivo é frugal, cremos que por duas razões: primeiro, porque o poeta fala sobretudo de estados da natureza e da consciência, e, portanto, de substâncias; segundo, porque a escassez de adjectivos lhe permite uma maior abundância de combinações entre as palavras-rima e, por conseguinte, um discurso mais variado e com um leque mais vasto de sentidos.

Dos vinte e um adjectivos existentes na sextina, seis são determinativos possessivos, cinco na primeira pessoa do singular,[12] e um na segunda do singular; um é determinativo demonstrativo, quatro são de quantidade e os outros dez são qualificativos, tendo dois, de entre estes dez, carácter epitético, como se verá adiante. Compreensivelmente, tendo em conta o sub-tema da labialidade das coisas deste mundo, o substantivo qualificado mais vezes é "tempo": "outro tempo", "breve tempo", "passado tempo", "apressado tempo."

Escrevendo no tempo presente, o poeta reconhece que "noutro tempo" vivera descuidado de Deus e das realidades celestes, que as coisas se mudam em "breve tempo", que no tempo presente está arrependido do "passado tempo", e, finalmente, que o "apressado tempo" lhe arrebatará em breve a vida.

---

[12] Criado por Deus para rei da natureza, não é de estranhar a insistência nestas expressões do conceito de posse, por parte do poeta: "meus" são os olhos, duas vezes, "meus" são os dias, também duas vezes, e "minhas" são as noites.

Se nos perguntarmos por que é que o poeta recorreu ao uso de dois adjectivos de nítido carácter epitético, como é o "negras" que qualifica "noutes" e o "baxa" que qualifica "terra", talvez possamos responder que foi para acentuar mais enfaticamente as preocupações que lhe impedem o sono, ao contrário do que lhe sucedia no tempo em que vivia para as coisas deste mundo, ou "baxa terra", e para realçar devidamente a enorme distância que o separa do reino de Deus e, portanto, dos bens celestes.

Para melhor sublinhar a direcção que deverá dar à sua vida de ora em diante – a passagem da horizontalidade da vida do passado para a verticalidade da vida do futuro –, o poeta faz entrar o vocábulo Céu em quatro sextilhas, sempre com letra maiúscula, a fim de melhor ser entendido também como aquela morada de Deus para onde o poeta passa a dirigir os "olhos" e os anelos do coração. É como se o poeta receasse que a palavra-rima "estrelas" não tivesse peso suficiente para contrabalançar a palavra-rima "terra."

No capítulo do ritmo, baseado quase totalmente no decassílabo heróico, com acento na sexta e décima sílabas, esta sextina reflecte uma das características mais conhecidas da poesia de Diogo Bernardes: uma grande musicalidade, uma grande fluência, excepção feita para o hipérbaton do remate. E tratando-se de uma meditação pessoal sobre o mau uso feito do tempo no passado e a necessidade de dele fazer o melhor uso possível no presente e no futuro, o ritmo é de uma grande lentidão, como se pode verificar pela ausência quase total de encavalgamentos (em toda a sextina, existem apenas dois – um na quinta sextilha e outro na sexta – sendo o segundo mais atenuado), pela abundância de orações subordinadas, e ainda pelos pontos de interrogação e de exclamação. É o texto a reflectir a letra e o espírito da teoria e da prática da arte de meditar no tempo de Bernardes, de que eram paradigma os *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola, na medida em que uma breve passagem da sagrada Escritura constituía matéria suficiente para meditar durante uma hora.

Pelo que se refere à natureza morfológica das palavras-rima, estamos perante seis substantivos, sendo cinco dissilábicos e um trissilábico, no que Diogo Bernardes se conforma com a regra geral, como claramente se depreende do nosso estudo sobre a sextina, referido anteriormente.

No aspecto sintáctico, é de notar, antes de mais, que, com a excepção da terceira estância, que tem um período interrogativo e outro exclamativo, todas as estâncias são constituídas por um único

período. Ora isso, para além de obedecer a uma praxe estética generalizada, segundo a qual cada estância deveria formar um todo sintáctico, concorre também para melhor traduzir o estado de espírito conturbado da *persona* poética, na medida em que se vai expressando num discurso hipotáxico, em que, se predomina a oração relativa completiva, está também presente cada uma das principais circunstâncias que o *homo christianus* encontra na vida, desde as de causa, tempo e fim até às de condição e consequência.

À guisa de conclusão, diremos simplesmente que o poeta, na sua qualidade de membro da Igreja Militante ou de *miles christianus* e de *homo viator*, ao dar-se conta da aproximação do termo da sua viagem pelas veredas deste mundo, espraia os olhos pelas três dimensões do tempo, num espaço que vai das entranhas da terra ao seio das estrelas, e passa os dias e as noites da sua vida penitenciando-se dos pecados cometidos e pedindo a Deus que seja com ele quando a morte em breve lhe bater à porta, ou, para nos expressarmos como Bernardes, quando o tempo devolver "a terra à terra."

# FREI AGOSTINHO DA CRUZ E O *HOMO VIATOR*

Sonda-me, ó Deus, e conhece o meu coração: prova-me, e
conhece os meus pensamentos.
E vê se há em mim algum caminho mau, e guia-me pelo
caminho eterno.

*PS.* 139, 23-24.

Se existe um escritor português cuja obra poética traduz a vida do homem como viagem, esse escritor é certamente Frei Agostinho da Cruz. Nascido em Ponte da Barca, no Minho, em 1540, e morto em Setúbal, no hospital da ordem religiosa a que pertencia (a dos Capuchinhos Descalços), em 1619, o irmão de Diogo Bernardes, depois de ter percorrido os caminhos dos homens do século, decidiu enveredar pelas sendas dos homens de Deus, apoiado ao bordão de peregrino da Jerusalém Celeste. Crendo, não só como bom cristão, mas também como religioso exemplar, que a verdadeira vida começa no momento em que o homem cruza os umbrais da eternidade, Frei Agostinho da Cruz descreve a sua vida neste mundo como penosa viagem a caminho da pátria divina. Em certo aspecto, poder-se-ia dizer que a sua poesia, vista à luz da imagem do caminho, reflecte as três fases em que os teorizadores da vida ascética costumam dividir o caminho da perfeição: a via purgativa ou purificativa, a via iluminativa e a via unitiva ou contemplativa.[1]

[1] Num longo e bem documentado estudo, intitulado "Poesia e Mística: Frei Agostinho da Cruz", Maria de Lourdes Belchior afirma não ter encontrado elementos suficientes que lhe permitam classificar de mística a poesia de Frei Agostinho da Cruz: "Poesia mística? Os indícios que as pesquisas, de reduzido âmbito embora, alcançaram fixar, são escassos; outros sinais hão-de ainda procurar-se na obra deste poeta capucho do século XVI, com vista a determinar se no seu verso se

Apoiando-nos nos poemas compilados por Mendes dos Remédios em *Obras de Frei Agostinho da Cruz*[2], com a exclusão, naturalmente, daqueles que Aguiar e Silva mostrou pertencerem a outros autores,[3] vamos procurar refazer o itinerário espiritual do celebrado cantor da serra da Arrábida.

Dentro do contexto de uma visão cristã da vida, sabe-se que o homem, expulso do paraíso terreal, logo após o pecado de Adão, se sentirá desterrado até que chegue o momento de poder regressar a esse paraíso perdido. E, enquanto durar esse desterro, jamais raiará no horizonte do seu espírito o sol da paz e da felicidade. Como diria Santo Agostinho, o cristão só virá a usufruir dessa paz e dessa felicidade no momento em lhe for dado repousar no seio do Criador: "Feciste nos [Domine] ad Te, et inquietum est cor nostrum donec requiescat in Te" (["Ó Senhor], criastes-nos para Vós, e o nosso coração viverá inquieto enquanto não repousar em Vós").

Fazendo-se eco de uma das orações mais conhecidas, a Salve Rainha, em que a tradição cristã como que resumiu a súmula da natureza da vida do homem sobre a terra ("A vós bradamos os degredados, filhos de Eva, gemendo e chorando neste vale de lágrimas. [...] E depois deste desterro nos mostrai Jesus [...]"), Frei Agostinho da Cruz alude várias vezes na sua obra à vida como desterro. Sirvam de exemplo estes versos da "Elegia da Arrábida": "Deixe-me o coração arder um Credo / Naquele amor divino a quem me dei, / Enquanto vivo aqui neste degredo."[4] E na Égloga II, que tem como rubrica "No ano do Noviciado", refere-se igualmente à vida como desterro: "Não há pastor tão néscio que não creia / Que nascemos, aqui neste degredo, / Desterrados da nossa terra alheia" (p. 26).[5]

---

comunica ou não uma experiência mística" (*Os Homens e os Livros – Séculos XVI e XVII* [Lisboa: Editorial Verbo, 1971], pp. 70-71).

[2] *Obras de Frei Agostinho da Cruz* – Conforme a edição impressa de 1771 e os Códices manuscritos das Bibliotecas de Coimbra, Porto e Évora – Com prefácio e notas de Mendes dos Remédios. Coimbra: França Amado, Editor, 1918.

[3] Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa* (Coimbra, 1971), pp. 52-69. No apêndice I da mesma obra apresenta Aguiar e Silva seis "Poesias inéditas de Frei Agostinho da Cruz contidas no ms. BNL FG" (pp. 505-531).

[4] *Obras de Frei Agostinho da Cruz* (Coimbra: França Amado, 1918), p. 295. Daqui em diante, limitar-nos-emos a indicar no texto o número da página, referente a esta edição.

[5] Da vida como desterro fazem-se eco muitos outros poetas dos séculos XVI e XVII. Veja-se, a título de exemplo, Camões, mormente nas redondilhas "Sobre os rios que vão", de que se cita uma décima:

Nessa obra-prima do teatro português que é o *Auto da Alma* de Gil Vicente, encontra-se compilada, de uma forma poeticamente bela e eloquente, uma das tradições mais venerandas do Cristianismo: a vida do homem como viagem para a eternidade. Mas uma eternidade de gozo ou sofrimento. E como duplo é o destino do homem para além da morte (ou da vida?), duplo é também o caminho que conduz a essa eternidade: caminho largo e semeado de rosas o que leva ao inferno, e caminho estreito e semeado de espinhos o que leva ao paraíso.

Tal como o auto de Gil Vicente, desse duplo destino, e, portanto, desse duplo caminho, nos fala também a poesia de Frei Agostinho da Cruz, como se poderá ver na Égloga IX, que tem como rubrica "Da mudança de pastor em pescador", simbolizando o pastor o homem do mundo, e o pescador o homem de Deus.[6] Quando pastor, caminhava Almilão (nome piscatório de Frei Agostinho da Cruz) pelo caminho largo e florido que levava ao inferno; agora, como pescador, caminha pelo caminho estreito e espinhoso que leva ao paraíso:

> Determinei dos vales montezinhos
> (Que da ribeira já tinha fugido,
> Trocando lírios seus pelos espinhos).

---

> Fique logo pendurada
> a frauta com que tangi,
> ó Hierusalém sagrada,
> & tome a lyra dourada
> para só cantar de ti.
> Não cativo & ferrolhado
> na Babylonia infernal,
> mas dos vícios desatado,
> & cá desta a ti levado,
> patria minha natural.

(*Rhytmas de Luís de Camões*, divididas em cinco partes. Em Lisboa, 1595. Fls. 137v-138).

Para a presença do salmo "Super flumina Babylonis" na poesia portuguesa, veja-se Maria de Lourdes Belchior – "As glosas do Salmo 136 e a saudade portuguesa" (*Ob. cit.*, pp. 15-28).

[6] Com aquela liberdade ou licença poética que assiste a todos os poetas, Frei Agostinho da Cruz decide dar aqui a pastor uma conotação diferente da que lhe dá em muitos dos outros poemas. Não nos esqueçamos que Cristo se apresenta como pastor e como pescador, nos santos Evangelhos, o mesmo sucedendo com Pedro, seu vigário na terra.

São casos como este que o leitor e o crítico deverão ter em conta quando estiverem a interpretar obras literárias: o possível recurso à polissemia, por parte do mesmo autor, mesmo quando se trata de termos de longa tradição simbólica e topológica, como são os dois em questão.

Buscar algum lugar tão escondido
Debaixo de tão altas penedias,
Que nem pudesse ouvir, nem ser ouvido (p. 65).[7]

É o momento de chamar a atenção para um fenómeno muito curioso, na vida e na obra poética de Frei Agostinho da Cruz, obra essencialmente de carácter autobiográfica e confessional, como se pode depreender de uma leitura atenta.

Reparando bem nos dois tercetos citados, vê-se uma referência clara a três fases distintas da vida do poeta: na primeira fase, que poderíamos fazer corresponder à via purgativa ou purificativa, vivia o poeta na "ribeira" (terra natal ou Ponte da Barca?!); na segunda fase, correspondente à via iluminativa, vivia nos "vales montezinhos" (serra de Sintra?!); e na terceira fase, correspondente à via unitiva ou contemplativa, vivia o poeta num "lugar tão escondido, / Debaixo de tão altas penedias" (serra da Arrábida?!). Neste "lugar tão escondido" não podia ouvir as vozes dos homens nem os homens podiam ouvir as vozes dele, o que quer dizer que o poeta-monge vivia recolhido em Deus, unido a Ele e em sua contemplação. Por outras palavras, Almilão tinha atingido o último degrau do caminho da perfeição.[8]

Longe da pátria, residente em terra estranha, que outra coisa é o homem senão aquele peregrino a caminho da "pátria [...] natural", por que Camões suspira ardentemente nas sublimes redondilhas de "Sobre os rios que vão"?[9]

Dizer que também este conceito da vida como peregrinação está consagrado na praxe cristã é uma redundância. Bastará notar que os exegetas bíblicos vêem no éxodo dos israelitas do Egipto uma peregrinação a caminho da Terra de Promissão, e no regresso do exílio ou

---

[7] À guisa de ilustração do que se disse na nota anterior, aqui temos o poeta a usar "lírios", flor geralmente associada com a pureza e a virgindade, como símbolo de uma vida mundana e, portanto, do tal caminho largo que conduz à perdição eterna. Como claramente se verifica, aos "lírios" opõem-se os "espinhos."

[8] Veja-se nota 1.

[9] A maioria dos editores modernos e estudiosos de Camões diz "Sobolos rios que vão" e não "Sobre os rios que vão", preferindo a versão da edição de 1598 à de 1595, sem por vezes se saber bem porquê. Aliás, no índice da edição de 1598 também aparece "Sobre os rios que vão."
Sobre o assunto, veja-se "As emendas da edição de 1595" em Jorge de Sena, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa: Portugália Editora, 1969, pp. 213-227.
Outro descuido gravíssimo em que incorrem alguns dos editores de Camões, por não consultarem a primeira edição das Rimas (1595), assim como a segunda (1598), é fazer do poema "Sobre os rios que vão" quintilhas e não décimas.

cativeiro da Babilónia uma peregrinação triunfal a caminho da pátria verdadeira, que é a Terra de Sião. E nestas e noutras peregrinações do Antigo Testamento vêem os exegetas a prefiguração da viagem do homem cristão a caminho da Jerusalém celeste, onde Cristo está ressuscitado e triunfante e glorioso (*Ped* 2, 11-12; *He* 11, 8-9; *Ap* 7, 1--11).[10] E tratando-se de uma prática tão comum na Igreja Militante, ninguém poderá estranhar que Frei Agostinho da Cruz a consagre na sua obra poética, determinado como estava a verter e a testemunhar em poesia a experiência da sua vida religiosa, na qualidade de *miles christianus*.

Na Égloga I, "À sua conversão", fala assim o poeta (Limabeu), dirigindo-se a Cristo:

> A alma, que em vossas mãos presa se entrega,
> Não tem de que temer, nada receia,
> A névoa deste mundo não na cega.
>
> [...]
>
> Viestes amostrar ao peregrino
> O caminho da sua natureza;
> Querer ir lá por outro é desatino (pp. 20-21).

Morto para o mundo, Limabeu (criptónimo sob que se esconde, neste e noutros poemas, Frei Agostinho da Cruz, em inequívoca homenagem à sua terra natal) renasce para Deus, por meio da profissão religiosa, a qual, como se sabe, dava origem a uma verdadeira vida nova, simbolizada pela mudança de nome e de hábito, como acontecera, por exemplo, com Simão Pedro, ao receber de Cristo a missão de pescador de homens, ou com Saulo de Tarso, ao receber do discípulo Ananias a missão de apóstolo de Cristo, logo após a queda do cavalo e a visão a caminho de Damasco. É por morrer para o mundo e renascer para Deus que Frei Agostinho da Cruz faz, no final da Égloga XII, este epitáfio para Limabeu e para Limiana:

> Eu vi do Céu na terra a fermosura
> No vestido dum pobre peregrino
> Da terra pera o Céu voar segura,
> Fosse ventura minha ou seu destino.
> Por minha mão lhe dei a sepultura,

---

[10] E porque não ver nas peregrinações à Terra Santa, a Roma, a Santiago de Compostela, etc., como que réplicas das peregrinações prototípicas? Bastará "ler" com atenção o texto emblemático do "Pórtico de la Gloria" da Catedral de Santiago de Compostela.

Pela sua a levou amor divino;
De Lima naturais na Lapa Oceana
Se enterrou Limabeu com Limiana (p. 85).

Sabe-se, pela leitura de toda a Égloga XII, que o que na realidade aconteceu é que o amado de Limiana, Limabeu, abandonou o mundo para abraçar a vida religiosa. Limiana ficou de tal maneira inconsolável, que veio a morrer de desgosto. Entretanto, a fim de fazer compreender melhor ao leitor o que na verdade representava a entrada em religião – a morte pura e simples para o mundo –, o poeta comemorou a morte real de Limiana e a morte simbólica de Limabeu no mesmo epitáfio. O poeta leva tão longe a dicotomia entre o homem velho e o homem novo, que o primeiro é sepultado pelo segundo.

Tal como acontecera no *Auto da Alma* de Gil Vicente, o homem é sinedoquemente tratado por "alma", uma vez que, em termos escatológicos, é a alma que vive para a eternidade, dada a sua natureza imortal, ao passo que o outro componente do homem – o corpo – volta a converter-se na terra donde proveio. E é baseado nessa crença que o poeta fala assim numa carta – Carta III – "A Francisco Barreto de Lima estando preso":

Enquanto esta alma nossa peregrina,
Com tão mal inclinada carne unida,
Que de mal em pior sempre se inclina;

Convém que se registe a breve vida
Pela morte por quem ela se mede,
Não respeitando ser desconhecida (p. 135).

Peregrino e abandonado no meio de um mundo que ele define como labirinto, nada é de estranhar que Frei Agostinho da Cruz, da mesma maneira que acontecera com Teseu, que precisou do fio de Ariadne para conseguir sair do Labirinto de Creta, onde se aventurara para matar o Minotauro, necessite de um anjo que lhe guie os passos:

Se deste, meu Senhor, anjo a Tobias,
Que o caminho certo lhe ensinou,
E a casa de seu pai salvo o tornou,
De mercês vossas cheio e de alegrias;

Outro anjo me dai, que em vossas vias
Me guie e me acompanhe aonde vou,
E endireite os passos, que agora dou,
E desta vida der nos breves dias.

Sendo por anjo vosso acompanhado,
As passadas, que der, serão benditas,
Sendo-lhe do Céu a graça influída (p. 179).

A necessidade de um guia que dirija sabiamente os passos do homem pelas veredas da vida é outra constante da poesia de Frei Agostinho da Cruz, de que os versos acabados de transcrever são exemplo. Tobias, desconhecendo o caminho que levava a casa de seu pai, recebeu de Deus um anjo para lhe ensinar esse caminho; Frei Agostinho da Cruz, ignorando, como o jovem Tobias, o caminho que levava direito a casa de seu pai celeste, roga a Deus que também a ele lhe mande um anjo que lhe mostre esse caminho, pois, enquanto não tiver esse guia, estará condenado a andar perdido pelo mundo, como lhe acontecera antes de abraçar a vida religiosa: "Mas nunca a fraca voz me faltaria / Para dizer do mundo a falsidade, / Como quem nele andou cego sem guia" (p. 133).

Cego e perdido no vasto labirinto deste mundo, mais de uma vez implora o poeta o auxílio de um guia. E esse guia, além do anjo da guarda, a que já se fez referência, é também a Virgem Santíssima. Aquela "Estrela da manhã" da Ladainha de Nosssa Senhora e das sublimes preces de S. Bernardo lá estará sempre pronta para conduzir, como "certa guia", os passos do poeta cego: "Ó Maria / Doce porto, certa guia, / Gloriosa Virgem pura, / Qual Mãe sua vos faria, / Quem fez toda a fermosura?" (p. 161).

E no soneto "À Imaculada Conceição de Nosssa Senhora", refere-se novamente o poeta, por meio de um belo símile, a Nossa Senhora como guia do homem nos ínvios caminhos da vida:

Qual sai a aurora, que trazendo o dia,
O Céu esmalta de púrpura e de ouro,
E as negras nuvens fogem de improviso:

Tal vós, estrela clara e nossa guia,
Trazendo à terra vosso alto tesouro,
Convertestes o pranto de Eva em riso (p. 187).

Tal como o anjo da guarda e a Virgem Santíssima, também Cristo, que é luz e guia, está sempre disposto a dar a mão a todos aqueles que Dele precisam para não se perderem nos sinuosos caminhos deste mundo:

A cega mocidade
Passa pelo perigo
Sem saber que vai mal encaminhada,

Guiada de vontade,
Que não sente castigo
Senão depois da culpa.
Então alumiada
Daquela luz divina,
Que nunca a bons desejos desampara,
Por via plana e clara
Caminhar mais direito determina,
Forte, firme e constante,
Sem olhar pera trás, passar avante! (pp. 271-272).

"Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida" – disse Cristo a Tomé (*Jo* 14, 16). E caminho dos apóstolos e discípulos, caminho será também de todos aqueles que dos apóstolos e discípulos quiserem seguir as pegadas:

Portanto nos convém que trabalhemos,
Caminhando por onde caminhou
Aquele a quem conta dar devemos (p. 297).

Nascido no Dia de Santa Cruz, a 3 de Maio, e renascido, por meio da profissão religiosa, no Dia de Santa Cruz, da Cruz se quis chamar Agostinho Pimenta, seu nome de pia e de família. E, sendo assim, fácil é de compreender que um dos temas evangélicos que o eremita da Arrábida mais explora na sua poesia seja o de Cristo caminhando com a cruz às costas. É que, como bem sabe o eremita da Arrábida, só poderá ressuscitar com Cristo para a glória eterna quem, com Ele, levar a sua cruz pelo caminho que conduz ao Monte Calvário:

Os passos, que de dores trespassado
Cristo Jesus passou ajoelhando,
Vamos por seu amor todos passando,
Pois tanto o nosso e seu lhe tem custado.

Pelo rosto do sangue derramado
O seu caminho iremos acertando,
Para o monte Calvário caminhando,
Onde dele foi tudo consumado (pp. 195-196).[11]

"Bem-aventurados vós, os pobres, porque vosso é o Reino de Deus" – disse Jesus aos seus discípulos (*Lc* 6, 20). Aqueles que O

[11] Note-se a habilidade do poeta ao recorrer à *aequivocatio* dos termos "passo" e "passar" – do latim *patior* – sofrer – a fim de enriquecer o texto.

quisessem seguir – acrescentou – deveriam distribuir antes pelos pobres tudo o que possuíam. Ora, associado ao tema da vida como viagem – e viagem dolorosa como a de Jesus para o Calvário –, também este conceito se encontra documentado na poesia de Frei Agostinho da Cruz, como não podia deixar de ser, tratando-se de um membro da ordem religiosa da probreza, por excelência: a Ordem Franciscana. Despojados de bens materiais, leves como penas de ave, mais fácil era aos monges caminhar pelos caminhos do Senhor:

> O que dos vícios d'alma anda cingido,
> Como néscio responde, que também
> Se há-de salvar calçado, e mais vestido.
>
> Bem pode ser que seja; mas porém
> O que mais leve vai, melhor caminha,
> E mais pode inda mais passar além (pp. 77-78).

Leve de bens materiais e leve de pecados, o homem caminha melhor pela via da perfeição. Aqueles bens materiais de que fala Cristo nos Evangelhos metamorfoseiam-se aqui, na poesia de Frei Agostinho da Cruz, em vícios, e a ausência desses bens metamorfoseia-se em virtudes. É o poeta a fazer uma leitura metafórica das palavras do Evangelho, fiel a uma praxe universal e de longa data.[12]

Na parábola sobre "Os trabalhadores da vinha", diz Jesus aos discípulos que os que chegaram ao trabalho na undécima hora acabaram por receber o mesmo salário que os outros, que tinham chegado mais cedo, o que leva Jesus a concluir que "os últimos serão os primeiros, e os primeiros serão os últimos" (*Lc* 20, 16). Conhecedor da parábola, como não podia deixar de ser, Frei Agostinho da Cruz, embora considerando-se um dos trabalhadores da undécima hora, na vinha do Senhor, tem plena confiança de que virá a receber o mesmo salário que receberam os que foram para a vinha logo ao romper do manhã, às nove, ao meio-dia e às três da tarde (correspondentes, respectivamente, às matinas, à hora prima, à hora tércia e à hora nona dos livros de horas), o que significa que o monge da Arrábida, ao mesmo tempo que reconhecia ter chegado tarde à vinha do Senhor, se sentia seguro de que o caminho que estava percorrendo levava à Jerusalém celeste:

---

12 Sem prestar qualquer atenção às prescrições das artes poéticas em vigor no tempo de Frei Agostinho da Cruz, como, por exemplo, a do português Miguel Sanches de Lima (*El arte poética en romance castellano* – Alcalá de Henares: 1580) e a do jesuita espanhol Juan Díaz Rengifo (*Arte poética española* – 1592), Mendes dos Remédios chama ode ao que na realidade é uma canção petrarquista.

E se na larga praia, ou mata espessa
O prémio falecer do meu trabalho;
Não temo que de cima me faleça.

Não me posso perder por este atalho;
Posto que tarde vou, que não perderão
Por tarde os desta vinha, em que trabalho,
Na qual os derradeiros precederão (p. 107).

O "atalho" de que fala o poeta aqui na Elegia VII – "Ao fim da vida" – é a vida de eremita na serra da Arrábida, frente ao oceano, estando a serra representada pela imagem da "mata espessa" e o mar pela imagem da "larga praia", do primeiro verso. Naturalmente que, ao chamar "atalho" à vida de eremita, reconhece o poeta que havia outros caminhos para chegar ao porto de salvação; este, porém, era o mais rápido e o mais seguro.

O desejo de chegar quanto antes ao fim da jornada está também expresso no seguinte soneto, intitulado "Da Oração":

Aquele que caminha, desejando
Chegar a ver-se donde se deseja,
Ainda que chegado não se veja,
De cada vez se vai mais achegando.

Então já mais perto renovando
O desejo lhe dá força sobeja
Tanto, que mais penoso inda lhe seja
Deixar de caminhar, que caminhando.

Não sofre amor divino haver tardança
Por pequena que seja, em caminhar,
Pois o que mais caminha, menos cansa.

E pera finalmente descansar
No caminho da bem-aventurança,
Deixando de correr, há-de voar (p. 210).

Em termos ascéticos, este soneto poderá ser lido – numa leitura muito superficial – mais ou menos assim: para as almas que se propõem viajar pelo caminho da perfeição, diz S. Bernardo que "não avançar é retroceder" ("non progredi regredi est"). Segundo Frei Agostinho da Cruz, a alma decidida, como era a dele, a jamais arredar pé do caminho do Senhor, e substancialmente adiantada nesse caminho, só tem dentro dela um desejo: o de prosseguir a toda a velocidade nessa árdua mas promissora jornada. E para a alma que já atingiu a via unitiva ou contemplativa o desejo de "finalmente descansar /

No caminho da bem-aventurança", ou no seio do Senhor é tão intenso que o difícil não é continuar a caminhar mas parar de caminhar. E como nessa fase do caminho da perfeição a alma já alcançou como que o máximo de perfeição que lhe é dado alcançar neste mundo, tendo superado, inclusive, o hábito do pecado venial, essa alma, em vez de correr, voa. É o eco daquele grito de S. Paulo, rogando com veemência ao Senhor que lhe liberte a alma da prisão do corpo, a fim de poder voar para Ele.

Sob o aspecto estilístico, este soneto veicula admiravelmente o conceito da isotopia da viagem, por meio do elevado índice de frequência com que aparecem o verbo caminhar e o substantivo caminho, para já não falar dos outros termos que traduzem o mesmo conceito, tais como correr, voar e chegar.

Na serra de Sintra, primeiro, e na serra da Arrábida, depois, – uma e outra debruçadas sobre o mar –, Frei Agostinho da Cruz tinha constantemente diante dos olhos a vasta imensidão do oceano. E essa experiência física do mar era reforçada pela leitura do breviário e pela meditação de pelo menos três horas diárias, na medida em que a Sagrada Escritura abunda em alusões ao mar, algumas delas prenhes de simbolismo e prefigurações de Cristo.

Sirvam de exemplo a Arca de Noé, Jónatas no seio da baleia, ou a travessia do mar Vermelho pelos israelitas, quando saem do exílio do Egipto e se dirigem, peregrinos, à Terra de Promissão. Acrescentem-se a essas e outras passagens análogas aquelas passagens do Novo Testamento em que alguns dos discípulos de Jesus nos são apresentados como pescadores de peixes, primeiro, e pescadores de homens, depois, ou aquelas passagens em que esses mesmos discípulos e o Apóstolo das Gentes são protagonistas em perigosas tempestades marítimas e em naufrágios, e ter-se-á mais uma explicação para a abundância de imagens marítimas na obra poética de Frei Agostinho da Cruz, frequentemente relacionadas com a sua condição de *homo viator*.

Claro que também convém não esquecer que o mar, como metáfora ou como símile, constitui um dos *topoi* mais comuns da literatura universal, de que a *Odisseia*, a *Eneida* e *Os Lusíadas* são obras paradigmáticas.

Reconhecendo, embora, que a função do mar, como metáfora ou como símile, é multímoda na poesia do poeta e eremita da Arrábida, vamos apenas referir algumas passagens em que o tema da viagem marítima do homem a caminho da eternidade é mais palpável.

Na Égloga Piscatória VIII, Limabeu, criptónimo de Frei Agostinho da Cruz, como já foi dito, dirige-se desta maneira ao seu amigo Lauro, criptónimo, muito provavelmente, do Duque de Aveiro, a quem Frei Agostinho serviu:

> De que serve no tempo de bonança
> Alevantar de novo tempestades
> No mar donde escapou tua esperança?
>
> Rompendo por cem mil adversidades,
> De terra em terra alheia te levaram
> Justas, mal tarde pagas, saudades.
>
> Quantas vezes os remos te faltaram
> Depois das velas rotas pelos ventos,
> Que na firmeza tua se quebraram!
>
> Prolongaram-se os teus merecimentos,
> De perigo em perigo navegando,
> Alagado no mar dos sentimentos (p. 59).

Na escabrosa jornada do caminho da perfeição, vêem-se as almas constantemente ameaçadas de naufrágios nas ondas das tentações do pecado. Tão furiosas são por vezes essas ondas, que chegam a arrebatar das mãos do pobre pescador os remos da vontade e a romper as velas da esperança. Mas, num esforço supremo, enche-se o pescador de coragem, implora o auxílio do Alto e, "De perigo em perigo navegando, / Alagado no mar dos sentimentos", consegue sair incólume do naufrágio em que estivera em risco de soçobrar e de perder a vida da graça.

Dizem os ascetas que as almas na fase da via purgativa – a primeira do caminho de perfeição – se vêem obrigadas a travar uma luta de vida ou de morte com o pecado e que, por vezes, chegam ainda a cair em pecado mortal. A uma dessas quedas se refere certamente o poeta, em termos de imagem marítima, nos seguintes versos da Elegia II, intitulada "Da Arrábida":

> Mas se agora de mim me não confio,
> Se fujo, se me escondo, se me temo,
> É porque sinto fraco o peito frio.
>
> Alevantam-se os mares; pasmo, e tremo:
> Vejo vento contrário, desfaleço,
> A corrente das mãos me leva o remo.

Confesso minha culpa, bem conheço
Que por mais graves males que padeça
Menos padecerei do que mereço (p. 91).

Na viagem através dos mares encapelados da vida, deixou o pobre navegante que as vagas lhe arrebatassem das mãos o remo da graça divina, o que quer dizer que sucumbiu à tentação do pecado. Mas, uma vez consciente da queda, a sua suprema preocupação será tudo fazer para evitar, no futuro, as ocasiões do pecado ("Se fujo, se me escondo, se me temo"), e, ao mesmo tempo, aceitar humildemente a sua frágil condição humana, confessar a sua "culpa" e fazer penitência por mais essa falta cometida.

Perdido nas encruzilhadas da vida, e perdido no meio dos mares tempestuosos, só resta ao navegante estar vigilante a fim de jamais perder de vista aquele guia certo e seguro que a si mesmo se proclamou o "Caminho, a Verdade e a Vida":

Nesta nossa cristã filosofia,
O Senhor, que de graça nos sustenta,
Diante foi de nós por nossa guia.

Quem após Ele vai na mor tormenta,
Maior quietação, forças maiores
Para mais o seguir mais acrescenta (p. 131).

Como acabamos de ver, através das transcrições feitas, na sua longa e penosa viagem pelo vasto e encapelado oceano da vida, não faltaram ao navegante naufrágios de toda a sorte. Foi difícil e árdua a jornada da via purgativa e da via iluminativa, em que a alma vai, de queda em queda, aproximando-se cada vez mais daquele porto seguro em que já começa a prelibar-se o néctar da glória no seio do Criador. É a entrada na terceira e última fase do caminho da perfeição, chamada via unitiva ou contemplativa, por nela a alma já se encontrar unida a Deus e mergulhada na contemplação da sua incomparável beleza e da sua soberana majestade. Nessa mansão de serenidade e paz conseguiu Frei Agostinho da Cruz penetrar quando os cabelos grisalhos da velhice lhe povoavam as têmporas. É isso o que podemos ler no soneto "À sua inalterável confiança em Deus":

Ancorou-se a velhice no remanso
Deste mar oceano, largo e brando,
Onde não tenho já que andar remando,
Nem querer noutra parte melhor lanço.

Neste repouso, em que me lanço,
E me levanto sempre desejando,
As forças se me vão acrescentando
Pera alcançar um bem, que não alcanço.

E tendo já no mar ferro lançado,
A confiança minha não se altera,
Por mais que o bravo mar vejo alterado.

Antes mais firme e forte persevera,
Que quem só no seu Deus tem ancorado,
Do bem se logra já, que ter espera (p. 229).

Lançado o barco à água e levantada a âncora, anos e anos viajou o navegante por mares povoados de monstros e de sereias e de mil outros obstáculos. Mas chegou o dia do regresso a Ítaca. E, uma vez em Ítaca, começou o peregrino a gozar daquele repouso que só é apanágio das almas em avançado estado de perfeição. Frei Agostinho tinha conseguido atingir a fase da via unitiva ou contemplativa. E, alcançada essa última etapa, que admira que, à semelhança da plêiade de místicos que o precederam nessa perigosa jornada marítima, rogue o eremita da Arrábida ao Senhor que o arranque da prisão em que sua alma vive encarcerada?

Cansado de lutar intrepidamente contra as intempéries da vida, como o Apóstolo das Gentes, Frei Agostinho da Cruz está ansioso por receber a coroa de glória que lhe é devida pelo bom combate que tem vindo a combater através dos anos; cansado também de tão longa peregrinação – que tudo o levou a conhecer, desde a vida da corte à vida do convento e à vida do deserto –, o poeta português, ao mesmo tempo que faz profissão de fé no pecado original e que reconhece a sua vida de antigo pecador, suspira pelo dia da libertação e da partida para a sua pátria verdadeira:

Que me fica por ver na mortal vida,
Dos meus imortais bens tão alongada,
Que por mais que o seu tudo seja nada,
No mais do tudo seu vejo perdida!

Ah! quanto se dilata esta partida,
Com perigo desta alma dilatada,
Que antes de ser nascida, foi culpada,
Culpada mais, depois de ser nascida (pp. 223-224).

Lembramo-nos de dois homens que narraram a sua própria morte: um foi Moisés e outro foi Brás Cubas. O primeiro é patriarca

bíblico e o segundo é personagem de ficção de Machado de Assis. Mas como Frei Agostinho da Cruz não é uma coisa nem outra, temos de perdoar-lhe o não nos ter dado a satisfação de nos descrever, juntamente com a acidentada viagem, por terra e por mar, em que temos vindo a acompanhá-lo, o momento supremo da sua chegada ao porto de salvação: aquele momento em que o *homo viator* terá fechado os olhos para as trevas traiçoeiras do mundo a fim de os abrir para os clarões gloriosos da eternidade, atingindo dessa forma "o desejado / Fim" (p. 289) da sua longa e penosa peregrinação pelas sinuosas sendas vida.

# A "PENITÊNCIA DE SOROPITA" VISTA À LUZ DOS *EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS* DE SANTO INÁCIO DE LOYOLA

Tende piedade de mim, Senhor, segundo a vossa misericórdia.
Segundo a vossa grande misericórdia, apagai os meus pecados.
Lavai-me totalmente das minhas iniquidades.
Purificai-me dos meus delitos.
Reconheco, de verdade, as minhas culpas;
O meu pecado está sempre diante de mim.

*Sl* 51 (50), 1-5

Todos pecaram e estão privados da glória de Deus, sendo justificados gratuitamente pela Sua graça, por meio da redenção que se realiza em Jesus Cristo, que Deus apresentou como vítima de propiciação pelo Seu próprio sangue, mediante a fé, a fim de manifestar a Sua justiça, pela remissão dos delitos passados.

*Rom* 3,23-25

*Elegia da minha penitencia*

Aqui, neste deserto secco e pobre
Só de medonhos monstros habitado,
Que a morte triste em sua sombra cobre,

Nesta imagem de bruto transformado,
Por mão da consciência vingadora
Sou, todos os momentos, castigado.

E, se levanto as azas, alguma hora,
Ao céo, que nunca cessa de chamar-me,
Por ver se minha sorte se melhora,

Ainda bem não tento levantar-me,
Quando outra vez me abaixa o grave pezo
De que eu tão sem razão quiz carregar-me.

E, se quero fugir, logo, em despreso
Da minha mal perdida liberdade,
Pelos cabellos fico outra vez prezo.

Lembra-me a minha prodigalidade
Com que desbaratei tanta riqueza
Nos jardins encantados da vaidade!

E, quando agora a força da pobreza
Entre brutos me off'rece mantimento,
Sei que metto em affronta a natureza.

Lembra-me aquelle ousado pensamento
Que, como Joroboão, se alevantou
Contra o throno real do intendimento;

E tanto que por rei se coroou,
Como idolos em alto levantados,
Os seus proprios conceitos adorou.

Lembra-me aquelles barbaros cuidados
Que com profanos fogos abrasaram
Os edificios para o céo lavrados.

E, depois que ao sanctuario a luz tiraram,
Como Naburzadão com sua gente
Os propositos santos profanaram.

Lembra-me o juizo vão que ousadamente
Os segredos do céo saber queria
Também com Saul desobediente.

Até que, em tantos dias, veio um dia,
Que lhe poz a cabeça pendurada
Onde sua soberba merecia.

Lembra-me a feição mal empregada
Que entre apetites máos ficou por terra
Qual outra Jesabel despedaçada.

Mas é tal o veneno que se encerra
Nestes pedaços que ficaram d'ella,
Que assim despedaçada me faz guerra.

Lembra-me sobre tudo a nobre estrella
Que co' divino lume resplandece
Nesta alma que algum tempo foi tão bella.

E, se por mercê sua o céo quizesse
Que este lume, de lá favorecido,
N'outro lume de amor se convertesse,

Quão prestes fôra n'elle consummido
Este profano altar, onde amor cego
Com tantos sacrificios foi servido!

E, postos meus desejos em socêgo,
O rebelde estandarte recolhêra,
Que eu tantas vezes contra o céo desprego!

Bem sei que, ao contrario, mereceram
Minhas desordens que com tal soltura
No caminho da morte se perderam;

Mas vós, Senhor do céo, que a formosura
Do vosso rico amor communicastes
Tão largamente a toda a creatura,

Obrai agora em mim o que obrastes
Quando, entre gente tão desconhecida,
Tantos raios d'amor manifestastes.

Que eu sou aquelle Lasaro sem vida,
Que a graça, que por graça esta alma tinha,
Com tanto damno meu tenho perdida.

E, posto que faltei quando convinha,
Vossa misericordia é tão immensa
Que não póde encurtal-a a falta minha,

Sou aquelle leproso, onde a detença
De tantas culpas tão contagiosas
Só, como exemplo seu, faz tanta offensa;

Culpas de cada vez mais perigosas;
Pois, o mesmo uso máo, que m'as sustenta
só, pelas não deixar, m'as faz formosas.

Sou o mudo, o cego...O céo representa
Rico de preço para libertar-me
Deste cruel senhor que me atormenta.

Mas o 'spirito, que houvera de ajudar-me,
De sorte neste carcere immudece
Que não sabe pedir-lh'o, e resgatar-me.

Sou aquelle doente, que perece,
Paralitico, já desconfiado,
De quem o mundo seu tambem se esquece.

E, se por vós não fôr remediado,
Esta fé, que assim sêcca está, comigo
Irá tembem por preza do pecado.

Sou o cego que, apoz o mal que sigo,
Os mal guiados passos tão mal rejo
Que de um perigo vou n'outro perigo;

E por-me tantas nevoas o desejo
Na luz, com que a alma innobrecestes,
Que a mim mesmo me busco e não me vejo.

Vós que os remedios todos nos posestes
Nesta cruz onde a gloria se conquista,
Dar-me della podeis, como já destes,
Vida, limpeza, falla, força e vista!

Publicada por Camilo Castelo Branco em *Poesias e Prosas Inéditas* de Fernão Rodrigues Lobo Soropita[1] e por D. Fernando de Almeida em *Cancioneiro de Fernandes Tomás – Fac-símile do exemplar único* [2], a "Elegia da minha penitência", ou "Penitência do Soropita", é uma das mais tocantes composicões poéticas em *terza rima*[3] da literatura portuguesa.

---

[1] *Poesias e Prosas Inéditas* de Fernão Rodrigues Lobo Soropita. Com uma prefação e notas de Camilo Castelo Branco (Porto: Tipografia Lusitana, 1868), pp. 147-154.

[2] *Cancioneiro de Fernandes Tomás – Fac-Símile do exemplar único*. Edição do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia (Lisboa: Ministério da Educação Nacional, 1971), fls. 66v-67v).

[3] Sobre as poesias em *terza rima*, ou tercetos, eis o que dizem alguns especialistas em poética, contemporâneos de Fernão Rodrigues Lobo Soropita: "Los tercetos sirven para tratar larga materia: como es una epístola, o una historia, o narración, una elegía, y cosas de esta calidad" (Miguel Sánchez de Lima, *El Arte Poética en Romance Castellano*. Edición de Rafael de Balbín Lucas. Madrid, 1944, p. 59. A primeira edição é de 1580). "Tienen los Tercetos muchas y muy suaves sonadas, y no solo se cantan, sino también sirven para escribir historia seguida, porque ofrece su compostura y cadena un imortal discurso, y hace que el poeta pueda llevar la narración más simple, sucinta y breve y menos llena de lo que los versados en esta arte llaman ripio. Son también muy a propósito para hacer églogas y lamentaciones, y tienen suavidad y dulzura para cartas en materia amorosa y fúnebre, y para capítulos adornados de graves sentencias y mucha erudición, cuales los compuso el Petrarca en sus *Triunfos* y el Dante, a quien atribuye Tempo la invención de esta Rima (Juan Díaz Rengifo, *Arte Poetica Española* ..., Madrid, 1628, p. 62. A primeira edição é de 1592). "[Diz] o Cardeal Petro Bembo no livro 2. das Prosas, onde diz que as Rhythmas, ou Rimas (como ele escreve) são de três maneiras, porque ou são reguladas ou livres: ou parte livres, parte reguladas. Reguladas se chamam aquelas que vão sempre atadas a ũa mesma regra, como são os Tercetos, de que se crê ser inventor Dante (...). A terceira [parte se deu] a Elegias e Oitavas, de que não achamos que usasse Petrarca, mas de ambas estas composisões

D. Francisco Manuel de Melo, a quem poderíamos considerar o primeiro historiador formal da literatura portuguesa, e que tão bem conhecia o peso e a medida das palavras, como claramente se depreende da leitura da sua obra e, especificamente, do seu *Tratado de Ciência Cabala*, tinha boa razão para dizer, falando de Fernão Rodrigues Lobo, "a quem disseram o Zarapita": "posso afirmar que, se padece alguma paixão extrínseca, bem pode ser; mas que no espírito poético que o informou está são de todos os quatro costados. Foi poeta mestre e, quando não escrevera mais que os seus *Desvarios*, bem se vê que quem desvariando acertava por aquele modo, quanto acertaria atinado!"[4].

Por sua vez Jacinto Cordeiro celebra assim o nosso autor:

> Muchos laureles, muchos solicita,
> poco mi pluma indigna le encarece,
> Fernan Rodriguez Lobo Çoropita
> con ingenio divino los merece:
> que á muchos el laurel por docto quita,
> esto en tan graves versos me parece,
> no lo entiendo mejor, desdicha es suma,
> que no passa de Cómica mi pluma.[5]

Na "Prefação" às *Poesias e Prosas Inéditas*, escreveu Camilo o seguinte:

> Daqui avante nada temos que nos alumie senão o bastante para uma quase certeza de que Fernão Rodrigues foi muito desafortunado em seguimento de vícios, e prodigalidades do muito que teve e desbaratou. Ele mesmo escreveu a elegia da sua penitência, por ventura na Serra de Cintra ou na Arrábida onde, aquele tempo, se refugiavam os

---

usou felicemente Ariosto, e por ventura que soube melhor imitar na graça e perfeição do verso elegíaco a Tibulo e Propércio, que são os príncipes neste género ("Prólogo aos Leytores – atribuído a Soropita –, *apud Rhythmas de Luis de Camões* – Divididas em cinco partes. Lisboa, 1595).

[4] D. Francisco Manuel de Melo, *Apólogos Dialogais*. Prefácio e Notas do prof. José Pereira Tavares (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1959), Vol. II, "Hospital das Letras" –, p. 167.
De estranhar é que este comovente poema religioso não tenha sido incluído *Na Mão de Deus – Antologia de Poesia Religiosa Portuguesa*. Organizada por José Régio e Alberto de Serpa (Lisboa: Portugália Editora, 1957). Até porque o espírito da elegia de Soropita vai extremamente bem com o espírito da vastíssima obra de tema religioso do autor de *Poemas de Deus e do Diabo*.

[5] "Elogio de poetas lusitanos", apud Andres Froes, *Amores Divinos* (Lisboa, 1631). Noticia Bibliográfica por Antonio Pérez Gómez (Valencia: Duque Y Marqués, 1959), pp. 121-122.

> desconsolados, como Agostinho Bernardes Pimenta, o poeta cavaleiro da vila da Barca, tão querido de D. Duarte, e festejado dos duques de Aveiro e Torres Novas (p. XXVIII).

A seguir Camilo esclarece que no manuscrito em que ele encontrou as poesias e prosas inéditas de Soropita se encontra também, "junta à elegia da sua penitência, uma do irmão de Diogo Bernardes, escrita na montanha dos franciscanos reformados" (p. XXVIII). Transcritos os primeiros versos dessa poesia, Camillo pergunta-se se "seria fr. Agostinho da Cruz quem enviou a sua elegia a Fernão Soropita", como outrossim se pergunta se "seria Fernão o *Laurino* da égloga de fr. Agostinho, intitulada: 'Do tempo que trouxe um à religiao'" (p. XXIX).

Admitindo, com a honestidade intelectual que lhe é peculiar, que o possível encontro entre Frei Agostinho da Cruz e Rodrigues Lobo Soropita se terá realizado no teatro de penitência da Serra da Arrábida, a "montanha dos franciscanos reformados", referida acima, Camilo remata assim as suas considerações sobre o problema: "Certeza há uma só: é a da conversão [de Soropita]. Se foi fiel à divina graça, se recaiu, não sabemos. Provavelmente manteve-se. As apostasias eram raras, vestida uma vez a mortalha e morto o coração" (p. XXXI).

Embora Camilo se refira à estadia de Soropita, na sua qualidade de penitente, na Serra de Sintra ou na Serra da Arrábida, apenas como "uma quase certeza", a verdade é que, à míngua de outra documentação mais convincente, àparte a "elegia da sua penitência" e a referida elegia de Frei Agostinho da Cruz, não nos é lícito ir para além de uma mera hipótese. Uma composição poética de natureza penitencial não pressupõe sequer – como, por exemplo, nos ensina Fernando Pessoa, ao declarar que "o poeta é um fingidor" – que o autor viva interiormente, autenticamente, os sentimentos expressos nela e, por maioria de razão, muito menos pressupõe que tenha vestido o hábito de religioso, como Camilo se inclina a admitir. Por outro lado, o arrependimento e a penitência são sobretudo e antes de mais nada um estado de espírito. E esse estado de espírito pode ser vivido em qualquer momento e em qualquer lugar, e sem que o penitente tenha que vestir hábito especial.

Além dos argumentos aduzidos, deverá ter sido também a leitura do primeiro terceto da "Elegia penitencial" que levou Camilo a imaginar Soropita a fazer penitência numa das duas serras referidas. Ora, como se verá oportunamente, o lugar descrito nessa estância não é necessariamente um lugar real. Poderá tratar-se, muito simplesmente,

da composição do lugar que os *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola aconselhavam para que a meditação fosse mais eficaz.

Dito o que, apressamo-nos a esclareeer que é nossa convicção pessoal de que a elegia de Soropita traduz autenticamente a sua penitência, mas por razões diferentes das apresentadas por Camilo.

Considerando esta poesia à luz da grande criação poética do século XVI e princípios do século XVII, temos que convir em que o autor da "elegia penitencial" veicula nela os seus verdadeiros sentimentos, da mesma maneira que Virgílio e Dante e Petrarca e François Villon e Garcilaso e Camões e Milton, para só referirmos alguns dos maiores poetas da Antiguidade Clássica, da Idade Média e do Renascimento, traduziram também as suas vivências autênticas – interiores e exteriores – na maioria dos seus poemas líricos. A *mimesis* aristotélica era então o que etimologicamente significava – uma imitação da realidade, tanto interior como exterior –, e não o que passou a ser depois dos delírios dos românticos e, sobretudo, dos futuristas e surrealistas, com os quais se ampliou o conceito de *mimesis*, tornando-a extensiva também ao mundo dos sonhos e dos mitos e da loucura, mundo real também, certamente, mas a níveis diferentes dos entendidos, e subentendidos, por Aristóteles na sua Poética[6].

Feitas estas considerações sobre uma possível leitura extra-textual da elegia de Soropita, de carácter autobiográfico, proposta por Camilo, à luz de determinados elementos, e pelo autor deste trabalho, à luz de outros, passamos a fazer uma análise textual, dentro do contexto dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola.

A elegia consta de trinta e três tercetos e de cem versos, uma vez que ao último terceto se acrescenta um verso, por causa da rima. Bastará referir o caso de dois dos maiores poetas da humanidade – Dante e Camões – para mostrar que não deverá ter sido por acaso que Soropita optou por esse número de estâncias e de versos. A aritmosofia era uma ciência muito respeitável na época de Soropita, como ele explicitamente afirma no referido "Prólogo aos Leytores" que precede as *Rhythmas de Luis de Camões* (isto na hipótese de o prólogo ser da sua autoria).[7]

---

[6] Acautelemo-nos, porém, esclarecendo, desde já, que sabemos muito bem que, ao tempo de Soropita, se distinguia perfeitamente entre realidade e ficção, entre literatura do real e literatura do imaginário, como se pode ver, por exemplo, na obra de um possível primo de Fernão Rodrigues Lobo Soropita: Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia*. Prefácio e Notas de Afonso Lopes Vieira (Lisboa: Clássicos Sá da Costa, 1959), Diálogo I – "Argumento de toda a obra", pp. 9-26.

[7] A este respeito, informa-se que Jorge de Sena, autoridade respeitável em estudos

Deverá ter sido com o simbolismo dos números em mente que Dante escreveu a sua *Divina Comédia* em tercetos e que atribuiu a cada uma das partes que a compõem – Inferno, Purgatório e Paraíso – trinta e três cantos, tendo acrescentado mais um canto ao Inferno para perfazer o número cem. Desta forma, na *Divina Comédia* de Dante o número de versos de cada estrofe – três – simboliza a Santíssima Trindade; o número de cantos de cada parte – trinta e três – simboliza a idade de Cristo; e o número total de cantos da obra – cem – simboliza o universo.

Como deverá ter sido também com o simbolismo dos números em mente que Camões escreveu as suas redondilhas – "Sobre os rios que vão" –, poema que tem, como se sabe, trezentos e sessenta e cinco versos, tantos, por conseguinte, como os dias do ano, o que lhes empresta um sentido muito especial, como o demonstrou recentemente Vasco Graca Moura numa obra ímpar, intitulada *Camões e a Divina Proporção*.[8]

E Soropita, que tão versado era em arte poética, como claramente o revela o "Prólogo aos Leytores" (tido por seu) que precede as *Rithmas de Luís de Camões, Divididas em cinco partes* (Lisboa, 1595), também deverá ter querido dar um significado muito peculiar aos números que ressaltam da sua "elegia penitencial". Assim o número três, que, no caso, é o número de versos de cada estância, simbolizaria, entre outras coisas, o nascimento, a vida e a morte do poeta; o inferno, o purgatório e o paraíso, ou seja, as etapas que analogicamente percorreu na vida; e, por último, a Santíssima Trindade, a Quem o poeta desejaria unir-se, depois da morte. O número trinta e três simbolizaria a idade de Cristo e, portanto, a idade do homem perfeito, meta que o poeta desejaria atingir na vida. Finalmente, o número cem – que "é uma parte que forma um todo no todo, um microcosmo no macrocosmo, que distingue e individualiza uma pessoa"[9] – simbolizaria aquele mundo supremo em que o poeta aspiraria vir a integrar-se e a fundir-se.

---

camomianos, dá como assente que o "Prólogo aos Leytores" é de Soropita (*Trinta Anos de Camões* [Lisboa: Edições 70, 1980], I vol., p. 11).

[8] Vasco Graça Moura, *Camões e a Divina Proporção* (Lisboa: 1985), pp. 189-322. Sobre o simbolismo dos números – e a aritmosofia –, veja-se, por exemplo, essa obra seminal de Jorge de Sena que revolucionou o estudo de *Os Lusíadas* em particular e a obra de Camões em geral: *A estrutura de "Os Lusíadas" e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI* (Lisboa: Portugália Editora, 1970).

[9] Alain Cheerbrant, *Dictionnaire des Symboles* (Paris: Éditions Robert Laffront, S-A., 1982), p. 188.

Procedendo agora a uma leitura essencialmente moldada no método da explicação de texto, começaremos por dizer que a elegia de Soropita está claramente dividida em duas partes, indo a primeira até ao terceto número quinze, inclusive, e a segunda do terceto número dezanove até ao fim, sendo de transisão os tercetos número dezasseis, dezassete e dezoito. O que quer dizer que a simetria numerológica é perfeita: *quinze mais três mais quinze*.

Na primeira parte, o poeta, apoiando-se sobretudo em imagens pedidas emprestadas ao Antigo Testamento, fala do seu estado de rebeldia para com o Senhor e dos castigos que por tal merecia; na segunda parte, apoiando-se em imagens pedidas emprestadas ao Novo Testamento, fala da sua reabilitação, em termos de reconciliação com Deus. É como se, na história do homem (e da humanidade, na sua relação com Deus), a fase da queda ou do pecado correspondesse ao Antigo Testamnto e a fase da graça ou da salvação correspondesse ao Novo Testamento, o que aliás está de acordo com a interpretação paulina e com a doutrina oficial da Igreja Cristã.

À maneira do que se diz do Dante da *Divina Comédia*, talvez também pudesse dizer-se que o poeta da "Elegia da minha penitência" faz uma viagem que o leva do inferno ao paraíso. Aparece-nos nas primeiras duas estâncias num *habitat* que é emblematicamente o inferno da hagiografia e da iconografia cristã e aparece-nos nas duas últimas prostrado e contrito diante de Cristo crucificado.

Vamos agora acompanhar *pari passu* o poeta na *via crucis* da sua vida, feita no decorrer de uma meditação ou de exercícios espirituais, pois, como diz Santo Inácio, "por este nome exercícios espirituais entende-se todo o modo de examinar a consciência, de meditar, de contemplar, de orar vocal e mentalmente, e de outras operações espirituais"[10].

Como já foi dito, o primeiro terceto é a composição do lugar, como os *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio preceituavam:

> *1. – Preâmbulo.* O 1.º preâmbulo é a composição vendo o lugar. Aqui é de notar que, na contemplação ou meditação visível, como, por exemplo, contemplar a Cristo, nosso Senhor, o qual é visível, a composição será ver, com a vista da imaginação, o lugar material onde se acha o que quero contemplar. Digo lugar material, como, por exemplo, um templo ou montanha onde se acha Jesus Cristo ou Nossa Senhora, conforme o que quero contemplar.

---

[10] Santo Inácio de Loyola, *Exercícios Espirituais* – Tradução do Autógrafo Espanhol pelo P. Vital Dias Pereira, S.J., 2.ª edição (Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1983), p. 13.

> Na invisível, como é aqui a dos pecados, a composição será ver, com a vista imaginativa, e considerar que a minha alma será encarcerada neste corpo corruptível e todo o composto neste vale, como que desterrado entre brutos animais.[11]

O poeta, que neste momento está a fazer uma meditação "invisível, como é aqui a dos pecados", cria, "com a vista imaginativa", um cenário muito semelhante ao inferno descrito pelos teólogos e pelos ascetas e mimeticamente reproduzido pelos pintores: "um deserto seco e pobre / só de medonhos monstros habitado, / Que a morte triste em sua sombra cobre."

O tema da esterilidade, do sofrimento e da morte não podia ser melhor traduzido. E para mais carregar as tintas dessa esterilidade, desse sofrimento e dessa morte, recorre o poeta ao epíteto e, portanto, à redundância, classificando de seco e pobre o deserto, de medonhos os monstros, e de triste a morte, como se essas três entidades não fossem isso mesmo por natureza.[12]

No 1.º exercício espiritual manda Santo Inácio meditar sobre três pontos – o pecado dos anjos, o pecado de Adão e Eva, e o pecado particular de cada um –, aplicando em cada ponto as três potências da alma: a memória para lembrar o pecado; o entendimento para discorrer sobre ele; "e finalmente a vontade, querendo recordar e entender tudo isto, para mais me envergonhar e confundir."[13].

Como na elegia de Soropita se medita directamente sobre o 3.º Ponto do Primeiro Exercício, vamos transcrever na íntegra as palavras de Santo Inácio:

> *3.º Ponto.* Proceder do mesmo modo sobre o terceiro pecado, i. é, o pecado particular de qualquer que, por um só pecado mortal, foi para o inferno, e de muitos outros, sem conta, que foram para o inferno por menos pecados do que eu fiz.
>
> Digo proceder do mesmo modo sobre o terceiro pecado particular, i. é, trazer à memória a gravidade e malícia do pecado contra o seu Criador e Senhor. Discorrer com o entendimento, como por pecar e

---

[11] Id., *Ib.*, pp. 41-42.

[12] Francisco Rodrigues Lobo, ao tratar "da maneira de escrever e da diferença das cartas missivas" (Diólogo III), chama a este tipo de adjectivos "epítetos de propriedade –, em comparação com os epítetos usados para descrição e declaração das cousas" e com os usados "para ornamento e enfeite delas, aduzindo os seguintes exemplos dos epítetos de propriedade: "ferro frio, relva verde, sol claro, calma ardente, areia fria, pedra dura" (*Corte na Aldeia...*, p. 54).

[13] Santo Inácio de Loyola, *op. cit.*, p. 43.

> agir contra a bondade infinita, um tal homem foi justamente condenado para sempre. Acabar com actos de vontade, como está dito.[14]

Voltando à elegia, vê-se que, transformado em bruto, isto é, em animal da mais baixa espécie, o poeta é castigado a toda a hora "por mão da consciência vingadora", o que é a descrição tipológica do sofrimento dos condenados ao inferno, como se pode ver nas obras de ascética, no *Inferno* de Dante, na biografia dos santos e na arte religiosa da Idade Média e do Renascimento. O homem, reduzido à condição de animal, após o pecado, vê-se forçado a viver uma vida de tortura constante.

Outra leitura possível das duas primeiras estâncias, dentro do contexto geral, é a da expulsão do paraíso, após a queda no pecado. Ao contrário do paraíso terreal, o mundo em que o homem passa a viver, após haver comido do fruto proibido, é um lugar de sofrimento e de morte, no seio de uma natureza adversa, simbolizada pela inimizade entre a serpente e a mullher (*Gén* 3,14-15). Enquanto no paraíso terreal, o homem e os animais viviam em harmonia perfeita, uma vez expulso do paraíso, o homem e os animais passam a viver como inimigos, o que está metaforicamente representado por estas palavras de Jeová à serpente: "porei inimizade entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela (*Gén* 3,15).[15] Por outro lado, perdido o esplendor da inocência, o homem vê convertida a sua natureza de carácter angélico numa natureza de carácter animal.

Prisioneiro na caverna, o homem da *República* de Platão, ao vislumbrar um fugidio raio de luz, lembra-se da sua pátria natural, o Hiperurânio, e ardentemente anseia voar para ela. Anjo caído, o homem, expulso do paraíso, jamais se esquece da felicidade perdida e, por isso, procura recuperá-la, tentando bater as asas e desferir voo em direcção a esse lugar de felicidade. Mas, tal como aconteceu à *persona* da poesia "Asas brancas" de Garrett, uma vez perdida a inocência, é impossível readquiri-la. E, entretanto, o céu perdido, à imitação do castelo da poesia "Monte Abieno" de Pessoa, não cessa de chamar pelo penitente da elegia de Soropita, que o mesmo é dizer que o anjo caído jamais deixa de suspirar pelo regresso ao paraíso perdido. Mas o que acontece é que o peso dos pecados é tão grande que

---

[14] Id., *Ib.* pp. 44-45.

[15] Esclareça-se desde já que as subsequentes citações da Bíblia serão feitas à base da seguinte edição: *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários Capuchinos), 4.ª edição, 1969.

todo o esforço é pouco para poder desferir voo. E esta é uma das leituras possíveis do terceiro, quarto e quinto tercetos da elegia.

A quinta estrofe é claramente uma referência a Absalão. Derrotado o exército que comanda, contra seu pai, "Absalão encontrou-se de repente na presença dos homens de David, montado numa mula. Esta meteu-se sob a folhagem espessa de um carvalho e a cabeleira de Absalão ficou presa nos galhos da árvore, de modo que ficou suspenso entre o céu e a terra, enquanto a mula em que ia montado passou adiante" (*II Sam 18*, 9). Assim se encontra o poeta. Amarrado à árvore do pecado, pelos cabelos do hábito, inúteis são os esforços feitos para se soltar.

E a partir daqui começa o poeta a especificar alguns dos pecados que tem vindo a cometer através dos anos, servindo-se essencialmente do método adoptado por Jesus nos Evangelhos para expor a sua doutrina – a parábola –, e do processo de interpretação da Bíblia – a possibilidade de encontrar quatro sentidos no mesmo fenómeno: o literal, o alegórico, o moral e o anagógico.

O primeiro pecado foi o da prodigalidade, emblematicamente representado pela parábola do "Filho Pródigo":

> Um homem tinha dois filhos. O mais novo disse ao pai: – Pai, dá-me a parte dos bens que me corresponde. E o pai repartiu os bens entre os dois. Poucos dias depois, o filho mais novo, juntando tudo, partiu para uma terra longínqua e por lá esbanjou tudo quanto possuía, vivendo dissolutamente. Tendo gasto tudo, houve grande fome nesse país e ele começou a passar privações. Então foi servir a um dos habitantes daquela terra, o qual o mandou para os seus campos guardar porcos. Bem desejava ele encher o estômago com as alfarrobas que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava (*Lc* 15,11-16)[16].

Na introdução às *Poesias e Prosas Inéditas* de Fernão Rodrigues Lobo Soropita declara Camilo que o escritor "foi muito desafortunado em seguimento de vícios, e prodigalidades do muito que teve e esbanjou" (p. XXVIII). A julgar por tudo quanto Camilo diz no decorrer da "Prefação", parece-nos que o único documento de que dispunha para fazer tal afirmação eram os tercetos sexto e séptimo da elegia que estamos a analisar. E a verdade é que a alusão à prodigalidade deverá ser lida, não num sentido literal, material, mas num sentido metafó-

---

[16] Não se transcreve o resto da parábola – que trata do arrependimento e da reconciliação do filho pródigo com o pai e com Deus – por não ter relevância para a intenção desta parte da elegia de Soropita. O momento da contrição e da reconciliação e da penitência só virá mais tarde.

rico, espiritual, o que aliás está em sintonia com a leitura da parábola do Evangelho, que é em sentido alegórico que deverá ser interpretada.

O que o poeta esbanjou não foram os bens materiais que porventura possuía, mas os bens espirituais, como foi dito nos tercetos precedentes. Os "brutos" a quem disputa a comida são os "monstros" e o "bruto" a que se refere nos dois primeiros tercetos, respectivamente. O "bruto" em que o poeta do segundo terceto está transformado, tal como o filho pródigo da parábola evangélica, também deseja a comida dos brutos em cuja companhia vive no séptimo terceto. Como nos ensinam os teólogos, o homem, perdida a graça, desce à categoria de animal. No momento em que deixa de obedecer à voz da razão (faculdade que o distingue do animal), para seguir a voz do instinto, nesse momento deixa de ser homem para passar a ser "bruto."

Como se viu anteriormente, recomenda Santo Inácio nos *Exercícios Espirituais* que, na meditação sobre o pecado, deverão entrar sucessivamente as três faculdades humanas: primeiro a memória, depois o entendimento e por último a vontade. É o que o poeta faz a partir do sexto terceto, com a evocação de pecados cometidos, sendo esses pecados trazidos ao palco da consciência por meio da memória, emblematicamente representada por uma série de seis "lembra-me."

E ao "lembra-me" anafórico com que introduz o sexto e séptimo tercetos, seguem-se mais cinco, dedicando a cada um deles, numa exposição lógica e simétrica, duas estâncias. Em cada um desses "lembra-me" se refere o poeta a um caso típico – e tipológico – do Antigo Testamento, típico no sentido de se tratar de um pecador, de um pecado e de um castigo. É como se o poeta nos quisesse dizer, essencialmente, em que consistiu cada um dos pecados fundamentais que cometeu e em que viveu mergulhado durante anos e anos.

Tendo em conta que uma das diferenças básicas entre o espírito do Antigo e do Novo Testamento é que o Deus do Antigo Testamento é um Deus de justiça, e até de vingança, enquanto o Deus do Novo Testamento é um Deus de misericórdia e de perdao,[17] fácil nos é con-

---

[17] Talvez seja oportuno citar, entre uma infinidade de autoridades possíveis – a começar pelas duas mais importantes: Cristo e S. Paulo –, um autor sagrado português do século XVI: "E já pode ser que se chama a Lei de Moisés Testamento Velho, não só por ser primeiro que o Evangelho, mas também porque prometia cousas que co tempo envelhecem: e o Evangelho se diz Testamento Novo, porque promete cousas que não se gastam com a idade, antes permanecem para sempre. As penas que a Lei propunha eram temporais, propondo-nos o Evangelho tantas vezes tormentos eternos; os que pecavam contra ela logo eram castigados, ou entregues nas mãos de seus inimigos, que serviam a Deus de verdugos, mas as penas com

cluir que este aspecto é muito importante para uma compreensão da estrutura do poema, na medida em que se trata fundamentalmente duma jornada das trevas para a luz, do pecado para a graça. Perdido no Antigo Testamento com o pecado de Adão, o homem salva-se no Novo Testamento com a morte de Cristo. A cada um dos castigos referidos na primeira parte da elegia contrapõe-se cada um dos perdões da segunda parte. O facto de o primeiro exemplo – a parábola do "Filho Pródigo" – ser extraído do Novo Testamento tem o seu quê de especial. Como se disse antes, na elegia só se refere a queda do filho pródigo, o que significa que durante a queda o filho pródigo se enquadra no espírito do Antigo Testamento e depois da reconciliação com o pai e com Deus se enquadra dentro do espírito do Novo.

Vejamos agora o segundo "lembra-me" (tercetos oitavo e nono). Trata-se de trazer à memoria, de acordo com o método de meditação proposto por Santo Inácio, o pecado de um dos reis de Judá, equacionado, naturalmente, com um pecado idêntico do poeta. Esse rei chama-se Jeroboão e a história do seu reinado encontra-se em *I Rs* 14,12-15. Escolhido por Deus de entre o povo para chefiar Israel, Jeroboão, em vez de imitar David, que observava os mandamentos do Senhor e O seguia "de todo o seu coração", mandou fazer dois bezerros de ouro, colocou um em Betel e outro em Dan, e ordenou ao povo que os adorasse. Como Jeroboão se recusou, apesar de admoestado pelo Senhor, a converter-se "da sua vida perversa", "foi destruído e exterminado da face da terra." E o Senhor acrescentou: "exterminarei de Israel toda a sua família, até ao último dos varões, escravo ou livre; varrerei a casa de Jeroboão como se varre o lixo, até que não fique rastro. Todos os da casa de Jeroboão que morrerem na cidade serão devorados pelos cães; e os que morrerem no campo serão comidos pelas aves do céu" (*I Rs* 14,7-11).

No poema, o pecado atribuído a Jeroboão é o da soberba, convencionalmente conhecido como o primeiro dos sete pecados mortais. Criado para servir a Deus, o homem, tal como fizera Lúcifer, rebela-se e diz: não servirei. É a violação do primeiro Mandamento da Lei de Deus, o qual ordena que se deve "adorar e amar a Deus sobre todas as coisas." Mas Jeroboão, e, com ele, o poeta, vai mais longe: comete

---

que ameaçou Cristo os seus estão esperando pelos maus na outra vida, e pelo mesmo caso se devem mais temer; que esta é a ira de Deus que se revela do céu sobre toda a impiedade e injustisa, de que fala S. Paulo" (Amador Arraes, *Diálogos de Dom Frey Amador Arraiz*, Bispo de Portalegre: Revistos, e acrescentados pelo mesmo autor na segunda impressão. Nova Edição [Lisboa: Na Tipographia Rollandiana, 1846], pp. 169-170.

o pecado de idolatria, ao adorar falsos deuses. E ao pecado segue-se inexorável o castigo.

O terceiro "lembra-me" refere-se aos pecados de Naburzadão, chefe da guarda do rei da Babilónia, Nabucodonosor, os quais são narrados em *II Rs* 25, 8-22, e em *Jer* 39, 40, 41, 43 e 52:

> No séptimo dia do quinto mês, no décimo ano do reinado de Nabucodonosor, rei da Babilónia, Naburzadão, chefe da guarda e servo do rei da Babilónia, penetrou em Jerusalém. Incendiou o templo, o palácio real e todas as casas da cidade [...]. Os caldeus quebraram as colunas de bronze do templo do Senhor, os pedestais e o mar de bronze que estava no templo, e levaram todo o bronze para Babilónia. Tomaram também os cinzeiros, as pás, as facas, os vasos e todos os objectos de bronze ao serviço do culto. O chefe da guarda levou também os turíbulos e os vasos, tudo o que era de ouro, e tudo o que era de prata [...]. O chefe da guarda levou também o sumo sacerdote Saraías, o segundo sacerdote Sofonias, e os três porteiros (*II Rs* 25,8-18).

Mas enquanto os pecados de Naburzadão, ao serviço de Nabucodonosor, deverão ser vistos num sentido literal – a profanação de um lugar santo, o templo de Salomão –, os pecados do poeta deverão ser vistos num sentido alegórico. O poeta, vendo, como era da praxe, dentro da teoria da interpretação da Bíblia, episódios do Antigo Testamento como figuras do Novo, recorre à lição do próprio Cristo (*Mc* 14, 50), de S. João (*Jo* 14, 23) e de S. Paulo (*I Cor* 3,16-17; *II Cor* 6,16), e compara o corpo humano com o templo de Deus: "Não sabeis que sois templos de Deus e que o Espírito de Deus habita em vós? Se alguém destrói o templo de Deus, Deus o destruirá. Porque o templo de Deus, que sois vós, é santo" (*I Cor* 3,16-17). No fundo, o poeta está a confessar-se do pecado da luxúria e do pecado do sacrilégio: o primeiro cometido directamente, e o segundo, indirectamente, na medida em que o pecado da carne, mais que qualquer outro, é uma profanação do corpo:

> Lembra-me aqueles bárbaros cuidados
> Que com profanos fogos abrasaram
> Os edifícios para o céu lavrados.
>
> E, depois que ao santuário a luz tiraram,
> Como Naburzadão com sua gente
> Os propósitos santos profanaram.

O quarto "lembra-me" refere-se a um dos pecados de Saúl: o pecado da presunção, da soberba, que lhe mereceu a pena de morte, por castigo de Deus.

> Ao ver o exército dos filisteus, Saúl inquietou-se e teve grande medo. E consultou o Senhor, o Qual não lhe respondeu nem pelos sonhos, nem pelos sacerdotes, nem pelos profetas (*I Sam* 28, 5 ). Perante esse facto, ordenou aos servos que lhe fossem buscar uma necromante para consultar. Esta, mediante a aparição de Samuel, que já tinha morrido, predisse-lhe o futuro, dizendo que Saúl e todos os seus pereceriam às mãos dos filisteus. Travada a batalha, o exército israelita é posto em fuga, três filhos de Saúl são mortos e Saúl, para não dar ao inimigo a satisfação de o matarem, matou-se a si mesmo, arrojando-se sobre a sua espada. Ao encontrá-lo morto, no dia seguinte, os filisteus cortaram-lhe a cabeça e suspenderam o seu cadáver nos muros de Betsam (*II Sam* 31,1-10).

A Deus tinha desobedecido Saúl e por Deus veio a ser castigado de morte. Igual castigo merecia o poeta, uma vez que, como Saúl, também ele "ousadamente / Os segredos do céu saber queria". É, no fundo, a repetição do pecado de Adão e Eva. Querendo ficar "a conhecer o bem e o mal", Adão e Eva, cedendo à tentação da serpente, "o mais astuto de todos os animais que o Senhor Deus fizera", desobedeceram à ordem de Deus e comeram do "fruto da árvore que está no meio do jardim" (*Gén* 3,1-5).

Ainda sobre o pecado de Saúl, como figura do pecado do poeta, talvez nos seja lícito opinar que o poeta está a referir-se à prática de certos processos de sondar o futuro, em vigor no tempo de Soropita, tais como a astrologia, a magia, a necromancia, a oniromancia, processos condenados pela Igreja, e incluídos entre os pecados opostos à virtude da religião.

No quinto "lembra-me" da primeira parte da elegia evoca o poeta mais uma grande pecadora do Antigo Testamento. Trata-se de Jezabel, esposa de Acab, rei de Samaria.

Como Nabot de Jezrael tivesse uma vinha junto do palácio real, Acab pediu-lhe que lha cedesse. Mas Nabot recusou-se a satisfazer o seu desejo, por se tratar da herança sagrada de seus pais. Ao ver a tristeza que se apoderara do rei, em virtude da recusa de Nabot, Jezabel escreveu uma carta aos "Anciãos e aos magistrados da cidade, concidadãos de Nabot", ordenando-lhes que proclamassem um jejum e que fizessem com que "dois homens malvados" acusassem Nabot de blasfêmia contra Deus e contra o rei e que depois o levassem para fora da cidade e o apedrejassem até morrer. Feito isso, Jezabel disse a Acab que se apoderasse da vinha de Nabot, uma vez que este já estava morto. Foi então que a voz do Senhor se fez ouvir pela boca do profeta Elias: "Eis o que diz o Senhor contra Jezabel, na terra de Jezrael:

'Todo o membro da família de Acab que morrer na cidade será devorado pelos cães, e o que morrer no campo será devorado pelas aves do céu. Não houve ninguém que praticasse tanto mal aos olhos do Senhor como Acab, provocado por sua mulher Jezabel'" (*I Rs* 21,1-27).

Tendo empregado a afeição em "apetites maus", o poeta dá-se conta de que essa afeição, "qual outra Jezabel despedaçada", perdura dentro dele. Quer isto dizer, essencialmente, que, uma vez arreigado no corpo e no espírito do pecador, o vício nele persiste como uma segunda natureza. É aquele aguilhão da carne de que fala S. Paulo.

E chegamos aos três tercetos de transição da primeira para a segunda parte da elegia. No terceto décimo sexto começa a metanoia ou conversao, ou a palinódia, por sinal também introduzida pelo sexto "Lembra-me" da cadeia anafórica. Recordando-se da candura de que outrora esteve revestida a sua alma, o poeta sente saudades desse estado de inocência e de graça: "Lembra-me sobretudo a nobre estrella / que com o divino lume resplandece / nesta alma que algum tempo foi tão bella." E nos dois tercetos que se seguem, o poeta reconhece que em todo o pecador há um santo em potência (santo no sentido paulino de justo). Para que a metamorfose se opere, bastará tão somente que Deus intervenha com o seu auxílio. E como tudo quanto no mundo acontece (e na vida do homem, neste caso) pode traduzir-se em termos de amor, fala o poeta de amor profano e de amor divino. Tendo passado anos prostrado diante do altar do amor profano (ou "amor cego"), a quem sacrilegamente imolou "tantos sacrifícios", tempo é de prostrar-se diante do altar do amor divino. É a passagem do pecado para a graça, mimeticamente sintetizada em metáforas de amor, pelo que poderia dizer-se que esta elegia é para Soropita o que as redondilhas "Sobre os rios que vão" são para Camões: a renúncia ao amor profano e a profissão do amor divino.

Na estância décima nona declara o poeta que, depois de, como Lúcifer, ter levantado o estandarte da rebelião contra Deus, ao grito de "non serviam" (não servirei), entrou dentro de si mesmo e reconheceu o seu erro. É a anagnórisis; é o caminho de Damasco. Ferido pelos raios da luz divina, vê o poeta, "com a vista da imaginação", como Santo Inácio recomenda, que o caminho que tinha percorrido até então era o "caminho da morte" (terceto 20). Mas, num autêntico acto de contrição, vê o poeta que também para ele há um caminho que poderá alcandorá-lo às cumeadas da santidade. Mas como para levar a bom termo essa jornada é indispensável a ajuda de Deus (que a ninguém é recusada), dirige-se o poeta ao Dispenseiro de todas as graças,

o divino Espírito Santo, para que, tal como fez no Pentecostes, quando, por meio dos apóstolos, os raios do seu amor baixaram "entre gente tão desconhecida" (*Act* 2,1-13), também sobre ele faça descer os raios da sua graça (tercetos 21 e 22). É a recuperação da "nobre estrela" perdida a que a memória o reconduzira nos tercetos dezasseis e dezassete.

E como para convencer o Senhor a conceder-lhe essa graça impetrada, passa o poeta a enumerar, começando no terceto vigésimo terceiro, casos do Evangelho em que a misericórdia de Deus obrou milagres. É a misericórdia do Senhor em oposisão à sua justica; é o espírito do Novo Testamento em oposição ao espírito do Velho; é o reino da graça em substituição do reino da lei[18].

E em autêntico paralelismo com o que fizera na primeira parte da elegia, o poeta refere também na segunda parte cinco casos que reflectem o estado da sua alma. Mas, ao passo que na primeira parte Deus castiga os prevaricadores, na segunda perdoa-lhes. E para que o paralelismo seja mais perfeito, ao anafórico "Lembra-me" da primeira parte da elegia corresponde nesta segunda parte o anafórico "sou."

O primeiro milagre mencionado no poema é o da ressurreição de Lázaro (*Jo* 11,144). Sepultado já, havia quatro dias, Lázaro é devolvido à vida, mercê da intervenção piedosa de Jesus[19].

Na elegia não se trata, naturalmente, da morte do corpo, mas sim da morte da alma. O poeta perdera a graça que, sem mérito próprio, gratuitamente[20], Deus lhe dera. Por outras palavras, a alma do poeta, em pecado mortal, está morta para Deus. Mas, assim como Jesus, a

---

[18] Entre as muitas passagens em que no Novo Testamento se fala do fim do império da lei mosaica e do início do império da lei da graça ou da lei de Cristo, vamos referir uma da Epístola de S. Paulo aos Romanos: "Deste modo, também vós, meus irmãos, morrestes para a lei, por meio do corpo de Cristo, para serdes de um outro, d'Aquele que ressuscitou dentre os mortos, a fim de produzirdes frutos para Deus. Quando estávamos na carne, as paixões pecaminosas, fortalecidas pela lei, operavam em nossos membros e produziam frutos para a morte. Agora, porém, livres da lei, estamos mortos para o que nos sujeitara, de modo que servimos num espírito novo e não segundo uma lei antiquada (*Rom* 7, 4-6).

[19] Santo Inácio refere este milagre nos seus *Exercícios Espirituais* (pp. 149-150).

[20] Repare-se na maneira engenhosa (através de um trocadilho) com que o poeta define teologicamente a graça: "Que eu sou aquele Lázaro sem vida, / Que a graça, que por graça esta alma tinha, / Com tanto dano meu tenho perdida."
Veja-se agora a definição de graça num manual de teologia: "Gratia est donum Dei supernaturale, creaturae rationali concessum, ad vitam aeternam consequendam" (a graça é um dom sobrenatural de Deus, concedido à criatura racional, para conseguir a vida eterna" (A. Piscetta, S.d.B.-A. Gennaro, S.d.B., *Elementorum Theologiae Moralis Summarium* – Editio tertia. Turim, 1949, p. 429).

pedido das irmãs Marta e Maria, ressuscitou Lázaro, assim poderá também, na sua infinita misericórdia, ressuscitar a alma do poeta restituindo-lhe a graça perdida, por intermédio dos sacramentos (tercetos 23 e 24).

Seguidamente (tercetos 25 e 26), o poeta diz que é aquele leproso dos Evangelhos que Cristo curou (*Mt* 8,14; *Mc* 1,40-45; *Lc* 5,12-16).

Procedendo, como nos outros casos, a uma leitura figurativa da sagrada Escritura, o poeta estabelece uma analogia entre o carácter contagioso da lepra e o do pecado. E para mostrar a sua constância na prática do pecado, vai ao ponto de declarar que a lepra que lhe cobre a alma lhe parece bela. É o reconhecimento da dificuldade que o pecador tem de renunciar ao pecado, fenómeno que o Santo Agostinho das *Confissões* – onde se define o hábito como uma segunda natureza – tão bem personifica. O eco da resposta que ele dava a sua mãe, Santa Mónica, quando lhe implorava que se convertesse, ainda hoje se faz ouvir. É o *cras* (amanhã) que todos conhecemos.

Os dois tercetos seguintes (27 e 28) tratam de um outro milagre registado nos santos Evangelhos: a cura de um mudo (*Mt* 9, 32-35; *Mc* 7, 31-37)[21]. O poeta, morto para a graça, vê que no céu existe o remédio para o seu mal, mas, tendo o espírito preso no cárcere do pecado, emudece e não sabe pedir a Deus que lhe mande esse auxílio, pelo que não consegue resgatar-se. É que o poeta, tal como o miraculado do Evangelho, além de mudo, está também possesso do demónio, "deste cruel senhor que me atormenta." Com isto quer o poeta dizer-nos que Deus só concede o perdão do pecado àqueles que contritamente lho imploram. É a confirmação da necessidade da oração para que o homem consiga salvar-se, doutrina tão bem expressa por Cristo quando diz aos seus discípulos: "Pedi e dar-se-vos-á; procurai e achareis; batei e abrir-se-vos-á; porque todo aquele que pede recebe; quem procura encontra e ao que bate abrir-se-á" (*Mt* 11,19-20; *Mc* 11,24; *Jo* 14,13).

Muito apropriadamente, sublinha o poeta nestes dois tercetos a metáfora do cárcere. Começando por apontar no primeiro terceto para

---

[21] É o momento de chamar a atenção para uma discrepância grave entre a versão da edição de Camilo e a do *Cancioneiro Fernandes Tomás*, no primeiro verso do terceto n.º 27: "Sou o mudo, cego... O céu se representa" (*Poesias...*); "Sou o mudo, a que o Ceo se reprezenta" (*Cancioneiro...*). Como é óbvio, a versão do *Cancioneiro Fernandes Tomás* colhe as preferências do autor deste trabalho.
Há também uma discrepância entre o primeiro verso do terceto n.º 32, talvez devida a gralha tipográfica na edição de Camilo: "E por-me tantas nevoas o desejo", (*Poesias...*); "E pos-me tantas nevoas o dezejo" (*Cancioneiro...*).

o céu, lugar do remédio para o seu pecado, aponta depois no segundo para a terra, lugar do seu exílio.

Chama-se também a atenção para a metáfora do resgate tão fácil de compreender quando se tem em conta que a instituição jurídica do resgate era prática corrente no tempo, sobretudo em relação aos prisioneiros de guerra, numa época em que a guerra era o *modus vivendi* dos povos. Contemporâneo da batalha de Alcácer-Quibir, em que tantos Portugueses (e Espanhóis) ficaram prisioneiros, à espera da libertação, entre os quais se contam vários escritores, tais como Diogo Bernardes, Miguel Leitão de Andrada, Fernão Álvares do Oriente, Rodrigues Lobo Soropita devia ter bem presente na mente a instituição do resgate.

A quarta referência a milagres operados por Cristo no Evangelho encontra-se nos tercetos 29 e 30. É a cura do paralítico (*Mt* 9, 1-8; *Jo* 5, 1-18). Agora o poeta está paralítico, prestes a morrer, abandonado dos homens. Só lhe resta uma esperança: Deus. Estabelecendo uma analogia entre o corpo do paralítico e a virtude da fé, diz o poeta que a sua fé está "seca", pelo que só Deus o pode salvar. Sendo a fé a virtude que leva o homem a crer em Deus e nos dogmas do cristianismo, sem ela o único caminho aberto para o homem é o do inferno: "E, se por vós não for remediado, / Esta fé, que assim seca está, comigo / Irá também por presa do pecado." Para que a planta da fé possa novamente florescer, terá que ser regada com o rocio sacramental da sagrada Eucaristia.

Por último (tercetos 31 e 32), o poeta é cego como aqueles a quem Cristo deu a vista (*Mt* 9, 27-31 e 20,29-34; *Mc* 8,22-26 e 10, 46--53; *Lc* 18, 31-34; *Jo* 9, 141). Na sua viagem, que é a vida do homem a caminho da eternidade, o poeta, em vez de ir em direcção ao bem, vai em direcção ao mal, uma vez que não pode orientar "os mal guiados passos." E para que fique bem claro que se trata, não da cegueira do corpo, mas da cegueira da alma, o poeta fala do domínio do instinto sobre a razão, ao dizer que o desejo lhe pôs névoas na luz. É tal a sua cegueira que nem sequer se vê a si mesmo. Para que possa ver o caminho que leva à salvação, necessário será que Cristo, tal como fez aos cegos dos Evangelhos, opere o milagre e lhe abra os olhos.

A última estância, com os três versos da praxe e mais um, que as artes poéticas preceituavam, como já se disse, funciona, antes de mais nada, como epílogo das estâncias 23 a 32, dentro de um artifício poético tão do gosto dos poetas barrocos, chamado distributivo recolecti-

vo[22]. Prostrado diante do crucifixo, o poeta implora a Deus que, tal como fez durante a sua vida pública através das terras da Palestina, também a ele lhe dê "Vida, limpeza, fala, força e vista": vida para Lázaro morto; limpeza para o leproso; fala para o mudo; força para o paralítico; vista para o cego.

Esta petição fá-la o poeta-pecador, depois de proclamar, com S. Paulo, que foi pela morte na cruz que Cristo redimiu a humanidade: "Vós os remédios todos nos pusestes / Nesta cruz onde a glória se conquista."[23].

Aqui temos nós uma breve análise da "elegia penitencial" de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, feita parcialmente à luz dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola, esse "minúsculo, mas imenso livro dos Exercícios", como o qualificou o Papa Pio XII em 1952. Elaborados entre 1522, logo após a "iluminação maravilhosa" de Manresa, e 1548, ano da sua aprovação oficial pelo Papa Paulo III, os *Exercícios Espirituais* transformaram-se no manual e guia por excelência dos mestres da meditação religiosa no século XVI e seguintes.

Vejamos agora se Soropita segue *ad litteram* o método proposto por Santo Inácio.

> Para tomar alguma inteligência nos exercícios espirituais que se seguem, e para se ajudar assim o que os há-de dar, como o que os há-de receber, fê-los Santo Inácio preceder de 44 anotações. Na quarta anotação diz ele que "para os exercícios se tomam quatro semanas, que correspondem às quatro partes em que os exercícios se dividem, a saber: a 1.ª que é a consideração e contemplação dos pecados; a 2.ª, a vida de Cristo, nosso Senhor, até ao dia de Ramos, inclusive; a 3.ª, a Paixão de Cristo, nosso Senhor; a 4.ª, a Ressurreição e Ascensão [...].

---

22 Sobre os versos distributivos-recolectivos ou disseminativos-recolectivos ou simplesmente correlação, veja-se, por exemplo, Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis Calas en la Expresión Literaria Española (Prosa, Poesía – Teatro)*, Tercera Edición, Aumentada (Madrid: Editorial Gredos, 1963), pp. 301434; e Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa* (Coimbra: 1971), pp. 363-371. Cfr. nesta obra mais bibliografia pertinente.

23 O título para este breve trabalho foi transcrito da edição de Camilo. Em nota ao título com que o poema (que é o número XX e último) aparece em *Poesias* ...– "Elegia da minha penitência" – esclarece Camilo: "Traz escrito à margem: 'Penitência de Soropita'."
O título que o compilador do *Cancioneiro Fernandes Tomás* lhe deu é "Elegia Penitencial."

> Mas [os Exercícios] concluir-se-ão, pouco mais ou menos, em trinta dias[24].

O exercício espiritual típico (Santo Inácio permite uma grande flexibilidade) consta de uma oração, de dois preâmbulos, de três pontos, e de um colóquio.

É este o esquema do primeiro exercício espiritual, que é aquele em que tematicamente se baseia, nas suas linhas gerais, a "Penitência de Soropita." O poeta deixa a oração preparatória – a qual "consiste em pedir graça a Deus, nosso Senhor, para que todas as minhas intenções, acções e operações sejam ordenadas puramente para serviço e louvor de sua divina majestade"[25]; entrá *ex abrupto* no primeiro preâmbulo, ou seja, na compsição do lugar; passa para o terceiro ponto, isto é, para a consideração dos seus pecados particulares, saltando por cima do primeiro e segundo pontos, os quais recomendavam, respectivamente, a meditação sobre o pecado dos anjos e o pecado de Adão e Eva; e termina por fundir o segundo preâmbulo e o colóquio, os quais rezam assim:

> *2.º Preâmbulo.* O 2.º preâmbulo é pedir a Deus nosso Senhor o que quero e desejo. A petição há-de ser conforme a matéria proposta, a saber, se a contemplação é de Ressurreição pedir gozo com Cristo gozoso; se é de Paixao, pedir pena, lágrimas e tormentos com Cristo atormentado.
>
> Aqui será pedir vergonha e confusão de mim mesmo, vendo quantos foram condenados por um só pecado mortal, e quantas vezes eu merecia ser condenado, para sempre, por tantos pecados meus.
>
> *Colóquio.* Imaginando a Cristo, nosso Senhor, diante de mim, e posto na cruz, fazer um colóquio, [ponderando] como de Criador veio a fazer-se homem, e como da vida eterna à morte temporal, e, assim, a morrer por meus pecados (...).
>
> O colóquio, propriamente, faz-se, falando, assim como um amigo fala com outro, ou um servo com o seu senhor; ora pedindo alguma graça, ora acusando-se por alguma má acção, ora comunicando as suas coisas e querendo conselhos nelas[26].

De tudo isto se conclui que Soropita interpretou livremente, como o próprio S. Inácio recomendava, o seu método de meditar, e não passou além da primeira semana dos *Exercícios Espirituais*, isto

---

[24] Santo Inácio, *Exercícios Espirituais* [...], p. 15.

[25] Id., *Ib.*, p. 41.

[26] Id., *Ib.*, pp. 42-45.

é, ateve-se à meditação sobre os seus pecados, o que quer dizer que, pelo que se refere à sua jornada através das três vias do caminho da perfeição – a saber, via purgativa ou purificativa, via iluminativa, e via unitiva ou contemplativa – não foi além da primeira via, a qual consiste em trazer à memória os pecados passados, em discorrer sobre a sua gravidade e em rogar a Deus que o ajude a libertar-se deles. E isso fez Fernão Rodrigues Lobo Soropita, não necessariamente na Serra de Sintra ou na Serra da Arrábida, amortalhado no hábito de franciscano, como propõe Camilo, mas simplesmente ajoelhado mentalmente aos pés de um crucifixo, quem sabe se apenas contemplando "com a vista da imaginaçao", como aconselha Santo Inácio nos seus *Exercícios Espirituais*.

# O SOL NA POESIA DE ANTÓNIO ÁLVARES SOARES

For Lycidas your sorrow is not dead.
Sunk though he be beneath the watery floor;
So sinks the day-star in the ocean bed.
And yet anon repairs his drooping head,
And tricks his beams, and with new-spangled ore
Flames in the forehead of the morning sky.

John Milton, "Lycidas"

Ciente de que, entre vários outros métodos de crítica literária, se conta o estatístico, o autor do presente artigo, tendo ficado impressionado pela frequência com que Álvares Soares menciona o sol e outros termos afins (o que nos permite falar da isotopia da luz) no seu livro de poemas intitulado *Rimas Varias*, publicado pela primeira vez em 1628, achou que talvez valesse a pena ver até que ponto o tema da luz permeia a obra, no seu conjunto, convencido de que um estudo dessa natureza nos ajuda a penetrar melhor na estrutura da colectânea.[1]

Entretanto, tendo em conta o desconhecimento quase total do poeta por parte não só do leitor comum, mas também do leitor especializado, pareceu conveniente fazer preceder o dito estudo de alguns

[1] Para já não se falar dos seus vários estudos sobre *Os Lusíadas* e a lírica de Camões, Jorge de Sena, num estudo seminal sobre a poesia de António Gedeão, intitulado "A poesia de António Gedeão (estudo de análise objectiva)", e destinado a servir de introdução geral à edição das suas *Poesias Completas* (Lisboa: Portugália, 1968), privilegiou o método estatístico, lição que, aliás, não passou despercebida ao poeta-cientista, pois logo que se lhe ofereceu ocasião – e essa ocasião apareceu com a publicação do seu próximo livro de poemas (*Linhas de força*) –, António Gedeão escreveu uma poesia em que se refere festivamente, à guisa de paródia, a essa abordagem crítica da sua poesia: é o "Poema do amor."

dados sobre a sua obra em geral e de algumas considerações sobre a escola literária a que essa obra pertence.

Entre os poetas portugueses castelhanizados, por circunstâncias históricas, conta-se António Álvares Soares, autor de duas obras impressas: *Rimas varias* (Lisboa: 1628) e *Elogio fúnebre de Spínola* (Anvers, 1631), obras reunidas num só volume numa edição relativamente recente (1963), que será aquela de que nos vamos servir no estudo que nos propomos fazer, tanto mais que se trata de uma edição fac-similada.[2]

A primeira obra, como é fácil de deduzir do próprio título, é uma colectânea de poesias, à maneira de tantas outras do tempo, composta por 32 sonetos, 12 madrigais, 1 silva, 4 canções petrarquistas, 1 poema em oitava rima, 5 poemas em décimas, 9 romances, e 1 cantiga, o que perfaz um total de 65 poemas; e a segunda obra é uma longa silva, dividida em 13 partes, constituindo cada uma dessas partes uma estância de silva, com um número variável de versos, como é óbvio.

Além das duas obras referidas, encontram-se dois poemas seus no *Cancioneiro Fernandes Tomás*: são dois longos romances em português (fls. 121v e 122). Nesta mesma colectânea existem ainda de Álvares Soares três dos quatro sonetos em português publicados em *Rimas Varias* (fls. 139v e 140) e dois dos cinco poemas em décimas, também em português (fl. 141), igualmente publicados na mesma obra.

Que nos conste, os dois romances seriam os únicos poemas "inéditos" de Álvares Soares. Diz-se "que nos conste" – repare-se bem –, pois é muito possível que haja outras poesias dele dispersas por colectâneas poéticas ou cancioneiros ainda não estudados ou nem sequer catalogados, para já não falar da possibilidade de existência de poesias elogiosas do autor impressas em obras de contemporâneos seus. E diz-se "inéditos" entre aspas, por o *Cancioneiro Fernandes Tomás* ter sido publicado, em edição fac-similada, em 1972.

Quanto aos poemas que se encontram no *Cancioneiro Fernandes Tomás*, convém notar que, salvo alguma explicável gralha tipográfica, ou melhor, manugráfica, não há quaisquer variantes, e que as próprias rubricas existentes nele são as mesmas que se encontram em *Rimas varias*, com uma única variante no segundo soneto. Enquanto no texto impresso temos "senhora", no texto manuscrito temos "dama." Se

---

[2] António Álvares Soares, *Rimas Varias* (Lisboa, 1628), con el "*Elogio Fúnebre a Spinola*", Amberes, 1631, en Apéndice. Valencia: Duque Y Marqués – Opúsculos Literarios Rarísimos –, 1963.

tivermos em conta ainda que tanto os três sonetos como os dois poemas em décimas aparecem pela mesma ordem nas duas obras, e com a grande fidelidade textual e ortográfica acabada de referir, não nos é difícil presumir que o copista se tenha servido do texto impresso, fenómeno que, *mutatis mutandis*, poderia aplicar-se a outros autores representados no *Cancioneiro Fernandes Tomás*.[3]

Carolina Michaelis de Vasconcelos, ao contrário do que faz com outros poemas existentes no *Cancioneiro Fernandes Tomás*, nada diz quanto ao facto de os de Álvares Soares fazerem ou não parte da obra citada. Por não ter consultado a obra impressa? Por considerar o autor de somenos importância? Verdade é que, por exemplo, a respeito do único soneto atribuído no cancioneiro a Duarte Dias, ela declara que não sabe se é ou não inédito (CMV, 72)[4], por desconhecer "a edição das *Rimas Varias* desse autor", obra dada num lugar, no estudo da autora, como publicada em 1590 e noutro como publicada em 1592, sendo esta última a data exacta da publicação. Fazemos estas observações para mostrar que a ilustre e benemérita Professora da Universidade de Coimbra, que tão rigorosa foi para com um oficial do mesmo ofício, Teófilo Braga, sobretudo depois da morte dele, nem sempre primou pelo rigor crítico. Seria o caso de lhe aplicar o famoso dito de Horácio: *Aliquando bonus dormitat Homerus*.

Garcia Peres não faz qualquer menção de possíveis obras inéditas de Álvares Soares, no *Catálogo razonado de los autores portugueses que escribieron en castellano*, publicado em Madrid em 1890. A seguir à nota biobliográfica da praxe, limita-se a transcrever um soneto e um madrigal de *Rimas Varias*.

Ainda nesta ordem de ideias, quero chamar a atenção para uma informação de Jorge de Sena sobre a presença de Álvares Soares num outro manuscrito -- o Ms. 1117 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo --, juntamente com vários dos outros poetas que figuram também no *Cancioneiro Fernandes Tomás* (JS, pp. 176-179).[5]

O autor da nota introdutória à edição de Valência de 1963,

---

[3] Na eventualidade de esse estudo não ter sido ainda feito, creio que valeria a pena fazê-lo. Além de nos ajudar a resolver possíveis problemas de autoria, poderia também elucidar-nos sobre aspectos de gramática descritiva, sobretudo no que se refere à evolução ortográfica.

[4] Carolina Michaelis de Vasconcellos, *Estudos Camonianos – I – O Cancioneiro Fernandes Tomás – II – O Cancioneiro do P.e Pedro Ribeiro* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980), p. 72.

[5] Jorge de Sena, *Francisco de la Torre e D. João de Almeida* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1974), p. 176-179.

Antonio Pérez Gómez, dá a entender que, além da canção em honra da Rainha Santa Isabel de Portugal, escrita por ocasião da sua canonização, no ano de 1625, para um certame poético, figuram ainda outras composições de Álvares Soares não contidas em *Rimas Varias*:

> Aparte de las *Rimas Varias*, Lisboa, 1628, y de una Canción en elogio fúnebre al marqués de Spinola, 1631, figuran composiciones de este poeta en un Certamen poético que se celebró en Coimbra con ocasión de la canonización de Santa Isabel, reina de Portugal (*RV*, pp. VII-VIII).

Pelo que diz respeito a referências críticas à obra de Álvares Soares, escusado é dizer que elas são quase inexistentes. Além de duas referências de Aguiar e Silva – a primeira para declarar que Álvares Soares é um dos poetas barrocos portugueses (AS, 217) e a segunda para informar que, entre os poetas barrocos que se serviram predominantemente do castelhano na sua obra poética, se conta Álvares Soares (AS, 395) –, ressalvam-se, como em casos idênticos, dois críticos literários estrangeiros a quem as letras portuguesas tanto devem: Edward Glaser e Eugenio Asensio.

O primeiro cita indirecatmente a obra de Álvares Soares a propósito do uso da mitologia em fins do século XVI e princípios do século XVII: "The Franciscan Sebastião dos Santos in his approbation of António Álvares Soares'*Rimas* (Lisboa, 1628), fl. 2 r. unn., states: "...vi as Rimas conteudas no caderno que se offerece, & porque o Autor della, trata seus conceptos, & pensamentos com muita honestidade, sou de parecer que se imprimam, porque ainda que atribua as criaturas diuindade, & adoração não deue perjudicar o seu intento... Porque isto sam encarecimentos de Poetas, & mui ordinario modo de falar, assi em os antigos, como nos modernos" (EG, p 136).[6]

Por sua vez, Eugenio Asensio, num longo e muito bem documentado estudo sobre "La épica portuguesa del tiempo de los Felipes (1580-1640) – Al margen de un libro de Hernani Cidade", fala da disponibilidade de Álvares Soares para louvar um herói espanhol: "Y cuando el vencedor de Breda, Ambrosio Espinola, moría, no faltaba un poeta lusitano y soldado del Imperio, que dejaría sus huesos en tierra de Flandres, para cantar sus triunfos: António Álvares Soares" (EA, p. 489).[7]

---

[6] Edward Glaser, *Portuguese Studies* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1976), p. 136.

[7] Eugenio Asensio, *Estudios portugueses* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1974), p. 489.

Como muito bem viu Aguiar e Silva, Álvares Soares pertence a um grupo de poetas barrocos portugueses que escreveram quase a totalidade da obra em castelhano: "O predomínio do idioma espanhol na obra de poetas portugueses começará a verificar-se somente alguns anos mais tarde, em autores que já não pertencem ao período maneirista. [...] nas *Rimas varias* (1628) de António Álvares Soares figuram somente cinco sonetos e seis décimas em português" (VMAS, 394--395).[8]

Numa época, como a barroca, em que a palavra era de tal maneira privilegiada, e, com ela, a retórica, no sentido tradicional do termo, que levou alguns críticos – sobretudo os que estudaram o barroco presos aos preconceitos que os neo-clássicos e os românticos nos deixaram por herança – a ver a poesia pertencente a esse movimento literário como um mero exercício estilístico, como um fogo de artifício feito sobretudo à base de latinismos e de palavras raras e das mais gongóricas e conceituosas figuras de retórica, tais como o hipérbaton, o oxímoron, a antítese e a metáfora, uma obra como a de Álvares Soares merece ser estudada com um pouco de atenção, não só em virtude da fidelidade a esses e outros princípios estéticos da escola barroca que ela parece reflectir, mas também em virtude dos temas desenvolvidos.

Começando por chamar a atenção para os temas predominantes, dir-se-á que a poesia de *Rimas varias* trata quase totalmente do amor profano, visto através dos olhos do amador, como claramente se depreende da *persona* que fala. A mulher, objecto da demanda do amador, aparece-nos numa vasta série de situações, tendo como pano de fundo uma variedade considerável de cenários, já interiores, já exteriores, com predomínio dos segundos.[9] Bastaria a presença destes

---

[8] Por lapso, Aguiar e Silva contou cinco sonetos em português em vez de quatro. Quanto às décimas, trata-se, como se diz no texto, de cinco poemas em décimas, constando o quarto e o quinto – que são os escritos em português – de quatro e de duas décimas, respectivamente.
Faz-se esta distinção para que se veja claramente que os poemas que no índice levam o nome de Décimas, como os outros o levam de Sonetos e de Romances, por exemplo, são formados na realidade, cada um deles, por mais de uma décima.

[9] Por mais esforços que se façam para não confundir a *persona* que fala na poesia com o seu autor real, não podemos deixar de notar que, de uma maneira geral, durante os séculos XVI e XVII, na poesia amorosa de autor masculino o eu que fala é de homem e na poesia amorosa de autor feminino o eu que fala é de mulher.
À guisa de corolário do que acaba de ser dito, convém observar que, quer em virtude da predominância da autoria masculina, quer em virtude do código de comportamento religioso, ético e cívico de uma sociedade de cunho patriarcal, no

cenários exteriores, apresentados na didascália e, por vezes, desenvolvidos no corpo do poema, para nos convencermos de que estamos verdadeiramente perante uma obra barroca, na medida em que uma das características desse movimento artístico é o carácter cinético e o espectáculo exterior e a visão da vida como teatro. Desnecessário é sublinhar que as rubricas são, sob certo aspecto, como que uma réplica das instruções inerentes às obras destinadas à representação dramática.

Ainda neste capítulo do uso da rubrica em quase todos os poemas da colectânea em questão, como característica marcante do barroco, bastará dizer que ela está quase totalmente ausente das colectâneas de poesias dos autores renascentistas e maneiristas, tais como, por exemplo, Sá de Miranda e Camões.

Dentro desta ordem de ideias, deverá acrescentar-se que a importância dada ao espectáculo é um claro indício do convencionalismo rígido ditado pela poética do barroco, assim como da falta de profundidade nas vivências interiores.

Pelo que se refere aos 32 sonetos de *Rimas Varias*, só três não têm rubrica: são os dois primeiros e o vigésimo primeiro. Os sonetos I e II são, ao mesmo tempo, proposição do cancioneiro e dedicatória à mulher cantada – Cíntia –, e o soneto XXI é uma apóstrofe ao Amor visto plotinamente como "alma [do] mundo."

De entre os 29 sonetos que têm rubrica, 23 começam pela preposição "a", sinal para indicar que são dedicados ou destinados a uma pessoa específica, na grande maioria dos casos, uma "dama" ou "senhora."

Passemos agora a tecer algumas considerações sobre o sol na poesia de Álvares Soares, uma vez que, tomado quer no seu sentido literal, como estrela, quer no seu sentido figurativo, como símbolo, metáfora e símile, ele é tão prevalente em *Rimas Várias* que, só por si, é quase suficiente para veicular a estrutura básica da obra, como se procurará mostrar nas páginas que se seguem.

Recorrendo ao método descritivo e ao método normativo, primeiro procuraremos fazer um inventário quase exaustivo das passagens

---

processo de enamoramento cabe ao homem o papel de agente e à mulher o papel de paciente. Isso na aparência exterior, pois, na realidade, é o contrário que se dá, tendo em vista a psicologia do tempo, de sinal platónico e neo-platónico. É a beleza da mulher que exerce o seu fascínio irresistível sobre o homem. O que quer dizer que, em realidade, sem o parecer, o agente é a mulher e o paciente é o homem.

dos poemas em que o poeta, sempre atento ao valor conotativo do termo, se serve da imagem do sol (usado umas vezes com letra maiúscula, e outras com letra minúscula, fenómeno devido sobretudo a uma prática muito comum no tempo – a indecisão ortográfica –, e não necessariamente a qualquer intenção em distinguir entre sol como planeta e sol como fonte de calor e como metáfora), e depois procuraremos ver, em termos essencialmente estilísiticos, a razão de ser dessa imagem, a sua polivalência e os seus efeitos estéticos.

Se há uma época e uma escola artística – e dizemos artística e não poética ou arquitectónica, por exemplo, por ela ser extensiva a todas as artes em geral e não apenas à poesia – em que a luz e a sombra vivem em constante diálogo, por vezes inconcluso, essa época é sem dúvida a barroca, a qual, na literatura portuguesa, se manifesta a partir dos anos vinte do século XVII: "É precisamente nos anos que ocorrem entre a segunda e terceira décadas do século [XVII] que nos parece dever situar aquela fronteira" (a que separa o fim da poesia lírica maneirista e o início da poesia barroca).[10]

Elemento de vida, por excelência, o fogo, sob a forma de sol, está na origem do amor. Porém, ao mesmo tempo que é elemento de vida, o sol é também inatingível, em analogia com a dama que o amante em vão tenta conquistar.[11]

A presença quase obsessiva do sol, já como príncipe dos astros, já como imagem, já no sentido literal, já no sentido figurativo, é um indício insofismável de que estamos perante um poeta vocacionado para as alturas, pelo que, de acordo com a teoria de Bachelard, poderia ser classificado como poeta solar.[12] Nem outra coisa era de esperar, se tivermos em conta que, tratando-se essencialmente de poesia amorosa, em que a tónica assenta no amor cortês não correspondido, o poeta tinha forçosamente de nos apresentar o objecto do seu amor não só dotado de uma beleza acima do comum, e, portanto, situado num

---

10 Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa* (Coimbra: 1971), p. 217.

11 De todos é sabido que, de entre as divindades protectoras da poesia, cabe o primeiro lugar ao Sol, conhecido também entre os antigos por deus Apolo ou Febo, pai das Musas. Ora é essa divindade das alturas que é evocada nas mais diversas circunstâncias e sob as mais variadas acepções na poesia de Álvares Soares.

12 Foi, sobretudo, a partir dos estudos de Bachelard sobre a relação entre os quatro elementos e o temperamento artístico dos poetas que passou a ser comum classificar os poetas em espíritos solares e espíritos nocturnos, em espíritos apolíneos e espíritos dionisíacos.

plano elevado, mas, e sobretudo, inatingível, pela distância que o separa do amador. Mais: tal como sucedera a Ícaro, o amante está sujeito a ver as asas queimadas pelo sol abrasador que se desprende da sua dama.

Mas como o sol está também presente em alguns poemas não amorosos, ver-se-á que essa presença se baseia fundamentalmente na existência de um princípio muito comum, durante a época barroca, a que podemos chamar a cadeia ou hierarquia dos seres. É na qualidade de rei dos astros, portanto, que a imagem do sol servirá para veicular os encantos singulares de uma menina nobre, os feitos guerreiros de um conde e as virtudes divinas de uma Rainha Santa.

O primeiro poema em que se fala do Sol é o Soneto II, o qual, juntamente com o I, constitui fundamentalmente, como já se acentuou, a proposição dos poemas amorosos da colectânea.

O segundo poema em que o poeta menciona explicitamente o Sol é o Soneto V, dedicado "A una dama que al anochecer salió del campo en coche, con flores en la mano" (p. 15).

A associação feita neste soneto entre o sol-planeta e o sol-dama baseia-se na analogia entre o carro do Sol e o coche em que passeia a dama, assim como entre os efeitos causados pelos dois sóis: enquanto o primeiro ilumina os espaços celestes, o segundo ilumina a terra por onde o coche passa. Por outro lado, assim como o sol brilha entre o verde dos campos ou os campos de "prata" da primavera, assim brilha também a beleza solar de Cíntia entre os campos prateados pelo luar.

Numa espécie de movimento em espiral, o poeta, por meio do recurso ao efeito do sol na natureza, passa do contraste entre a noite e o dia para o contraste entre o inverno e a primavera. É como se a imagem do sol-planeta que desaparece estivesse para a noite e para o inverno como a imagem do sol-dama e das flores estivesse, respectivamente, para o dia e para a primavera. Cíntia – assim se chama a dama – tranforma-se numa força cósmica, capaz de operar verdadeiros milagres na natureza.

É indirectamente mais uma vez a força omnipotente do Amor a que nada resiste: *omnia vincit Amor*. Mas o sentido latente do soneto ainda não termina aqui. No momento em que pomos de parte o termo que permitiu a analogia – o sol –, para ficarmos apenas com a presença da dama, comparada ao sol, não nos é difícil tomar todo o soneto como uma pan-metáfora, vendo no dia e na primavera a presença da amada e na noite e no inverno a sua ausência:

A todo el Sol de Cintia aliento ofrece,
Y en lucida Carroça por trofeos
Lleva embidias del Sol, del prado flores.

Mas con su rapto nueva pena crece,
Pues caducan del prado los arreos,
Pues se cambian los dias en horrores (V, 15).

No soneto XVII o sol é tratado, não só metaforicamente, mas também como estrela que é, como se pode ver logo pela leitura da rubrica: "Al Sol, saliendo um amante al campo a ver su dama." Sabendo de antemão que, ao romper do dia, a sua amante irá passear para o campo, o poeta implora ao Sol que rasgue as "nocturnas sombras", pois está ansioso por se dirigir para junto de "la causa gentil de mis extremos", "con planta leve." No último terceto, ao sol-estrela associa-se o sol-amada: "O sale Apolo ya: los dos iremos, / Tú para dar al campo un nuevo Mayo, / Yo para idolatrar mi Sol hermoso" (p. 27).

Em conclusão, poder-se-ia dizer que a razão por que o amador espera ardentemente o advento do sol é que só ele, como espécie de guia, lhe permitirá encontrar o caminho que o pode conduzir para junto da amada.

O terceiro soneto (o VIII) em clave de sol tem a seguinte rubrica: "A una dama que, estando en la Iglesia, le dio el Sol en la cara" (p. 18).

A palavra Sol, além de figurar na rubrica, figura explicitamente no texto três vezes: uma vez em cada um dos quartetos e outra no primeiro terceto.

No primeiro quarteto trava-se como que um duelo entre o brilho causado pelos raios do sol filtrados através dos "cercos cristalinos" ou vitrais e o brilho do rosto de Fili, que é a dama celebrada neste soneto. No segundo quarteto, o Sol capitula, dando-se por vencido na luta que travara com Fili, "Sol viviente."

No primeiro terceto, o Sol, em sinal de vitória, cede a Fili o seu carro, como se de um autêntico certame se tratasse.

Como era de esperar, dentro da lógica da intratextualidade, o leitor vem a reconhecer, sem qualquer dificuldade, que o triunfo tinha que caber forçosamente a Fili, uma vez que, enquanto os raios que se desprendem do sol são puramente físicos, os que se desprendem do rosto de Fili são sobrenaturais, e, por conseguinte, mais poderosos, dentro da letra e do espírito do princípio hierárquico dos seres que subordinava a matéria ao espírito: "Que mucho, si el fulgor que esparse hermosa, / Es de ardiente virtud lucido exemplo, / Es de gloria inmortal divina llama" (p. 18).

Convém ainda notar que o desafio ao princípio paulino que propunha se não misturasse o profano com o sagrado, tão claramente expresso neste soneto, é uma característica barroca comum a todas as artes, de que os Cupidos transformados em anjos e os anjos em Cupidos poderiam servir de exemplo emblemático.

O Sol volta a aparecer no Soneto XV, o qual tem por rubrica estas palavras: "A una Niña hermosissima."

Tal como o soneto VIII, este soneto está totalmente construído à volta da imagem do sol, numa unidade verdadeiramente exemplar.

A função do sol, na sua quádrupla aparição dentro dos catorze versos deste soneto, é sempre metafórica: a primeira vez refere-se a Espanha, na sua função de pátria da personagem celebrada, chamando à "Niña" "Del gran Sol de España rayo ardiente." Seguidamente, o poeta desenvolve o tema do sol nas diversas fases do dia, desde que nasce até ao momento em que brilha no firmamento em toda a sua majestade e esplendor: o Zenit ou meio-dia. A imagem do Sol de tal maneira impregna o ser da "Niña", que ela virá um dia a gerar ou "hazer soles." E o soneto termina com o poeta afirmando que, embora a "Niña" esteja ainda na aurora da vida, já é aclamada pela terra como "nuevo Sol." É o sol tomado sobretudo na sua acepção de fonte de vida e de beleza: os votos da perpetuidade de um reino e da beleza imperecível dos reinantes.

No Soneto XXVII, dedicado "Ao mesmo [Conde de Linhares] eleito Capitão de Tanger", o sol transforma-se no Capitão que, qual outro Alcides ou Hércules, deverá eclipsar, vencer a "luz mingoante" dos Mouros. Certamente que temos aqui uma clara referência à insígnia de Espanha como sol – veja-se o soneto dedicado à "Niña Hermosíssima" – e à insígnia de Marrocos como lua, contribuindo para esta leitura o emblema da meia-lua associado aos povos islâmicos.

Dentro do espírito de uma época em que o princípio de hierarquia era omni-compreensivo, estendendo-se a todos os seres, não é difícil ver neste soneto um claro sinal, por parte do poeta, da superioridade dos cristãos em relação aos mussulmanos, *topos* glosado por todos os poetas cristãos da época, mormente na sua poesia heróica.

No Soneto XVIII o Sol surge mais uma vez como planeta e como metáfora ou imagem da "Dama a cavallo corriendo con acicates", como reza a rubrica. No segundo terceto o poeta constata que, "en quanto el Sol al corredor batia / Con aureas puntas los sangrientos lados, / Mi coraçon con rayos traspassava" (p. 28). Fazendo-se eco do que dissera noutros sonetos, o poeta associa os raios desferidos pela dama-sol às setas de Cupido. Por outro lado, tendo em conta a nature-

za máscula do cavalo, comparado no séptimo verso ao Pegaso de Apolo, a imagem das setas empresta ao fenómeno uma maior carga de erotismo. Porém, na medida em que são os raios desprendidos do sol – que é a dama – que ferem o coração do amador, poder-se-ia dizer que, no jogo do enamoramento, o papel activo pertence à mulher e o papel passivo pertence ao homem, como já foi referido em nota.

Numa descrição da beleza da mulher em termos superlativos ("En alabança de una Señora"), no Soneto XXX, o sol entra metaforicamente como símbolo máximo da beleza do corpo e da alma, da virtude do espírito, do poder omnipotente e irresistível do amor: "Milagro del mundo unico e raro, / Y del comun assombro bello objeto, / Lo ardiente del Sol, del Sol lo claro" (p. 40). E a imagem do sol estende-se aos olhos da "Señora": "Se intento descrivir los resplandores / Que tus soles derraman [...] / el merito acobarda al pensamiento" (p. 40).

Bastaria atentar no sentido do termo "milagro" para concluir que a "Señora" é barrocamente dotada de uma formosura que as leis da natureza não podem explicar.

No primeiro soneto da colectânea em português (Soneto XXI), o poeta trata o Amor nos termos em que tinha sido tratado por Platão, por Plotino e por Leão Hebreu, por exemplo, isto é, como "alma do Mundo." Esse Amor que tudo gera e tudo domina e tudo rege escolheu para seu trono de glória os olhos da amada e para seu templo o peito do amante. O que quer dizer que o Amor que habita na amada habita também no amado, o que é mais uma maneira de traduzir o célebre verso em que Camões diz que "transforma-se o amador na coisa amada" (p. 31). Acrescente-se ainda que o Sol do último verso do primeiro terceto irradia da senhora cantada pelo poeta, paradoxalmente chamada Cíntia, um dos nomes por que se designava a lua. Diz-se "paradoxalmente" por, em termos astronómicos, ser a lua a receber a luz do sol e não o sol a receber a luz da lua. A esse sol implora o poeta um pouco da sua energia, a fim de o seu pensamento poder subir até ele. O poeta, porém, ciente da sorte que coube a Ícaro quando tentou aproximar-se demasiado do Sol, roga à mulher amada que não permita que ele venha a perecer nesse voo ascencional, para poder levar a cabo a demanda que se impôs: a de celebrar a "infinita beldad" dela.

No soneto XXXII, com um título claramente barroco, em consonância com o título de tantos outros, – "A un balcon cerrado, donde solía una dama favorecer a su amante" –, a amada é simbolizada pelos

raios do sol que o poeta adora.[13] Como acontece quase sempre que se fala da vida do poeta em relação ao amor, em termos diacrónicos, verifica-se que, enquanto no passado encontrou correspondência por parte da mulher amada, no presente não conhece senão o abandono. É dentro deste contexto que o poeta via o balcão como oriente no tempo em que a dama amada nele aceitava o preito da sua homenagem e correspondia ao seu amor, e o vê como ocidente no tempo em que ela já não se mostra nele. O que quer dizer que o ciclo do amor encerrado nos sonetos se inicia na esperança e termina em desilusão, e, o que é mais importante, é que este conceito é veiculado pela imagem do sol nascente e do sol poente. Mais: é como se a sequência de sonetos, na peugada dos de Petrarca, contasse a súmula de uma história de amor sempre desejado e jamais alcançado.

Numa sequência de doze madrigais, tantos quantos são os sinais do Zodíaco, em sintonia, portanto, com a relevância das imagens astronómicas da colectânea e com o ciclo da vida, a presença do sol continua a impregnar o texto poético, em geral para descrever o efeito abrasador do olhar da amada, como se depreende das seguintes palavras do Madrigal I: "Pero si al Sol de tus divinos ojos, / En nube vil de su ardor el alma sube, / Ya ya la osada nube / Del propio ardor desecha y castigada [...] / Cae vibrada en caudalosos mares" (p. 43).

Não é necessário fazer qualquer violência sobre a letra do texto para se ver claramente que estamos perante uma alusão ao mito de Ícaro e de Faetonte, o que quer dizer que toda a tentativa feita pelo poeta para atingir o ojecto do seu desejo é baldada. Mais: tal como sucedeu a Faetonte e a Ícaro, que viram a sua ousadia castigada, assim acontece ao desventurado amante de Cíntia e de Fili.

No Madrigal VI (p. 47), o Sol aparece associado aos olhos da amada, chamada Cintia, "Sol ardiente" donde brotam as chamas abrasadoras do amor que põem em fogo (fogo de amor) a alma do amado: "Ardo en el alma yo, Cintia en los ojos."

Diga-se a propósito que este é o poema em que o amor erótico parece mais explicitamente expresso, como se depreende dos primeiros oito versos:

---

[13] Quanto à questão da terminologia litúrgica, tal como as palavras "adorar", "divino", "divindade", em princípio proibida pela Inquisição, de acordo com os estatutos da Contra-Reforma, era por vezes tolerada pelos censores, sempre que, aos olhos do censor, essas palavras constituíam meros elementos decorativos e estilísticos.
A este respeito, remete-se o leitor para o estudo de Edward Glaser, referido em nota anterior.

De llamas repentinas
Nos abrasamos yo y Cintia hermosa,
Cuando los dos a contemplar llegamos:
Yo sus luzes divinas,
Ella mi vista siempre lastimosa.
Mas si igual de los dos fuera el desseo,
Oh que dulce morir correspondiente! (47)

O verbo "morir", neste contexto, significa o êxtase experimentado por ocasião da consumação amorosa. Porém, como sucede em todos os poemas desta colectânea que têm o amor por tema, os desejos do amado não são correspondidos pela amada, de que os versos que se seguem aos transcritos anteriormente são a prova irrefutável:

Parecia dezirme el Sol ardiente,
Centelleando amor, arde, que yo ardo;
Pero misero yo, que bien aguardo,
Si luego en mi mal me veo,
Que para aumentar solo mis enojos,
Ardo en el alma yo, Cintia en los ojos (47).

No Madrigal IX (p. 49) o Sol surge mais uma vez associado aos olhos da amada, primeiro, e à própria amada, depois. Se o "resplandor divino" que irradiou do "Sol puro" dos olhos da amada deslumbrou o poeta, a ausência da amada ou do seu "Sol" cega-lhe os olhos de lágrimas, o que significa que o amado continua a estar em posição de inferioridade em relação à amada, ou a viver à mercê dos seus caprichos.

Finalmente, no Madrigal XI ou penúltimo, numa apóstrofe "A unas flores, regadas por mano de una dama", como reza a rubrica, e a que chama "pompa de Mayo", o poeta reconhece que essas flores "dichosas" não precisam, como todas as plantas, para crescerem, nem dos raios do sol – "del Sol el vivo rayo" – nem do orvalho da manhã – "el abreviado llanto matutino" –, pois têm os olhos (sol) de Filena e o "llanto" (orvalho) do poeta (50-51).

A seguir aos madrigais, encontra-se uma longa Silva, intitulada "El amante timido" (p. 52), e, a seguir à Silva, encontram-se quatro canções petrarquistas.

E, como era de esperar, a imagem do sol, omnipresente em todos os tipos de poemas, não podia faltar nas canções. Assim a sexta estância da Canção I, que tem por rubrica "Amante ausente, i firme, en la Primavera", reza assim:

Si ausente, mi sol veo
En mi, mas si le busco, busco envano,
Pues aunque Amor le estampa de su mano
En mi propio desseo,
El duro apartamiento
Miente el desseo, crece el sentimiento,
Y assi vivo cuitado,
Siempre unido a mi sol, siempre apartado (p. 69).

Este viver sempre perto e sempre longe da amada, paradoxal na aparência, é uma realidade dolorosa para o amante totalmente devotado à adoração da amada, em analogia com a permanente afirmação de vida que é a Primavera. *Mutatis mutandis*, quase poderíamos comparar a sua vida ao suplício de Tântalo e de Tício. E acrescente-se que nem sequer é preciso forçar o texto para sugerir esta comparação, pois o poeta dele usou no madrigal VII: "Ay como persuade de mi vida / El penoso exercicio, / Que soy Tantalo cerca lexos Ticio" (p. 48).

A canção III tem a seguinte rubrica: "En la muerte de la señora Doña María de Faro, que murió en la isla de San Miguel" (p. 78). Na estância oitava desta canção, em honra de uma pessoa real e devidamente identificada, pelo autor, o poeta, falando com a ilha que recebeu os despojos mortais da ilustre senhora, e tomando como referente a mitologia, diz-lhe que se deve considerar bem-aventurada e mais afortunada que a ilha de Delos, berço do Sol, por poder recolher no seu seio um sol mais belo que o sol-planeta, desta forma mais uma vez implicitamente apresentado como o rei dos astros:

Favorable fortuna te prepara
Que sea gloriosa el común llanto;
Pues te venera el Sol, te aclama el suelo,
Más famosa que Delo, que si Delo
Ha sido del Sol cuna;
Tú deves mayor suerte a la fortuna,
Pues que eres venturosa
De más hermoso Sol tumba gloriosa (p. 83).

Num poema em 23 oitavas reais, motivado por um retrato que a amada, chamada Estela, ofereceu ao amante, a fim de "aliviarle el sentimiento de la ausencia" (p. 97), não falta também a imagem do sol para descrever a amada, em termos superlativos, e para a conotar com o amor puro. Surge isso logo na segunda oitava:

Sin duda fue de Amor acción benina,
Viendo la soledad que el alma siente,
Dar alivio al dolor, con la divina
Copia que adoro de mi Sol ausente.
Mas ay que fue rigor, pues que destina
Al alma a tanto ardor mi luz presente,
Que amando un Sol, y ardiendo en una llama
Se abrasa en doble ardor, dos soles ama (p. 98).

Os "dos soles" com que termina a oitava são a amada em pessoa e o retrato que a representa vicariamente.

Como era de esperar, o poeta, perante o retrato que tem diante dos olhos corporais e a imagem que dela conserva dentro do coração, descreve em pormenor a amada. Depois de ter dedicado uma oitava à descrição do cabelo, outra da fronte e uma terceira das sobrancelhas, passa a descrever os olhos:[14]

Estos los soles son, los soles puros,
Que de esplendores negros adornados,
Con alabança igual, muestra seguros
Los rayos a las sombras vinculados:
Y tanto por los términos oscuros
Se dilatan los rayos duplicados,
Que en grata unión, si en lúcida porfía,
Donde vive la noche, habita el día (p. 103).

Mas se os olhos são sois, que outra coisa poderiam ser os seios senão dois "soles bellos" coroados por dois "globos brevissimos de plata" (p. 107)?

De allí la láctea vía se dilata,
Que espirando centellas se termina
En dos globos brevíssimos de plata,
Que en mortal velo anima alma divina:
Naturaleza, a tu hermosura grata,
A tal correspondencia le destina,
Que devidos [*sic*] juzgó, quien llega a vellos,
Dos bellos globos, a dos soles bellos (p. 107).

---

[14] Como se vê, estamos perante uma "descrição estática descendente", para nos servirmos da terminologia utilizada por Sylvia Trelles num artigo intitulado "Aspectos retóricos de los retratos femeninos de la *Galatea* [de Cervantes"]: "Se trata de una descripción estática descendiente que sigue el modelo ejemplificado en las poéticas medievales como el "Ars versificatoria" de Mathieu de Vendôme y la *Poetica nova* de Geoffroi de Vinsauf" (apud *Cervantes y la Pastoral.* Edited by José J. Labrador Herraiz and Juan Fernández Jiménez. Cleveland: Penn State University – Behrend College – Cleveland State University, 1986), p. 169.

E com um sol por olhos e dois sóis por seios, olhos e seios que são, respectivamente, a fonte e a sede do amor, não estranha que o poeta remate o seu longo poema em louvor do retrato da amada com mais uma referência ao sol, também na sua função metafórica, ou seja, fazendo da mulher retratada um verdadeiro sol que espalha os seus raios esplendorosos pelo universo inteiro, numa clara analogia entre a omnipresença do sol no mundo inteiro e a permanência através dos tempos por meio da arte, ao mesmo tempo que, neoplatonicamente, faz mais uma vez do Amor a alma do universo:

> E en tanto pues que las admiraciones
> Alabanças te son, o Sol hermoso,
> La Fama por incógnitas regiones
> Tu mérito dilate milagroso;
> Ostente en alto honor de tus acciones
> De diamante inmortal carro pomposo,
> Cuyos eternos exes boladores
> Guíe el Amor y tiren los Amores (p. 108).

No primeiro poema em décimas, intitulado "Varios affectos de Amor", o poeta recorre também à imagem do sol para se referir aos olhos, uma vez que todo o poema se move à volta dos efeitos causados pelas setas que o Amor arremessa contra os corações: setas ou "harpones bellos" que os "áureos cabellos" da amada douram e seus olhos "arman de fuego" (p. 109).

Expostas estas duas imagens na primeira décima, fácil é ao poeta proceder às variações que esse tema postula, fazendo ressaltar a imagem dos cabelos como laços que aprisionam e a dos olhos como raios que queimam, imagem impregnada, como várias outras através do cancioneiro, de conotações eróticas, em virtude da terminologia usada e da associação cinética com o jogo da caça.

Vejamos toda a décima III para amostra:

> Si formaron las prisiones
> Los rayos de tus cabellos,
> Y de tus dos soles bellos
> Al celeste ardor me expones;
> Siendo todo admiraciones
> Lo que me enlaça y me enciende,
> No en vano el alma pretende
> Laços y llamas; pues son
> Rayos de un Sol la prisión,
> De un cielo el ardor que offende (p. 110).

No quarto poema em décimas – "A ũa dama que dilatava deixar-se ver" – o amado, feito de novo Ícaro, está determinado, mesmo com risco da própria vida, a atingir o Sol por que suspira, o que quer dizer que o sol entra aqui mais uma vez como metáfora para designar a mulher amada, mais brilhante e mais bela que o sol, mas, ao mesmo tempo, tão distante e tão impossível de alcançar pelo amado como o Sol por Ícaro:

> Desses olhos ao Sol puro,
> Cíntia, o desejo me guia,
> Tão constante na ousadia,
> Quanto em asas mal seguro.
> Novo Ícaro me aventuro
> Despois que o temor perdi;
> Mas se vir sua morte em mi,
> Direi ufano da ruina:
> Caí por luz mais divina,
> Por mais belo Sol caí (p. 115).

Entrelaçando o mito e a metáfora, o poeta consegue veicular a beleza incomparável da mulher amada e o desejo irreprimível que o amado tem de se apoderar dessa beleza. Porém, como acontece com outros poetas, quando recorrem ao mito para expressar os seus conceitos e os seus sentimentos, também Álvares Soares considera a sua demanda superior à de Ícaro, uma vez que o objecto dessa sua demanda excede em valor aquele em cuja busca se lançou o filho de Dédalo – "por uma luz mais divina / Por mais belo Sol caí."

O poder extraordinário dos olhos é tal, que nem o "velo negro" com que uma dama cobriu o rosto chegou para impedir o efeito devastador desse poder: a morte figurativa do amado ou o êxtase amoroso, no que poderá ver-se uma alusão indirecta ao mito de Medusa, transposto para clave erótica:

> Por entre negros celajes
> De leve sendal salió,
> Impedida sí la luz,
> Pero no eclipsado el Sol.
>
> En la sutil nube oscura
> Tal brío el rayo cobró
> Que fue luego incendido en mi,
> Lo que en él era fulgor (p. 119).

Como na grande maioria dos casos, também no Romance 4 o sol é uma metáfora para os olhos, como se pode ver claramente por esta quadra, em que vão de mãos dadas, em harmoniosa correspondência, os olhos da amada, o sol e a aurora, as lágrimas, as pérolas e as gotas de orvalho:

> Las perlas que derramáis
> Del uno y del otro Sol
> Aunque en vos son desperdicio,
> Riquezas del Alba son (p. 125).

Idêntica imagem se encontra no Romance 5, que tem a seguinte rubrica: "A una dama hermosa y música." Entretanto, como logo nos primeiros versos se expressa melhor que em qualquer outro poema da colectânea a relação entre o amor e o sentido da vista, corroborado este pelo efeito igualmente irresistível do sentido do ouvido, vamos transcrever, não só a quadra em que aparece a dita metáfora, mas também a que a precede, para melhor compreensão do que acaba de ser dito:

> Brotando amor de sus ojos,
> De su boca dulces quexas,
> Vi suspender coraçones
> Lisarda canora y bella.
>
> Alta imitación del cielo
> En su admiración ostenta;
> Del Sol, en sus bellos soles,
> En su voz, de las Esferas (p. 125).

Curiosa aqui a referência à harmonia das esferas, ao falar da voz melodiosa de Lisarda. Estamos perante a teoria astronómica de Pitágoras e dos seus sucessores, segundo a qual os astros se sustentavam no ar e seguiam fielmente as suas pré-estabelecidas rotas celestes, graças à magia omnipotente da música.

Naturalmente que não é possível pensar neste tema sem que nos venha à lembrança a justamente célebre ode de Fray Luis de León ao Conde de Salinas, "Catedrático de Música de la Universidad de Salamanca", e a ode intitulada "Noche serena", sobre a música e a harmonia das esferas, assim como a descrição majestosa da "máquina do mundo" em *Os Lusíadas* de Camões.

Antes de passarmos a outro romance, queremos chamar ainda a atenção para a quadra que melhor traduz a beleza incomparável da "dama hermosa y música", pois nela o poeta (continuando a privile-

giar os sentidos da vista e do ouvido), perante os efeitos produzidos num ser humano pela harmonia resultante do conúbio entre o som e a luz, vê-se forçado a concitar todos os "ingenios" a celebrar a dama bafejada por esse raro milagre:

> Los ingenios se dispongan
> A celebrar las inmensas
> Glorias, que en música y luz
> Traslada el cielo a la tierra (p. 127).

No penúltimo romance – o sexto – o poeta chama "animado Sol" à sua amada Clori. É como se a imagem do sol tivesse transitado de mera metáfora, da frieza de um ser inanimado, para uma autêntica personifacação ou prosopopeia, para um ser humano sujeito aos mais desencontrados sentimentos e paixões, o que seria uma forma de transportar o sol lá da majestosa e distante solidão e vastidão dos espaços siderais para o meio de um mundo a fervilhar de vida.

Numa longa canção (a IV) em honra da Rainha Santa Isabel de Portugal, entre as metáforas a que o poeta recorreu para enaltecer a rara beleza da Rainha Santa, conta-se a do sol: "Enobleciendo al Ebro cristalino / Naciste, o pura estrella, antes sol claro, / Siendo su orilla tu purpúreo Oriente" (p. 86). E toda a oitava gira à volta da imagem da luz, para se descrever o nascimento auspicioso (e o lugar desse nascimento) de tão extraordinária rainha.

Tendo em conta que a celebração da beleza sobre-humana da mulher e o desejo ardente de alcançar e usufruir dessa beleza são o tema principal da grande maioria dos poemas de *Rimas varias*, e tendo em conta também que, quer por razões científicas, quer por convenção literária, os olhos são o sentido mais puro do ser humano, são a fonte do amor e são como que o protótipo da beleza no mundo; tendo em conta outrossim que, de acordo com o credo poético barroco, o poeta deverá recorrer, com a maior frequência possível, ao carácter conotativo das palavras, e neste ao metafórico; tendo igualmente em conta que, dentro dos princípios da hierarquia dos seres, os corpos celestes eram superiores aos corpos terrestres, e que, de entre os quatro elementos, o mais puro – e o mais nobre – era o fogo, o poeta, sempre que se propuser descrever em termos superlativos a beleza da mulher, verá nas imagens astrológicas um recurso único; e tendo em conta que, de entre os astros que povoam os espaços siderais, o mais nobre é o sol, de acordo com a ciência do tempo e com os princípios da estética, ninguém poderá estranhar que o poeta privilegie essa imagem no seu propósito de cantar condignamente os louvores

da mulher amada, de chorar as suas desilusões amorosas, de descrever barrocamente os encantos físicos e morais de uma menina nobre e de profetizar-lhe um futuro feliz e glorioso, de entoar os feitos heróicos de um grande guerreiro, de enaltecer a beleza ímpar e as virtudes evangélicas da Rainha Santa Isabel.

# A VIDA COMO VIAGEM NA *IMAGEM DA VIDA CRISTÃ* DE FREI HEITOR PINTO

> Os que de Lisboa navegam para a Índia Oriental pelo Mar Oceano até chegarem à linha, regem-se pela estrela setentrional que está no Polo Árctico; e, passada a linha, perdem-na de vista e descobrem outra estrela austral em o Polo Antárctico, que dali por diante lhes serve de norte, por que governam seus navios. Assim também inda que no princípio da navegação desta vida nos hajamos de regular pela estrela da razão, e segundo ela ordenar nossas acções, contudo, se queremos aportar em a Índia Celestial, convém olhar para o norte da fé, e conforme a suas regras e documentos ordenar a rota de nossa peregrinação, quando se oferece cousa que transcende os fins e limites de nosso natural juizo.
>
> Amador Arraes, *Diálogos* (Lisboa, 1846), p. 159.

O emblema oitavo de Alciato, intitulado "Qua dii vocant eundum" (Deve ir-se por onde os deuses nos ordenam que vamos), representa o homem como caminhante. No seu longo comentário a este emblema, entre muitas outras coisas, diz Diego Lopez o seguinte:

> Con esta Emblema acaba Alciato las cinco que dijimos que hacía al culto divino y religión, y púsola postrera, porque en cumplir lo que en ella se nos amonesta consiste la religión cristiana y perfección de ella, que es ir por donde nos llama Dios, lo cual nos amonesta el título: *Qua dii vocant eundum*, que habemos de ir por donde Dios nos llama. [...]. Dice muy bien Alciato, porque cuantos viven en este mundo caminamos en duda, y va usando de la metáfora del caminante, porque nuestra vida, y el hombre viviendo, es un caminante continuo, [...]. De manera que, porque estamos en duda y no sabemos el fin de nuestra jornada, dice Alciato, y somos engañados en esta senda y camino de la

> vida, si no nos muestra el camino el mismo Dios. Esto fue lo que el proprio Cristo hizo, que fue ser Maestro nuestro, el cual nos vino a mostrar el camino, y él proprio se llama camino: *Ego sum via*, yo soy el camino y senda, y por que no nos faltase quien nos enseñase por donde habíamos de caminar, para que no nos engañásemos en este camino y crucijada, siempre nos ha enviado Mercurios y mensageros suyos, para que no anduvísemos en tenieblas. Y así decía David: *Ostende mihi, Domine, viam in qua ambulem.*[1]

Na sua apresentação dos emblemas de Cesare Ripa, Johann Georg Hertel faz as seguintes considerações sobre o emblema da "Peregrinação":

> A personificação da Peregrinação é um homem visivelmente cansado, cuja cabeça se apresenta metade rapada e metade coberta de cabelo. Está vestido da indumentária tradicional do peregrino: pende-lhe dos ombros um chapéu de abas largas; cobre-lhe o corpo uma capa longa e escura; leva atadas ao cinto uma bolsa e uma cabaça; e calça botas altas. Poisa-lhe na ponta do cajado uma andorinha. Vai caminhando por meio de um campo inculto e deserto.[2]

O emblema está encimado por estas palavras: "Lot e Abraão, por ordem de Deus, saem do Egipto, levando com eles as suas esposas, os seus filhos e os seus rebanhos. Vão para Canaan, a terra que Ele lhes prometera." E está rematado pelas que se seguem: "Aqui, por decreto de Deus, vê-se Abraão indo com a sua tribo para Canaan."

Um dos nomes que Fray Luis de León dá a Cristo é o de caminho. E fá-lo – declara Marcelo a seus dois interlocutores, Sabino e Juliano – por várias razões: porque assim se chama Cristo a si mesmo no Evangelho de São João; porque assim lhe chama o profeta Isaías; porque assim lhe chama o Salmista no Salmo 78.[3]

Pelo que se refere aos tipos de caminhos que o homem terá de percorrer para chegar à Jerusalém celeste, veja-se o que diz Marcelo, criptónimo de Fray Luis de León:

> E porque, Juliano, los caminos son en diferentes maneras, que unos son llanos y abiertos, y otros estrechos y de cuesta, y unos más

---

[1] Diego López, *Declaración Magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato* – 1655 (Londres e Nova Yorque: Scholar Press, 1973), pp. 48-56.

[2] Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*. The 1758 Hertel Edition of Ripa's "Iconologia" with 200 engraved illustrations (Nova Yorque: Dover Publications, Inc.). (Tradução nossa.)

[3] Fray Luis de León, *De los Nombres de Cristo* (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1966), Vol. I, p. 105.

> largos, y otros que son como sendas de atajo: Cristo, verdadero CAMINO y universal, cuanto es de su parte, contiene todas estas diferencias en si: que tiene llanezas abiertas y sin dificultad de estropiezos, por donde caminan descansadamente los flacos; y tiene rodeos para unos, porque así les conviene, y ni más ni menos por donde atajen y abrevien los que se quisieren apresurar.[4]

Na dedicatória da *Imagem da Vida Cristã* "ao ilustríssimo e mui excelente senhor Dom Teodósio Duque de Braganca", "el más destacado autor religioso portugués del siglo dieciseis"[5] começa por comparar a sua obra às estátuas dos "antigos imaginários", ou seja, escultores, entre os quais realça Fídias e Policleto. E, dentro desse espírito, declara em seguida que é a sua "obra como estátua e imagem da vida cristã, repartida em diálogos como em membros duma figura."[6]

Bastaria termos em conta esta declaração programática do autor para podermos concluir que estamos perante uma obra de natureza essencialmente plástica, sendo preocupação constante de Frei Heitor Pinto apresentar (em termos de filosofia aristotélico-tomista) o conceito por meio da imagem, a substância por meio do fenómeno.

De acordo com estas premissas, é-nos fácil compreender a insistência, por parte do autor, no símile e na metáfora, a fim de tornar mais viva e mais acessível a doutrina exposta. É como se a obra fosse uma metáfora continuada, em que avulta a imagem da vida cristã. E, como a ideia de viagem está intimamente ligada à vida espiritual do cristão, a metáfora do homem como caminhante e peregrino é uma constante de "esa joya que es la *Imagen.*"[7]

O tópico da vida como viagem espraia-se soberano pelas páginas desta obra-prima de ascética cristã. De facto, se nos perguntássemos qual o tema fundamental da *Imagem da Vida Cristã*, talvez pudéssemos responder que é a indicação do caminho que melhor poderá conduzir o homem ao paraíso, seu fim último[8] e sua "pátria natural",

---

[4] Id., *Ib.*, Vol. I, p. 111

[5] Edward Glaser, apud Fray Hector Pinto, *Imagen de la Vida Cristiana* (Barcelona: Juan Elors, Editor, 1967), "Introducción", p. 8.

[6] Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã* (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1952-1958), vol. I, pp. 2-3.
Daqui em diante, todas as citações da *Imagem da Vida Cristã* – extraídas desta edição – serão referidas no corpo do artigo, indicando o número romano o volume e o número árabe a página.

[7] Edward Glaser, *Ib.*, p. 8.

[8] Repare-se que o Paraíso é o último dos quatro Novíssimos do Homem, sendo os outros três a Morte, o Juizo e o Inferno.

como diz Camões no seu extraordinário poema "Sobre os rios que vão."[9]

Feitas estas observações preliminares, vamos procurar mostrar que o tema da vida do homem como viagem está na base da *Imagem da Vida Crista*. Começaremos por indicar que o termo dessa viagem é o paraíso; que a terra é para o homem porto de passagem e lugar de desterro, e não morada permanente; que essa viagem a caminho da pátria celeste se processa na terra e no mar; que, a fim de ser bem sucedido nessa viagem, precisa o homem de guias seguros, entre os quais inculca o autor a sã filosofia, a razão, a verdade, a Sagrada Escritura, a virtude, a lei divina, a graça, e Jesus Cristo[10]; e, por último, que os homens que têm esses guias chegam sãos e salvos ao porto de salvação, isto é, ao paraíso.

Ao apresentar a "Terra de Promissão", de que fala a Bíblia, como figura ou imagem do paraíso, Frei Heitor Pinto subscreve *a fortiori* o tema da vida como viagem, na medida em que essa "Terra de Promissão" só viria a ser alcançada pelos israelitas após uma longa caminhada de quarenta anos, através dos desertos do Monte Sinai:

> Das 42 moradas ou pousos que a Escritura conta que fizeram os filhos de Israel os quarenta anos que andaram no deserto, des que partiram do Egipto, até que chegaram à terra de promissão, é a quadragésima *Almon Diablatiam*, como está escrito aos 34 capítulos dos *Números*. E são aquelas moradas uns degraus da escada do Céu, por que havemos de subir, até chegarmos à eterna bem-aventurança, que é a verdadeira terra de promissão (I, 54-55).

---

[9] Há na *Imagem da Vida Cristã* dois tipos de viagem: a do autor, escondido por detrás dos vários *alter-egos*, em *disputationes* escolásticas com as diversas personagens que vai encontrando pelo caminho, desde Portugal à Italia, com passagem por Espanha e por França; e a viagem do cristão, na sua qualidade de peregrino da eternidade – uma viagem de carácter geográfico e outra de carácter escatológico.

[10] Talvez não venha a despropósito notar que na *Imagem da Vida Cristã* não se propõem os santos – nem sequer N. Senhora! – para guias do *homo viator*.
Estaremos perante um cristão novo? Estaremos perante um escritor sagrado de formação em certo aspecto erasmiana e luterana? Não nos esqueçamos que o diálogo mais longo dos *Diálogos* de Frei Amador Arraes (cuja primeira edição é de 1589) trata de N. Senhora (a primeira edição da *Imagem da Vida Cristã* é de 1562 – 1.ª parte – e de 1572 – 2.ª parte).
Esta característica peculiar da *Imagem da Vida Cristã* já foi notada por António José Saraiva e Óscar Lopes: "Ao lado de Barros e de Ferreira, representantes de um Humanismo laico e de raiz burguesa, Heitor Pinto é um humanista da religião, o representante de uma *élite* clerical que não andava muito longe do ideal proposto por Erasmo" (*História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, s.d.. 4.ª ed., p. 371).

Para que se desvaneçam todas e quaisquer dúvidas que porventura possa haver sobre o verdadeiro significado de "Terra de Promissão" nas páginas da *Imagem da Vida Crista*, vamos transcrever uma outra passagem em que essa "Terra de Promissão" é metáfora de "Céu", "banquete dos Anjos", "soberana Jerusalém", "gloriosas e bem-aventuradas moradas que já nunca terão fim":

> Ó glorioso monte, ó glorioso couto, onde se faz o contrato e concerto, que nem Jacob quer ter conta com o mundo, nem o mundo conta com ele, onde o religioso professa e testemunha que deixa não somente o mundo, mas a si, e que caminha para a terra de promissão, para o Céu, para o banquete dos Anjos, para a soberana Jerusalém, para aquelas gloriosas e bem-aventuradas moradas que já nunca terão fim (I, 119).

Partindo do princípio de que o paraíso é aquela "pátria natural" por que ardentemente suspira a voz poética de "Sobre os rios que vão" de Camões, como foi dito anteriormente, este mundo terá logicamente que ser o lugar de passagem e de desterro onde a alma pena até que lhe seja dado desferir o voo para as cumeadas da "pátria verdadeira":

> [...] a terra não é nossa terra, mas nosso desterro. [...] caminhemos com ânimo para a celestial cidade de Jerusalém, nossa verdadeira pátria [...]. E de cá da terra alevantemos a ela os olhos, saudando-a com piedosas lágrimas e penetrativos suspiros, para que, acabada a jornada desta vida, por graça entre nela, que é a glória, a qual Deus pela sua misericórdia nos queira conceder (I, 132-133).

Lugar de desterro é este mundo, e desterro é esta vida: "Se cada um de nós fizesse alardo de seus trabalhos e o corpo confessasse suas dores e o coração seus cuidados, teríamos a vida por triste desterro" (I, 219).

Ao desterro andam impreterivelmente associadas todas as espécies de agruras e tribulações: "Com estas palavras soidosas estava o bom amante explicando os abrasados desejos que tinha de se ver com Deus na sua glória, e o sentimento que tinha do seu longo desterro, envolto em lágrimas, em que o fervente amor fazia experiência de seu sentimento e soidade" (II, 120).

Quem diz desterro diz "cárcere" e "prisão." E, como todo o prisioneiro suspira ardentemente pelo raiar da liberdade, também o cristão suspira veementemente pelo momento em que lhe seja dado ver despedaçadas as duras cadeias que lhe impedem a caminhada para o "glorioso monte da visão divina": "Tirai, Senhor, minha alma deste cárcere, livrai-me desta cova e prisão do mundo, levai-me deste vale a

esse glorioso monte da visão divina, onde goze de vós na eterna bem-aventurança" (II, 152).

Que o mundo é lugar de desterro e que o homem é peregrino a caminho da pátria – eis o que nunca convirá perder de vista.

Longe da pátria, o homem caminhará para ela, apoiado ao bordão de peregrino:

> Aqui somos peregrinos, e a nossa vida é um longo desterro; a nossa terra é a glória celestial, aquela cidade bem-aventurada, donde andamos desterrados e para onde caminhamos. E cumpre trazer sempre bem impressa na alma a lembrança de nosso desterro e peregrinação, para andarmos de alevanto nas cousas do mundo, sem fazermos delas fundamento (I, 227).

A analogia entre a vida e a peregrinação ressalta também claramente das palavras em que, no "Diálogo da lembranca da morte," o pai diz ao filho que os seus dias se aproximam do ocaso: "Segundo a minha idade, não pode tardar muito a minha hora, que já se me vai pondo o sol da vida, e vou nas completas da minha peregrinação" (II, 87), sendo "completas", neste contexto, uma metáfora para indicar os últimos dias de vida, uma vez que completas é a última das horas canónicas do ofício divino. Aliás esta metáfora é como que uma redundância da que a precede: que se avizinha o pôr do "sol da vida." E, dentro daquele espírito tão peculiar à exortação ascética, recorre Frei Heitor Pinto também a um exemplo bíblico para estabelecer uma analogia entre o peregrino em busca da pátria terrestre e o peregrino em busca da pátria celeste:

> Isto sentiam bem aqueles patriarcas antigos de gloriosa memória, quando, fazendo pouco caso da terra da promissão material, suspiravam pela celestial, saudando-a de longe com piedosas lágrimas e penetrativos suspiros, confessando-se por peregrinos e estrangeiros, como o afirma S. Paulo na *Epistola ad Hebreos* (I, 227).

Comum a todas as literaturas de todos os tempos e de todas as latitudes é a imagem marítima, como comum é a viagem marítima como demanda da vida por excelência, no contexto da obra que estamos a analisar. Quanto ao segundo caso, bastará pensar no significado último do mito dos Argonautas, da *Odisseia* de Homero ou da *Eneida* de Virgílio. Mas se o carácter mimético da literatura do século XVI se pode considerar responsável por uma superabundância de imagens marítimas na *Imagem da Vida Cristã*, de forma alguma devemos esquecer-nos que Frei Heitor Pinto foi nado e criado numa época em

que o mar permeava a vida dos portugueses em todos os seus aspectos e em todas as suas dimensoes. E isso é tanto mais de notar quanto é verdade ter Frei Heitor Pinto vibrado com os triunfos dos portugueses através dos continentes e dos mares, como se poderá verificar pelas passagens da sua obra em que fala do carácter épico dos descobrimentos e das conquistas sem fim.[11] Por outro lado, não terá sido em vão que Frei Heitor Pinto viveu longos anos no monumento por excelência e prototípico à epopeia dos descobrimentos: o Mosteiro dos Jerónimos.

Dominando a terminologia náutica com a perícia de um velho lobo do mar, o autor da *Imagem da Vida cristã* lançará mão das mais variadas metáforas e símiles de natureza marítima para ilustrar a sua doutrina.

A fim de se comprovar o cunho pessoal que ele emprestou a esse recurso retórico de tão venerandas tradições, parece oportuno transcrever uma passagem extremamente elucidativa, nesse aspecto, pelo que tem de concreto e de histórico:

> Por que é viver em tanta confusão? De que serve servir a cousa tão enganosa? Que mar há no mundo, que estreito, que Euripo, que bancos de Frandres, que golfão de Lião, que cabo de Boa Esperança que tenha tão várias ondas, tão duvidosas mudanças, tão bravos movimentos, tão desfeitas tormentas, tão perigosas tempestades como o mundo? Que trabalhos são os do mundo, que perigos, que variedades, que ondas, que mares, que torvações, que enchentes e vazantes (II, 16-17)?

Ao carácter topológico da metáfora, a traduzir a natureza mimética da literatura de um século que vivia em perpétua adoração diante dos manes dos clássicos greco-latinos, junta Frei Heitor Pinto a nota da cor local, ao justapor aos lugares comuns herdados dos clássicos greco-romanos a alusão aos "bancos de Frandres", ao "golfão de Lião", ao "cabo da Boa Esperança" – esse Cabo Tormentório que Camões e Pessoa metamorfosearam em protótipo de todos os obstáculos que os navegadores portugueses encontraram nos mares.

Na impossibilidade de referirmos todas as imagens marítimas que embelezam as páginas da *Imagem da Vida Cristã*, limitar-nos-emos a referir apenas uma ou outra que melhor possa ilustrar o tema

---

[11] A apologia e o panegírico dos descobrimentos foi uma constante em todo o tipo de literatura portuguesa do século XVI. Quando o tema não é tratado *ex professo* é referido dentro de um contexto retórico, por exemplo, como claramente se deduz da epígrafe a este trabalho.

que nos propusemos estudar: o da vida do homem cristão como viagem a caminho da bem-aventurança eterna.

A fim de melhor fazer compreender que, para gozar com Cristo das glórias da Ressurreição, é necessário sofrer com Ele os tormentos do Calvário, recorre o autor à seguinte imagem marítima: "E para que é desejar longa vida, pois nos dilata nosso desterro, e nos detém neste mar de trabalho, sem podermos entrar no porto do eterno descanso, o que não podemos fazer senão por meio da morte, que é o cais, em que desembarcamos desta vida para a outra? E ainda que pareça que a morte é contrária à vida, é caminho para ela" (II, 125-126).

Fala o pai com o filho no "Diálogo da lembrança da morte." E para lhe fazer apreender melhor o significado da vida, lança mão várias vezes de imagens marítimas:

> E nesta longa idade em que me vês, nesta velhice castigadora dos erros da mocidade, estou contente, porque me parece que vou já vendo a terra, e que, cansado da longa navegação da vida, começo já a entrar pela barra do porto da morte: nem queria por nenhum preço tornar outra vez a empregar-me nas duvidosas e tempestuosas ondas (II, 149).

A vida é uma "longa navegação"; a morte é a "barra do porto"; e as dificuldades da vida são as "duvidosas e tempestuosas ondas." Numa outra passagem, o mundo é comparado a um navio, as velas do navio à vaidade e o vento à presunção: "É o navio do mundo tão pequeno, e o vento tamanho, e vão tão despregadas e estendidas as velas da vaidade, que, se este vento da presunção não abranda, hei medo que soçobremos" (II, 224).

As imagens utilizadas para significar o mundo são multímodas, como multímodos são os fenómenos e a terminologia da vida e ciência marítimas. Assim, numa passagem o mundo é um golfão, salpicado de baixos: "Quantos houve aí que, tendo navegado com perpétuo vento pelo golfão do mundo, se vieram depois a perder em baixos vaus" (II, 322), o que significa que, tendo alguns cristãos resistido corajosamente aos vendavais das grandes tentações, vieram depois a sucumbir às brisas das pequenas tentações.

Uma vez lançado ao mar, fica o barco sujeito ao capricho das ondas e dos ventos; igualmente exposto às intempéries fica o homem, quando lançado "no mar do mundo em que navegamos nesta vida, que tem suas ondas e tempestades e tormentas, e seus ventos encontrados, e cruzados, e tempestuosos, com os quais os homens sentem seus

movimentos, uns mais, outros menos, uns duma maneira, outros doutra, segundo a inclinação e vida e costumes de cada um" (II, 257).[12]

Profundo conhecedor de todos os lugares comuns da ascética cristã, da mesma maneira que o era da arte de marear e das ciências marítimas, fácil foi a Frei Heitor Pinto estabelecer uma comparação entre os escolhos que o marinheiro encontra no mar e os perigos que o cristão encontra na vida:

> E vendo estas cousas, estava [o lionês] comparando o mundo ao mar, que com suas ondas e mudanças ora nos despede e ficamos em seco; ora nos torna a recolher para que, metidos e engolfados nos enganos das águas de suas privanças e honras e riquezas, nos alague, ou nos torne a lançar de si com maior desonra e perigo (II, 3).

Dotado de um espírito criativo capaz de obrar maravilhas no campo da arte literária, Frei Heitor Pinto, num autêntico golpe de teatro, põe o mundo a viajar pelo vasto oceano da vida, levando o homem às costas, não com a piedade filial com que Eneias carregou com o pai por entre as ruas de Troia em chamas, mas com uma crueldade sem nome: "E estou vendo como o mundo, umas vezes no meio da viagem, outras entrando já pela barra, mete no fundo nossos pensamentos, e algumas vezes os faz soçobrar logo em saindo do porto" (III, 139), o que quer dizer que uns se perdem logo nos primeiros anos de vida, outros "in mezzo del camin di nostra vita", e outros quando estão já próximos da morte.

Nascer é começar a caminhar para a morte. Mas como essa caminhada é mais longa para uns e mais curta para outros, convém que disso tenhamos consciência. E é para nos alertar para essa verdade que Frei Heitor Pinto se serve de uma imagem marítima extremamente eloquente: "Em entrando na vida, pomos os pés na prancha, e uns preamar, outros baixamar, todos partimos tarde ou cedo" (IV, 190).

Contrapondo o tema do desejo que o homem nutre em si de permanecer para sempre na vida com o tema da fugacidade dessa mesma vida, Frei Heitor Pinto recorre a uma belíssima imagem marítima que faz lembrar como que uma dança e contra-dança entre o devir de Heráclito e a permanência de Parménides:

> [...] assim os velhos, que andam já embarcados para a morte na nau da triste vida, cuidam que foge o tempo com seus contentamentos, e que ele é o que se vai, e eles os que ficam sem mudar: [...] e nós

---

[12] Repare-se na maestria com que Frei Heitor Pinto utilizou a figura do polissíndeto para traduzir a fúria incontível e sempre crescente da tempestade marítima.

> somos os que imos correndo com a nau de nossa vida, navegando com os ventos às vezes prósperos, às vezes adversos, ora com bonança, ora com tormenta, até uns darem consigo nas profundezas e abismos eternos, onde se perdem sem fim (III, 181).

Nas viagens marítimas, deparam-se os marinheiros com o marulho das vagas e com os pegos traiçoeiros. Pois bem: Frei Heitor Pinto contrapõe um vício a cada um desses obstáculos, para nos dar a entender que, assim como o marulho, as ondas e os pegos podem fazer naufragar o navio, na sua viagem através dos mares, assim também os males, os enganos e as vaidades podem fazer naufragar a alma, na sua viagem através do mundo: "Enquanto estivermos metidos no marulho dos males do mundo, mergulhados nos pegos das suas vaidades, longe estamos de ser quem devemos ser" (IV, 83).

Lançado o barco ao mar, nunca se sabe a sorte que lhe cabe, tantos são os perigos com que os Ulisses que nele navegam poderão vir a deparar. Entretanto, para ter mais probabilidades de vir a chegar são e salvo a porto de salvação, tudo deve fazer o passageiro, desde procurar que o barco esteja nas melhores condições possíveis até fazer-se acompanhar de pilotos experientes e seguros. Assim sucede com o homem quando inicia a sua viagem através dos mares da vida. Tudo deve fazer para que o barco seja sólido e o piloto seja bom. É isso que nos diz Frei Heitor Pinto numa longa série de imagens marítimas de que passamos a referir aquelas que melhor se prestam para elucidar o tema que estamos a desenvolver. Chama-se porém desde já a atenção para o facto de que o requisito em que o autor mais insiste para que o viajante chegue a bom termo é a idoneidade e a perícia do piloto. Convirá acentuar também que, em paralelo com a hierarquia das provas com que Frei Heitor Pinto defende as suas teses através da obra, também neste ponto das imagens marítimas há claramente uma hierarquia, que vai da razão a Cristo, passando pela filosofia, a verdade, a vida monástica, a lei divina, a sagrada escritura e a graça.

Dilema da vida do homem sobre a terra é saber distinguir, a todo o momento, entre fins e fins, entre bens e bens, isto é, entre bens que conduzam a alma ao "porto da glória eterna" e bens que conduzam a alma ao "abismo da perdição e pena sem fim." Frei Heitor Pinto chama aos primeiros bens "verdadeiros" e aos segundos "aparentes" ou "falsos." Para alcançar os primeiros, é preciso ter por "agulha de marear" a "verdade" e "o norte da razão", ao passo que, para alcançar os segundos, mais não é preciso que ter por "agulha de marear" o "bruto apetite." Este princípio elementar da doutrina cristã está apre-

sentado numa encantadora imagem marítima que passamos a transcrever na íntegra:

> [...] há aí dois modos de fins, e dois de bens, uns verdadeiros, e outros aparentes. Com os verdadeiros se abraçam os que no mar da vida levam a verdade por agulha de marear e se governam pelo norte da razão, pondo sempre a agulha para o porto da glória eterna; e com os falsos os que seguem a rota de seu bruto apetite em busca de seus gostos e interesses, alvo a que endereçam seus sentidos e pensamentos, e, sem saberem em que paragem vão, se fazem na volta do Inferno. De maneira que uns navegam para ir desembarcar no cais da eterna seguridade, e glória para sempre, outros para o abismo da perdição e pena sem fim (IV, 170-171).

Imerso em mil preocupações de carácter material, vê-se o cristão "engolfado nas perigosas ondas dos negócios do mundo, como navio que, andando sem leme, batido de ventos, perdido pelo mar, quebrado o mastro, e rotas as velas, [...] sem poder entrar pela barra", está condenado a perecer. A fim de que o barco não venha a precipitá-lo para sempre no abismo dos mares, agarra-se o navegante ao leme da "vida solitária", isto é, abraça o estado de vida de perfeição (II, 24).

Para que os marinheiros não se desviem da sua rota, necessitam de mapas e de cartas de marear. Mas há mapas e mapas e cartas de marear e cartas de marear. Os mapas e as cartas de marear não apropriados poderão fazer perder a rota, ao passo que os mapas e as cartas de marear apropriados levarão o barco ao destino marcado:

> E porque, se no perigoso mar da vida seguimos a carta de marear de nossa vã opinião, que nos encaminha pela rota de nosso errado parecer, daremos à costa: é necessário governarmo-nos por outra mapa, e por outra carta de marear, que é o sagrado Evangelho de Nosso Senhor Jesus Cristo, que nos ensina a desprezar as riquezas deste mundo (II, 237).[13]

Viver é correr o risco de se perder em qualquer encruzilhada ou de ser tragado pelas ondas, se nos faltar um guia certo e seguro. Isto o crê o autor da *Imagem da Vida cristã* e o expressa numa belíssima metáfora de carácter marítimo:

---

[13] Aqui temos nós, com uma clareza meridiana, o contraste entre "a carta de marear de nossa vã opinião" e "a carta de marear, que é o sagrado Evangelho de Nosso Senhor Jesus Cristo."
Veja-se uma outra metáfora idêntica a esta no Vol. IV, p. 70: "Este Evangelho de Cristo é a carta de marear, por que nos havemos de reger no mar deste mundo, para chegar a porto de salvação."

> Quer Deus que aceitemos suas boas inspirações, e obremos conforme a elas, e aformosentemos, quando em nós é, nossas almas com virtudes, para que assim navegando pelo mar da vida com o próspero vento da divina graça, cheguemos ao porto da salvação; porque quem navegar o mundo sem leme de virtude em qualquer baixo se perderá (IV, 194).

Sempre o vento foi importante para as viagens por mar, mas, numa época em que os barcos se moviam a remo e à vela, mais importante era ainda esse elemento. Era o vento adverso? – Grave risco corria o barco. Era o vento propício? – Mais provável era chegar são e salvo a porto de salvação. Entretanto, por mais favorável que o vento fosse, indispensável se tornava também dispor de um bom leme para evitar que o barco se perdesse. A esse leme, em metáfora de vida ascética, chama o autor "leme de virtude." Perdido o leme, perdido é o barco. Perdida a virtude, perdida é a alma.

A fim de os pilotos poderem evitar que o barco se lhes encalhe nos bancos das costas ou se lhes desfaça contra os rochedos, precisam de um farol que lhes mostre esses bancos e esses escolhos. É esse farol a lei divina "por que nos havemos de reger no mar da vida, para chegarmos ao porto de salvação" (II, 194).

Viajando numa época em que ainda não havia o radar, grande necessidade tinha o piloto da claridade do sol, da lua ou das estrelas para poder "tomar bem a barra": sendo "grande a cerração, cuidando ancorar, se perdem; assim nós, sem lume da graça, não podemos tomar o porto da glória; e, sendo grande o nevoeiro dos pecados, cuidando que imos para o Paraíso, achar-nos-emos ancorados no Inferno" (II, 70-71).

Nesta passagem, vai o autor encadeando umas metáforas de natureza marítima com outras, estabelecendo um símile entre o mar e o mundo; entre o marinheiro e o homem, na sua qualidade de peregrino da eternidade; entre a luz do sol, da lua e das estrelas e o "lume da graça"; entre a cerração da natureza e a escuridão em que o pecado precipita a alma; entre o porto demandado pelo marinheiro e o destino demandado pelo homem.

Já se disse atrás que há cartas de marear e cartas de marear, que o mesmo é dizer que há guias e guias, que poderão indicar melhor ou pior o caminho ao homem na sua viagem através dos mares desta vida, semeados de perigos. O guia supremo, o guia dos guias é Jesus Cristo. É isso que nos diz o autor numa passagem salpicada de imagens marítimas:

> O piloto, para governar bem o navio, não vai assentado na proa, que é o princípio, senão na popa, que é a fim, levando os olhos na agulha e carta de marear. Assim nós, para bem governarmos a nau da nossa vida, e navegarmos ao porto de salvação, havemos de estar de assento na fim, que é a morte, e aparelharmo-nos para ela, levando sempre pregados os olhos em Cristo, que é a carta de marear, por onde nos havemos de reger. Não curemos de ir na proa, onde não vai senão a gente baixa e de pouco tomo (II, 100).

Para evitar que o barco vá à deriva quando é necessário parar, indispensável é lançar a âncora no fundo do mar. Da mesma forma, para evitar que a nossa alma se encaminhe para o inferno, indispensável é lançar "a âncora na terra firme do Céu":

> E. S. Paulo aos *Hebreus*: temos fortíssimo contentamento os que confugimos à esperança, que temos posta, a qual temos lançada com âncora segura e firme no Céu. Os que confiam na privança dos príncipes lançam âncora na face da água, que logo é levada das ondas, mas os que buscam o favor de Deus, que é a verdadeira privança, lançam a âncora na terra firme do Céu, onde a tem segura (IV, 247).

Nesta rápida travessia pelo vasto oceano de altos conceitos, sã doutrina, estilo elevado e encantadoras e eloquentes figuras de retórica, que é a *Imagem da Vida Cristã*, pudemos ver como Frei Heitor Pinto nos apresenta, com uma maestria invulgar, a vida do homem sobre a terra como uma viagem a caminho da eternidade, fazendo parte dessa misteriosa e perigosa viagem todos os seus elementos: o viajante, mormente o cristão, o itinerário, o destino, e os requisitos, tais como o barco, as velas, o leme, a âncora, a "agulha", a carta de marear, o piloto e o guia, para que essa viagem possa vir a ser coroada de êxito...e de glória.

# AS ARMAS E AS LETRAS NA LITERATURA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XVI E XVII

> Io biasmo i Franzesi che estiman le lettre nuocere alla profession dell'arme e tengo che a niun più si convenga l'esser litterato che ad un om di guerra; e queste due condizioni concatenate e l'una dall'altra aiutate, il che è convenientissimo, voglio que siano nel nostro cortegiano.
>
> Castiglione, *Il libro del Cortegiano*

> Entre las armas del sangriento Marte,
> do apenas hay quien su furor contraste,
> hurté de el tiempo aquesta breve suma,
> tomando, ora la espada, ora la pluma.
>
> Garcilaso de la Vega, "Elegía Tercera."

> Descuidada a nação portuguesa na posteridade de seu nome, como se não fosse tão grande louvor dilatado com a pena, como ganhado com a lança.
>
> João de Barros, *Décadas da Asia.*

Entre os muitos *topoi* estudados por Ernst Curtius, conta-se o das armas e das letras, que ele intitula "Armas e estudos." Em página e meia, Curtius faz um inventário desse *topos* na literatura espanhola, francesa, italiana e inglesa, desde o Renascimento ao Romantismo, começando por Castiglione e acabando por Alfred de Vigny.[1]

---

[1] Ernst Albert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York and Evanston: Harper & Row, Publishers, 1963), pp. 178-179.

Em nota à *Estrutura de "Os Lusíadas"*, Jorge de Sena escreve, entre outras coisas, o seguinte:

> A convicção de que as armas e as letras deviam ser complementares, e de que sem isso não haveria plena *virtù*, que tão repetidamente aparece em Camões (que não oculta a que ponto se considera pessoalmente um alto exemplo dessa desejada harmonia), tem importantes antecedentes humanísticos que não nos parece tenham sido devidamente invocados para a compreensão de Camões. E esses antecedentes precisamente se reportam à luta contra os *infiéis*, que tão grande papel desempenha na ideologia camoniana.[2]

E Charles Boxer, num estudo sobre o *topos* das armas e das letras em Camões e Diogo do Couto, escreveu as palavras seguintes:

"Nunca a pena embotou a lança", escreveu Diogo do Couto no *Soldado Prático*; discutindo esta passagem, Aubrey Bell observou: "Quantas vezes teriam Camões e Couto dito esta expressão ou pensado nela: aparece em meia dúzia de variantes em suas obras." Esta figura é, indiscutivelmente, comum na literatura renascentista e Leonard Bacon, na sua tradução d'*Os Lusíadas*, afirma que o Sr. Edward Glaser investigou, em trabalho exaustivo, o uso dessa frase nos escritos de Sá de Miranda, Alonso de Ercilla, Bernardo Tasso, Juan de Valdés e outros mais." É deveras lamentável que o Prof. Glaser não tenha publicado esse estudo, pois é de crer que ele teria desenvolvido o tema com a sua reconhecida acuidade e erudição, com que os estudiosos das literaturas ibéricas do século XVI ficariam a dever-lhe ainda mais.[3]

Concordando com Jorge de Sena sobre a relevância do tema em

---

[2] Jorge de Sena, *A estrutura de "Os Lusíadas" e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI* (Lisboa: Portugália Editora, 1970), p. 72.

[3] Charles Boxer, "Camões e Diogo do Couto: irmãos em armas e nas letras", *Ocidente* – Número especial – (Lisboa, Novembro de 1972), p. 25.
No comentário àquela passagem de *Os Lusíadas* (V, 96) em que o poeta diz que César tinha "nũa mão a pena, e noutra a lança", Faria e Sousa, com a erudição que lhe é peculiar, aduz outros testemunhos do casamento perfeito entre as armas e as letras, já em Camões já em poetas da antiguidade clássica e do século XVI (*Os Lusíadas* – Comentados por Manuel de Faria e Sousa. Ed. facsímil. Introdução de Jorge de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972. Tomo II, pp. 639-640).
Note-se que, para além de estarmos perante um *topos*, e, por conseguinte, uma figura de retórica, em sentido lato, no fundo estamos perante um programa de vida essencialmente humanísticoo (no sentido etimológico do termo), o que tão bem condiz com o espírito do escritor renascentista, que preconizava, em princípio, um mundo antropocêntrico, ao contrário do escritor medieval, que advogava, antes de mais nada, um mundo teocêntrico.

Camões, e, por extensão, noutros escritores dos séculos XVI e XVII, e fazendo nossas as palavras de Charles Boxer sobre Edward Glaser, parece-nos apropriado tentar preencher parte dessa lacuna deixada pelo grande especialista nas letras peninsulares,[4] estudando o *topos* das armas e das letras nalguns escritores portugueses dos séculos XVI e XVII, e esclarecendo de início o leitor que este trabalho de forma alguma pretende ser exaustivo.

Mas, porque de *topoi* se trata, e, por conseguinte, de "lugares-comuns formais (*loci communes*) empregados pelos oradores na composição dos seus discursos [...], agora entendidos como fórmulas esteriotipadas de expressão e pensamento, ou seja, como clichês de emprego universal na literatura",[5] impunha-se, em nosso entender, mostrar essa universalidade por meio do testemunho de um bom número de escritores, independentemente do seu valor intrínseco como tais.

Neste breve estudo, vamos citar poetas e prosadores – mais de entre os primeiros que de entre os segundos –, e vamos referir-nos quer a obras propriamente ditas quer a observações sobre essas obras e sobre os seus autores, contidas geralmente nos prefácios dos organizadores e nos poemas encomiásticos que as precedem.

Como, em nosso modesto entender, não há substituto para o texto escrito, no decorrer deste estudo será nossa preocupação deixar falar esse texto, embora correndo propositadamente o risco de fazer longas citações.

Como se verá oportunamente, a par das armas e das letras, como ornamento dos então considerados e chamados "espíritos bem-nascidos", "discretos" ou cortesãos, no sentido que Castiglione dá a este termo na sua obra paradigmática – *Il Libro del Cortegiano* –, aparece por vezes um terceiro elemento decorativo: o amor. Sempre que esse for o caso, não se deixará de chamar a atenção para ele, na certeza de que também esse é um autêntico *topos* das letras, durante a

---

[4] Sob outros aspectos, e de grande relevância, naturalmente, o tema das armas e das letras em Portugal já foi estudado por José V. de Pina Martins ("Ciceronianismo", *in Cultura italiana* [Lisboa: Editorial Verbo, 1971]), e Luís de Sousa Rebelo ("Armas e letras. Um topos do humanismo cívico", *in A tradição clássica na literatura portuguesa* [Lisboa: Livros Horizonte, 1982]).
Para o estudo do tema das armas e das letras, sob os mais variados prismas, na literatura universal, veja-se a bibliografia indicada por Luís de Sousa Rebelo nas pp. 238-240 da obra citada.

[5] Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários* (São Paulo: Editora Cultrix, 1974), p. 494.

época estudada, quer considerado separadamente, em si mesmo, quer considerado como um dos membros de uma trindade por vezes inseparável, de que o *Sonho de Cipião* de Rafael pode ser considerado o emblema.

Casos haverá também em que da citação consta outro *topos* diferente destes três. Quando isso acontecer, em princípio alertaremos o leitor para esse fenómeno, uma vez que a natureza do nosso estudo é essencialmente pedagógica e informativa.

Convém também acentuar que os escritores citados neste trabalho são de mérito muito diferente, como já se deu a entender. Ao lado do escritor de primeira grandeza encontra-se o escritor apenas de nome. Não sendo propósito deste estudo julgar do valor estético das obras referidas, não deverá estranhar-se, portanto, que por vezes se dedique mais espaço a um escritor menoríssimo que a um escritor maior.

Feitas estas considerações preliminares, passamos a tratar do tema de uma forma sistemática.

Vejamos, para começar, o que sobre esse *topos* pensava um poeta e doutrinador poético português – castelhanizado, como costuma dizer-se – de fins do século XVI:

> *Calidonio* – Engañado vivís en eso, porque antes no hay mayor delicadeza de ingenio que es la del Poeta, si es verdaderamente Poeta: que los que son de a quince a libra no merecen este nombre, pues está claro que no lo merece, sino el que ha rompido su lanza, y muchas en el campo, o campos de los humanos ingenios, que son las academias, y universidades:[6] y también en otros tiempos lo solían ser las cortes de los Reyes, y Príncipes, y se tenía en tanto un hombre de buen juicio y claro entendimiento, como era razón: como se sabe del excelentísimo Poeta Garcilaso de la Vega, don Iorgue Manrique, el Almirante, el Condestable, y otros muchos grandes, que nunca por la pluma dejaron la lanza, ni por la lanza la pluma, antes lo uno con lo otro les adornaba tanto, que por esto y por la afabilidad con que trataban a los inferiores, fueron tan amados, queridos y acabados de todos, y no lo son tanto los de este nuestro. [7]

---

[6] Repare-se na distinção que Sanches de Lima estabelece entre academia e universidade. A relevância desta observação assenta na data proposta para a fundação das primeiras academias na Espanha e em Portugal.

[7] Miguel Sánchez de Lima, *El Arte Poética en Romance Castelhano* – Edición de Rafael Balbín Lucas (Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica, 1944), pp. 17-18.
A ortografia foi actualizada por nós. Aliás, dada a natureza do estudo, prática idêntica será também aplicada a outros escritores citados.

Fazendo-se eco de um tema também muito debatido e glosado em todos os tons no seu tempo – o estado de decadência das armas e das letras –, Sanches de Lima chama a atenção para a grandeza nas armas e nas letras de homens de fins do século XV e princípios do século XVI, homens que ele lamenta não sejam emulados pelos seus contemporâneos.[8]

Vista a opinião do único autor de origem portuguesa que no século XVI escreveu uma arte poética propriamente dita,[9] vamos prosseguir, começando por transcrever na íntegra o poema – um soneto anónimo – que, em nosso entender, melhor resume o tema da relação entre as armas e as letras e do seu significado:

> Qvando as armas no mundo florecerão
> Sempre as letras nelle se estimarão
> E se as armas as letras sustentarão
> As letras immortal fama lhe derão
>
> Em varios tempos ambas estiuerão
> Vnidas entre sy, e se illustrarão
> Mas logo como as armas se apartarão
> Se vio a falta que as letras lhe fizerão
>
> Por onde varões famosos, que aspirais
> A immortalizar uossa memoria
> Vede bem deste fim, qual he o meo
>
> E vereis que por muito, que façais
> Das negras tristes ondas do Letheo
> Não uos pode tirar, senão a historia.[10]

Como se vê, segundo o autor anónimo, a ruptura deste tradicional casamento perfeito entre as armas e as letras deveu-se aos homens de

[8] Na sua preocupação em trazer para o tempo da escrita – fins do século XVI – um *topos* de tradição clássica, Sanches de Lima faz questão de exemplificar os seus princípios doutrinários com escritores peninsulares. E esclareça-se que o mesmo fará ao versar outros aspectos da arte poética.

[9] Ao falarmos em arte poética propriamente dita, temos em mente chamar a atenção do leitor para o facto de não haver quase nenhum poeta da época que estamos a tratar que não tenha exposto, directa ou indirectamente, princípios doutrinários sobre poética. Como exemplo, remetemos o leitor para um trabalho nosso sobre Pero de Andrade Caminha: "Pero de Andrade Caminha e a Poética", *Arquivos do Centro Cultural Português*. Separata (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), pp. 79-82.

[10] *The Cancioneiro "Manuel de Faria."* A critical Edition with Introduction and Notes by Edward Glaser (Munster Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1968), p. 124.

armas, a partir do momento em que decidiram divorciar-se das letras. E, sendo assim, se quiserem imortalizar-se, o único caminho a seguir é o da reconciliação com as letras.

Vejamos agora o que sobre a matéria pensava o introdutor do "dolce stil nuovo" em Portugal: Francisco de Sá de Miranda.

Numa epístola ao malogrado Mecenas de meados do século XVI, o Príncipe D. João, filho de D. João III e pai de D. Sebastião, por ocasião de "a segunda vez que lhe mandou mais papéis", o venerando mestre de poética e de ética expressou-se assim:

> Inda que em Vossa Alteza a menor parte,
> Em que Deus ajuntou tantas e tais,
> Seja esta, todavia entre as Reais
> Se contou ela sempre em toda parte:
>
> Dar favores aos engenhos e a toda arte
> Das boas, faz os reis aqui imortais
> Por fama; inda, passando avante mais,
> Uns fez Deuses de todo, outros em parte.
>
> À guerra leva o mor Cipião consigo
> As Musas, brandas de seu natural,
> Que, assi em armas, são de altas ajudas.
>
> Ainda nos cantam do bom tempo antigo.
> Cairam as estátuas de metal:
> Que al se podia esperar de cousas tais?[11]

Três temas trata o poeta neste soneto: primeiro, que é obrigação dos reis e dos príncipes praticar o mecenato, de acordo com uma longa e veneranda tradição; segundo, que a poesia é uma excelente companheira nas campanhas bélicas, a exemplo da prática de Cipião; terceiro, que, enquanto "as estátuas de metal" – "cousas mudas" –, levantadas em honra dos grandes, estão sujeitas às leis inexoráveis do tempo, que tudo devora, a poesia permanece para sempre ("Exegi monumentum aere perennius", como declara Horácio), razão para que os que pretendem a imortalidade procurem ser celebrados por poetas.

Numa carta dirigida a João Roiz de Sá de Meneses, Sá de Miranda volta a tratar este tema, exemplificando-o com vários guerreiros e homens de letras da antiguidade romana, espanhola e até cartaginesa:

---

[11] Francisco de Sá de Miranda, *Obras completas*. Vols. I-II. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1942), Vol. I, p. 1942.

O Marquês de Santilhana
Homem de braço e saber
Antre a nação castelhana,
Da lança soía dizer
Co as letras não se dana:
Est' é a quem João de Mena
Fez alta coroação;
Tinha ele já grande pena
Mas apartada inda não.

Dous vencedores do mundo
César e Alexandre o grande,
Nas letras foram té o fundo:
Em que a fortuna não mande.
Ponho aqui Bruto o segundo;
E os grandes dous Cipiões,
Fim (como dizem) fatal
De Cartago, e dous Catões,
Pudera pôr Anibal.[12]

É curioso observar que o poeta frisa novamente o carácter permanente, indelével, da poesia, através das idades, ao declarar que a Fortuna não tem jurisdição sobre ela, o que é o mesmo que dizer o deus Saturno ou o Tempo: "Em que a fortuna não mande."

Documentado o testemunho do patriarca do "dolce stil nuovo" em Portugal (e não do Renascimento, como com tanta frequência se ouve dizer e se lê), passamos agora ao testemunho de um dos seus mais fiéis discípulos (tão fiel, que foi mais longe que o próprio mestre). Referimo-nos a António Ferreira, o mais classicista de todos os poetas peninsulares do século XVI.

Em virtude da abundante correspondência poética, à Horácio, que trocou com confrades nas letras e com os grandes do mundo, não faltaram ao autor da *Castro* ocasiões para recomendar o culto simultâneo das letras e das armas, como passamos a exemplificar.

No epitalâmio em que se celebra o casamento entre Alexandre Farnês, Príncipe de Parma, e a Infanta D. Maria de Portugal, eis o que o poeta, na sua qualidade de vate (prerrogativa dos poetas, desde tempos imemoriais), vê no futuro consorte da princesa de Portugal:

Lá, onde os raios seus Apolo esfria,
E da sua fermosura mais reparte,

---

[12] Id., *Ib.*, p. 48.

Um fermoso, Real Príncipe se cria,
Em quem juntos se vem Apolo, e Marte.[13]

Desnecessário é dizer que Apolo simboliza as letras e Marte, as armas, como deuses da poesia e da guerra que são, respectivamente.

Num epigrama em louvor de Jerónimo Corte-Real, autor do poema heróico *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, cuja data da primeira edição é a mesma que a de *Os Lusíadas* (1572), Ferreira expressa-se desta maneira:

Quem pode, grão Jerónimo, louvar-te
Dois raros dões, que em ti os Céus juntaram?
Na lira quantos a melhor tocaram:
No pincel vences natureza e arte,
Na forte espada representas Marte,
Mos brandos versos poucos te igualaram.[14]

Sabendo que ser grande nas letras e nas armas é apanágio de um grupo muito selecto, de verdadeiros iniciados, Ferreira tem o maior cuidado em acentuar bem esse fenómeno, chamando "raros" a esses dons. Por outro lado, para, de uma forma muito subtil, manifestar a superioridade das letras sobre as armas, o poeta descreve os encantos das primeiras em três versos e os das segundas apenas num.[15]

E antes de passarmos adiante, queremos ainda chamar a atenção para a fonte última desses dons extraordinários, segundo António Ferreira: nada menos que o próprio Deus, supremo dispenseiro de todos os bens: "Quem pode, grão Jerónimo, louvar-te / Dois raros dões, que em ti os Céus juntaram?"

Se se pode falar de uma constante nas letras portuguesas do século XVI (já preludiada no século XV, como se pode ver no *Cancioneiro Geral* [1516] organizado por Garcia de Resende), é o reconhecimento, por parte de quase todos os poetas, da necessidade de cantar em verso heróico as glórias de Portugal, mormente as relacionadas com as gestas ultramarinas. Que só um poeta tenha realizado

---

[13] António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, Vols. I-II. Com prefácio e notas do prof. Marques Braga (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957), Vol. I, pp. 4-5.

[14] Id., *Ib.*, Vol. I, pp. 109-110.

[15] Como exemplo de discussões académicas àcerca da superioridade das letras sobre as armas, ou destas sobre aquelas, veja-se, por exemplo, Castiglione, em *Il Libro del Cortegiano*, capítulos XLI-XLVII do I Livro; Cervantes, capítulo XXXVIII da I Parte do *Quixote*; e Francisco Rodrigues Lobo, na *Corte na aldeia*, diálogos XIV-XVI.

esse projecto com êxito irrefutável – Camões –, em nada minimiza essa preocupação.[16]

No exemplo que vamos referir, o *topos* das armas e das letras e o da necessidade de celebrar em poemas heróicos os triunfos de Portugal, vão de mãos dadas. É isso que claramente se depreende de uma passagem da ode de António Ferreira "A D. António de Vasconcelos":

> Mas enquanto tua sorte te não chama
> Das armas à dureza,
> (Inda tempo virá) com as Musas paga
> À antiga fortaleza
> Dos teus; à imortal fama
> Que por exemplo ao mundo sempre viva
> Contra a morte cruel, que tudo apaga.
> [...]
> Isto te pede Apolo, isto te manda.[17]

Repare-se no tom categórico com que o poeta garante a imortalidade, por meio da poesia, aos homens que se distinguem pelas armas.

Tal como António Ferreira, também seu amigo e admirador Diogo Bernardes louvou a excelência nas armas e nas letras de Jerónimo Corte-Real, num soneto encomiástico, motivado igualmente pela publicação do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*. Eis como termina o soneto:

> Orfeu a voz lhe deu, Apolo a lira,
> Amor a branda pena, Marte a lança
> E o seu próprio pincel a natureza.[18]

---

[16] Para se fazer uma ideia aproximada do esforço dispendido nesse projecto celebratório, vejam-se, por exemplo, entre outros, os estudos sobre a poesia épica em Portugal de Teófilo Braga, de Fidelino de Figueiredo, de Hernâni Cidade, de Edward Glaser e de Eugenio Asensio.

[17] António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, Vols. I-II. Com prefácio e notas do prof. Marques Braga. (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1953), Vol. I, pp. 130-131.

[18] *In* Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* (Impresso em Lisboa por Antonio Gonçalvez impressor. Anno de 1574).
Como se pode ir notando, de vez em quando deparamos com uma terceira qualidade do homem ideal do Renascimento, segundo os poetas: a excelência no amor. Em certo sentido, neste poema de Bernardes, Orfeu é como que uma reduplicação de Apolo. Em certo sentido, naturalmente, pois de todos é sabido que, ao contrário do que acontecera na infância das artes, em que a poesia e a música andavam sempre de mãos dadas, no século XVI, são duas artes autónomas, o que não quer dizer divorciadas. Convém, entretanto, que não nos esqueçamos da preocupação

Idênticas a estas palavras são as que Luís Álvares Pereira escreveu também num soneto impresso na mesma obra:

> Ao grande Orfeu venceu, foi-lhe honra dada:
> Tudo que diz co a língua obrou co a espada.[19]

Chegados a este ponto, fazemos uma pausa para esclarecer um fenómeno óbvio. Independentemente do valor intrínseco do homem louvado, já como guerreiro, já como poeta, já como ambas as coisas ao mesmo tempo, e até independentemente do que no seu foro íntimo o poeta que faz o elogio pudesse pensar, os sonetos, odes, epigramas, epitáfios, e outras espécies poéticas são, de uma maneira geral, de natureza superlativa, pelo que, de acordo com essa práxis de elogio mútuo, se poderá facilmente deduzir que Portugal, como aliás os outros países, era fértil em Apolos e Martes. Nem de outra maneira poderia ser, uma vez que uma boa parte desses poemas se encontra impressa nas obras dos autores celebrados. Certamente que o poeta louvado, em princípio responsável pelos poemas de carácter encomiástico que lhe eram dedicados, não estaria disposto a dar guarida na sua obra a poemas em que os seus presumíveis dotes de poeta e/ou de guerreiro não fossem generosamente reconhecidos. E atitude idêntica era de esperar dos responsáveis pela publicação de obras póstumas. É tendo isto em conta que não devemos estranhar, portanto, que a literatura portuguesa, como aliás a de outros países, seja tão abundante em Martes e Apolos, em Alexandres e Homeros. Diga-se, a propósito, que não deixaria de ter relevância um trabalho sobre todos esses Apolos e esses Martes nas letras portuguesas dos séculos XVI e XVII. E diga-se de passagem também que de alguns desses Martes não nos resta hoje qualquer sinal de gestas bélicas e de alguns desses Apolos não nos resta qualquer poesia (a menos que, como tanta coisa importante, esteja ainda sepultada sob o pó dos arquivos públicos ou privados). Mais ainda: casos há em que alguns já eram Apolos e Martes antes de virem ao mundo, por culpa sobretudo da grande influência que a Égloga IV ou messiânica de Virgílio teve nos poetas da época que estamos a estudar. São profecias que ficaram por realizar. Poemas em estado de dicionário, como séculos mais tarde diria Carlos Drummond de Andrade; vitórias bélicas em estado de desejo.[20]

---

que os poetas tinham com o canto, como tão bem o provou Maria Vitalina Leal de Matos em *O canto na poesia épica e lírica de Camões – Estudo da isotopia enunciativa*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1981.

[19] Id., *Ib.*.

[20] Talvez venha a propósito lembrar que o grande historiador da literatura portu-

Feitas estas observações, prossigamos com o inventário de mais alguns dos poetas dos séculos XVI e XVII, responsáveis pela transformação de Portugal numa mansão de Apolos e de Martes.

Poeta áulico por excelência (foi o protótipo dos poetas áulicos, como o demonstrou à saciedade Teófilo Braga, nem sempre com a objectividade desejável), nenhum poeta do século XVI foi tão generoso no encómio como Pero de Andrade Caminha. Pelos versos dos seus epitáfios, sonetos, epístolas, elegias, églogas, perpassam com uma insistência incomparável os louros de Apolo e as armas de Marte. A título de exemplo, vamos respigar, quase ao acaso, alguns desses deuses que habitam no Parnaso Lusitano e ornam as paredes do panteão nacional.

Entre essas legiões de Apolos e de Martes que pululam pelos campos e fortalezas de Portugal e pelas mais longínquas plagas do seu vasto império, por obra e graça da pena de Andrade Caminha (pena bastante embotada, diga-se de passagem), e de outros confrades seus, um há que se distingue de todos os outros pela sua quase ubiquidade. Referimo-nos ao Príncipe D. João, o malogrado herdeiro de D. João III e pai do futuro rei D. Sebastião, que desapareceu de entre os mortais quando ainda não tinha completado os dezassete anos de idade. Tendo-se transformado no Mecenas prototípico do seu tempo, não houve praticamente nenhum poeta de então que o não celebrasse, já em verso heróico, já em verso lírico, já em verso elegíaco.[21] E, entre muitos outros, celebraram-no, em vida e em morte, Sá de Miranda e António Ferreira e Jorge de Montemor e Camões.

Na impossibilidade de referir todos os poetas que enalteceram as qualidades bélicas e humanísticas do Príncipe D. João, vamos ver apenas como o celebra Pero de Andrade Caminha numa elegia envia-

guesa, Barbosa Machado, foi de tal maneira generoso para com os hóspedes da sua *Biblioteca Lusitana*, que quase fez de todos eles irmãos de Apolo e de Marte.

[21] Parece-nos apropriado estabelecer um paralelo entre estes modos poéticos e os modos musicais expostos por D. Francisco Manuel de Melo: o frígio, o lídio, o dório e o mixolídio (*Tratado da ciência cabala* [Lisboa: Rditorial Estampa, 1972], p. 84.

E pelo que se refere aos dotes poéticos que os panegiristas do Infante D. João nele viam, eis o que, neste sentido, dele escreve D. António Caetano de Sousa: "[...] o Príncipe D. João em pouco deixou com a sua antecipada morte uma incomparável saudade aos seus vassalos, pois na flor da idade, sendo de singular presença, dotado de engenho, *inclinado à Poesia* (sublinhado nosso), e a todas as pessoas, em quem reconhecia virtudes, acabou a vida a dous de Janeiro do ano de 1554" (*História genealógica da Casa Real Portuguesa*. Tomo III [Coimbra: Atlântida Editora, L.da., 1947], p. 322.

da a Sá de Miranda, e precedida da seguinte rubrica: "Na morte do Príncipe que Deus tem":

> Tanto com ele as Musas já subiam,
> Tanto lhe punham os olhos, que par'ele
> Novos espritos cada dia lhe creciam.
>
> Honra tiveram nele, e glória nele
> As armas que assi tenro exercitava,
> Que todo engenho já cantava dele.[22]

Note-se que Andrade Caminha refere primeiro as letras e depois as armas. E note-se também que, tal como outros escritores, também ele faz Musas sinónimo de Apolo, o qual, por sua vez, é símbolo das letras, como é óbvio. É igualmente de acentuar a referência, no último verso transcrito, à celebração do Príncipe, por parte de todos os escritores.

Um dos Mecenas do seu tempo foi o Cardeal D. Henrique, filho também do rei D. João III, e irmão, portanto, do Príncipe D. João.

Convicto, como os humanistas do seu tempo, de uma maneira geral, de que o melhor príncipe era o que sobressaía no apoio às armas e às letras, Andrade Caminha sente ser sua obrigação, dentro da tradição horaciana, aconselhar o Cardeal Infante D. Henrique, na sua qualidade de regente, durante parte da menoridade de D. Sebastião, a incutir no ânimo do futuro rei o amor pelas armas e pelas letras:

> Em dous importantíssimos cuidados
> Se deve teu esprito ir ocupando,
> Dinos de ser de ti mui bem cuidados.
>
> Um deles como o Reino irás formando
> Como ò mesmo Rei cumpre, e de ti espera
> Que vê que o vás a isto encaminhando.
>
> Conservando nos bens que o Céu lhe dera,
> Reformando os antigos bons costumes,
> Com que em tudo seu nome glorioso era.
>
> Favorecendo os dous tão claros lumes,
> Com que a terra s'ensina, e se defende,
> E s'enche de imortais grandes volumes:

---

[22] Pero de Andrade Caminha, *Poesias* (Lisboa: Academia Real das Ciências de Lisboa, 1791), p. 121.

Armas e letras digo, em que s'acende
Todo esprito que as usa, e s'habilita
O que esprito sem uso não entende.[23]

Como se pode ver, os dois pilares de um reino, segundo Andrade Caminha, são as armas e as letras. E, sendo assim, é imperativo que a primeira pessoa a esposar esse princípio seja o próprio rei.

De todos é sabido que o principal Mecenas de Pero de Andrade Caminha foi o Infante D. Duarte. É a ele que o poeta áulico dedica a "Égloga III – Proteu." E é nessa dedicatória que o poeta prova ao Infante que todos os que se devotam às armas deverão favorecer também as letras, recorrendo a exemplos de "antigos Reis, e Imperadores" e da lição da velha Grécia, emblematicamente a mãe das letras e das artes, para os renascentistas.

Se o poeta se sente na necessidade de fazer a apologia das letras é porque não faltava quem, entre a alta nobreza do seu tempo, as descurasse, como Camões se lamentava em *Os Lusíadas*,[24] e de que outros se faziam eco. Mas ouçamos a voz de Pero de Andrade Caminha:

Não creias que co as letras tem menores
Forças as armas, sempre se ajudaram;
Olha os antigos Reis, e Imperadores
Que umas e outras igualmente honraram;
Aos feitos dinos de imortais louvores
Vida imortal, somente elas deixaram,
E assim de armas e letras juntamente
Uma só deusa adorava a antiga gente.

Vejo uns, em si somente confiados,
Quererem reprender este exercício,
Danosas condições, peitos danados
Que reprovam o bem, aprovam o vício.
Tais votos são de ti pouco estimados.
Dá em tudo, ò Real Esprito, igual ofício:
Num alto monte ao subir trabalhoso
Descansa muito um prado deleitoso.[25]

Numa clara referência à deusa Minerva ou a *Ataena Victrix*, a qual é ao mesmo tempo patrona das armas e das letras, sendo repre-

---

[23] d., *Ib.*, pp. 70-71.

[24] *Os Lusíadas*, VII, 81-82.

[25] Id., *Ib.*, p. 11

sentada com o elmo, o escudo, e a malha de armas,[26] o poeta fecha a segunda oitava com duas belas imagens para traduzir a dupla função do rei ideal: "Num alto monte ao subir trabalhoso / Descansa muito um prado deleitoso", referindo-se o primeiro verso às armas e o segundo às letras, ou à vida activa o primeiro e à vida contemplativa o segundo, dentro de uma tradição que tem como paradigma o *Sonho de Cipião* de Cícero, fielmente reproduzido na tela por Rafael, como já se disse.

Continuando ainda com Pero de Andrade Caminha, queremos chamar a atenção para uma epístola sua a João Lopes Leitão, epístola em que ele advoga um casamento perfeito entre as armas e as letras, tomando como pretexto a partida do destinatário para a Índia, que era então, como palco constante de uma guerra sem quartel, como que o emblema do *locus bellicus* para os homens de letras de Portugal: "A João Lopes Leitão, indo-se pera a Índia, em resposta a outra sua":

> Nom m'espanto, bom João, que assi movesse
> Teu alto esprito a tua doce pena
> Que com tão alto aparo assi escrevesse.
>
> [...]
>
> Mas vindo ò de que tratas, com iguais
> Versos a teu engenho raro e puro
> Que crece cada dia muito mais.
>
> [...]
> Quer de ti mais agora, já te chama
> A quanto com razão de ti s'espera,
> Que a Marte darás nova glória e fama.
>
> Novo Loureiro, nova Palma, ou Era
> Para ti creça já, que merecê-la
> Ninguém, que te conheça, o desespera.[27]

Aqui temos nós mais uma vez, de mãos dadas, as letras e as armas, acrescidas da terceira pessoa da trindade clássica: o amor. Recorrendo ao simbolismo, o poeta vê à distância as três plantas que simbolicamente representam as letras, as armas, e o amor, as quais são, por esta ordem, o loureiro, a palma e a era: o loureiro para Apolo, deus da poesia; a palma para Marte, deus da guerra; e a era para

---

[26] Na Biblioteca Nacional de Paris encontra-se um retrato andrógino do Rei Francisco I de França.

[27] Id., *Ib.*, pp. 42, 43, e 46.

Vénus, deusa do amor. Segundo a filosofia do escritor humanista, o homem que possuisse estes três dons podia considerar-se bem-aventurado.

Dizíamos que, ao atribuir a João Lopes Leitão as qualidades de cavaleiro, de poeta e de namorado, Andrade Caminha estava a profetizar. Diremos agora que a profecia se transformou em realidade, como se pode deduzir de um dos quatro epitáfios que compôs em sua honra:

> Vês, tu que passas, esta sepultura
> De Palma ornada, e de Loureiro, e d'Era?
> Vazia está, que o quis assi a ventura,
> Que para o corpo de JOAO LOPES era.
> Seu corpo jaz no mar, su' Alma pura
> Ò Céu se foi, onde seu corpo espera:
> Coroa mereceu de dous Loureiros,
> A dos Poetas, e a dos Cavaleiros.[28]

Antes de prosseguir, queremos esclarecer que o loureiro tanto servia para coroar o poeta como o guerreiro, como claramente o mostram também as artes plásticas.

Quem melhor poderia ser usado como emblema da excelência das armas e das letras que o velho "pai das Musas desta terra", João Rodrigues de Sá de Meneses? É que este fidalgo não foi apenas, como tantos outros, uma promessa de guerreiro e de poeta, a quem Andrade Caminha celebra. Foi-o na realidade, pelo que tem todo o direito aos encómios que o poeta áulico lhe faz, numa longa carta que lhe escreveu em redondilha maior e quintilhas:

> Pai das Musas d'esta terra,
> Juntas por vós à nobreza,
> Que bem em vós não s'encerra?
> Destreza e esforço na guerra,
> Na paz prudência e destreza.
>
> Vós nos pudestes mostrar,
> Vós nos destes segurança,
> Que sem nada se danar,
> Podem juntamente andar
> As letras, a pena, e a lança.[29]

---

[28] Id., *Ib.*, p. 267.

[29] Id., *Ib.*, p. 100.

Recorrendo umas vezes ao sentido literal das palavras e outras aos símbolos e à mitologia, não só como ornamento, mas também como metáfora, Pero de Andrade Caminha não perde nenhuma ocasião para encarecer todos os que, de facto ou potencialmente, se dedicam ao cultivo das armas e das letras. Veja-se, por exemplo, o rasgado elogio que ele tece ao Duque de Barcelos, D. Teodósio, numa epístola que lhe dirige. E para que os que porventura não sejam muito versados em mitologia compreendam perfeitamente o que ele quer dizer, tem o cuidado de explicar ao leitor o significado simbólico das duas figuras mitológicas referidas:

> A liberalidade ande contigo
> Igual ao que és, e podes, porque a amar-te
> Pode também trazer o mor imigo.
>
> Igualmente honra sempre a Febo, e Marte,
> As duras armas digo, e as brandas Musas,
> E faze por ter delas grande parte.[30]

Eis um programa de vida digno de um duque. É novamente o poeta, revestido horacianamente do manto de filósofo e mestre a assumir solenemente o seu papel de grande pedagogo. E neste seu papel de pedagogo, para todos, em todas as ocasiões, tem o poeta um conselho sábio, no que se refere ao culto das armas e das letras.

A passagem que vamos ler faz parte de uma epístola que Andrade Caminha escreveu a D. Miguel de Noronha, por ocasião do seu casamento:

> Ele [o Céu], Miguel, com glória tua te mande
> Novos lumes, com que teu claro nome
> Sempre no mundo seja ilustre e grande.
>
> Em qu'igual parte Apolo, e Marte tome,
> Como em ti tem tomado, e assi alumiem
> Teu sangue, que sua fama a inveja dome;
>
> E a que as raras grandezas sempre guiem
> De seus claros avós, cujas mamórias
> Raríssimos escritos neles criem.[31]

Todos sabem o que significava o ócio para os romanos, sobretudo através dos escritos de Cícero: o uso do tempo que sobejava do cumprimento dos deveres cívicos para cultivar as letras e as artes e

---

[30] Id., *Ib.*, pp. 97-98.

[31] Id., *Ib.*, p. 79

nelas se deleitar. É esse o conselho que Pero de Andrade Caminha dá a seu irmão Afonso Vaz de Caminha, no momento em que este estava de partida para a Índia:

> Do tempo que ocupado não te for
> Òs livros deves dar a maior parte,
> Criarás à ociosidade desamor.
>
> Em tudo saberão bem avisar-te,
> Com conselhos de paz, e ardis na guerra,
> De que possas em tudo aproveitar-te.
>
> Dir-te-ão que há no Céu o que houve na terra,
> Dar-te-ão de tudo exemplos; muito os ama,
> Que quanto há que saber, neles s'encerra.[32]

De acordo com esta passagem, de tudo os livros são depositários: de conselhos para ter êxito na guerra e sucesso na paz; de fonte de todo o saber; de tesouros divinos e de tesouros humanos.

E numa epístola a outro irmão seu, Gaspar de Sousa, reitera ainda mais uma vez Pero de Andrade Caminha que os espíritos nobres deverão ter as armas e as letras em grande apreço, e lamenta que haja nobres que desprezem umas e outras, considerando o exercício delas "como vão, como incerto, como indino."[33] E no mesmo poema chama a atenção para o que poderia considerar-se também um *topos* daquela época: que antigamente tudo era melhor, e que o tempo, que tudo devora, vai destruindo os bons costumes a as boas tradições.

Entre os nobres portugueses que se notabilizaram pela excelência nas armas e nas letras conta-se D. Francisco de Portugal, facto que não podia passar despercebido tanto ao seu filho D. Lucas como a Francisco Luís de Vasconcelos. O primeiro pôs isso em evidência na Dedicatória "Ao Príncipe Nosso Senhor", que precede os *Divinos e humanos versos* (Lisboa, 1652), e o segundo na "Memória da vida, e obras de Dom Francisco de Portugal", que precede também a mesma obra.

Ouçamos primeiro o filho de D. Francisco, D. Lucas de Portugal, e ouçamos depois Francisco Luís de Vasconcelos:

> [Dom Francisco de Portugal] gastou os primeiros anos no estudo das artes liberais, e no exercício das armas, e cavalaria; e não pôs as

---

[32] Id., *Ib.*, pp. 49-50.
Note-se que a "ociosidade" mencionada no texto é sinónimo de preguiça, um dos sete pecados mortais, segundo a Igreja, e não do ócio dos romanos. O conceito deste está implícito nos conselhos dados com respeito ao uso dos livros.

[33] Id., *Ib.*, p. 30.

> mãos, ou o entendimento em cousa alguma que não deixasse de si grandes esperanças. Certifico-me que havendo Deus feito a V. A. senhor de Portugal, não faltarão a V. A. notícias dos sujeitos desta nossa família; os quais são mais Portugueses que os outros (e por isso mais de V. A.), pois lhe deu Portugal, não só o sangue, mas o apelido; e que entre os grandes homens, que dele floresceram por armas, postos, letras, e cortesania, haverá V. A. entendido, não foi meu pai D. Francisco aquele que o realçou menos.[34]

Prosseguindo nestra rápida jornada através dos meandros da literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII, vejamos mais alguns testemunhos sobre o *topos* das armas e das letras, como ornamentos ideais e supremos de todo e qualquer espírito nobre digno de tal nome.

Entre os poetas barrocos portugueses mais esquecidos, conta-se António Álvares Soares. Eis o seu pensamento sobre o tema no "Elogio fúnebre en Canción Real a la vida i azañas muerte i obsequios del Excel. Señor Ambrosio Spinola, Marques de las Balbases...":

> Nunca te vio la inquieta
> Ociosidad, que dava el opulento
> Concurso de poder i nobleza,
> Entorpecer, entre la vil pereza,
> Tu nativo vigor, tu entendimiento:
> Antes con grave aumento,
> Tanto en las armas, i en las letras tanto
> Que diste ciertas señas
> De quanto obras después, de todo quanto
> Fue de tu patria honor, del mundo espanto.[35]

Ser honra da pátria e espanto do mundo era ideal supremo de todos os que se prezavam de ser espíritos nobres. Foi isso o que António Álvares Soares viu em Ambrosio de Spinola.

Uma das características das obras editadas em Portugal no século XVII, prática corrente aliás também noutros países, era a superabundância de poemas encomiásticos que precediam essas obras. E como imperava em Portugal o bilingualismo, sobretudo durante a assim chamada monarquia dual, encontram-se à mistura poemas em português e em castelhano. E como nesse tempo ainda se poetava com frequência em latim, em latim estão também escritos alguns desses poemas.

---

[34] D. Francisco de Portugal, *Divinos, e humanos versos* (Lisboa: Officina Craesbeeckiana, 1652).

[35] António Álvares Soares, *Rimas Varias* (Lisboa, 1628). Con el "Elogio fúnebre a Spínola", Amberes, 1631, en Apéndice. (Valencia: Duque y Marqués, 1963), p. 143.

Vejamos uma amostra de poemas encomiásticos em latim em louvor de D. Francisco Child Rolim de Moura, por ocasião da publicação da sua obra sacra *Os Novíssmos do Homem* (1616). É seu autor Manuel da Cunha, Deputado do Santo Ofício:

> Maius Alexander peperit sibi nomen, in arma
> Inserit ingenii dum sapientis opes:
> Aurea Maeonio dum Scrinia servat Homero,
> Et vel si assidua carmina nocte legit.
> Tu tamen, o patriae decus illustrissime Rolim,
> Ingenium superas Vatis, et arma ducis.
> Es dux, et pariter vates, pro avumque tuorum
> Illustras duplici nobilitate genus.
> Adde quod egregia novitate Novissima tractans,
> Nectis eximia cum pietate modos.
> Si qua tuis ergo servantur Scrinia Musis,
> Maior Alexandro conditor, orbis habet.[36]

Desnecessário é chamar a atenção para o carácter altamente elogioso (passe a redundância) desta ode de tipo horaciano. Para o autor, Rolim de Moura excede Alexandre nas armas e Homero na poesia. E todos sabemos que Alexandre era o guerreiro por antonomásia, e Homero, o poeta.

No ritual que era a aprovação, por parte das autoridades reais, eclesiásticas e inquisitoriais (aqui não se trata de redundância), de qualquer obra para publicação, com frequência se expandia o censor para além da mera apreciação em questões de fé e de costumes, como que para dar uma pequena amostra da sua familiaridade com as Letras e as Artes. Foi o que fez, por exemplo, Baltasar Álvares, ao dar o seu beneplácito a *Os Novíssimos do Homem* de Rolim de Moura:

> Quanto mais que professando o Autor antes *armas que letras*, assaz fora parar com intento na esperança de alguma ocasião, em que podemos segundar o valor de seus passados, no intento cristão da conquista da Casa Santa; e quanto menos parar na grande parte, que foram na tomada desta Cidade [Lisboa] aos Mouros, que de uma ou outra maneira, bem mostrava nesta obra como faria, que a par vivessem *a espada e a pena* (itálico nosso).[37]

Mas Apolo e Marte não o foi unicamente o autor de *Os Novís-*

---

[36] In *Obras* de D. Francisco Child Rolim de Moura (Lisboa: Escriptorio da bibliotheca portugueza, 1853), p. XXXVI.

[37] In Id., *Ib.*, p. XXX.

*simos do Homem*, na opinião dos que cantaram os seus louvores. Foi-o também um dos homens celebrados pelo próprio Rolim de Moura num dos sonetos apensos ao seu poema:

> Ao som das armas enclausuraste a Lira
> À bela Vénus, ao soberbo Marte,
> Oposição fizeste em sua esfera.[38]

Aqui temos nós mais um caso da estreita aliança entre as armas, as letras e o amor.

Em 1634 saiu à luz *Malaca conquistada*, poema heróico de Francisco de Sá de Meneses.

Entre os vários poemas encomiásticos em honra do autor, encontra-se um de Violante do Céu, a "Décima Musa" tão eloquentemente celebrada pelos poetas do seu tempo. Eis como Violante do Céu barrocamente traduz o *topos* das armas e das letras, num soneto em castelhano dedicado ao autor de *Malaca conquistada*:

> Copia gentil, portento soberano
> De animoso valor, saber profundo,
> Que denotando un par sin par al mundo,
> Vuelves divino el mismo ser humano:
>
> Grave ejemplar de heroica, y docta mano,
> Vitoria singular, parto fecundo,
> Que obró primero, eternizó segundo
> Uno, y otro divino Lusitano.
>
> No Persiano lugar presuma archivo.
> A tu insigne valor más refulgente
> Le otorgue el Cielo a tan gloriosa suma.
>
> Donde a pesar del tiempo executivo
> Vivan por tu ocasión eternamente
> De Albuquerque, y de Sá la espada y pluma.[39]

Verdadeira chave de ouro é, como aconselhavam as artes poéticas, o último verso deste soneto, na medida em que, numa concisão exemplar, põe lado a lado o herói cantado e o seu cantor – Afonso de Albuquerque e Sá de Meneses, respectivamente –, como modelos de guerreiros e de homens de letras, com o exagero que é de esperar de um poema encomiástico, e, ainda por cima, escrito numa época em

---

[38] In Id., *Ib.* p. XXVII.

[39] In Francisco de Sá de Meneses, *Malaca conquistada*. Lisboa, 1934.

que uma das características de todas as artes era "stupire", espantar, o leitor. Exagero parcial, naturalmente, pois de todos é sabido que não há adjectivos que possam descrever com objectividade as dimensões guerreiras do verdadeiro fundador do Império Português do Oriente, ao passo que as suas dimensões de homem de letras são muito mais modestas.

Pelo que se refere ao autor do poema heróico – *Malaca conquistada* –, o exagero é duplo, o que é compreensível, como já se disse.

No "panegírico do Rei D. João III", João de Barros, depois de ter encarecido o "Rei Piedoso" pelo muito que fez em prol das letras em Portugal, conclui com estas palavras: "Verdadeiramente as letras dizem bem com as armas."[40] E para que o discurso seja mais convincente, o autor das *Décadas da Ásia* aduz o exemplo de homens como Péricles, Epaminondas, Filipe da Macedónia, Alexandre Magno ("E dele se escreve que nunca se lançou na cama sem um punhal e o livro do poeta Homero à cabeceira" [41]), Isócrates, Júlio César, Sila, Pompeu, Octoviano, Adriano, Carlos Magno.

Ao dramaturgo e humanista Jorge Ferreira de Vasconcelos também não foi estranho o *topos* das armas e das letras. Na *Auleografia*, tal como se faz, por exemplo, no *Quixote* de Cervantes, põe-se a questão de saber se são mais excelentes as armas ou as letras. Artur do Rego, actuando como juiz, entre os contendores Xarales, Miranda e Germínio Soares, que defendem opiniões opostas, remata assim a questão: "Os nossos passados [...] não se lhe pode negar um grande louvor em seus famosos feitos. Isto, porém, não tolhe ser mau o não tratar as letras humanas, que nunca botaram a lança. Antes eu diria que as boas artes, aos nobres sós armam, e nelas são melhor entaboladas, e já se isto assim vai entendendo, e usando." [42]

Frei Heitor Pinto, um dos melhores prosadores portugueses do século XVI, e provavelmente o mais erudito, também tratou o *topos* das armas e das letras na *Imagem da vida cristã*, dizendo da conveniência em os grandes serem bem entendidos numas e noutras:

---

[40] João de Barros, *Panegíricos*. Introdução e notas pelo Prof. M. Rodrigues Lapa (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1943), p. 117.

[41] Id., *Ibid.*, p. 117.

[42] Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Auleografia*. Porto, s.d.
Repare-se que a frase do *Soldado Prático* de Diogo do Couto, citada por Charles Boxer no estudo referido no início deste trabalho, é quase a transcrição literal desta da *Auleografia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, o que tão bem condiz com a natureza do *topos*.

> O imperador Carlos Magno favoreceu a Alcuino, notável teólogo naquele tempo, a quem tomou por mestre: e levantou as letras e as artes liberais, que por culpa dos tempos obscuros e apagados estavam derribadas: e as colocou no alto cume da sua dignidade [...]. Entendeu que convinha à imperial majestade não somente ser ornada com armas, mas também armada de letras, para que assim no tempo da guerra, como da paz, fosse excelente na governança, e ilustre nas vitórias.[43]

E numa outra passagem, o mesmo autor fala novamente da necessidade que têm os reis de favorecer também as letras, para que nos seus reinos possam florescer também as armas. Por outras palavras, para Frei Heitor Pinto haveria também, como para outros que sobre o tema escreveram, uma relação de causalidade entre as letras e as armas: a excelência nas armas estaria em proporção directa com a excelência nas letras, conceito expresso com suma beleza e elegância estilística, em que não falta uma encantadora metáfora:

> ... o bom rei e príncipe há-de favorecer os bons, e castigar os maus: e, se quer que floreçam em seu reino boas letras, heróicas virtudes, e miraculosos feitos em armas, há-de estimar estas cousas, e honrá-las, e favorecê-las: e assim subirão ao alto: mas se as plumas do favor e prémio humano lhe faltarem, faltarão elas, e nem voarão, nem serão conhecidas.[44]

O inventário de algumas das passagens em que escritores portugueses dos séculos XVI e XVII preconizam a necessidade do adorno das armas e das letras por parte de todos aqueles que querem realizar-se como homens completos e ideais do Renascimento já vai demasiado longo, e, por isso, vamos concluir, deixando propositadamente para o final o exemplo do escritor que melhor que nenhum outro emblematizou este tópico nas letras portuguesas, tanto por palavras como por obras. Referimo-nos a Camões, o "Príncipe dos Poetas da nossa idade", segundo um contemporâneo admirador seu,[45] que, como ele, serviu no Oriente a Apolo e a Marte.

---

[43] Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*. Com prefácio e notas de P.e M. Alves Correia. 4 vols. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1952. Vol. III, p. 37.

[44] Id., *Ibid.*, Vol, IV, p. 111.

[45] Fernão Álvares do Oriente, *Lusitânia transformada*. Introdução e actualização de texto de António Cirurgião (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985), p. 120
É este o lugar para referir elogio idêntico por parte de um amigo seu e companheiro nas letras e nas artes: "Em Moçambique achámos aquele Príncipe dos Poetas do seu tempo, meu matalote e amigo Luís de Camões..." (Diogo do Couto, *Década VIII* [Lisboa, 1786], p.233).

Quando estava para pôr a cúpula na obra-prima da literatura portuguesa – *Os Lusíadas* – volta-se para o jovem Rei de Portugal e deposita-lha nas mãos, com estes dois versos que lapidarmente o definem como protótipo do homem do Renascimento:

> Pera servir-vos braço às armas feito,
> Pera cantar-vos mente às Musas dada.[46]

---

[46] *Os Lusíadas*, X, 155.
Aos que porventura ignorem o facto lembramos que estes dois versos ornam o túmulo de Camões no Mosteiro dos Jerónimos.

# A RELAÇÃO ENTRE AS LETRAS PORTUGUESAS E A PINTURA NOS SÉCULOS XVI E XVII

> Ainda que a verdadeira história de Teseu quiseram depois os poetas corromper, os quais, semelhantes aos pintores, pintam como querem: cá a pintura fabulosa é a poesia muda, e a poesia é a pintura que fala.
>
> Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã* (1563 e 1572)

> Poesy therefore is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in his *Mimesis* that is to say, a representative, counterfeiting, or figuring forth – to speak metaphorically, a speaking picture; with this end, to teach and delight.
>
> Philip Sydney, *An Apology for Poetry* (1595)

O paralelismo e a analogia entre as letras e as artes plásticas, em geral, e a poesia e a pintura, em particular, é um dos *topoi* mais prevalentes na literatura, fenómeno que não escapou despercebido ao arguto espírito de observacão desse mestre incomparável da topologia literária que é Ernst Curtius:

> A retórica não só deixou a sua marca indelével na tradição e produção literárias. Na Florença do século XV, L. B. Alberti aconselhava os pintores a familiarizarem-se "com os poetas e retóricos", os quais poderiam estimulá-los a descobrir ("inventio"!) e a dar forma a temas pictóricos. Em conformidade com isto, existe o facto de Poliziano ser o conselheiro humanista de Boticcelli. Como mostrou A. Warburg, o *Nascimento de Vénus* e a *Primavera* de Boticcelli só poderão ser interpretados em termos iconográficos por meio da referência a escri-

> tores antigos com que a poesia e erudição contemporâneas se tinham familiarizado.[1]

Concedendo, *a priori*, que, nos séculos XVI e XVII (fora do nosso propósito está estudar o que terá acontecido noutras épocas), a poesia e a pintura andavam de mãos dadas, parece curial perguntar, logo de início, se, numa época em que ainda era visível e preponderante o princípio de hierarquia de tudo quanto existia no universo, desde o mundo sobrenatural e astral ao mundo das pessoas e das coisas[2], a poesia e a pintura eram *primae inter pares* (iguais em categoria) ou uma era superior à outra.

Numa obra publicada em 1562, fala assim o seu autor:

> E perché la poesia e la pittura sono sorelle tutte nate in un parto, si come la poesia con le parole comincio a spiegare quelle finzioni: cosi comincio la pittura a pigner di molte cose, che parevano mostruose, le quali pero sotto esse richiedevano molti belli segretti... Quando dissi io, dunque, che l'impresa era una filosofia del cavaliere, si come il filosofo sotto le favole comincio a spiegare i segretti suoi meravigliosi e divini per farsi intendere da alcuni e non da tutti, cosi il cavaliere per spiegare ad alcuni e non a tutti il suoi intendimento ricorse alle finzioni dell'imprese. E l'uno adopero le parole, e l'altro le cose.[3]

A primeira conclusão a extrair desta asserção do bispo de Potenza é que tanto os emblemas como as empresas gozavam de uma grande popularidade no século XVI (o que aliás viria também a observar-se no século XVII, num palpável crescendo). Havendo em ambas um misto de pintura e de poesia, consistem os emblemas, segundo Schopenhauer, em "quadros alegóricos simples, acompanhados de um moto explicativo, e destinados a ensinar, de uma forma intuitiva, uma verdadeira moral"[4]; e consistem as empresas, segundo Mario Praz, na "representação simbólica de um propósito, de um desejo, de uma linha de conduta (isto é, que se deseja aprender e empreender), por meio de um moto e de uma figura que mutuamente se interpretam".[5] A

---

[1] Ernst Curtius, *European Literature and Latin Middle Ages*. Nova Yorque e Evanston, 1963, p. 77 (tradução nossa).

[2] Veja-se, por exemplo, E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*. Nova Yorque, s.d.

[3] Vescovo di Potenza, *Rota, ovvero dell'Imprese*. Dialogo di Scipione Ammirato. Nápoles, 1562. *Apud* Mario Praz, *Studi sul concettismo*. Florença, 1946, p. 65.

[4] Schopenhauer, *Lettre sur les sourds et les muets*, em *Ouevres Completes*, ed. Assézat et Tourneaux, vol. I, p. 354. *Apud* Mario Praz, *op. cit.*, p. 6.

[5] Mario Praz, *op. cit.*, p. 64.

segunda conclusão a extrair é que, para Mario Praz, a pintura e a poesia, como irmãs gémeas que eram, eram hierarquicamente iguais.

Mas comungariam todos da opinião do bispo de Potenza, Scipione Ammirato? Óbvio é que não. Fiéis ao brocardo latino "Cicero pro domo sua" (cada um advoga a sua própria causa), ninguém deverá estranhar que, de uma maneira geral, os escritores considerem a poesia superior à pintura e que os pintores considerem a pintura superior à poesia. Entre os últimos, encontra-se, por exemplo, o pintor português Francisco de Holanda, o qual crê firmemente dispor de argumentos irrefutáveis para demonstrar que a pintura encerra em si todas as outras artes, sendo, por esse motivo, a arte por excelência.[6] Pintor, naquele sentido lato do termo que compreende também o escultor, o iluminador, o gravador, o arquitecto e o desenhista puro, Francisco de Holanda, em diálogos que reproduzem as palavras textuais, segundo ele, de Miguel Ângelo, de Vitoria Collona, de Lattanzio Tolommei e as suas próprias, desenvolve extensamente o tema da relação entre a pintura e as outras artes, e, especificamente, o tema das relações entre a pintura e a poesia. Humanista, no sentido etimológico da palavra, o pintor, segundo Miguel Ângelo, "não somente será instruído nas artes liberais e outras ciências como das arquitecturas e esculturas, que são próprios ofícios seus, mas de todos os outros ofícios manuais que se fazem por todo o mundo."[7] Para o grande mestre do Renascimento não existe "mais que uma só arte ou ciência e esta ser o debuxar ou pintar, de que tudo o mais são membros que procedem."[8] A fim de provar a sua tese, o autor do *Juizo Final* da Capela Sistina recorre a uma imagem tão bela que não podemos deixar de transcrevê-la:

> Deixo já todos os ofícios e artes, de que a pintura é a fonte principal, dos quais uns são rios que nascem dela, como a escultura e arquitectura, alguns são ribeiros, como os ofícios mecânicos, e alguns são charcos que não correm (tal como algumas inúteis manhas como entretalhar de tesoura e outras tais) da água, que já dela fez cheia quando saiu da madre, no tempo antigo, e alagou tudo debaixo do seu

---

[6] Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1955, pp. 41-45.
Julgamos apropriado esclarecer de início que, pelo que se refere às citações disseminadas através do texto, se optou pela modernização da ortografia, sempre que isso nos pareceu conveniente, sem jamais, naturalmente, ferir o ritmo ou a rima originais.

[7] Francisco de Holanda, *op. cit.*, p. 39.

[8] Francisco de Holanda, *op. cit.*, p. 40.

> domínio e império, como se compreende nas obras dos Romãos, todas feitas em arte de pintura.[9]

Pelo que se refere às relações entre a pintura e a poesia e a superioridade da primeira sobre a segunda, Francisco de Holanda começa por negar que "a douta Pintura" seja muda, como, entre outros, viria a afirmar Camões, chamando à pintura "a muda poesia"[10]. E, para tornar o seu argumento mais convincente, recorre o autor dos *Diálogos de Roma* a uma obra poética que ele considera prototípica: a *Eneida*.

Um dos episódios mais conhecidos e tocantes da epopeia – Vénus aos pés de Júpiter a implorar piedade para seu filho Eneias – poderá ser mais eloquente na tela:

> Porque o pintor pintará Vénus aos pés de Júpiter chorosa, com todas estas vantagens que o poeta não fará: a primeira que ele pinta o céu onde isto se finge, e a pessoa e vestido e auto ou movimento de Júpiter e da sua águia como flume; e pintará inteiramente a perluxa formosura de Vénus; e o vestido da leve roupa, com todo seu piedoso movimento, tão elegante e leve e com tanto primor que, ainda que pela boca não fale, que pareça nos olhos, nas mãos, e na boca que verdadeiramente fala (nem assim mesmo quando um rouco mestre lê as palavras e ditos de Vénus, nem por isso ouvis a branda e suave fala de Vénus) e que pareça que está dizendo todas aquelas piedades e queixumes que dela escreve Virgílio Maro.[11]

Mas não foram só os pintores que consideraram a pintura superior à poesia. Frei Luís de Sousa (1556-1632), "o mais perfeito prosador da língua [portuguesa]", segundo Garrett[12], comunga também da opinião de Francisco de Holanda:

---

[9] Francisco de Holanda, *op. cit.*, p. 40.
Não resistimos à tentação de transcrever mais uma passagem de *Diálogos de Roma* em que o autor insiste no carácter plástico da obra literária: "Ora abrindo os antigos livros, poucos são os famosos deles que deixem de parecer pintura e retábulos; e é certo que os que são mais pesados e confusos, não lhes nasce doutra cousa senão de o escritor não ser muito bom debuxador e muito avisado no desenhar e compartir a sua obra; e os mais fáceis e tersos são de melhor desenhador. E até Quintiliano na perfeição da sua Retórica manda que não somente no compartir das palavras o seu orador debuxe, mas que com a própria mão saiba traçar e deitar o desenho. E daqui vem, senhor M. Ângelo, chamardes vós às vezes a um grande letrado ou pregador, discreto pintor e ao grande debuxador chamardes letrado" (p. 42).

[10] Luís de Camões, *Os Lusíadas*, c. VII, 76.

[11] Francisco de Holanda, *op. cit.*, p. 49.

[12] Almeida Garrett, *Frei Luis de Sousa* e *Um Auto de Gil Vicente*, Porto, Lello & Irmão, s.d.: "[...] repugnava-me também pôr na boca de Frei Luís de Sousa outro

> Chamam-nos as cousas do Oriente, e estamos obrigados a dar conta de cousas entre si mui diferentes, sucedidas em um mesmo tempo e sezão; diferentes em lugares, em pessoas, em qualidade e acontecimentos; porém juntas neste ano, e como acinte, quase nos mesmos dias e meses dele. Esta é a vantagem que faz a pintura ao que se escreve, e o pincel à pena...[13].

Baseado no carácter linear da arte da palavra, em oposição ao carácter não linear da pintura, o autor da *Vida de Frei Bartolomeu dos Mártires* cansidera a pintura superior à literatura, por poder apresentar simultaneamente "cousas [...] diferentes em lugares, em pessoas, em qualidade e acontecimentos [...]", ao contrário do que acontece com a arte da palavra.

E chegou o momento de nos perguntarmos por que é que o escritor dos séculos XVI e XVII pensava tanto em termos de pintura quando escrevia. Certamente que as razões deverão ser múltiplas. Julgamos, porém, que, entre as mais importantes, se contam a descoberta e o culto das artes plásticas da Grécia clássica, as descobertas de novos mundos, e a valorização do mundo neoplatónico. Com o primeiro fenómeno, o homem entra em contacto com obras de arte cheias de vida e de esplendor e dignas, portanto, da sua admiração e do seu culto. Ao contrário do que se pregava na Idade Média, o corpo humano, glorificado pelos artistas gregos, deixa de ser exclusivamente aquele pedaço de barro destituído de qualquer valor e, portanto, desprezível, para passar a ser também objecto de contemplação e de elevação espiritual. Artistas como Miguel Ángelo e humanistas como Pico della Mirandola tomam à letra as palavras de São Paulo quando diz que o corpo é tabernáculo do Divino Espírito Santo. Ao valorizar o corpo humano, o artista do Renascimento entoa um hino à glória da Criação.

Com o segundo fenómeno, o homem entra em contacto com uma natureza exótica e pujante que o faz acreditar na possibilidade de vir a encontrar nela aquele Paraíso Terreal de que reza o Génesis. A sofreguidão com que muitos se lançaram na busca do Eldorado é um testemunho eloquente dessa valorização das novas terras encontradas.

Com o terceiro fenómeno, o homem entra em contacto com as

---

ritmo que não fosse o da elegante prosa portuguesa que ele, mais do que ninguém, deduziu com tanta harmonia e suavidade. Bem sei que assim ficará mais clara a impossibilidade de imitar o grande modelo; mas antes isso do que fazer falar por versos meus o mais perfeito prosador da língua" ("Ao Conservatório Real, p. 8).

[13] Frei Luís de Sousa, *Anais de D. João III*, Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1938, Vol. II, p. 226.

maravilhas existentes no mundo *do híper-urânio*: é nesse mundo que se encontram os protótipos ou arquétipos de tudo quanto de grande, majestoso e sublime existe no universo visível.

Valorizado o mundo exterior, valorizado fica, automaticamente, o sentido da vista. Por meio dele alcandora-se o homem, com mais facilidade, às cumeadas do divino esplendor. Para os psicólogos do tempo, a vista passa a ser o mais nobre dos sentidos, como poderá ver-se, por exemplo, numa das obras filosóficas mais importantes e influentes do Renascimento – *Diálogos de Amor* (1535) de Leão Hebreu –, ou na obra de ascética mais famosa da literatura portuguesa do seculo XVI – *Imagem da Vida cristã* (1563, Primeira Parte, e 1572, Segunda Parte) de Frei Heitor Pinto. Sintomaticamente, o primeiro capítulo desta obra intitula-se "Da excelência da vista sobre os outros sentidos, e do descobrimento da verdade."[14]

Essa teoria da superioridade do sentido da vista sobre os outros sentidos foi amplamente adoptada e desenvolvida pelos escritores que trataram de coisas de amor.[15] O escritor, preocupado, essencialmente, com a reprodução, via *mimesis*, da natureza, tenta reproduzi-la antes de mais nada para que a vista (princesa dos sentidos) possa captá-la em toda a sua glória e resplendor.

Ainda dentro da hierarquia dos sentidos e do lugar primordial que ocupa a vista, chama-se a atenção, por exemplo, para uma das obras que mais influenciou as artes nos séculos XVI e XVII: a *Iconologia* de Cesare Ripa, cuja primeira edição é de 1593. Ao sugerir como cada um dos sentidos deverá ser representado emblematicamente, Cesare Ripa apresenta-os pela ordem seguinte: vista, ouvido, olfacto, gosto e tacto. Além disso, citando Aristóteles, fala da primazia do sentido da vista: "[...] Aristóteles pronunciou-se pela nobreza deste sentido, [declarando] que mais que qualquer dos outros abre caminho para os segredos ocultos da natureza, sepultados na substância das coisas existentes, e arrancados para a luz por meio destes meios do intelecto."[16] Acrescenta Cesare Ripa que, num dos cantos do emblema, haverá um "escudo com uma águia pintada, com duas ou três aguiazinhas ao lado fitando o sol, com uma divisa que diga: *cognitionis via*"[17].

---

[14] Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã*. Lisboa: Livraria Clássicos Sá da Costa, 1956, Vol. I, p. 7.

[15] Mais que em qualquer outro género literário cultivado nos séculos XVI e XVII, foi na novela pastoril que esse tema foi mais debatido.

[16] Cesare Ripa, *Iconologia*. Padua, 1611; Nova Yorque e Londres, 1976, p. 474.

[17] Id., *Ib.*, p. 474.

Dizer que para nenhum dos emblemas referentes aos outros quatro sentidos se sugere uma divisa que fale do caminho da verdade é desnecessário. A vista é para Cesare Ripa, como para todos os que se debruçaram sobre a psicologia racional do tempo, o sentido por excelencia.

Feitas algumas considerações sobre as relações gerais entre a pintura e as letras e sobre algumas das possíveis razões que terão levado os escritores a aproximar a arte da palavra da arte das cores, passamos agora a estudar a atitude de vários escritores portugueses dos séculos XVI e XVII perante o velho *topos* horaciano: *ut pictura poesis*, *topos* que esse monstro de erudição e príncipe dos camonistas de todos os tempos, que foi Faria e Sousa, parafraseia assim, a propósito daquela oitava de *Os Lusíadas* (VII, 76), em que Camões denomina a pintura de "muda Poesia":

> Y en conclusion, Pintores son Poetas, y Poetas son Pintores. Unos danse a entender por los ojos y otros por los oidos. El pincel, y colores en el pintor, son la pluma, y palabras en el Poeta: o en el Poeta las palabras, y la pluma son los colores, y el pincel. Y en el Pintor, el pincel, y los colores son la pluma y las palabras. El fin de uno y de otro es representar a los ojos lo que pinta, y escribe, como si se estuviera viendo vivamente, y deleitar, y mover los afectos, ya con actos tristes, ya con alegres; y el Pintor y Poeta que no consigue esto no es Poeta ni Pintor. Iguales son en conceptos los Pintores y los Poetas grandes. Y verdaderamente el Pintor para ser perfecto ha de entender la Poesia, y el Poeta la Pintura. De Ticiano, de Micael Angelo, y de Rafael de Urbino, que hicieron hablar los colores, y los pinceles (como aquí en Roma lo hemos venido a ver mejor de lo que antes lo habíamos visto) hay pinturas que son verdadera poesía.[18]

A atitude desses escritores para com a pintura poderia dividir-se em três categorias: a primeira consistiria em fazer da obra literária como que uma tela, um tríptico ou uma sequência de quadros históricos ou mitológicos; a segunda consistiria na reprodução, por meio da palavra, de instituições sociais e costumes, de cenas da natureza e de retratos físicos; e a terceira consistiria na descrição de estados da alma ou paisagens interiores.

Frei Heitor Pinto, no prólogo da sua *Imagem da Vida Cristã*, dirigido "ao ilustríssimo e mui excelente senhor Dom Teodósio de Bragança", vê o fruto do seu labor em termos plásticos, ao ponto de

---

[18] Manuel de Faria e Sousa, Apud *Lusiadas de Luís de Camõens*. Madrid, 1639, Vol. II, T. III, p. 341.

estabelecer um paralelo entre a *Imagem da Vida cristã* e as obras arquitectónicas dos mais famosos artistas da antiguidade clássica na Grécia:

> Mas por outra parte vendo que não convinha aparecer ante tão excelente príncipe senão obras de primor e grande lustro e de tanto preço, que o não tivessem, pondo os olhos na baixeza desta minha, feita não por aqueles insignes artífices Fídias e Policleto, que entre os antigos pretenderam abalizar-se na arte da arquitectura, mas um mal destro e pouco polido imaginário, e lavrada pela fraca mão de meu baixo engenho, estive cuidando o que faria[19].

Existe também na *Imagem da Vida cristã* uma passagem em que o autor, perante a beleza de um templo, só o não reproduz por meio da pena por já se encontrar reproduzido por meio do cinzel e do pincel:

> Antes, como na cidade viu o que nela havia para ver, foi visitar o mosteiro de S. Vítor, da outra banda do mar: templo sumptuoso e magnífico, e de grande devoção pelas muitas relíquias e memórias que nele há de muitos santos, que inflamados nas bem-aventuradas chamas do divino amor, e sorvidos nas lembranças do alto Deus, lhe fizeram de si perpétuo sacrifício.
>
> Pintara eu aqui as excelentes obras, se elas não estivessem maravilhosamente pintadas nos gloriosos retábulos de suas vidas, onde claramente se podem ver. Quanto mais ainda que eu quisera levantar meu baixo estilo, não pudera chegar a pôr mais louvores na altura de seus merecimentos; e mais fora querer eu estender a pena além das demarcações de meu propósito[20]

Como Frei Heitor Pinto, mais que qualquer outro autor citado no decurso do artigo, recorreu ao vocabulário, à gramática e à sintaxe da pintura para descrever o estilo que ele desejaria possuir, não resistimos à tentação de transcrever aqui a passagem em que esse fenómeno é mais evidente, começando por chamar a atenção para o *topos* da modéstia, em visível concomitância com o dito fenómeno:

> Isto é o que se me ofereceu para apontar àcerca da vida solitária, e nisto não tenho mais que dizer. O que vos peço é que leveis em conta minhas palavras mal cerceadas e pouco polidas como ferro martelado sem mais lima nem perfeição. Assim como o novel e baixo iluminador não sabe mais que assentar as primeiras linhas do debuxo, sem as ornar com a lindeza e formosura das vivas e naturais cores, nem sabe

---

[19] Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã*, vol I, Lisboa, 1956, p. 2.

[20] Id., *ib.*,vol. II, pp. 155-156.

> por arte de perspectiva fazer aparecer altos e baixos, e longes e pertos na planura igual, assim eu estive debuxando com as linhas de minhas rudes palavras a vida solitária. E isto, que disse, é uma imagem e retrato dela, não feito por mão do nosso Holanda, nem do vosso Micael Ângelo, mas por meu baixo engenho, sem aformosear o debuxo com o lustro, e viveza, e sombras, e perspectiva da eloquência. Tudo isto é um fiado grosso, tirado de meu estudo, urdido em minha fraca memória, tecido e lavrado com a frágil mão de meu baixo engenho e bárbaro estilo.[21]

Um contemporâneo de Frei Heitor Pinto, o poeta António Ferreira, numa elegia dirigida "A Afonso de Albuquerque em louvor dos 'Comentários', que compôs dos grandes feitos de seu pai", equaciona também a arte da palavra com a arte das cores:

> E renovaste nele a antiga história
> Do grande Macedónio, que parece
> Mostrar inveja desta nova glória.
>
> Com quanto já de longe resplandece
> Seu raio, e a tua nua, chã pintura
> Nova aos olhos do Mundo se oferece.[22]

Repare-se que António Ferreira, um dos poetas mais artisticamente conscientes do Renascimento português e o mais horaciano dos poetas peninsulares, no entender dos críticos, entre os quais avultam Marcelino Menéndez y Pelayo[23] e Teófilo Braga[24], classifica os *Comentários* de Afonso de Albuquerque de "nua, chã pintura", querendo certamente dizer com isso que havia neles os sóbrios adornos

---

21 Id., *Ib.*, vol. II, pp. 76-77.
Cremos ser este o momento oportuno para chamar a atenção dos historiadores e críticos da literatura portuguesa para o juizo apressado e injusto de Aubrey Bell sobre a prosa de Frei Heitor Pinto. Em nossa modesta opinião, só poderão aceitar esse juizo do famoso lusófilo inglês os que não lerem meia dúzia de páginas da *Imagem da Vida Cristã*.
Para nós, Frei Heitor Pinto é o autor da melhor prosa escrita em Portugal no século XVI. Em tudo é modelar: na organização da matéria, no equilíbrio das partes do discurso, na elevação e clareza dos conceitos, no decoro do estilo, na fluência da frase, na riqueza e propriedade do vocabulário e na variedade, nobreza e encanto das imagens.

22 António Ferreira, *Poemas Lusitanos*. Lisboa: Livraria Clássicos Sá da Costa, 1957, Vol. I, p. 167.

23 Marcelino Menéndez y Pelayo, *La poesía horaciana en Portugal. Horacio en España*, apud *Bibliografía Hispano-Latino Clásica*, vol. VI, Madrid, 1951, pp. 475-517.

24 Teófilo Braga, *História dos Quinhentistas. Vida de Sá de Miranda – Escola Italiana*. Porto: Livraria Chardron, 1871, pp. 180-215.

da mais sã e austera retórica clássica tradicional, que ele tão bem conhecia, em oposição ao maneirismo dos grandes "rethoriqueurs", cultivado por alguns dos seus contemporâneos. Vê-se claramente, por meio da referência à "nua, chã pintura", uma alusão directa à teoria da pintura, e, por conseguinte, da literatura, perfilhada por Miguel Ângelo, ao criticar duramente os enfeites excessivos e a superabundância de paisagens da escola flamenga e ao fazer, ao mesmo tempo, a apologia do nu, do natural:

> A pintura de Flandres, respondeu devagar o pintor [Miguel Ângelo], satisfará, senhora, geralmente, a qualquer devoto, mais que nenhuma de Itália, que lhe nunca fará chorar uma só lágrima, e a de Flandres muitas; isto não pelo vigor e bondade daquela pintura, mas pela bondade daquele tal devoto. A mulheres parecerá bem, principalmente as muito velhas, ou as muito moças, e assim mesmo a frades e a freiras, e a alguns fidalgos desmúsicos da verdadeira harmonia. Pintam na Flandres propriamente para enganar a vista exterior, ou cousas que vos alegrem ou de que não possais dizer mal, assim como santos e profetas. O seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras de árvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas figuras para cá e muitas para acolá. E tudo isto, ainda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem simetria nem proporção, sem advertência do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma substância nem nervo.[25]

Vejamos agora a opinião de Jerónimo Corte-Real sobre a poesia como pintura, tal como aparece expressa no prólogo do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* (1574), endereçado ao rei D. Sebastião: "O desejo de o dirigir a V. A. me fez passar levemente o trabalho de o escrever em verso heróico. E porque a leitura é grande, debuxei de minha mão os combates, os socorros, e tudo o mais que no decurso deste trabalhaso cerco sucederam, para que a invenção da pintura satisfaça a rudeza do verso".[26] Note-se que aqui o elemento pintura se refere à "invenção" e não à materialização através da palavra, ou seja, refere-se ao "acto de encontrar pensamentos adequados à matéria", pensamentos que já existem "no subconsciente ou na semiconsciência do orador, como *copia rerum*, e só precisam de ser despertados por uma hábil técnica mnemónica", uma vez que estão escondidos nos *loci* ou lugares comuns, reunidos, desde o século XII, no seguinte

---

[25] Francisco de Holanda, *op. cit.*, pp. 18-19.

[26] Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do Segunda Cerco de Diu.* Lisboa, 1774, "Prólogo."

hexâmetro: *quis, quid, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*[27]. É como se "os combates, os socorros, e tudo o mais que no decurso deste trabalhoso cerco sucederam" constituissem um grande painel debuxado pelo pintor e traduzido pelo poeta na "rudeza do verso."

Obedecendo a uma praxe muito generalizada no tempo – a de fazer preceder uma obra literária de vários poemas encomiásticos, da autoria de escritores contemporâneos –, fez Diogo Bernardes um soneto em louvor do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* de Jerónimo Corte-Real, o qual termina assim: "Orfeu a voz lhe deu, Apolo a lira, / Amor a branda pena, Marte a lança / E o seu próprio pincel a natureza."[28] Quer o poeta Diogo Bernardes dizer com estas palavras – "E o seu próprio pincel a natureza" deu a Jerónimo Corte-Real – que o poema é um grande quadro que reproduz com fidelidade a própria natureza dos acontecimentos narrados em versos, por outras palavras, que é um quadro tirado ao natural, como aconselhava Miguel Ângelo nos *Diálogos de Roma* de Francisco de Holanda.[29]

Naturalmente que nem por um momento se deve perder de vista que estamos diante de poemas puramente laudatórios e, portanto, de poemas que de forma alguma pretendem julgar com objectividade do real valor da obra em questão. Não fora assim, e a literatura portuguesa (como aliás outras literaturas) dos séculas XVI e XVII – para só nos referirmos à época que estamos a estudar – estaria cheia de Homeros e Virgílios, de Demóstenes e Cíceros, de Xenofontes e Titos Lívios.

Ainda dentro da mesma linha de pensamento – recorrer à poesia para traçar grandes quadros de acontecimentos históricos –, parece oportuno apresentar o testemunho do maior poeta português do século XVI. Na égloga VI, precedida, como outras églogas suas e de seus contemporâneos, de uma dedicatória a uma personagem ilustre (neste caso particular o Duque de Aveiro), Camões faz uma breve consideração sobre a poesia épica e a poesia lírica, uma vez que a personagem a quem se dirige pertence àquela estirpe de homens cujos feitos heróicos são dignos de ser cantados ao som da tuba épica. E é ao tecer essas considerações que Camões fala na poesia como pintura:

---

[27] Heinrich Lausberg, *Elementos da Retórica*, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, p. 91.

[28] Jerónimo Corte-Real, *op. cit.*, p. XII.

[29] Francisco de Holanda, *op. cit.*, pp. 18-19.

E se agora, que afábil me escutais,
Não ouvirdes cantar com alta tuba
O que vos deve o mundo, que dourais;

[...]

Se não sabem as frautas pastoris
Pintar de Toro os campos, semeados
De armas e corpos fortes e gentis,

Por um modo mimosos sustentados
Contra o indómito pai de toda Espanha,
Contra a Fortuna vã e injusto Fado.[30]

Como se sabe, o poeta refere-se à célebre batalha de Toro, entre D. Afonso V de Portugal e os Reis Católicos de Espanha (Isabel de Castela e Fernando de Aragão), batalha em que a ala comandada por D. Afonso V foi derrotada, ao passo que a ala comandada por seu filho, o futuro rei D. João II, ficou vencedora. Tendo em conta que, na época em questão, não faltam tapetes e quadros que reproduzem as grandes batalhas de todos os tempos e latitudes, fácil é de compreender que Camões diga ao Duque de Aveiro que uma das funções da poesia épica ou heróica é descrever, como numa tela ou quadro, uma das batalhas mais famosas da história de Portugal.

Na carta dirigida ao infante cardeal D. Henrique, Sá de Miranda, o autoproclamado introdutor do "dolce stil nuovo" em Portugal, define a comédia nestes termos: "A Comédia, tão estimada nos tempos antigos, que al disseram aqueles grandes engenhos que era, senão uma pintura da vida comum?"[31]. Para Sá de Miranda pintar é reproduzir mimeticamente a realidade para que os olhos possam vê-la tal como ela é; é "tirar ao natural" as cousas. E escrever é apelar para o sentido da vista, no momento em que o escritor está a criar a arte da palavra, conformando-se assim com os filósofos do tempo que, como já foi dito, davam a primazia a esse sentido.

Num soneto em louvor de Diogo Mendes Quintela, autor da *Conversão e Lágrimas da Gloriosa Santa Maria Madalena*, Manuel de Oliveira expressa-se assim: "Aqui têm os devotos já presentes / Do vivo original vivo retrato, / Pera se retratar continuamente."[32] Natu-

[30] Luís de Camões, *Obras Completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1955, Vol. II, pp. 80-81.

[31] Francisco de Sá de Miranda, *Obras Completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1943, Vol. II, pp. 119-120.

[32] Diogo Mendes Quintela, *Conversão e lágrimas da gloriosa Santa Maria Madalena*. Lisboa, 1615. Ao autor.

ralmente que a referência ao "vivo retrato" "do vivo original" (repare-se no trocadilho, à base da homonímia, tão do gosto dos poetas barrocos) implica o uso do pincel.

Maria Madalena, que se transformaria num dos assuntos mais férteis e mais explorados pela pintura e pela escultura, passaria a ser quase tema obrigatório dos poetas do século XVII muito mais dados ao culto dos santos e dos mistérios da religião católica que os poetas do século XVI, sobretudo em virtude da influência avassaladora da "santa e justa Inquisição", para nos servirmos dos epítetos com que o benévolo censor de *Os Lusíadas*, Frei Bartolomeu Ferreira, descreve uma instituição que Samuel Usque retratou para a posteridade como um monstro infernal.[33] Para o autor do soneto, o poema de Diogo Mendes Quintela, retrato que é de uma criatura humana, passará a ser o original de que os fiéis que desejarem trilhar o caminho da virtude e da santidade de Maria Madalena farão uma cópia, dando assim início a uma cadeia de retratos sem fim.

António Gomes de Oliveira, ao oferecer os seus *Idílios Marítimos e Rimas Várias* "A D. Duarte de Albuquerque Coelho, Capitão, e Governador perpétuo de Pernambuco, no Estado do Brasil", apresenta igualmente os seus poemas como pintura, fazendo-o de uma maneira essencialmente barroca, o que aliás vai muito bem com a época em que poetou: "V. M. se digne de passar os olhos por esta afectuosa lisonja do meu engenho, que ainda espero do Céu serenidade às suas tempestades para que no porto da minha fortuna, se ela o tem, possa o pincel de minha pena figurar no ouro da Eternidade os vários casos do único Fileno, com os de outros muitos Pescadores, e Ninfas destas praias, e mares."[34] Note-se que o poeta tem o cuidado de estabelecer como que uma união hipostática entre a pena e o pincel, ao falar "no pincel de minha pena", pincel que outra coisa não pretende senão retratar para a eternidade, em ouro, "os vários casos do único Fileno [...]."

Ao repararmos na preocupação do poeta barroco com cores e pincéis e formas e com a imitação tão fiel quanto possível da pintura, mais facilmente compreenderemos a voga que chegaram a ter, nesta época, não só os emblemas e as empresas, mas também os caligramas e os hieróglifos.[35]

---

33 Samuel Usque, *Consolação às Tribulações de Israel*. Coimbra: 1906, "Diálogo III", fl. XXVI.

34 António Gomes de Oliveira, *Idílios Marítimos e Rimas Várias*. Lisboa, 1617, Dedicatória.

35 Ana Hatherly, "Uma experiência programática da poesia – Labirintos Portugueses

Num dos sonetos que serve como que de introito ou proémio a uma longa série de sonetos amorosos, António Ferreira, em paralelismo com a atitude tomada em relação ao *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* de Jerónimo Corte-Real, faz mais uma vez alusão clara à poesia como escultura e pintura:

> Não lágrimas fingidas, não de cores
> Falsas o rosto tinto, não cortadas
> As palavras por arte, nem pintadas
> Em versos engenhosos falsas dores.
>
> [...]
>
> Mas verdadeiro, puro, casto, e santo
> Amor cantando vou, qual na alma escondo,
> Qual o mundo terá por seu exemplo.[36]

As palavras "cortadas [...] por arte" são uma referência inequívoca à poesia como escultura, e as "falsas dores" "pintadas em versos engenhosos" são uma referência não menos inequívoca à pintura. O poeta não escreve, mas pinta e esculpe, substituindo a pena pelo pincel e pelo escopro, respectivamente. Por outro lado, tal como se depreende da citação a que se aludiu acima, António Ferreira mais uma vez faz a apologia de uma poesia próxima da realidade, e, portanto, desprovida daqueleas supérfluas e inúteis roupagens que Miguel Ângelo expressamente condena na pintura flamenga, como se viu anteriormente. (Não sei se os críticos já terão reparado, com a devida atenção, nesta preocupação constante de Ferreira por uma arte austera, bem medida e bem equilibrada, quase fria, em perfeita consonância com aquela "aurea mediocritas" que seu padroeiro Santo Horácio adoptara para lema da sua poesia.)

Se as passagens consideradas até aqui se referiam sobretudo à reprodução, por meio da poesia, de grandes quadros históricos ou biográficos, esta de Ferreira, assim como outras que passaremos a estudar, referem-se sobretudo à reprodução de puras vivências espirituais, imateriais. O que quer dizer que o poeta, preocupado com a causa final da poesia, o *delectare* e o *docere* das artes poéticas, tudo fará para dar carácter plástico a essa poesia e assim apelar para o sen-

---

dos séculos XVII e XVIII", *Colóquio – Artes*, n. 45, Lisboa, Junho de 1980, pp. 20-30.

36 António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, vol. I, Lisboa, 1957, p. 38.
Talvez venha a propósito chamar a atenção do leitor para as passagens em que a terminologia pictórica ou escultórica utilizada pelos escritores é essencialmente metafórica.

tido da vista do leitor, na esperanca de que dessa forma a lição possa ser melhor apreendida: "Qual o mundo terá por seu exemplo."

Pero de Andrade Caminha, discípulo e confrade de António Ferreira, também nos apresenta a poesia como pintura. Acontece isso, por exemplo, na "Epístola XI", cujo destinatário é "Luís Alves Pereira em resposta doutra sua":

> Brando Luís, das Musas ensinado
> tão brandamente, e delas tão mimoso
> Que te deram de si em tempo tão breve
> Tal engenho, tal cópia, e tal estilo.
> De tudo isto vi muito, e senti muito
> Nos doces, brandos, graves, doutos versos
> Com que m'honraste. Neles vi pintadas
> As vãs inquietações da humana vida,
> Que a trazem sempre em mil desassossegos,
> E dia e noite o espírito em mil cuidados,
> E todo o tempo a Alma em mil perigos.[37]

Aqui temos nós uma pintura, não de coisas concretas, materiais, mas de coisas abstractas, de vivências interiores: nada mais nada menos que "As vãs inquietações da humana vida." Delas fez Luís Alves Pereira, "das Musas ensinado", quadro perfeito, segundo o seu panegirista.

Há na *Laura de Anfriso* de Manuel da Veiga (Tagarro) três poemas em que a poesia é apresentada como pintura. Dois desses poemas pertencem a poetas que quiseram honrar o autor e a obra e o outro pertence ao autor.

Vejamos primeiro as passagens dos poemas encomiásticos e depois a passagem do poema do autor. Numa ode aos leitores e ao autor, o licenciado Manuel Pires de Almeida caracteriza desta maneira a *Laura de Anfriso*:

> Vós que extinguir tentais a sede ardente
> Na Castália corrente;
> Vós que esgotar quereis a alta harmonia
> Da Mélica poesia;
> Flores contais no Céu, no campo estrelas,
> Cintilantes, se belas:
> Não levando por língua em pátria escura
> Esta loquaz pintura.[38]

---

[37] Pero de Andrade Caminha, *Poesias*. Lisboa: 1781, p. 58.

Aqui temos nós a poesia definida como "loquaz pintura", à semelhança daquela "pintura que fala" em *Os Lusíadas* de Camões.[39]

No outro poema encomiástico (uma ode também) dirigido ao autor, o licenciado Paulo Duarte diz que Manuel da Veiga (Tagarro) "Pinta de Laura al namorado Anfriso" e que os seus pincéis "Mejor que a Chipre Apeles / Pintan el monte", pois pintam "con lengua." Numa apóstrofe ao autor, conclui Paulo Duarte: "Y con dulces prisiones / Almas cautivas, voluntades prendes / [...] / Oyen los ojos, miran los oidos." Mais um escritor que traz Apeles para o palco a fim de estabelecer uma comparação entre a poesia e a pintura. E aqui o pincel (a pena do poeta) serve para descrever pessoas (Anfriso) e coisas (o monte). A poesia é utilizada para criar um retrato físico e um retrato moral. "Pintas con lengua": isto é, as palavras são a causa instrumental da pintura, e as cores, a causa instrumental da poesia, numa simbiose barroca transformada em sinestesia.

Vejamos por fim as palavras sobre a natureza da poesia, proferidas pelo autor da *Laura de Anfriso*, Manuel da Veiga (Tagarro):

> Quando em seu próprio dano a alma se enleia
> Melhor sabe pintar a mágoa alheia;
> Eu pintarei os teus
> Tormentos desiguais, tu pinta os meus;
> Que eu triste quando os pinto,
> O pincel frouxo, e a mão caída sinto.
> Pinta quem morre em mar de pranto amaro
> Vendo eclipses a pares do sol claro;
> O teu filho acabou
> Porque do sol ardente provocou
> Os raios que o mataram;
> E eu morro porque os raios me faltaram.[40]

Agarrado ao pincel, propõe-se Manuel da Veiga (Tagarro) "pintar a mágoa alheia." Mais um artista que se serve da palavra não só para reproduzir uma paisagem exterior ou para traçar um retrato físico, mas também para nos dar um retrato interior, espiritual das personagens do seu poema.

Idêntica gesta se propôs levar a cabo Camões, numa espécie de profissão de fé no carácter pictórico da poesia, como se poderá ver,

---

[38] Manuel Pires de Almeida, *apud* Manuel da Veiga (Tagarro), *Laura de Anfriso*. Évora, 1627, "Aos Leitores, e Autor."

[39] Luís de Camões, *Os Lusíadas*, C. VIII, 41.

[40] Manuel da Veiga (Tagarro), *op. cit.*, p. 14.

por exemplo, no segundo soneto da Primeira Parte das *Rimas* (1595), o qual funciona como que de prólogo ou abertura dessa grandiosa sinfonia dramática que é a sua poesia lírica:

> Eu pintarei de amor tão docemente,
> Por uns termos em si tão concertados,
> Que dous mil acidentes namorados
> Faça sentir peito que não sente.
>
> Farei que amor a todos avivente,
> Pintando mil segredos delicados,
> Brandas iras, suspiros magoados,
> Temerosa ousadia e pena ausente.[41]

Depois de nos ter dito que a pintura é "a muda poesia" (*Os Lusíadas*, VII, 76), e que a poesia é "a pintura que fala" (*Os Lusíadas*, VIII, 41), a propósito da reprodução de grandes quadros históricos e mitológicos, de natureza épica; depois de nos ter presenteado com autênticas tapeçarias renascentistas, como, por exemplo, essa fascinante dança das estações que é a ode que começa "Fogem as neves frias"; Camões recorre mais uma vez à causa instrumental da pintura, as cores, para nos pôr diante dos olhos "dous mil acidentes namorados" de uma alma humana, "Pintando mil segredos delicados, / Brandas iras, suspiros magoados, / Temerosa ousadia e pena ausente." É como se nos bastasse o exemplo de Camões para estarmos autorizados a proclamar com Horácio que para a maioria dos escritores portugueses dos séculos XVI e XVII é "ut pictura poesis."

---

41 Luís de Camões, *Obras Completas*, vol. I, Lisboa, 1962, p. 187.

# NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ORIGEM DE ALGUNS DOS TEXTOS REUNIDOS NESTE VOLUME

"A música na *Diana* de Montemor", Rev. *Nova Reanscença,* Vol. VIII, Porto, Janeiro/Março, 1988, pp. 47-57.

"O carácter moralizador de *O Primeiro cerco de Diu* de Francisco de Andrade." Separata da Rev. *Biblos*, Vol. LXIII, Coimbra, 1987, pp.73-95.

"O portuguesismo de Sanches de Lima." Separata da Rev. *Biblos* (Homenagem a Joaquim de Carvalho), Vol. LVI, Coimbra, s.d., pp. 1-12.

"A sextina penitencial de Diogo Bernardes."

"Frei Agostinho da Cruz e o 'homo viator', Rev. *Colóquio-Letras*, N.° 63, Lisboa, 1982, pp. 32-43.

"A 'Penitência de Soropita' vista à luz dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola. Separata da Rev. *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. XXIV, Paris, 1988, pp. 425-444.

"O sol na poesia de António Álvares Soares." Separata de *Diacrítica*, Braga n.° 7, 1992, pp. 27-47.

"A vida como viagem na *Imagem da vida cristã.*" Separata da Rev. *Biblos*, Vol. LXII, Coimbra, 1986, pp. 365-377.

"As armas e as letras na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII"

"A relação entre as letras portugesas e a pintura nos séculos XVI e XVII." Comunicação apresentada ao "Sixth Symposium on Portuguese Traditions." University of Californaia, Los Angeles, California. Abril de 1983. Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, N.° 88, 1.° tomo, 1982.

# BIBLIOGRAFIA


Alberti, L. B., *Opere volgari*. Florença: 1844.

Almeida Garrett. *Frei Luís de Sousa e Um Auto de Gil Vicente*. Porto: Lello & Irmão, s.d.

Alonso, Dámaso – Bousoño, Carlos. *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa, Poesía-Teatro)*. Madrid: Editorial Gredos, 1963.

Andrada, Miguel Leitão de. *Miscellanea do sitio de Nossa Senhora da Luz de Pedrogão grande, apparecimento de sua imagem, fundação do seu convento, e da see de Lisboa, expugnação d'ella, perda de elrei Sebastiam. E que seja Nobreza, Senhor, Senhoria, Cortezia, Mizura, Reverencia, e Tirar o chapéo, e prodigios. Com muitas curiosidades e poesias diversas*. Lisboa: Por Matheus Pinheiro, 1629.

Andrade, Francisco de. *O Primeiro Cerco de Diu*. Lisboa: Escriptorio da Bibliotheca Portugueza, 1852.

Ariosto, Lodovico. *Orlando Furioso*. Milano: Rizzoli Editore, 1953.

Arraes, Frei Amador. *Diálogos de Dom Frey Amador Arraiz*, Bispo de Portalegre: Revistos, e acrescentados pelo mesmo autor na segunda impressão. Nova Edição. Lisboa: Na Tipographia Rollandiana, 1846.

Asensio, Eugenio. *Estudios Portugueses*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1974.

Barber, Richard. *The Reign of Chivalry*. New York: St. Martin's Press, 1980.

Barros, João de. *Panegíricos*. Introdução e notas pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1943.

Barros, João de. *Décadas*. Selecção, prefácio e notas de António Baião. Lisboa: Livraria Sá da Costa

Barros, João de. *Crónica do Imperador Clarimundo*. Com prefácio e notas do prof. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1953.

Bataillon, Marcel. "Melancolía renacentista o melancolía judaica", *Estudios hispánicos de arte y letras*. Puerto Rico, 1952.

Bernardes, Diogo. *Várias Rimas ao Bom Jesus e à Virgem Gloriosa Sua Mãe, e a Sanctos Particulares. Com outras mais de honesta e proveitosa lição*. Dirigidas ao mesmo Jesus, Senhor e Salvador Nosso. Por Dioguo Bernardez. Com licença da S. Inquisição. Em Lisboa em Casa de Simão Lopez. M.D.XC.IV.

Bersuire, Pierre de. *Apud Metamorphosis ovidiana moraliter a magistro Thomas Walleys [...] explanata*. New York: Garland, 1979, edição facsimilada da de Paris, 1509.

*Biblia Sagrada*. Versão dos textos originais. Lisboa: Difusora Bíblica, 1971.

Boxer, Charles R.. "Camões and Diogo do Couto: Irmãos nas armas e nas letras", *Ocidente*, número especial, Lisboa, Novembro de 1972.

Braga, Teófilo. *História da literatura portuguesa – II – Renascença*. Porto: Lello & Irmão, Editores, 1914.

Braga, Teófilo. *Sá de Miranda e a Escola Italiana*. Porto: Livraria Chardron, 1896.

Branco, João Freitas. *A música na obra de Camões*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.

Budé, Guillaume. *Opera*. Bâle: 1557.

Bujanda, J., S.J. *Manual de Teologia Dogmática*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1958.

Calderón de la Barca. *La Vida es Sueño and El Alcaide de Zalamea*. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1964.

Caminha, Pero de Andrade. *Poesias de Pedro de Andrade Caminha*. Mandadas publicar pela Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa: 1791.

Caminha, Pero de Andrade. *Poesias Inéditas de P. de Andrade Caminha* publicadas pelo Dr. Priebsch. Halle A. S., 1898.

Camões, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição facsimilada. Porto: Lello & Irmão, 1949.

Camões, Luís de. *Rimas varias de Luis de Camoens*. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Nota introdutória do Prof. F. Rebelo Gonçalves. Prefácio do Prof. Jorge de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972.

Camões, Luís de. *Obras completas*. Com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1965.

Camões, Luís de. *Lusiadas de Luis de Camoens*. Comentados por Manuel de Faria e Sousa. Madrid: 1639.

Camões, Luis de. *Rhythmas*. Lisboa: Manuel de Lira, 1595. A custa de Esteuão Lopez mercador de libros.

Campbell, Joseph. *Creative Theology – The Masks of God*. New York: Penguin Books, 1985.

*Cancioneiro Fernandes Tomás*. Fac-símile do exemplar único. Edição do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia. Lisboa: Ministério da Educação Nacional, 1971.

Castelo Branco, Camilo. *Narcóticos, Notas Bibliográphicas, críticas e humorísticas*. Porto: Livraria de Clavel e C.a Editores, s.d.

Castigione, Baldesar. *Il Libro del Cortegiano*. Con una scelta delle Opere minori di Baldesar Castiglione. A cura di Bruno Maier. Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1964.

Castro, Estêvão Rodrigues de. *Obras poéticas em português, castelhano, latim, italiano*. Textos éditos e inéditos coligidos, fixados, prefaciados e anotados por Giacinto Manuppella. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1967.

Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Madrid: Espasa-Calpe,S.A., 1960.

*Cervantes y la Pastoral.* Edited by José J. Labrador Herraiz and Juan Fernández Jiménez. Cleveland: Penn State University – Behrend College – Cleveland State University, 1986.

Cherbrant, Jean. *Dictionnaire des symboles.* Paris: Éditions Robert Laffront, S.A., 1982.

Cicero, *Disputationes Tusculanae.*

Cirurgião, António. *A Sextina em Portugal nos Séculos XVI e XVII.* Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1992.

Cirurgião, António. *Fernão Álvares do Oriente – O Homem e a obra.* Paris: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1976.

Cordeiro, Jacinto. *Elogio de Poetas Portugueses. Apud* André Froes. *Amores divinos* (Lisboa, 1631). Valencia: 1959.

Corte-Real, Jerónimo. *Sucesso do Segundo Cerco de Diu.* Impresso em Lisboa por Antonio Gonçalves impressor. Anno de 1574.

Costa, Maria Clara Pereira da. *Casa de Camões em Constança.* Lisboa: 1977.

Couto, Diogo do. *O soldado prático.* Texto restituído, prefácio e notas pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1954.

Couto, Diogo. *Década VIII.* Lisboa, 1786.

Cruz, Frei Agostinho da. *Obras de Frei Agostinho da Cruz.* Conforme a edição impressa de 1771 e os Códices manuscritos das Bibliotecas de Coimbra, Porto e Évora. Com prefácio e notas de Mendes dos Remédios. Coimbra: 1918.

Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages.* New York and Evanston: Harper & Row, Publishers, 1963.

Diacceto, F. Cattani. *I tre libri d'amore.* Veneza, 1561.

Dias, Duarte. *La conquista que hizieron los Reyes Católicos en el Reino de Granada.* En Madrid: Por la Viuda de Alonso Gomes, 1590.

Dietz, Donald T.. "The Non-Acting Character Type: The Priest in Lope's *El mejor alcalde, el rey*", *Hispania*, Vol. 71, Number I, March 1988.

Earle, T. F. *Theme and Image in the Poetry of Sa de Miranda.* London: Oxford University Press, 1980.

Ferreira, António. *Poemas Lusitanos.* Dedicados por seu filho Miguel Leite Ferreira ao Principe D. Philippe nosso senhor. Em Lisboa. Impresso por Pedro Crasbeeck. M.D.VCVIII. Com privilegio. A custa de Estevão Lopez Livreiro.

Ferreira, António. *Poemas lusitanos.* Com prefácio e notas do prof. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957.

Figueiredo, Fidelino de. *História da literatura clássica (1502-1580).* Lisboa: 1917.

Figueroa, Francisco de. *Obras* de Francisco de Figueroa Laureado Píndaro Español. Publicadas por el Licenciado Luis Tribaldos de Toledo. Lisboa: 1625.

Francisco de Holanda. *Diálogos de Roma.* Prefácio e notas de Manuel Mendes. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1955.

Fromm, Erich. *The Forgotten Language. An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths.* New York: Grove Press, Inc., 1957.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays.* Princeton: Princeton University Press, 1973

Gallego Morell. *Garcilaso de la Vega y sus Comentaristas.* Madrid, 1972.

Garcilaso de la Vega. *Obras.* Edición, introducción y notas de T. Navarro Tomás. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1966.

Gedeão, António. *Linhas de Força.* Coimbra, s.d.

Gedeão, António. *Poesias Completas (1956-1967).* Lisboa: Portugália Editora, 1972.

Glaser, Edward. *Estudios Hispano-Portugueses – Relaciones Literarias del Siglo de Oro.* Valencia: Castalia, 1957.

Glaser, Edward. *Portuguese Studies.* Paris: Faundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1976.

Hadas, Moses, *Ancilla to Classical Reading.* New York: Columbia University Press, 1961.

Hebreu, Leão (Ebreo, Leone). *Dialoghi d'Amore.* A cura di Santino Caramella. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1929.

Hebreu, Leão. *Diálogos de Amor.* Texto fixado, anotado e traduzido por Giacinto Manuppella – Volume II – Versão Portuguesa – Bibliografia. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

Hatherly, Anna. "Uma experiência programática da poesia – Labirintos portugueses dos séculos XVI e XVII", *Colóquio – Artes*, n.º 45, Junho de 1980.

Hurtado de Mendoza, Diego. *Obras poéticas.* Madrid: 1877.

Jung, Marc-René. *Hercule dans la littérature française du XVIème siècle: De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque.* Genève: Librarie Droz, 1966.

Lausberg, Heinrich. *Elementos da Retórica.* Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

Le Gentil, George. *La littérature portugaise.* Paris: 1951.

León, Fray Luis de. *De los nombres de Cristo.* Edición, introducción y notas de Federico de Onís. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1966.

Lobo, Francisco Rodrigues. *Primavera.* In *Obras Políticas, e Pastoriz.* Tomo II. Lisboa: Officina de Manuel Rodrigues, 1774.

Lobo, Francisco Rodrigues. *O Desengando.* In *Obras Politicas, e Pastoriz.* Tomo IV. Lisboa: Officina de Manuel Rodrigues, 1774.

Lobo, Francisco Rodrigues. *O Pastor Peregrino.* Lisboa: Casa Editora Luis Gorazzi, 1888.

Lobo, Francisco Rodrigues. *Corte na aldeia.* Prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1959.

Lope de Vega Carpio, *Obras* de Lope de Vega. Tomo 38. Madrid: BAE, 1950.

López, Diego. *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato – 1655.* Londres and New York: Scholar Press, 1973.

Machado, Diogo Barbosa. *Biblioteca Lusitana.* Lisboa. 1930.

Martins, José. V. de Pina. *Cultura italiana.* Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

Matos, Maria Vitalina Leal de. *O canto na poesia épica e lírica de Camões – Estudo da isotopia enunciativa.* Paris: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1981.

Mattos, Armando de. *Brasonário de Portugal*. Porto: Typ. do Porto Medico, 1940-1943, 2 vols.

Melo, D. Francisco Manuel de. *Tratado da ciência cabala*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.

Melo, D. Francisco Manuel de. *Apólogos Dialogais*. Prefácio e notas do prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1959.

Mendoza, Diego Hurtado de. *Obras* del Insigne Cavallero Don Diego de Mendoza, Embaxador del Emperador Carlos Quinto en Roma. Recompiladas por Fray Juan Díaz Hidalgo. Madrid: 1610.

Mendoza, Diego Hurtado de. *Obras poéticas*. Madrid: 1877.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Bibliografía hispano-latina clásica*. Madrid: 1951.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Madrid: 1907.

Meneses, Francisco de Sá de. *Malaca conquistada por o Grande Af.º de Albuqerque. Poema Heroico*. Lisboa: 1634.

Miranda, Francisco de Sá de. *Obras completas*. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1942.

Moisés, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura portuguesa*. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.

Moisés, Massaud. *Dicionárido de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

Montemayor, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. Edición, prólogo y notas de Enrique Moreno Báez. Madrid: Real Academia Española, 1955.

Montemayor, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. Edición, prólogo y notas de Francisco López Estrada. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1967.

Montemor, Jorge de. *El Cancionero del poeta George de Montemayor*. Prólogo de Angel González Palencia. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, s.f.

Morais, Cristóvão Alão de. *Pedatura Lusitana* (*Nobiliário de Famílias de Portugal*), publicado por Alexandre Pereira de Miranda Vasconcelos. Porto: Livraria Fernandes Machado, 1943-1948. 12 vols.

Moura, Francisco Child Rolim de. *Obras*. Lisboa: Escriptorio da Biblioteca portugueza, 1623.

Moura, Vasco Graça. *Camões e a divina proporção*. Lisboa: 1985.

*Na mão de Deus – Antologia de poesia religiosa portuguesa*. Organizada por José Régio e Alberto de Serpa. Lisboa: Portugália Editora, 1958.

Oliveira, António Gomes de. *Idylios marítimos, rimas várias*. Em Lisboa, na officina de Pedro Craesbeeck, 1617.

Oriente, Fernão Álvares do. *Lusitânia transformada*. Introdução e actualização de texto de António Cirurgião. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

Oriente, Fernão Álvares do. *Lusitânia transformada*. Lisboa: Impressa por Luis Estupiñan, 1607.

Peres, Domingo Garcia. *Catálogo razonado de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid: Imprensa del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890.

Perry, Anthony. "Ideal Love and Human Reality in Montemayor's *La Diana*", *PMLA*, Vol. 84, Março de 1969, pp. 227-234.

Perry, Anthony. "Biblical Symbolism in the *Lazarillo de Tormes*", *Studies in Philology*, 67-2 (April 1970), pp. 139-146.

Pessoa, Fernando. *Mensagem*. Com uma nota de David Mourão-Ferreira. Lisboa: Ática Editora, s.d.

Pico della Mirandola, Giovanni. *De hominis dignitate...* Florença, 1942.

Pimenta, Alberto. "'O último sortilégio' de Fernando Pessoa', *Quaderni Portoghesi*, 2, Autumno, 1977.

Pimentel, Sarmento. *Memórias do Capitão*. Porto: Editorial Inova, 1974.

Pinto, Frei Heitor. *Imagem da vida cristã*. Com prefácio e notas do P.e Alves Correia. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1952.

Pinto, Frei Heitor. *Imagem da Vida Cristã ordenada por Diálogos*. Tomos I e II. Introdução de José V. de Pina Martins. Porto: Lello & Irmão, 1984.

Pinto, Frei Heitor. *Imagen de la vida cristiana*. Introducción y notas por Edward Glaser. Barcelona: Juan Flors, Editor, 1967.

Piper, Anson. "The 'Breadly Paradise' of Lazarillo de Tormes", *Hispania*, 44 (1961), 269-271.

Piscetta, A. – Gennaro, A. *Elementorum Theologiae Moralis Summarium*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1949.

Plotino, *Enneades*. Paris: 1855.

Pontes, Maria de Lourdes Belchior. *Os homens e os livros – Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

Pontes, Maria de Lourdes Belchior. *Itinerário poético de Francisco Rodrigues Lobo*. Lisboa: Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: 1959.

Portugal, D. Francisco de. *Divinos, e humanos versos*. Lisboa: Officina Craesbeeckiana, 1652.

Praz, Mario. *Studi sul concettismo*. Florença: 1946.

Puttenham, George. *The arte of English Poesie*. 1589.

Quintela, Diogo Mendes. *Conversão e lágriams da gloriosa Santa Maria Madalena*. Lisboa: 1615.

Rebelo, Luís de Sousa. *A tradição clássica na literatura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

Rengifo, Juan Díaz. *Arte Poética Española, con una fertilissima Silva de Consonantes Comunes, Propios, Esdruxulos, y Reflexos, y un divino estimulo del Amor de Dios*. Madrid: Por la Viuda de Alonso Martin, a costa de Domingos Gonçales, mercader de libros, 1628.

Rennert, Hugo A. *The Spanish Pastoral Novel*. Philadelphia: 1912.

Ribeiro, Bernardim. *Obras completas*. Prefácio e notas de Aquilino Ribeiro e M. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1959.

Ricciardelli, Michael, "Spanish Imitators of Sannazaro's *Arcadia:* a Re--evaluation", *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*. Vol. 17, 1964, I xv, 61.

Ripa, Cesare. *Iconologia: or Moral Emblems, by Caesare Ripa* [...] By the Care and at the Charge of P. Tempest. London: Printed by Benj. Motte: MDCCIX.

Ripa, Cesare. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*. The Hertel Edition of Ripa's *Iconología* with 200 engraved illustrations. New York: Dover Publications, Inc., w.d.

Roig, Adrien. *António Ferreira – Études sur sa vie e son oeuvre. [1528--1569]*. Paris: Funcação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1970.

Ronsard, Pierre de. *Oeuvres*. Paris: STFM, 1914.

Sanches de Lima, Miguel. *El Arte Poética en Romance Castellano*. Edición de Rafael de Balbín Lucas. Madrid: CSIC, 1944.

Santa Teresa de Jesus. *Las moradas*. Prólogo y notas de Tomás Navarro Tomás. Madrid: Espasa-Calpe, S.A, 1962.

Santo Inácio de Loyola. *Exercícios espirituais*. Tradução do autógrafo espanhol pelo P. Vital Dias Pereira, S.J. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1983.

Saraiva, António José. *Para a história da cultura em Portugal*. Amadora: Livraria Bertrand, 1978.

Saraiva, António José – Lopes, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, s.d.

Sena, Jorge de. *Francisco de la Torre e D. João de Almeida*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1974.

Sena, Jorge de. *Trinta anos de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1980.

Sena, Jorge de. *Estudos de história e de cultura [1.ª série]*. Lisboa: Edição da Revista Ocidente, 1967.

Sena, Jorge de. *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

Sena, Jorge de. *A estrutura de "Os Lusíadas" e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. Lisboa: Portugália Editora, 1970.

Silva, Vítor Manuel Pires de Aguiar e. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, 1971.

Silva, José Maria Costa e. *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*. Lisboa: Imprensa Silviana, 1851.

Soares, António Álvares. *Rimas várias (Lisboa, 1628)*. Con el "Elogio fúnebre a Spínola", Ambers, 1631, en Apéndice. Valencia: Duque y Marqués, 1963.

Sófocles. *The Oedipus Cycle – Oedipus Rex – Oedipus at Colonus – Antígona*. An English Version [by] Duddley Fitts & Robert Fitzgerald. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

Solé-Leris, A. "The Theory of Love in the Two Dianas: a Contrast", *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. XXXVI, 1959.

Soropita, Fernão Rodrigues Lobo. *Poesias e prosas inéditas*. Com uma prefação e notas de Camilo Castelo Branco. Porto: Tipografia Lusitana, 1868.

Sousa, Frei Luís de. *Anais de D. João III*. Com prefácio e notas do Prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1951.

Sousa, D. António Caetano de. *História genealógica da Casa Real Portuguesa*. Coimbra: Atlântica Editora, 1947.

Spenser, Edmund. *The Faerie Queene. Disposed in Twelve Bookes. Fashioning XII Morall Vertues*. London: Printed for William Poussombie, 1596.

Tasso, Torquato. *La Gerusalemme Liberata*. Milano: Rizzoli Editore, 1950.

*The Cancioneiro "Manuel de Faria."* A Critical Edition with Introduction and

Notes by Edward Glaser. Munster: Westfalia: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1968.

Tillyard, E. M. W. *The Elizabethan World Picture. A Study of the Idea of Order in the Age of Shakespeare, Donne and Milton.* New York: Random House, w.d.

Usque, Samuel. *Consolaçam ás tribulaçoens de Israel.* Com revisão e prefácio de Mendes dos Remedios. Coimbra: França Amado-Editor, 1906.

Vasconcellos, Carolina Michaelis de. *Estudos Camonianos – I – O Cancioneiro Fernandes Tomás – II – O Cancioneiro do P.e Pedro Ribeiro.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980.

Vasconcelos, Jorge Ferreira. *Auleografia.* Porto, s.d.

Vasconcelos, Jorge Ferreira de. *Comédia Eufrósina.* Eugenio Asensio, Ed.. Madrid: 1951.

Veiga [Tagarro], Manuel da. *Laura de Anfriso.* Évora: Por Manuel Carvalho impressor da Universidade, 1627.

Vicente, Gil Vicente. *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente.* Vols. I e II. Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

Virgílio, *Eneida.*

*Visages de Luís de Camões.* Paris: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1972.

Wardropper, Bruce W. "The *Diana* of Montemayor: Reevaluation and Interpretation, *Studies in Philology*, Vol. 48, 1951.

Wind, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance.* New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1968.

# ÍNDICE ONOMÁSTICO


Abraão, 134
Absalão, 100
Acab, rei de Samaria, 104
Adão, 74; 98; 102; 104; 110
Adriano, 167
Alberti, L. B., 171
Albuquerque, Afonso de, 166; 179
Albuquerque, Afonso de, filho do Vice-Rei da Índia, *do mesmo* nome,
Alcácer-Quibir, 62; 108
Alciato, 133
*Alcides, V. Hércules*, 122
Alcuino, 168
Alexandre, 153; 165
Alexandre Farnês, Príncipe de Parma, 153
Alexandre Magno, 167
Almeida, Manuel Pires de, 185; 186
Álvares Pereira, Luís, 156
Álvares Soares, António, 7; 8; 113; 114; 116; 117; 164
Ananias, 77
Andrade, Carlos Drummond de, 156
Andrade, Francisco de, 7; 8; 27; 29; 30; 31; 33; 42
Anfion, 19; 59
Apolo, 13; 51; 59; 121; 123; 153; 154; 155; 157; 158; 160; 162; 166; 169; 181
Arca de Noé, 83
Argonautas, 138
Ariadne, 78
Ariosto, Lodovico, 29
*Aristóteles*, 43; 95; 176
Arrábida, serra da, 74; 76; 82; 83; 94; 111
Arraes, Amador, 47; 102; 133; 136
Asensio, Eugenio, 116; 155
Assis, Machado de, 87,
Babilónia, 77; 103
Bachelard, 119
*Baco*, 11; 13
Bacon, Leonard, 148
Balbín Lucas, Rafael de, 54; 55
Baltasar Álvares, 55; 165
*Barber, Richard*, 29
Barbosa Machado, Diogo, 157; 194
Barros, João de, 31; 47; 136; 147; 167
Bartolomeu Ferreira, Frei, 183
Belchior, Maria de Lourdes, 73; 74; 75
Bell, Aubrey, 148
Bembo, Cardeal Petro, 92
Bernardes, Diogo, 7; 8; 56; 62; 63; 64; 69; 70; 73; 94; 108; 155; 181
Betel, 102
Boiardi, Matheo Maria, Conde de Scandiano, 30
Boscán, Juan, 55; 57
Boticcelli, 171
Boxer, Charles, 148; 149
Braga, Teófilo, 28; 33; 115; 154; 155; 157; 179
Brasil, 183
Breda, 116
Bruto, 153
Cabo da Boa Esperança, 139

Cabo Tormentório, 139
Cambaia, 38; 39
Caminha, Afonso Vaz de, irmão de Pero Vaz de Caminha, 163
Caminha, Pero de Andrade, 52; 56; 151; 157; 159; 160; 162; 163; 185
Camões, 19; 28; 29; 39; 43; 53; 57; 64; 76; 95; 96; 105; 113; 118; 123; 130; 136; 137; 139; 148; 149; 155; 157; 158; 159; 168; 169; 174; 177; 181; 182; 186; 187
Campbell, Joseph, 16
Canaan, 134
Cápua, 40
Cardeal D. Henrique, filho do rei D. João III, 158
Carlos Bousoño, 109
Carlos Magno, 167; 168
Carlos V, Imperador, 15
Cartago, 153
Castelo Branco, Camilo, 92; 94; 107; 109; 111
Castiglione, Baldesar, 21; 147; 154
Castillejo, 54; 55
Catão, 153
Cervantes, Miguel de, 53; 57; 167
César, 153
Cheerbrant, Alain, 96
Chevalier, Jean, 96
Chipre, 186
Cícero, 37; 160; 162
Cidade, Hernâni, 155
Cirurgião, António, 11, 56, 57, 59, 63, 168
Coimbra, 52; 60; 115; 116
Coja Sofar, 32
Cojaçofar, V. Coja Sofar, 40
Concílio Tridentino, 63; 67
Conde de Linhares, capitão de Tânger, 122
Conde de Salinas, 130
Corte Real, Jerónimo, 27; 180
Costa e Silva, José Maria da, 28; 30; 35
Coutinho, D. Gonçalo, 57; 62; 64
Couto, Diogo do, 148; 168
Cruz, Frei Agostinho da, 7; 8; 73; 74; 75; 76; 77; 78; 79; 81; 82; 83; 84; 86; 87; 88; 94
Cupido, 122
Curtius, Ernst Robert, 16; 147; 171; 172
D. Sebastião, rei de Portugal, 15; 22; 51; 152; 157; 158; 180
Damasco, 77; 105
Dámaso Alonso, 109
Daniel Arnault, 64
Dante, 59; 92; 95; 96; 97; 99
David, rei, 55; 100; 102; 134
Delos, ilha de, 126
Demóstenes, 181
Diego López, 133; 134
Dionísios de Siracusa, 35
Diu, 27; 31; 32; 37; 41; 42; 44; 47; 48
Dom Afonso V, rei de Portugal, 182
*Dom António de Vasconcelos*, 155
D. Duarte, 94; 159
Dom Duarte de Albuquerque Coelho, 183
Dom Garcia de Noronha, Vice-Governador do Oriente, 34
Dom João de Almeida, 57; 58; 60
Dom João II, rei de Portugal, 182
Dom João III, rei de Portugal, 15; 152; 157; 167
Dom Miguel de Noronha, 162
Dom Teodósio, Duque de Bragança, 135
Dom Teodósio, duque de Bragança, 135; 177
Dom Teodósio, Duque de Barcelos, 162
Don Juan Pacheco, 54; 59
Doña Francisca Pacheco, 59
Doña María de Faro, 126
Egipto, 61; 76; 83; 134; 136
Eldorado, 175
Elias, profeta, 104
Eneias, 174
Epaminondas, 167
Erasmo, 11; 136
Ercilla, Alonso de, 55; 57; 148
Esopo, 35
Espanha, 16; 17; 28; 51; 52; 54; 55; 56; 58; 60; 63; 122; 136; 150; 182
Eurídice, 17; 18; 19
Eva, 74; 79; 98; 104; 110

Fálaris, 35
Faria e Sousa, Manuel de, 148; 177
Febo, 162
Fernandes, Ana, 45; 46
Fernandes Tomás, 92; 114; 115
Fernández Jiménez, Juan, 127
Fernández Pacheco, Don Juan, Marquês de Villena, e Duque de Escalona, 59
Fernando de Aragão, Rei Católico, 182
Ferreira, António, 56; 136; 153; 154; 155; 157; 179; 184; 185
Ferreira de Vasconcelos, Jorge, 56; 167
Fídias, 135; 178
Figueiredo, Fidelino de, 28; 155
Figueroa, Francisco de, 55; 57; 58; 59; 60
Filipe da Macedónia, 167
Filipe II, rei de Espanha, 23
Flandres, 116; 180
Florença, 171
França, 136
Francisco Barreto, 78
Francisco de Holanda, 173; 174; 181
Francisco de la Torre, 58
Froes, André, 58
Frye, Northrop, 35; 45
Furtado, Simão, 42
Gafurius, Franchinus, 16
García Pérez, Domingo, 55
Garcia de Resende, 154
Garcilaso de la Vega, 56; 57; 58; 60; 64; 147; 150
Garrett, Almeida, 174
Gedeão, António, 113
Genaro, A., S.d.B., 106
Geoffroi de Vinsauf, 127
Gil Vicente, 56; 75; 78
Glaser, Edward, 58; 116; 124; 135; 148; 149; 151; 155
Goa, 48
Grécia, 159; 175; 178
Hadas, Moses, 15
Hatherly, Ana, 183
Heitor, 35
Heráclito, 141
Hércules, 122
Herraiz, José J. Labrador, 127
Herrera, Fernando de, 56; 60
Hertel, Johann Georg, 134
Homero, 54; 56; 59; 138; 165; 167
Horácio, 53; 54; 59; 115; 152; 153; 187
Índia, 32; 160; 163
Infanta Dona Joana, 15; 22; 51
Infanta D. Maria de Portugal, 153
Infante Dom Duarte, 159
Isabel de Castela, Rainha Católica, 182
Isócrates, 167
Israel, 102; 136
Itália, 136
Jacinto Cordeiro, 58; 93
Jeroboão, 102
Jerusalém, 103; 137
Jezabel, 104; 105
Jezrael, 104
Júlio César, V. César, 167
Juno, 36
Labirinto de Creta, 78
Lapa, M. Rodrigues, 152
Lattanzio Tolommei, 173
Lausberg, Heinrich, 181
Lázaro, irmão de Marta e Maria, 106; 107; 109
Leão Hebreu, 123; 176
Leitão de Andrada, Miguel, 60; 108
León, Fray Luis de, 130; 134
Lião, cidade de França, 139
Lima, Francisco Barreto de, 78
Lima, rio, 54
Lisboa, 60; 133
Lobo, Francisco Rodrigues, 31; 56; 95; 98; 154
Lope de Vega, 58
Lopes Leitão, João, 160; 161
Lopes, Óscar, 28; 35; 136
López Estrada, Francisco, 12; 15; 55
Lopo de Sousa, 42
Macedónio, vide Alexandre Magno, 179
Maldonado, Don Francisco, 51; 52; 54
Manresa, serra de, 109
Manrique, Jorge, 55; 150
Manuel de Oliveira, 182

Marrocos, 122
Marsias, 13; 15
Marta, irmã de Maria Madalena, 107
Marte, 46; 147; 154; 155; 157; 160; 162; 166; 169; 181
Martins, José V. de Pina, 149
Mathieu de Vandôme, 127
Matos, Maria Vitalina Leal de, 24; 155
Mazêncio, 35
Melo, Dom Francisco Manuel de, 93; 157
Mena, Juan de, 38; 55
Mendes dos Remédios, 74; 81
Mendoza, Diego Hurtado de, 55; 57; 58; 59; 60
Menéndez y Pelayo, Marcelino, 179
Mercúrio,
Miguel Ângelo, 173; 180; 181; 184
Milton, John, ; 95; 113
Minerva, 36; 45; 159
Minho, 73
Minotauro, 78
Mogores, 35
Moisés, 86
Moisés, Massaud, 149
Montemor, Jorge de, 7; 8; 11; 51; 55; 58; 59; 60; 157
Monte Ida, 36
Montemor-o-Velho, 52
Moura, Vasco Graça, 96; 165
Nabot, 104
Nabucodonosor, 103
Naburzadão, 90; 103
Nero, 35
Oliveira, António Gomes de, 183
Orfeu, 14; 16; 17; 18; 19; 59; 155; 156; 181
Oriente, Fernão Álvares do, 57; 59; 108; 168
Ovídio, 39; 55
Papa Paulo III, 109
Papa Pio XII, 109
Páris, 36
Parménides, 141
Paulo Duarte, 186
Pegaso, cavalo de Apolo, 123
Península Ibérica, 15; 21
Pérez Gómez , Antonio, 116
Pérez, Gregorio, 55
Péricles, 167
Pernambuco, 183
Perry, T. Anthony, 52; 54
Pessoa, Fernando, 94; 99; 139
Petrarca, 53; 55; 57; 58; 59; 92; 95; 124
Pico della Mirandola, 175
Pimenta, Agostinho, V. Cruz, Frei Agostinho da, 80
Pinto, Frei Heitor, 7; 8; 47; 61; 133; 135; 136; 138; 139; 141; 142; 145; 167; 168; 171; 176; 177; 178; 179
Pires, João, 43
Piscetta, A., S.D.D., 106; 108
Pitágoras, 130
Platão, 58; 99; 123
Policleto, 135; 178
Pompeu, 167
Pontano, 15
Ponte da Barca, 73; 76
Portugal, 17; 28; 33; 51; 52; 54; 55; 56; 58; 59; 60; 63; 136; 150; 152; 153; 154; 155; 156; 157; 160; 164; 167; 182
Portugal, Dom Francisco de, 163
Portugal, Dom Lucas de 163; 164
Praz, Mario, 172; 173
Príncipe Dom João, filho do rei Dom João III de Portugal, 15; 157; 158
Propércio, 93; 96
Proteu, 159
Quevedo, Francisco de, 57
Quintela, Diogo Mendes, 182; 183
Quintiliano, 174
Rafael de Urbino, 177
Rebelo, Luís de Sousa, 149
Régio, José, 93
Rengifo, Juan Díaz , 16; 56
Ripa, Cesare, 134; 176; 177
Rojas, Fernando de, 12
Rolim de Moura, Francisco Child, 55; 63; 165
Roma, 40; 177
Sá de Meneses, Francisco de, 55; 166
Sá de Meneses, João Roiz de, 152
Sá de Miranda, Francisco de, 15; 52; 118; 152

Salomão, 55; 103
Sanches de Lima, Miguel, 7; 8; 16; 51; 52; 59; 60; 150; 151
Sánchez de Badajoz, Garcí, 57
Sánchez de las Brozas, Francisco, 56
Sannazaro, 15; 53
Santa Isabel, rainha de Portugal, 116; 131; 132
Santa Maria Madalena, 66; 183
Santa Mónica, 107
Santiago de Compostela, 77
Santo Agostinho, 74; 107
Santo Inácio de Loyola, 64; 70; 89; 95; 97; 109
São Bernardo, 79; 82
São Miguel, Ilha de, 126
São Paulo, 83; 101; 103; 105; 109; 138; 175
São Tomé, 80
Saraiva, António José, 28; 35; 36
Saturno, 43; 44; 153
Saúl, 103; 104
Saulo de Tarso, V. São Paulo, 77
Schopenhauer, 172
Scipione Ammirato, 173
Sena, Jorge de, 57; 58; 60; 76; 96; 113; 115; 148
Serpa, Alberto de, 93
Setúbal, 73
Sião, 77
Sila, 167
Silva, Vítor Manuel Pires de Aguiar e, 74; 109; 117; 119
Silveira, António da, 27; 32; 46; 48
Sintra, serra de, 76; 83, 94, 111
Sir Walter Rallegh, 29
Solomão Baxá, capitão do Grão-Turco, 32
Soropita, Fernão Rodrigues Lobo, 7; 63; 92; 100; 109; 111
Sotto Maior, Elói de Sá, 12
Sousa Coutinho, 42
Sousa, Dom António Caetano de, 157
Sousa, Frei Luís de, 174; 175
Sousa Gaspar de, irmão de Pero Vaz de Caminha, 163
Spenser, Edmund, 29
Spinola, Ambrosio, marquês de las Balbases, 164
Sultão Baudur, rei de Cambaia, 35; 36; 37; 38
Sultão Mirizam, 39
Sydney, Philip, 171
Tamorlão, 35
Tasso, Bernardo, 148
Tântalo, 126
Tasso, Torquato, 29
Tempo, 92; 153
Teócrito, 15; 53
Teseu, 78; 171
Tibulo, 92
Ticiano, 177
Tício, 126
Tillyard, E. M. W., 172
Tito Lívio, 181
Tobias, 78; 79
Trelles, Sylvia, 127
Turcos, 42; 43; 44; 46; 48; 49
Ulisses, 35; 142
Universidade de Salamanca, 58
Usque, Samuel, 183
Valdés, Juan de, 148
Vasconcelos, Carolina Michaelis de, 115
Vasconcelos, Francisco Luís de, 163
Veiga, Isabel da, 45; 46
Veiga, Manuel da (Tagarro), 185; 186
Vénus, 36; 45; 161; 166; 174
Vescovo di Potenza, vide Scipione Ammirato, 173
Vieira, Afonso Lopes, 95
Vigny, Alfred de, 147
Villon, François, 95
Violante do Céu, 166
Virgílio, 15; 16; 53; 55; 59; 95; 138; 156
Vitoria Collona, 173
Warburg, A., 171
Wind, Edgard13
Xenofonte, 181
Zéfiro, 35; 3

# ÍNDICE

PRÓLOGO ..... 7

A MÚSICA EM *LA DIANA* DE MONTEMOR ..... 11

O CARÁCTER MORALIZADOR DE *O PRIMEIRO CERCO DE DIU* ..... 27

O PORTUGUESISMO DE MIGUEL SANCHES DE LIMA ..... 51

SEXTINA PENITENCIAL DE DIOGO BERNARDES ..... 61

FREI AGOSTINHO DA CRUZ E O *HOMO VIATOR* ..... 73

A "PENITÊNCIA DE SOROPITA" VISTA À LUZ
DOS *EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS* DE SANTO INÁCIO DE LOYOLA ..... 89

O SOL NA POESIA DE ANTÓNIO ÁLVARES SOARES ..... 113

A VIDA COMO VIAGEM NA *IMAGEM DA VIDA CRISTÃ*
DE FREI HEITOR PINTO ..... 133

AS ARMAS E AS LETRAS NA LITERATURA PORTUGUESA
DOS SÉCULOS XVI E XVII ..... 147

A RELAÇÃO ENTRE AS LETRAS PORTUGUESAS E A PINTURA
NOS SÉCULOS XVI E XVII ..... 171

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 189

BIBLIOGRAFIA ..... 191

ÍNDICE ONOMÁSTICO ..... 199

Lisboa, Junho de 1997

*Colibri* – Artes Gráficas
Faculdade de Letras
Alameda da Universidade
1699 Lisboa Codex
Telef. / Fax 796 40 38

António A. Cirurgião, nascido em Chaves, fez o M.A. em Francês, em Assumption College, Massachusetts, e o Ph.D. em Espanhol e Português, na Universidade de Wisconsin. Foi professor em Kansas State University, na Universidade de Nevada, e professor visitante, duas vezes, na Universidade da Califórnia, em Santa Bárbara, e presentemente é professor catedrático de Espanhol e Português na Universidade de Connecticut. Além de colaboração dispersa por revistas portuguesas e estrangeiras, publicou: *Fernão Álvares do Oriente: O Homem e a Obra*, Paris: Gulbenkian, 1976; *O «olhar esfíngico» da Mensagem de Fernando Pessoa*, Lisboa: ICALP, 1990; *A Sextina em Portugal nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, ICALP, 1992; e editou: *O Cancioneiro de D. Cecília de Portugal*, Lisboa: Ocidente, 1972; Fernão Álvares do Oriente, *Lusitânia Transformada*, Lisboa: IN-CM, 1985; Duarte Dias, *Várias Obras em Língua Portuguesa e Castelhana*, Paris: Gulbenkian, 1991; Manuel Quintano de Vasconcelos, *A paciência constante – discursos poéticos em estilo pastoril*, Lisboa: IN-CM, 1994; João Nunes Freire, *Os Campos Elísios*, Lisboa, IBNL, 1996.

*

Este Livro, constituído por dez estudos, versa sobre um vasto leque de temas, tais como o papel da música em *La Diana* de Jorge de Montemor, a natureza pedagógica e moralizadora de *O primeiro cerco de Diu* de Francisco de Andrade, o amor da pátria em Sanches de Lima, a visão da vida *sub conspectu aeternitatis* em Diogo Bernardes, Frei Agostinho da Cruz, e Soropita, a presença do sol em Álvares Soares, o tema da viagem em Frei Heitor Pinto e o motivo das armas e das letras e o das letras e da pintura na obra de um grande número de autores portugueses dos séculos XVI e XVII.

Patrocínio:
**University of Connecticut Research Foundation**

ISBN 972-8288-62-X