



# «QUE LABIRINTO É ESTE DE CUIDADOS?»

OLHARES SOBRE O UNIVERSO «PASTORIL»  
(SÉCULOS XVI-XVII)

EDIÇÃO  
ZULMIRA SANTOS  
PAULA ALMEIDA MENDES  
GIL CLEMENTE TEIXEIRA



«QUE LABIRINTO É  
ESTE DE CUIDADOS?»  
OLHARES SOBRE O UNIVERSO «PASTORIL»  
(SÉCULOS XVI-XVII)

EDIÇÃO

ZULMIRA SANTOS

PAULA ALMEIDA MENDES

GIL CLEMENTE TEIXEIRA



CITCEM

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR  
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

Título: **«Que labirinto é este de cuidados?» Olhares sobre o universo «pastoril» (séculos XVI-XVII)**

Edição: Zulmira Santos, Paula Almeida Mendes, Gil Clemente Teixeira

Design gráfico: Helena Lobo Design | [www.hldesign.pt](http://www.hldesign.pt)

Imagem da capa: Tapeçaria que representa Astrée e Céladon, à guarda do castelo de Bastie d'Urfé. Disponível em  
<<http://labastie.chez-alice.fr/lastree.htm>>.

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | [www.citcem.org](http://www.citcem.org) | [citcem@letras.up.pt](mailto:citcem@letras.up.pt)

ISBN: 978-989-8970-17-6

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-17-6/que>

Porto, dezembro de 2019

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UID/HIS/04059/2019.

# SUMÁRIO

<b>NOTA PRÉVIA</b>	5
Zulmira Santos, Paula Almeida Mendes, Gil Clemente Teixeira	
<b>Sobre «livros de pastores»: uma investigação em curso</b>	7
Zulmira Santos	
<b>I. A PROSA DE FICÇÃO NAS ENCRUZILHADAS DA CODIFICAÇÃO E DO HIBRIDISMO</b>	13
<b>Na antecâmara do romance pastoril: género e paródia na <i>Menina e Moça</i> de Bernardim Ribeiro</b>	15
Marta Marecos Duarte	
<b><i>Debajo del sayal hay ál: indivíduo e sociedade em <i>El pastor de Fílida</i></i></b>	35
Ana Ferreira da Silva	
<b>II. «ESPIRITUALIZANDO» A FIGURA DO PASTOR: TEXTOS E CONTEXTOS</b>	47
<b><i>Ekphrasis</i> e espiritualidade em <i>A Primavera</i> de Francisco Rodrigues Lobo</b>	49
Lucília Didier	
<b>Modernizando o tema do Cristo Bom Pastor. Reactualizações à luz de «Vidas» de prelados em Portugal (séculos XVI-XVII)</b>	73
Paula Almeida Mendes	
<b>III. A POESIA EM PORTUGAL (SÉCS. XVI-XVII): AS DUAS FACES DE JANO</b>	105
<b>Voz feminina nas éclogas de Diogo Bernardes e Luís de Camões</b>	107
Ana Filipa Gomes Ferreira	
<b>Para a crise da Poesia, o exemplo de Camões: reflexão sobre a personagem Liriano da novela pastoril <i>Lusitânia Transformada</i></b>	125
Gil Clemente Teixeira	



# NOTA PRÉVIA

ZULMIRA SANTOS  
PAULA ALMEIDA MENDES  
GIL CLEMENTE TEIXEIRA

O título deste volume, «*Que Labirinto é este de cuidados?*», pertence *A Primavera* (Lisboa, 1601) de Francisco Rodrigues Lobo, normalmente considerado o primeiro «livro de pastores» escrito e publicado em Portugal. Na Floresta VIII, dissertando sobre o amor, o autor adequa prosa e verso, obedecendo ao código que presidia à elaboração destas obras:

*A verdade é que amor vive de seu querer, e não de obrigação alheia, e com o desejo tiraniza a razão, e porque em males que a não tem, se confunde o juízo a cada passo; vinde cá minha rústica sanfona, cantaremos de meu mal, darei louvores ao sofrimento que o sustenta, pois é verdade que não mereço a pena dele,  
Que labirinto é este de cuidados,  
Tão desiguais na vida e na ventura<sup>1</sup>?*

Sob o signo de Rodrigues Lobo e de *A Primavera*, este conjunto de estudos pretende dar visibilidade à investigação que o GENPEM (Grupo de Estudos da Novela Moderna em Portugal — séculos XVI-XVIII), tem vindo a desenvolver na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Um caminho que, todos esperamos, possa continuar...

---

<sup>1</sup> LOBO, 2003: 243.

## REFERÊNCIAS

LOBO, Francisco Rodrigues (2003) — *A Primavera*. Ed. de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Vega, p. 243.

# SOBRE «LIVROS DE PASTORES»: UMA INVESTIGAÇÃO EM CURSO

ZULMIRA SANTOS\*

A ficção em prosa dos séculos XVII e XVIII, dos «livros de pastores» às novelas de aventuras de acento bizantino, alegóricas e filosóficas, para usar designações correntes, não incorporam, salvo raríssimas excepções, o cânone da literatura portuguesa, como se, depois de *Menina e Moça* (1554) de Bernardim Ribeiro, este tipo de prosa tivesse sofrido um movimento de «decadência», potenciado pela proliferação de «livros de cavalarias», cujas edições se mantiveram até aos finais do século XVIII, concitando a atenção de editores e leitores. Independentemente da diferença qualitativa, em termos de valoração e validação literária — ninguém duvida que o texto de Bernardim Ribeiro é, de todos os pontos de vista, uma obra-prima do «exercício de dizer a paixão amorosa»<sup>1</sup>, a narrativa em prosa posterior foi objecto de apreciações pouco positivas pelas obras que, sobretudo a partir do século XIX, se empenharam em contribuir para a fixação do cânone. Esse movimento que, verdadeiramente, recupera algumas das apreciações de teor «iluminista», sejam elas da primeira metade do século, como as de Verney<sup>2</sup> ou da segunda, como, por exemplo, as de

---

\* CITCEM/FLUP.

<sup>1</sup> Permito-me recuperar a expressão do Prof. Jorge Osório em muitas aulas sobre a *Menina e Moça* embora, creio, nunca a tenha «registado» por escrito. Em todo o caso, «o seu a seu dono» e o agradecimento por muitos caminhos de investigação. Sobre esta questão ver OSÓRIO, 1996; OSÓRIO, 2004: 351-376.

<sup>2</sup> Apenas alguns exemplos: Verney, no *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), verberará o mau-gosto do *Alívio de Tristes* (1672) de Mateus Ribeiro, no campo da eloquência e na demasiada preocupação com o título (VERNEY, 1950: 115). António Dinis da Cruz e Silva, no Canto III do *Hissope*, entenderá a *Roda da Fortuna*, do mesmo Mateus

Lima Bezerra<sup>3</sup>, encontram uma concretização conhecida e divulgada na *História da Literatura Portuguesa* de Teófilo Braga<sup>4</sup>, cujas apreciações continuaram a reproduzir, com sucesso, o esquema de interpretação do pombalino *Compêndio Histórico*<sup>5</sup> que, ainda que distante no tempo, criou um paradigma de interpretação lançando sobre os finais do século XVI e todo o século XVII o anátema do «mau-gosto», de inspiração «jesuíta», responsável por um clima de «decadência» da prosa e da poesia. Sabemos hoje, com um distanciamento que a investigação sobre «estética» barroca permite pelo «exercício» de revalorização de um tempo e de uma produção «literária» que investia na criação vocabular e na fecundidade explicativa e simbólica da metáfora, que o final do século XVI, muitas vezes apelidado de «maneirista», e o longo período que chamamos «barroco», foram momentos em que a dimensão de trabalho sobre a linguagem e da exploração de todos os seus recursos atingiram um auge que hoje a poesia dos séculos XX-XXI procura recuperar, valorizando essa dimensão<sup>6</sup>. É verdade que a narrativa portuguesa do século XVII, os «livros de pastores» e os «livros de aventuras» mais ou menos «bizantinas», ou até as «novelas exemplares», não atingiram nem a qualidade da *Diana* (1569) de Jorge de Montemor ou de *L'Astrée* de Honoré d'Urf (1607-1627), nem a exemplaridade literária das *Novelas Ejemplares* (1613) de Cervantes. Contudo, porque tiveram leitores e circularam, merecem uma atenção que permitirá perceber melhor os desenvolvimentos da prosa narrativa do século XIX e a «formação do gosto» embora, como textos «codificados», muito ligados ao seu tempo, sejam hoje difíceis de ler e, sobretudo, de apreciar esteticamente pelo leitor contemporâneo que desconhece o seu contexto de produção e as expectativas do público do tempo<sup>7</sup>.

Os estudos que a seguir se apresentam resultaram de vários seminários de investigação propostos pelo GENPEM (Grupo de Estudos da Novela na Época Moderna)<sup>8</sup>, que tem vindo a empenhar-se em resgatar a prosa de ficção dos séculos XVII-XVIII do esquecimento a que tem sido votada, em nome de um «desinteresse» que não se

---

Ribeiro, como uma obra apreciada por aqueles que desconhecem os cânones do «bom-gosto» (SILVA, 1817: Canto III, 29). *Vd.* SANTOS, 2006: 187-199.

<sup>3</sup> BEZERRA, 1785. «Advertencia Preliminar»: «Pertende só, que se confesse, que da leitura della se colherá algum fructo mais, que dos livros da *Constante Florinda*, dos *Pares de França*, e outros do mesmo carácter. Semelhantes livros mais próprios dos seculos bárbaros que dos iluminados tempos em que vivemos, devem ser substituídos, como o Autor julga, por obras, que servindo de recreio, instrução ao mesmo tempo a Nação nos costumes sólidos ds outras [...]».

<sup>4</sup> BRAGA, 2006.

<sup>5</sup> *Compêndio Histórico...*, 1772.

<sup>6</sup> No âmbito de uma vastíssima bibliografia e apenas como exemplo ver HANSEN, 2006: 111-131.

<sup>7</sup> De recordar as importantes contribuições de CARVALHO & PIRES, 2001; AUGUSTO, 2004; RAMON, 2005: 446-473; RAMON, 2008; FREITAS, 2006; COSTA, 2007; NEMÉSIO, 2010. Não esqueçamos, naturalmente, como não esqueceram José Adriano de Carvalho e Maria Lucília Gonçalves Pires, no volume *Maneirismo e Barroco*, as narrativas em ambiente convencional que têm vindo a ser estudadas por Isabel Morujão, Micaela Ramon ou Sara Augusto.

<sup>8</sup> GEMPEM. Disponível em <<https://novelisticabarrocportuguesa.wordpress.com/>>.

compadece com critérios «científicos». Tornado objecto de investigação, este tipo de prosa narrativa permite perceber estratégias de composição, definição de personagens, temáticas diversas que interessavam o público do tempo e conciliavam a atenção de editores e livreiros. Por outro lado, uma leitura mesmo que não exaustiva dos paratextos revela razões de composição, diferentes dos «livros de pastores» para as «novelas exemplares ou de aventuras», por exemplo, justificadas pela necessidade do *delectare*, sem esquecer o *prodesse*, muitas vezes em longos prólogos justificativos da opção por uma tipologia textual que trazia consigo a carga simbólica dos «perigos comportamentais», sobretudo em termos de educação feminina, que os moralistas do século XVI lhe tinham assacado, «acusando» livros de cavalarias e livros de pastores. Estudar a prosa de ficção dos séculos XVI-XVIII configura, deste modo, o objectivo maior deste grupo de investigação que pretende disponibilizar, digitalizadas, o maior número de edições, acompanhando-as de uma bibliografia actualizada.

No caso particular do conjunto de estudos a seguir apresentados, o tema agregador — os «livros de pastores» nos séculos XVI-XVII — permitiu a reflexão particular sobre a figura do «pastor». Este «livrinho» encontra-se, assim, dividido em três partes: na primeira, *A prosa de ficção nas encruzilhadas da codificação e do hibridismo*, Marta Marecos Duarte estuda aspectos da *Menina e Moça* no artigo intitulado *Na antecâmara do romance pastoril: género e paródia na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro* e Ana Ferreira da Silva analisa, do ponto de vista da relação entre texto e público, a obra *El pastor de Fílida* — *Debajo del sayal hay ál: individuo e sociedade em El pastor de Fílida*. A parte II, que obedece à epígrafe «*Espiritualizando*» a figura do pastor: *textos e contextos*, enquadra a reflexão sobre o «peso» da literatura de espiritualidade e dos seus temas fundamentais na concepção dos «livros de pastores», estudando o caso particular das ligações entre o processo de composição de *ekphrasis* em *A Primavera* (1601) de Francisco Rodrigues Lobo, por Lucília Didier, enquanto Paula Almeida Mendes examina o tema de «Cristo, Bom Pastor», em «vidas» dos séculos XVI-XVII, mostrando a respectiva perenidade: *Modernizando o tema do Cristo Bom Pastor. Reactualizações à luz de «Vidas» de prelados em Portugal (séculos XVI-XVII)*. A Parte III, intitulada *A poesia em Portugal (século XVI — primeira metade do século XVII): as duas faces de Jano*, estuda, por um lado, a «voz feminina» nas églogas de Diogo Bernardes e Camões, enquanto o estudo de Gil Clemente Teixeira se debruça sobre a *Lusitânia Transformada* (1607) de Fernão Álvares do Oriente, centrando-se na personagem de Liriano.

A investigação desenvolvida, problematizando não apenas a «figura» do pastor, como tema e personagem, permite algumas conclusões merecedoras de reflexão: tendo examinado a *Menina e Moça*, em termos de «revisitação da presença do código pastoril», Marta Marecos conclui que «Respondendo aos desafios colocados pela extensão da imprensa e do mercado do livro, do número de leitores e dos âmbitos

de leitura, diante da tradição, o autor constitui, antes de mais, um leitor, procurando compassar-se com a nova realidade do “gosto pessoal”, em clara ascensão relativamente ao plano das normas. Assim, espelhando o processo de “tensión entre el hábito de imitación de los modelos recibidos y la voluntad de sobreponer a ellos su propia aportación», no texto da *Menina e Moça* delinea-se o bosquejo de uma prossecução de leituras (reflexo de algumas décadas de consolidação da imprensa), que na sua aparente assistemática convergem na afirmação de uma posição autoral. A conformação dessa posição no texto reflete pois não só as convenções dos géneros literários mais divulgados, mas também os paradigmas e grupos sociais refletidos nessas formas literárias, percebidos no seu carácter temporal de mutação». Ana Filipa Gomes Ferreira, movendo-se no âmbito bem mais complexo que o português, dos livros de pastores castelhanos, avança como hipótese viável a ideia de que «As novidades introduzidas por Luis Gálvez de Montalvo superam a mera opção estrutural, estendendo-se à própria concepção do bucolismo literário, o qual, para além de assimilar tradições estéticas e ideológicas de diversas proveniências, passa a conjugar de forma mais franca e ousada a universalidade do mito arcádico com a curiosidade da anedota circunstancial, eternizada, deste modo, num género por onde o tempo não passa e que passa por todos os tempos». Enquanto estas hipóteses de trabalho permitem abrir um campo de reflexão a estender a outros textos, a segunda parte, que revisita o âmbito da temática do «pastor», mostra, por um lado, o intenso recurso ao processo compositivo da *ekphrasis* e a «dimensão» espiritualizada do tema na figura do «Bom Pastor» que Paula Almeida prova, convocando um amplo conjunto de obras: «Os exemplos evocados parecem-nos, efectivamente, mostrar que a Bíblia e, neste caso concreto, a imagem do Bom Pastor continua a funcionar, nos séculos XVI e XVII, como um macro-texto, graças, em boa medida, à plasticidade que a configura», ao mesmo tempo que Lucília Didier sublinha que *A Primavera* de Francisco Rodrigues Lobo «Na busca de uma integração com uma inteligência superior e criadora e escrita sob o signo da visão e da luz, *A Primavera* utiliza todos os recursos retóricos que permitam despertar o homem através dos olhos, o sentido primeiro que permite a evolução, sobretudo na sociedade seiscentista em que os sentidos ocupavam um lugar tão destacado. Assim como as igrejas medievais expunham os seus símbolos para aqueles que não sabiam ler, também Rodrigues Lobo pretende captar o leitor neófito através da imagem literária, do *docere* e do *movere*, a persuasão pela empatia, por um lado dos comportamentos e das convenções palacianas e, por outro, pelo fantástico e surpreendente e pela beleza pura. Os olhos são o meio, o objetivo é a luz que dá sentido e significado ao mundo». A terceira parte, através do estudo da «voz feminina», entende, nas palavras de Ana Filipa Gomes Ferreira que «O discurso feminino não coincide com o masculino, da mesma forma que não convergem as suas perspectivas, distanciando-se através do diálogo. Bernardes e Camões concordam no

valor da palavra, na importância de ouvir a mulher, em criar finais infelizes para os amantes e na impossibilidade de encontro — seja devido à ausência, seja encenando o desencontro dos amantes», enquanto Gil Teixeira, que tomou como objecto de estudo a *Lusitânia Transformada*, propõe que «Como obra maneirista, justamente apelidada por Ana Hatherly de “anti-Lusíadas”, na *Lusitânia Transformada* tudo está em crise, inclusive a poesia, como bem nota António Cirurgião no final do seu trabalho. Perguntamo-nos: o tempo passou? Para resolver a crise da poesia propõe-nos Fernão Álvares o exemplo de Camões. Perguntamo-nos: terá caducado a validade desta solução numa sociedade cujas entidades veneradas continuam a ser Dionísio e Aristipo e, ao contrário do que afirma o pescador Flumínio, o que mais se preza é aquilo que menos custa? Perguntamo-nos: alcançam as palavras deste autor o objetivo de reabilitar o templo da Poesia? Fernão Álvares do Oriente, poeta e cristão, acredita que sim».

Mais do que um conjunto de conclusões o que aqui se apresenta é um programa de investigação que pretende dar voz ao estudo da prosa de ficção dos séculos XVI-XVIII, em Portugal, examinando textos, temas, personagens, paratextos, contribuindo para recolocar estas narrativas no campo «científico» dos estudos literários e de cultura. Esperemos que assim seja, agradecendo, desde já, o contributo de todos os investigadores que permitiram que, sob a égide do GENPEM da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, este livro visse a luz.

## REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Sara (2004) — *A Alegoria na ficção romanesca do maneirismo e do barroco*. Viseu: [s.n.]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Católica Portuguesa.
- BRAGA, Teófilo (2006) — *Os Seiscentistas*. In *História da Literatura Portuguesa*, vol. III. Lisboa: IN-CM. Reimpressão.
- BEZERRA, Manuel de Lima (1785) — *Os Estrangeiros no Lima ou conversações eruditas sobre vários pontos de Historia Ecclesiastica, Civil, Litteraria, Natural [...]*. Coimbra: Real Officina da Universidade.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas; PIRES, Maria Lucília Gonçalves (2001) — *Maneirismo e Barroco*. Lisboa: Verbo.
- COMPÊNDIO *Histórico do Estado da Universidade de Coimbra no tempo da invasão dos denominados jesuítas [...]*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1772.
- COSTA, Ana Cecília (2007) — *Erudição e utilitas na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina: [1660-1740]*. Porto: [Edição de autor]. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FREITAS, César Augusto Martins Miranda de (2006) — *A novelística portuguesa no século XVII: o caso de Mateus Ribeiro*. Porto: [Edição de autor]. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- HANSEN, J. A. (2006) — *Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial*. «Floema Especial», ano II, (out. 2006), p. 111-131.
- NEMÉSIO, Maria Inês de Andrade e Castro Monjardino (2010) — «*Exemplares Novelas*» e «*Novelas Exemplares*»: os paratextos da ficção em prosa no século XVII. Porto: [Edição de autor]. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- OSÓRIO, Jorge Alves (1996) — *Algumas reflexões sobre o Preâmbulo de «Menina e Moça»*. «Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas», II série, vol. 13.
- (2004) — *Silêncios em Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*. «Revista de Estudos Ibéricos – Península», p. 351-376.
- RAMON, Micaela (2005) — O Lugar da Novela Alegórica na História da Prosa Narrativa de Ficção dos Séculos XVII e XVIII. In FERNANDES, Maria da Penha Campos, coord. — *História(s) da Literatura. Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*. Coimbra: Almedina, p. 466-473.
- (2008) — *Unité dans la diversité. Les nouvelles allégoriques comme genre narratif hybride*. In NEIVA, Saulo; MONTANDON, Alain, eds. — *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe. Deuxième Congrès du Réseau Européen d'études littéraires comparées*. Clermont-Ferrand: Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Université Blaise Pascal – Maison des Sciences de l'Homme. Disponible à <<http://eurolit.net/index.php?q=node/24>>.
- SANTOS, Zulmira (2006) — *Vícios, virtudes e paixões: a novela como Catecismo no século XVIII*. «Revista de Estudos Ibéricos – Península», n.º 3, p. 187-199.
- SILVA, António Diniz da Cruz e (1817) — *O Hyssope. Poema Heroi-Cômico*. Nova Edição correcta, com variantes, prefácios e notas. Paris: Oficina de A. Bobée, Canto III, p. 29.
- VERNEY, Luís António (1950) — *Verdadeiro Método de Estudar*. In SALGADO JÚNIOR, António, ed., — *Estudos Literários*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, p.115.

I

A PROSA DE FICÇÃO  
NAS ENCRUZILHADAS  
DA CODIFICAÇÃO E  
DO HIBRIDISMO



# NA ANTECÂMARA DO ROMANCE PASTORIL: GÊNERO E PARÓDIA NA *MENINA E MOÇA* DE BERNARDIM RIBEIRO\*

MARTA MARECOS DUARTE\*\*

**Resumo:** A partir de uma revisitação da presença do código bucólico na obra, este texto pretende demonstrar em que medida a *Menina e Moça* ilustra o processo de desagregação de géneros literários que faz do romance um género em formação e, por isso, de fronteiras instáveis. A figura da paródia, na aceção moderna que vem assumir na teorização de Bakhtin (1975) e de Hutcheon (1985), permite definir o mecanismo de apropriação e transformação dos códigos instituídos que tem lugar no texto de Bernardim Ribeiro.

**Palavras-chave:** *Menina e Moça*; Bernardim Ribeiro; novela sentimental; bucolismo; paródia.

**Abstract:** Starting from a survey of the bucolic code in *Menina e Moça*, this text aims to expose how the main work of Bernardim Ribeiro illustrates the process of disaggregation of literary genres which designs the novel as a genre in formation and, thus, defined by unstable boundaries. An understanding of the modern sense of parody, claimed by Bakhtin (1975) and Hutcheon (1985), allows us to suggest the presence of the mechanism of appropriation and change of established codes in the novel of Bernardim Ribeiro.

**Keywords:** *Menina e Moça*; Bernardim Ribeiro; sentimental novel; bucolism; parody.

---

\* Artigo publicado em 2018 na revista «Estrema» (Centro de Estudos Comparatistas). Disponível em <<http://www.estrema.letras.ulisboa.pt/ojs/index.php/estrema/article/view/155>>.

\*\* Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra. [martamd@sapo.pt](mailto:martamd@sapo.pt).

## INTRODUÇÃO

Neste texto, pretendo revisitar o bucolismo na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, lançando um olhar sobre a presença de vários elementos do código bucólico, nos planos da narração, da estrutura conceptual e da poética. Este olhar passará por estabelecer um breve paralelismo com o texto de *La Diana*, de Jorge de Montemayor (Valência, 1559), editado pouco tempo depois de terem surgido as primeiras impressões do romance de Bernardim Ribeiro (Ferrara, 1554 e Évora, 1557), e levar-me-á a demonstrar o estatuto da *História de Menina e Moça* enquanto obra fundamental para uma compreensão do romance como género em processo de formação, de acordo com a conceção desenvolvida por Mikhail Bakhtin em *Teoría y Estética de la Novela* (original em russo datado de 1975).

Segundo a referida perspectiva, o romance não é simplesmente um género entre outros géneros. É, sim, um género que, não se acomodando a outros géneros, «[l]ucha por la supremacía en la literatura, y, donde vence, se descomponen los géneros antiguos». A sua elaboração denota assim o processo de desagregação dos «géneros elevados», ou seja, aqueles que, no conjunto unitário do cânone literário, se apresentam com «fisionomias claras y precisas»<sup>1</sup>. A figura da paródia, tal como entendida por Bakhtin e por Linda Hutcheon (*A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, 1985), desempenha um papel decisivo no processo de interpretação e desvelamento do convencionalismo das formas de linguagem que tem lugar na escrita do romance. Posto isto, a minha abordagem do pastoralismo da *Menina e Moça* servirá o intuito de evidenciar que, mais do que fixar-se num género com fronteiras bem delimitadas, Bernardim Ribeiro procurou jogar com as convenções de vários códigos literários, com a finalidade de dar um sentido próprio à narrativa. Na construção desse novo sentido, partiu do modelo da novela sentimental, que ao tempo da escrita da *Menina e Moça* (provavelmente entre as décadas de 20 e 40 do século XVI) é já um género pouco praticado na Península Ibérica. Tendo tido o seu apogeu no final do século XV, com as primeiras publicações das obras de Diego de San Pedro, *Arnalte y Lucenda* (1491) e *Cárcel de Amor* (1492), e de Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa* (1495) e *Grisel y Mirabella* (1496), entre outras, a prosa de ficção sentimental tem contudo uma relevante fortuna no âmbito da imprensa, ao longo das primeiras décadas do século XVI.

## O BUCOLISMO NA MENINA E MOÇA

Começo por destacar um dos mais recentes estudos em torno da abordagem dos géneros na *Menina e Moça*. Trata-se da tese de doutoramento de Leonor Neves.

---

<sup>1</sup> BAKHTIN, 1989: 450.

Intitulada *Transformação e hibridismo genéricos na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, foi defendida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1996.

Neves analisa a presença de elementos de vários géneros de ficção em voga no final da Idade Média e no Renascimento, constatando a sua apropriação e transformação no romance de Bernardim. Através de um deslocamento do enfoque da questão do género para a do modo, a sua análise encaminha-se, em última instância, no sentido de demonstrar uma eminência do bucólico na obra, defendendo que as relações da *Menina e Moça* com os romances sentimentais se definem por uma «situação de inclusão e ao mesmo tempo de transcendência»<sup>2</sup>. Chamando a atenção quer para o influxo de aspetos da tradição vernácula medieval da égloga, cujos expoentes são Petrarca e Boccaccio, quer para a incidência de um «ethos, uma atitude em relação à vida e à sociedade essencialmente bucólicos», que informa todo o romance<sup>3</sup>, a autora diverge assim da visão mais consensual entre a crítica, que é a de que a *Menina e Moça* se encaixa no modelo da novela sentimental itálica e ibérica, da qual foram partidários António Salgado Júnior, António Herculano de Carvalho, Jorge A. Osório, José Vitorino de Pina Martins e Paulo Meneses.

De modo sumário, recorro que uma das histórias de cavaleiros e donzelas que dão forma ao texto é protagonizada por um cavaleiro que, por amor, se disfarça de pastor. Mudando de identidade, a personagem assume simbolicamente vários elementos da figura pastoril: perde o cavalo, deixa de perseguir aventuras cavaleirescas e passa a empunhar o cajado e a flauta, símbolo do canto pastoril. Começa simultaneamente a levar uma vida sedentária, em sentido literal. Enquanto guardador de vacas, Bimarder toma assento num torrão sob um freixo na margem de uma ribeira. Note-se que a árvore e o rio constituem outros dois importantes ícones da paisagem em que se desenrolam as narrativas bucólicas. Este estatismo associa-se, por sua vez, a uma atitude contemplativa que definirá a existência do pastor, marcada a partir de então pelo gesto de meditação amorosa. Bimarder passa o tempo na «doce tristeza»<sup>4</sup> de imaginar a amada, que surge assim como «pintura na alma», tópico muito glosado na poesia renascentista, que corresponde, do ponto de vista psicológico, a uma tentativa de remediar a ausência do objeto de desejo<sup>5</sup>.

A mudança da condição de cavaleiro para a de pastor assume um papel importante na narrativa, porquanto vai permitir ao autor aproveitar os motivos associados ao código bucólico no sentido de uma ficcionalização da figura do amante

<sup>2</sup> NEVES, 1996: 360.

<sup>3</sup> NEVES, 1996: 360-361.

<sup>4</sup> RIBEIRO, 2015: 97.

<sup>5</sup> Tal noção de remédio, associada à função memorativa, é referida em fragmento da «Égloga II», do poeta espanhol Garcilaso de la Vega. A propósito, leia-se a fala do pastor Albanio, em que se insere a alusão a um momento passado na companhia da amada: «En aquesta memoria me detuve / como si aquésta fuera medicina / de mi furor y cuanto mal sostuve» (VEGA, 2007: 248, vv. 548-550).

melancólico — dir-se-ia que a estase e o ócio que definem a vida de pastor oferecem um terreno propício, muito mais do que a figura de cavaleiro andante ocupado em aventuras com seres deste e do outro mundo, a essa elaboração do enamorado enquanto ser arrebatado; «transportado» e «desacordado», para referir o idioleto de Bernardim. Este tipo de representação do pastor enamorado generalizou-se na égloga do século XVI e confere amplas possibilidades à narrativização do *pathos* do *amor hereos*, que marca presença na prosa de ficção sentimental<sup>6</sup>.

Paralelamente, a imersão de Bimarder num mundo de pastores que, na sua marcada rusticidade, em muito diferem do carácter fictício que define a personagem do cavaleiro-pastor, permite configurar a circunstância do diálogo com a personagem do velho pastor maioral. Na interação entre ambos se objetiva um contraste que constitui, por sua vez, um lugar-comum nos diálogos pastoris: diante da vulnerabilidade do pastor enamorado, desconhecedor dos desastres do vale, o discurso do maioral reveste-se do tom simultaneamente sábio e reconfortante que advém da experiência de vida. Nota-se aqui, de modo não despreciando, a validação de uma certa autenticidade assinalada às palavras do maioral, em confronto com o que seria expectável na personagem de pastor «rústico», ou seja, oposta à figura literária de pastor: «Estas palavras a Bimarder pareceram bem e, se não fora porque era contar o pastor a verdade de sua vida, cuidara ele que não eram estas palavras de pastor»<sup>7</sup>.

Sendo ténue, no romance, o artificialismo próprio da convenção pastoril, é interessante contudo notar que, em diferentes momentos da obra, Bernardim põe em relevo a dualidade inerente à condição de pastor, entre homem rústico e filósofo ou poeta<sup>8</sup>. Coloca-se, deste modo, em jogo, a consciência autoral relativa ao uso literário de diferentes registos discursivos (os estilos simples, medíocre e sublime), que, de acordo com o preceito do decoro e as regras da verosimilhança postulados na tradição clássica da Poética, devem corresponder aos caracteres que lhes dão voz.

<sup>6</sup> A título de exemplo, considerem-se as figuras do referido Albanio, (cf. VEGA, 2007: 220-307), e de Almeno, em *Ao longo do sereno* («Égloga II» na edição de 1595 das *Rimas*), de Luís de Camões (CAMÕES, 2002: 268-287). Atendendo no modo como a temática sentimental é introduzida no discurso preambular da *Menina e Moça*, Jorge A. Osório nota o distanciamento, que aqui ocorre, relativamente ao preceito horaciano que pretende que a explicitação da matéria deve preceder a sua expressão. Tal afastamento teria como correlato a noção de que a «deriva para uma “poética pastoril”», pelo contrário, se sujeita à ideia, «tão acarinhada em termos literários desde meados do século, de que o pastor e o seu discurso se adequavam à [...] expressão dos *motus animi* ou das *peturbationes animi*, já que “as desvairadas cousas de si, que desvairadamente o atormentavam” [i.e., ao pastor Bimarder] não podiam equacionar-se segundo os moldes do bom senso inerente ao pensamento da autoridade latina» (OSÓRIO, 2001: 123).

<sup>7</sup> RIBEIRO, 2015: 100.

<sup>8</sup> Sobre o horizonte «ideal» em torno do qual se desenha a figura literária do pastor, tenha-se em consideração a seguinte afirmação de Cristina Castillo Martínez: «No podemos olvidar que estos pastores, completamente idealizados — muy alejados de la ocupación del pastor real, músicos y poetas por naturaleza —, los encontramos, a veces, convertidos en pensadores, en particulares filósofos que reflexionan sobre cuestiones como el amor o como la naturaleza y el comportamiento de la mujer» (CASTILLO MARTÍNEZ, 2009: 641).

Podemos com efeito afirmar que, no plano do aproveitamento narrativo, além do encontro inicial entre a Menina e a Dona do Tempo Antigo (a autora do «livrinho» e a narradora das histórias que o compõem), em que se insere na moldura selvagem do vale uma situação de diálogo e de confessionalismo análoga da que tem lugar entre pastores, nas églogas, o conto de Bimarder constitui o cerne do pastoralismo da *Menina e Moça*. Por sua vez, no episódio em que se relata a transfiguração do cavaleiro, põe-se a nu o simulacro que subjaz à personagem literária do pastor. O autor evoca, em suma, a realidade da máscara em cujos contornos se esboça a figura do pastor de églogas, sob a qual se descobre uma outra figura: o cortesão que foge à vida do século<sup>9</sup>.

Há ainda um segundo plano, em que é possível colher vários indícios de um pensamento correspondente a uma valorização do ideal de vida bucólico na *Menina e Moça*. Trata-se do plano da estrutura conceptual, em que afloram as características do modo bucólico. Nestas se baseia Leonor Neves para sustentar a dimensão precursora do texto de Bernardim Ribeiro no domínio do romance pastoril.

Ao falar em bucolismo, no contexto da ficção da *Menina e Moça*, segundo a autora, a noção de modo aplica-se com maior propriedade do que a de género. Na medida em que não são conhecidos romances pastoris anteriores à sua publicação, a atribuição desta designação torna-se problemática<sup>10</sup>. A noção de modo bucólico, que funciona como campo de inserção de vários géneros, desde a égloga ao idílio e ao romance pastoril, vai ao encontro de várias «necessidades estéticas básicas» a que o bucolismo responde, no dizer de José Augusto Cardoso Bernardes, citado por Leonor Neves<sup>11</sup>. São essas «necessidades estéticas básicas»: «a necessidade estética que o Homem tem de perspectivar a sua relação com o Tempo (o papel primacial do mito da idade edénica); com o Espaço (o papel desempenhado pela Natureza virgem e modificante e pela Natureza modificada pelos desgostos e desconcertos humanos); com os outros homens (os tópicos do gregarismo e do eremitismo, e do conflito ou da conciliação entre a liberdade individual e a conveniência colectiva, avultam neste domínio, funcionando o pastor e o pescador — uma das suas extensões semânticas na simplicidade — como metáforas da autenticidade humana e, como tais, investidos de uma extraordinária autoridade enunciativa)»<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Apoiados na postulação de uma coerência intrínseca da poesia pastoril, os autores quinhentistas não se abstêm de evidenciar o carácter de equívoco em torno do qual se conforma a figura do pastor. Ilustra-o bem a seguinte expressão, na «Égloga II», de Garcilaso de la Vega: «¿Quién te hizo filósofo elocuente, / siendo pastor d'ovejas y de cabras?» (VEGA, 2007: 240, vv. 396-397).

<sup>10</sup> É necessário, porém, fazer uma ressalva ao romance antigo grego, e à obra de Longo (séc. V a. C.), *Daphnis e Cloé*, na qual o romance pastoril do Renascimento encontra um precedente. Quanto à *Arcadia* (1504), de Sannazaro, Neves perflha a visão de que esta obra não se emancipou plenamente da estrutura da égloga (NEVES, 1996: 333).

<sup>11</sup> NEVES, 1996: 335-336.

<sup>12</sup> BERNARDES, 1988: 14.

A partir deste fundamento, a autora apresenta vários argumentos que permitem configurar a *Menina e Moça* como romance na «órbita do pastoril»<sup>13</sup>. Uma configuração que alcança a obra no seu todo e não apenas a história do pastor Bimarder e o diálogo inicial entre as duas mulheres.

Em primeiro lugar, perpassa a *Menina e Moça* a ideia de afirmação de uma vida retirada, de isolamento e renúncia duma certa mundanidade, que se alia, por um lado, a uma asserção que ilustra o motivo do menosprezo da corte e elogio da simplicidade da vida rústica: «mas a vida do monte não cria suspeita como não cria de quem se sospeite mal»<sup>14</sup>. Por outro lado, a evidência de um juízo negativo sobre a vida em sociedade associa-se à nostalgia de uma idade áurea perdida, em cuja exaltação é possível entrever uma alusão aos mitos da Idade do Ouro e do Éden bíblico, sendo que, em traços gerais, «o mundo pastoril é muitas vezes concebido como uma imagem mais ou menos perfeita da situação do Homem antes da Queda», traduzindo-se num «espaço de evasão, o espaço da projecção do desejo, ou de ideais não realizáveis no mundo da corte»<sup>15</sup>.

Em segundo lugar, Neves atenta no facto de o romance de Bernardim se fazer eco da tematização sobre o amor que tem lugar nos tratados neoplatónicos do Renascimento, exprimindo uma conceção do mesmo como força vital, ordenadora do cosmos, a que o romance pastoril renascentista irá beber posteriormente, e transcendendo, por conseguinte, os códigos do amor cortês que estruturam ideologicamente os romances sentimentais<sup>16</sup>.

A autora não deixa de enunciar também as razões que tornam problemática a inserção da *Menina e Moça* no âmbito do bucólico, na sua vertente mais classicista:

*O Pastor da Flauta é um pastor solitário. Não debate ou desabafa com outros pastores/poetas os seus dolorosos pensamentos. Os únicos pastores que povoam o espaço onde deambula são verdadeiros pastores, que passam o dia a tratar do gado*

---

<sup>13</sup> NEVES, 1996: 360.

<sup>14</sup> RIBEIRO, 2015: 127.

<sup>15</sup> NEVES, 1996: 339, 348-349.

<sup>16</sup> NEVES, 1996: 384. Na obra de Bernardim, essa tematização incide sobre a noção de transferência do ser do amante para o do amado. Trata-se de um tópico muito glosado na poesia renascentista, que se alia também à metáfora da divisão em metades do par enamorado, que por seu turno encontra correspondência na teoria platónica sobre o ser andrógino primordial, desenvolvida no *Banquete*. No Renascimento europeu, assinala-se a divulgação desta e de outras perspetivas de fundo platónico a partir das reflexões de Marsilio Ficino e Leão Hebreu, respetivamente, nos tratados *De Amore* e *Dialogui d'amore*. A influência dos comentaristas neoplatónicos vai, por outro lado, convergir com aspetos do código do amor cortês presentes quer na ficção sentimental quer na poesia do cancionero. A idolatrização da mulher, que tem como espectro a noção de «pintura na alma», a que já fizemos referência, é um desses pontos transversais. Como nota María Carmen Marín Pina, a conceptualização da mulher como um ser superior capaz de enobrecer o amante «está en la esencia de toda la ideología del amor cortés y la hereda en parte la literatura caballeresca peninsular del roman artúrico, que lo había practicado notablemente en sus primeros textos» (MARÍN PINA, 1991: 137).

*e a noite a dormir, não tendo predisposição para a melancolia nem sendo dados a profundos pensamentos. A amada de Binmarder e as mulheres que a rodeiam também não são pastoras. Não há arcádia nem idealização na representação do mundo pastoril. O universo pastoril da Menina e Moça não é, tal como o da Arcadia de Sannazaro ou, mais tarde, o da Diana de Jorge de Montemor, um outro mundo idílico e imaginário, inteiramente convencional e artificial. Bernardim integra o pastor/poeta da convenção literária num mundo pastoril representado de forma “realista”, com pastores que confortam “com palavras e modos rústicos”, que se estendem “sobre rama verde espalhada” junto a choupanas e que dormem amontoados, roncando. Até a representação da única personagem para quem a condição de pastor é um disfarce não é inteiramente convencional, na medida em que, para se integrar nesse mundo de pastores rudes é obrigada a participar de alguma forma nesse universo<sup>17</sup>.*

Neves nota, assim, o conflito entre a figura do pastor da convenção literária, cujo esboço se funda na noção de disfarce, e o realismo que define a caracterização dos pastores que dão corpo ao universo pastoril da *Menina e Moça*. Face à ausência do idealismo próprio do código bucólico, a presença desse outro tipo de representação constitui, segundo a autora, um argumento que permite inserir a obra de Bernardim Ribeiro na tradição pastoril medieval em vernáculo, que difere substancialmente da tradição renascentista iniciada por Sannazaro. Perante a ambiguidade e o carácter elusivo da apropriação de aspetos do pastoralismo na obra, afirma, por fim, que a *Menina e Moça* é um romance pastoril, sobretudo, no plano da adoção para a prosa de «uma estrutura conceptual própria do modo bucólico»<sup>18</sup>.

A presença dessa vertente conceptual em obras de prosa posteriores, de cunho espiritual ou profano, é conhecida<sup>19</sup>. Mas não podemos deixar de recordar que a caracterização do mundo pastoril segundo os termos «realistas» do estilo rústico define em certa medida a primeira poesia bucólica renascentista portuguesa, cujos nomes mais sonantes são o próprio Bernardim Ribeiro e Francisco de Sá de Miranda.

## **A MENINA E MOÇA E O ROMANCE PASTORIL**

Tornemos a enquadrar a análise na questão do género e notemos o parentesco do romance de Bernardim Ribeiro com uma obra célebre da prosa de ficção pastoril renascentista.

<sup>17</sup> NEVES, 1996: 368.

<sup>18</sup> NEVES, 1996: 391.

<sup>19</sup> Vejam-se, por exemplo, as obras de Samuel Usque, *Consolação às tribulações de Israel* (1553), Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã* (1572) e Gaspar Frutuoso, *Saudades da Terra* (c. 1580).

*La Diana* de Montemayor centra-se nas figuras de pastor e de pastora, bem como num séquito de outras personagens provenientes da mitologia arcádica (e não só), que formam uma sociedade ideal, em que os valores da amizade e da empatia assumem relevo. Estas personagens dão corpo e voz a uma prossecução de narrativas que têm como pano de fundo um cenário natural e em cujo fio se cantam e celebram as venturas e desventuras do amor.

É interessante notar que a situação narrativa com que se inicia esta obra se constitui como desenvolvimento do ponto em que termina a história de Bimarder e Aónia. Com efeito, este conto da *Menina e Moça* termina com o casamento de Aónia com um outro cavaleiro, um casamento contra a sua vontade, imposto pelo seu cunhado, Lamentor. Pouco depois da narração da celebração do mesmo, a história acaba, de forma indefinida. Ficamos sem saber o que é feito do pastor depois de assistir, de longe, ao cortejo dos noivos e de constatar que perdera a amada para sempre. Trata-se de um dos vários silêncios da obra. O pastor dá em andar «rijo», isto é, com força, junto à ribeira, e em seguida deixa de ser visto pelos restantes pastores<sup>20</sup>. O seu gado fica desmandado, e o leitor perde também o rasto a Bimarder: não sabemos se morre, de facto, como é sugerido pela narradora das histórias, na parte preambular da novela<sup>21</sup>. Quanto à donzela, depois de casada impõem-se ainda mais sobre ela as «guardas», «paredes» e «altos muros» do lar<sup>22</sup> — expressões que conotam a condição de encarceramento da mulher, de acordo com o modelo social feminino ilustrado nos livros de cavalarias<sup>23</sup> —, mitigando-se a sua dor no afã quotidiano dos afazeres domésticos<sup>24</sup>. A ribeira surge assim como ponto de fecho, ou de passagem para outra história: a história de Avalor e Arima. Atentando no desfecho de ambas, é possível notar uma inversão do pressuposto inicial do romance, estabelecido no diálogo entre a Menina e a Dona do Tempo Antigo, ou seja, a noção de que as mulheres superam os homens em tristeza, por não terem como se distrair dos desgostos, devido a essa condição de

---

<sup>20</sup> RIBEIRO, 2015: 133.

<sup>21</sup> RIBEIRO, 2015: 69.

<sup>22</sup> RIBEIRO, 2015: 68.

<sup>23</sup> Um ser indefeso e, ao mesmo tempo, inspirador de grandes façanhas e amores. Segundo Marín Pina, estes atributos conformam em termos gerais a imagem literária da mulher na ficção cavaleiresca. Não sendo protagonista, as figuras femininas são, porém, indispensáveis nestas narrativas, pelo facto de justificarem a missão dos cavaleiros, «porque dentro de la aceptación del código caballeresco se halla el compromiso de su defensa» (MARÍN PINA, 1991: 136-137). Em confronto com o modelo de conduta submissa assinalado à mulher, intimamente relacionado com a mencionada necessidade de proteção, e que se repercute na obrigação de obedecer aos acordos matrimoniais impostos pelo pai ou outra figura masculina, Marín Pina nota em que medida a figura da enamorada, no romance de cavalarias, corporifica o desafio dessa autoridade: «tan pronto como descubren el amor y mantienen relaciones secretas con sus enamorados, burlan y desafían la potestad de sus progenitores» (MARÍN PINA, 1991: 138). O desafio da autoridade do cunhado assume, com efeito, relevo na história de Bimarder e Aónia, decantando-se na sugestão de uma atmosfera de risco, em torno dos encontros dos enamorados, que se traduz num efeito de tensão e expectativa.

<sup>24</sup> RIBEIRO, 2015: 134-135.

encerramento. A superficialidade de sentimento que é atribuída à generalidade dos cavaleiros não se verifica, com efeito, em Bimarder e Avalor.

Já o romance de Montemayor inicia-se com o regresso do pastor Sireno aos «verdes y deleitosos prados» nas margens do rio Ezla<sup>25</sup>, onde se confronta com a dor da perda da amada, a pastora Diana, que durante a sua ausência casou com outro pastor: por dever filial, segundo se indica no livro sexto<sup>26</sup>. Começando com o pranto de Sireno, na narração logo se desdobra o pranto de Sylvano, também enamorado de Diana, mas nunca correspondido. Aqui, as possibilidades de evolução da intriga no sentido de uma união dos amantes, mas também de uma pacificação do afeto, são francamente mais otimistas. No caso de Sireno, depois de beber a água mágica que a sábia Felicia lhe dá, embora recorde com saudade os tempos felizes ao lado da pastora, esquece o amor que lhe teve. Já Sylvano, conhece a felicidade outrora vivida por Sireno e Diana ao lado de Selvagia. Diana, por sua vez, termina como triste malcasada, invertendo-se, também aqui, ainda que de modo diferente do que sucede na *Menina e Moça*, o ponto de partida do romance.

Enquanto na ficção sentimental os condicionamentos sociais são apresentados como obstáculo à realização do amor, desde logo pela imposição de uma conduta rígida à mulher, e por extensão ao cavaleiro enamorado, no romance pastoril a condição não só de maior liberdade mas também de inocência que define as personagens de pastor e pastora, associada ao afastamento das relações humanas da corte e do mundo, permite configurar outras possibilidades no plano do desdobramento dos efeitos do enamoramento<sup>27</sup>. Na *Menina e Moça*, como noutras novelas sentimentais, o lamento nostálgico dificilmente evolui para uma celebração do contentamento de amor, impondo-se invariavelmente um final trágico às histórias narradas.

A divergência entre o sentimental e o pastoril, neste âmbito, poderá ainda relacionar-se com a eminência que assume, no último, a figura do grupo de pastores. Traduzindo-se numa multiplicação de histórias e de diálogos, a presença do elemento coletivo propicia uma vocalização e conseqüente diluição dos efeitos da paixão, cuja vivência, no romance sentimental, se confina ao doloroso âmbito da experiência

<sup>25</sup> MONTEMAYOR, 1991: 109.

<sup>26</sup> MONTEMAYOR, 1991: 352.

<sup>27</sup> Neste sentido, não estamos liminarmente de acordo com a asserção de Cristina Castillo Martínez, quando refere que «La novela pastoril, más que ninguna de las formas de ficción del momento, hay que considerarla si no paradigma del amor, sí un mosaico de variopintas escenas amorosas, en que los deseos y los sentimientos nunca se encuentran: bien por la tradicional oposición de los padres a su unión, por la ausencia de uno de ellos o por la falta de correspondencia, entre otros aspectos» (CASTILLO MARTÍNEZ, 2009: 641). O perspetivar de uma união matrimonial feliz entre os pares enamorados confirma esse otimismo face ao culminar dos relacionamentos amorosos. Como sustenta Bruno Damiani, «The finality of *Diana's* pilgrimage of love is marriage. As Felicia tells the shepherds and the shepherdness gathered at her palace, 'el fin de vuestros amores será quando por matrimonio cada uno se ajunte con quien dessea' (228). In contrast to the amorous quests seen in many chivalric novels, 'the adulterous and clandestine elements of courtly love are conspicuously absent' in Montemayor's work, where, in addition to Sylvano and Selvagia, Felix marries Felismena and Arsileo takes Belisa as his wife» (DAMIANI, 1983: 108).

individual. No entender de Asunción Rallo, ao contrário do que acontece no romance de Bernardim e em *Cárcel de Amor*, de San Pedro, a obra de Montemayor soma «varias historias sentimentales que dejan de ser problema personal intransferible, [...] para ser situación múltiple compartida y comunicable. Sólo el mundo pastoril podía propiciar el ámbito para este desarrollo»<sup>28</sup>.

Na *Menina e Moça*, essa noção de transferência ensaia-se na parte preambular do romance, no já referido diálogo entre a autora do livro e a narradora das histórias. Partilhando um estado similar de tristeza e de desterro, que comunicam uma à outra, na circunstância do encontro entre a Menina e a Dona do Tempo Antigo para a promessa de relato de uma história pessoal que nunca chega a efetivar-se. Concretiza-se porém, de forma especular, na narração de contos alheios, isto é, as histórias de cavaleiros e donzelas: «E foi assi que, por caso estranho, fui levada em parte onde me foram diante meus olhos apresentadas em cousas alheias todas as minhas angústias, e o meu sentido de ouvir não ficou sem sua parte de dor»<sup>29</sup>.

## PARÓDIA E CONFIGURAÇÃO DO SENTIDO

Como temos vindo a sugerir, a *Menina e Moça* ilustra um momento de experimentação em torno dos géneros de prosa de ficção que antecede o do aparecimento do romance pastoril. Em seguida demonstrarei de que modo ocorre no texto de Bernardim uma sobreposição entre códigos, especificamente entre o ideal bucólico e o ideal de cavalaria. Referimo-nos a um processo de contaminação que tem não só consequências ao nível da objetivação do sentido da obra como também torna problemática a correspondência do romance com qualquer uma das categorias históricas assinaladas à ficção quinhentista. Acresce a essa fluidez no domínio das fronteiras de género uma autorreflexividade que nos dá a ver a *História de Menina e Moça* como romance em que se desvela o processo nunca acabado da escrita e do relato de histórias.

A novela de Bernardim reflete a leitura de toda uma tradição literária, exibindo nessa apreciação um distanciamento crítico relativamente aos códigos existentes. O intuito autorreflexivo que preside à inserção, na narração, de fragmentos de um discurso teórico acerca dos géneros e formas literárias coevos é bem expressivo desse distanciamento. É o que acontece, por exemplo, na narração do único combate cavaleiresco do romance, em que o leitor assiste a uma deliberada suspensão do relato das façanhas de Lamentor e do Cavaleiro da Ponte. A narradora justifica o desinteresse pela descrição pormenorizada dos feitos da justa desculpando-se com o decoro feminino:

---

<sup>28</sup> RALLO, 1991: 48. Trazendo de novo à colação a «Égloga II», de Garcilaso de la Vega, em conformidade com esta ideia de consolo, associada ao diálogo entre pastores, atente-se pois na resposta de Salicio à pergunta de Albano (¿Quién presente 'stá a mi duelo?): «Aquí está quien t'ayudará a sentillo» (VEGA, 2007: 227, vv. 123 e 124).

<sup>29</sup> RIBEIRO, 2015: 56.

*ali houveram ambos a justa, em que meu pai contava muitas cousas de grande esforço e valentia que vos eu não contarei, porque ainda que as molheres folguem muito d'ouvir cavalerias, não lhes está bem contarem-nas, nem elas parecem na sua boca como na dos homens que as fazem*<sup>30</sup>.

Face ao maior pendor para a ação do romance de cavalarias, aqui associado ao estereótipo do masculino, na ficção sentimental preponderam a expressão e a reflexão sobre o sentimento, que já em finais do século XV se associava ao gosto do público feminino. De facto, a correspondência entre o auditório feminino e a matéria erótico-sentimental constitui um dos pontos-chave do exórdio do *Sermón ordenado por Diego de Sant Pedro porque dixeron unas señoras que le desseavan oír predicar*, possivelmente lido na corte de Isabel a Católica, da qual o autor de *Carcel de Amor* é membro e cujo contexto social a sua obra retrata<sup>31</sup>. Na parte inicial deste texto, considerado por Keith Whinnom uma «breve *ars amatoria*»<sup>32</sup>, torna-se expressivo o intento de adequar o tema ao auditório, maioritariamente composto por mulheres. San Pedro coloca pois em relevo a disparidade entre cavaleiros («si hoviéramos de hablar al cavallero, sea en los actos de la cavallería») e mulheres («por que sea mejor escuchado, parésceme que devo tratar de las enamoradas passiones») <sup>33</sup>. Faz ainda uma invocação do deus Amor, para que conforme as suas palavras com a dor, aludindo assim ao domínio das sensações e da experiência vivida como condição essencial para conseguir uma argumentação dotada de eficácia («roguemos al Amor, en cuya obediencia bivimos, que ponga en mi lengua mi dolor, por que manifeste en el sentir lo que fallesciere en el razonar») <sup>34</sup>. Indiretamente, enuncia assim a qualidade retórica da *energeia*, que deve presidir aos discursos, para que os factos narrados sejam dotados de viveza e realismo. É neste ponto, o da experiência que serve de leito à ficcionalização, que as palavras da Dona mais se aproximam do exórdio do *Sermón*. Acrescentado ao ponto de vista do auditório o ponto de vista do emissor da escrita, repare-se porém como a narradora estabelece uma diferença entre «ouvir» e «contar» «cavalerias». No fragmento da *Menina e Moça*, ao invés do que é dito no texto do autor espanhol, sublinha-se pois o prazer («folguem muito») que as mulheres retiram das «cousas de grande esforço e valentia». Contudo, torna-se indiscutível a supressão de tais feitos da narração, na medida em que, como refere a Dona, ainda que as mulheres, como ela, folguem «d'ouvir», «não lhes está bem contarem-nas». O motivo desta inadequação, em última instância, radica no facto de a profissão das armas não

<sup>30</sup> RIBEIRO, 2015: 75.

<sup>31</sup> RUIZ CASANOVA, 2005: 50-51.

<sup>32</sup> *Apud* RUIZ CASANOVA, 2005: 241.

<sup>33</sup> SAN PEDRO, 2005: 241.

<sup>34</sup> SAN PEDRO, 2005: 241-242.

ser uma realidade do mundo feminino. A necessidade de dar a ver os factos tal como experienciados, aliada ao desígnio retórico de comover o auditório, legitima portanto esta distinção: só na boca dos «homens que as fazem» as cavalarias parecem bem<sup>35</sup>.

Também a poesia bucólica é alvo de abordagem similar, pondo o autor em relevo a correspondência entre *res* e *verba* no domínio da finalidade do discurso, segundo os preceitos da Poética. Podemos verificá-lo no seguinte fragmento, que surge como comentário a um poema incrustado na narrativa, uma canção de Bimarder, o «pastor da frauta»:

*andava tangendo em palavras pastoris, que este só contentamento lhe era algum conforto no seu mal pera desabafar o coração, que tão ocupado de profundos pensamentos trazia.*

*Muitas cousas sabia meu pai suas que arremedavam a pastor e tinham cousas d'alto ingenho, ou mais verdadeiramente d'alta dor, postas e semeadas tão doçemente por outras palavras rústicas, que a quem o bem olhasse ligeiramente entenderia como foram feitas. E tinha mais outra cousa, a meu fraco juízo e parecer: que o bom, posto naquela baixeza d'estilo, pela impressão da presunção que punha, comoveu mais asinha à compaixão, tanto pode a imaginação em todas as cousas<sup>36</sup>!*

Estamos perante uma reflexão sobre a natureza das «palavras pastoris», a palavra poética do bucolismo, a que a tradição da poética clássica, depois de Virgílio, associou o estilo baixo ou humilde. Bernardim põe em relevo a sua dimensão paradoxal: na sua simplicidade, as «palavras rústicas» encerram «cousas d'alto ingenho». Trata-se, pois, de uma falsa simplicidade, pelo que o pastoril é capaz de satisfazer «mais asinha» a finalidade assinalada aos mais elevados géneros da Poética, ou seja, mover à compaixão. Desvela-se, por conseguinte, também neste passo, a consciência autoral de Bernardim face aos preceitos sobre que assenta a criação dentro de um género — o pastoril — que, pelo potencial de expressão da interioridade do sujeito que encerra, se projeta como imagem, por antonomásia, da poesia lírica em geral.

---

<sup>35</sup> Diversos estudos demonstram que é errónea a distinção entre homens e mulheres no que diz respeito ao apreço pelos livros de cavalarias e pelo género sentimental. A análise da receção dos primeiros entre o público feminino, no contexto cultural espanhol de finais do século XV e ao longo do século XVI, permite deduzir que a matéria bélica não disputa com a matéria erótica no que toca às preferências das leitoras. Ao fim e ao cabo, a ficção cavaleiresca recria também o assunto amoroso, habitualmente do agrado das cortesãs, que se projetam na figura idealizada das personagens femininas. Além disso, aqui marca presença o cenário de justas e torneios em cujas ficções veem retratado o seu quotidiano, e no qual se plasma o atrativo erótico da força de braços masculina (MARÍN PINA, 1991: 136). Sobre as leituras de mulheres na época em análise, além do citado ensaio de María Carmen Marín Pina, consulte-se também, da autoria de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *Isabel la Católica: su influencia en la bibliofilia regia femenina del siglo XVI*. In LÓPEZ CORDÓN, María Victoria; FRANCO RUBIO, Gloria, coord. — *La Reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica. Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna (Madrid, 2-4 de junio de 2004)*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2005, vol. I.

<sup>36</sup> RIBEIRO, 2015: 103-104.

Do exposto, podemos concluir que na prosa da *Menina e Moça* se reflete a posição distanciada do leitor Bernardim Ribeiro relativamente à variedade de géneros praticados no seu tempo. Tal afastamento permite-nos inferir a ocorrência de um processo de jogo e de diferenciação a que se associa a teoria contemporânea sobre a figura da paródia, cuja análise nos permitirá divisar uma nova chave de reflexão para o modo de apropriação das convenções literárias nesta obra. Vejamos.

De acordo com o seu significado etimológico, a paródia pode ser entendida como «contra-canto» (do grego *pará*, «ao lado de» + *ōidé,és*, «ode, canto»), ou seja, uma oposição ou contraste entre textos. No entender de Linda Hutcheon, uma análise mais profunda da raiz da palavra permite contudo ir além desse significado, que terá constituído o ponto de partida para «a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato»<sup>37</sup>. Um segundo sentido do prefixo *para*, que pode ser entendido também como «ao longo de», remete pois para a noção de acordo ou intimidade, em vez de contraste. Segundo a leitura de Hutcheon, «A paródia é, pois, na sua irónica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia», que pode ser bem humorada e depreciativa, construtiva ou destrutiva. «O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual [...] entre cumplicidade e distanciação»<sup>38</sup>.

O potencial criativo da paródia reside pois nesse efeito de transcontextualização irónica, que a torna distinta do *pastiche* e da imitação. Assim, desempenhando uma função hermenêutica com implicações culturais e ideológicas, a paródia constitui uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade. Baseia-se, por isso, não numa inclusão do conceito de ridículo, mas numa apropriação das convenções de um texto ou período anterior, dando-lhes um sentido novo.

Atentando na importância do romance no contexto da formação e desenvolvimento da estrutura dos géneros literários, Bakhtin afirma que «En la época de auge creador de la novela — y especialmente en los períodos de preparación de ese auge — la literatura se llena de parodización y transformismo de todos los géneros elevados». Segundo o autor, é «característico el hecho de que la novela no deje estabilizarse a ninguna de sus variantes», sendo que ao longo da história assistimos recorrentemente a um transformismo que opera, de forma autocrítica, sobre as variantes dominantes e de moda que aspiram a estandardizar-se<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> HUTCHEON, 1985: 48.

<sup>38</sup> HUTCHEON, 1985: 48.

<sup>39</sup> BAKHTIN, 1989: 452.

O seguinte excerto da *Menina e Moça* permitir-nos-á demonstrar que a apropriação do modo bucólico nesta obra resulta num efeito de sobreposição de códigos em que o mecanismo de «transcontextualização» ou de repetição com diferença, implícito na paródia, se apresenta como veículo da formulação de um significado novo.

O excerto em questão é precisamente aquele em que Leonor Neves se baseia para fundamentar a presença na obra de uma mitificação da idade edénica, ou um tempo passado de perfeição, e insere-se no diálogo da Dona do Tempo Antigo com a Menina:

*pois tanto folgastes de buscar lugares sós como estes em que estamos, que já noutro tempo dizem que foram de muito nobres cavaleiros e fermosas donzelas, e ainda agora por aqui há lugares onde acham moços que guardam gado pedaços d'armas e joias de grande valia, o que parece que faz este vale de mais triste sombra que outro nenhum. Não sei este desconcerto do mundo donde há d'ir ter! Um tempo foram estes vales muito povoados e agora muito desertos. Soíam gentes d'andar neles, agora andam alimárias feras. Uns deixam o que outros tomam. Pera que era tanta mudança em uma só terra? Mas parece que também a terra se muda com as cousas dela. E esta, porque passou o tempo de quando foi leda, veio este de quando havia de ser triste. De muito povoada e de ricos edefícios nobrecida, tornou-se destes altos arvoredos, como a natureza os produziu, a povoar. Ainda em alguns cabos deste vale estão algumas antigas árvores que, pelo muito descurso de tempo e descostume como foram criadas, parecem já doutra prumagem diferente daquela de que deviam ser quando, ajudadas de pomareiras mãos, produziam seus perfeitos frutos. Tudo quanto há neste vale é cheio duma lembrança triste pera quem tiver ouvido o que dizem que aconteceu nele e o que foi já noutro tempo, que parecia então que não era pera vir a este d'agora<sup>40</sup>.*

A evocação de uma idade de abundância no vale, em que assumem relevo vários signos (joias, edifícios ricos e nobres, árvores e frutos perfeitos; trata-se de um lugar povoado, por onde transitam donzelas e cavaleiros, onde a terra é cultivada), entronca no estabelecimento de um forte contraste com os sinais evidenciados no tempo presente: a desertificação, os animais selvagens, a presença de ruínas e dos restos, quase arqueológicos, desse outro tempo de esplendor. Ademais, verifica-se que a alusão ao tempo passado encerra uma referência à presença hegemónica da classe aristocrática (cavaleiros e donzelas), em contraste com as figuras dos moços guardadores de gado que emergem no presente disfórico.

---

<sup>40</sup> RIBEIRO, 2015: 70.

Ora, convocando na leitura deste fragmento diferentes pistas disseminadas ao longo do texto, as quais veiculam um lamento relativamente à decadência dos valores da cavalaria antiga, a saber, o enaltecimento dos cavaleiros que protagonizam as histórias do romance por possuírem as qualidades do esforço e da fé — no sentido de fidelidade — que «em todolos outros [cavaleiros] se perdeu»<sup>41</sup>; a referência a um cavaleiro cortesão de «baixos pensamentos», a cuja maledicência se deve o trágico fim da história dos amores de Avalor e Arima (152); efetivando-se assim, paralelamente a esse lamento, uma crítica à moral duvidosa que instila a vida da corte, «onde se não costumam senão prazeres, verdadeiros ou fingidos» (139), concluímos que há no texto de Bernardim uma postulação de um tempo de decadência do código cavaleiresco. Neste excerto, esta postulação apresenta-se como espectro de uma idade perfeita relativamente à qual se afirma uma nostalgia.

Esta perspetiva, que me parece subjazer à escrita do romance, encontra acolhimento nas transformações sociais que estão a decorrer no Renascimento europeu. Verifica-se, pois, o trânsito de uma sociedade feudal para uma sociedade burguesa, em que ainda subsiste, contudo, a velha classe aristocrática, embora já destituída dos valores que a definiam durante a Idade Média. Trata-se do contexto cultural que vê surgir as novelas sentimentais, que representam já um afastamento relativamente ao paradigma narrativo do romance de cavalarias.

A possibilidade que aqui delineamos associa-se, por outro lado, à proposta de leitura de Jorge A. Osório, no ensaio «*Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente*». Anotação sobre um preceito de «*Menina e Moça*» (2001). Posicionando a *Menina e Moça* face ao legado do romance cavaleiresco na Península Ibérica, e demonstrando-se a incorporação, na ficção sentimental, de modelos comportamentais prevaletentes nos livros de cavalarias, informados de um código ético de cortesia, afigura-se importante recordar, na esteira deste crítico, a «missão educadora» da obra de Bernardim. Tomando em consideração a insistência, no romance, do tema do mau cavaleiro que não cumpre promessas de amor, a que subjaz o tópico do rebaixamento moral da cavalaria em confronto com os seus valores ideais, ou seja, a já mencionada virtude da *fides*, afigura-se indelével a presença de uma intencionalidade na *Menina e Moça*<sup>42</sup>. As repetidas referências ao comportamento desleal no foro do enamoramento impunham pois, segundo Osório, «uma intervenção doutrinária», vertente segundo a qual o romance de Bernardim se associa ao género argumentativo do «tratado de amores», termo que, por sua vez, se apresenta, com frequência, nos títulos, prólogos e dedicatórias de novelas sentimentais, e que denota um «objetivo da narração»<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> RIBEIRO, 2015: 69.

<sup>42</sup> OSÓRIO, 2001: 116.

<sup>43</sup> OSÓRIO, 2001: 127. Cf. *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro, e o próprio texto da *Menina e Moça*, intitulado de «tratado» no manuscrito da Real Academia de la Historia de Madrid.

Assim, «a exposição dos factos de natureza amorosa e portanto cortês» teria como destinatário «o mundo masculino dos cavaleiros»<sup>44</sup>. Dado pertencer ao passado o modelo comportamental do cavaleiro andante que «fizera o prestígio do género arthuriano», no auditório da ficção sentimental assume porém centralidade um outro modelo de amador, ou seja, o cortesão. Osório chama, por fim, a atenção para a qualidade de «verdadeiros enamorados»/«verdadeiros tristes», idealmente acorde com o estatuto sentimental e cultural do cortesão, a quem o texto de Bernardim se dirigia, dentro do horizonte formativo das cortes dos séculos XV e XVI<sup>45</sup>.

Assim, podemos afirmar que a apropriação dos códigos literários levada a cabo na *Menina e Moça* serve um propósito distinto daquele que seria à partida esperado no romance ou no poema bucólico. Bernardim recupera, com efeito, a estrutura conceptual inerente ao paradigma de uma idade edénica, mas essa projeção no tempo passado, em vez de traduzir uma afirmação do ideal de vida bucólica (que também é legível na obra: lembremo-nos da expressão em que se afirma que a vida no monte não cria suspeita), é invertida no sentido de uma afirmação de uma ordem cavaleiresca perdida. Esta ordem ancora-se, não nos valores da inocência e da simplicidade da *aurea mediocritas* pastoril, mas sim na virtude da fortitude amorosa dos cavaleiros enamorados, cuja exaltação ocupa lugar central no texto de Bernardim.

## CONCLUSÃO

A *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro evidencia o processo de parodização e reinterpretção de códigos literários que, segundo Bakhtin, caracteriza o momento de instabilidade de formas que antecede a afirmação de um novo paradigma novelesco. A plasticidade e a capacidade de autocrítica que se evidenciam nesse processo confirmam o romance renascentista como género moderno, primando pela «imperfección semántica y un contacto vivo con la contemporaneidad no acabada, en proceso de formación»<sup>46</sup>.

Subjaz à elaboração dos cenários que emolduram as histórias narradas, um mecanismo de construção análogo ao da emblemática, sendo que neste género literário um conjunto de símbolos convencionados preenchem um campo ou quadro definido por uma determinada ideia-chave. É assim na história de Lamentor e Belisa, na qual as divisas do cavaleiresco assumem destaque, e em que emergem na disposição uma ponte guardada por um cavaleiro, a situação da justa e a promessa da mão de uma donzela, simbolizada na figura de um castelo elevado. Na história de Bimarder e Aónia desenlaçam-se os ícones do pastoralismo a que já fizemos referência e, por fim,

---

<sup>44</sup> OSÓRIO, 2001: 119.

<sup>45</sup> OSÓRIO, 2001: 72.

<sup>46</sup> BAKHTIN, 1989: 452.

na história de Avalor e Arima, ergue-se o cenário do paço, em cujo palco se delinea o xadrez das relações da corte.

Paralelamente a este jogo com as convenções literárias, Bernardim desenvolve na sua obra-prima um esquisso da interioridade feminina e dos ambientes que dão forma a uma visão sobre a vida da mulher no século XVI: entre a casa e a corte, entre a «fresta alta» da câmara de dormir e a varanda sob uma janela do palácio.

Por último, com o intuito de complementar a elucidação do fenómeno de *varietas* que tão claramente se plasma no romance de Bernardim Ribeiro, e abrindo esta problemática a questionamentos futuros, gostaríamos de deslocar a nossa análise para o âmbito de estudos recentes em torno das dinâmicas do «campo literário»<sup>47</sup>.

A análise de Pedro Ruiz Pérez em torno do contexto sociocultural em que surge a «renovadora» prosa de Dante, na sua *Vita Nuova*, entre o horizonte cortesão e um cenário urbano e pré-burguês, permite configurar o quadro de produção literária em que se se descobre o espaço íntimo de «una sentimentalidad hasta ahora no experimentada»<sup>48</sup>. A introdução desta vertente intimista na prosa de ficção, que se alia à emergência de uma conceção da poesia em chave escrita, pondo o autor em prática um discurso que se recria no espaço privado do seu manuscrito, do seu gabinete e da sua própria alma<sup>49</sup>, encontra pois um paralelo no contexto de escrita da *Menina e Moça*. Como refere Ruiz Pérez, «la voluntad de abrirse a un público más amplio, el de la ciudad, frente al reducido y homogéneo público cortesano de los trovadores cortesés», associa-se à construção, por parte de Dante, de uma linguagem poética baseada num «latido más íntimo y escondido», distante, por isso, das normas impostas pelo regime auditivo da oralidade, assentes no artifício retórico ou métrico. Neste trânsito, o propósito de elevar a dignidade da língua e literatura nacionais se coaduna com um realce do estilo face às convenções de género<sup>50</sup>. Este facto constata-se, também, no contexto português das décadas de 30 e 40 de Quinhentos, em que uma valorização da língua portuguesa assume expressão, por exemplo, na publicação das primeiras gramáticas do idioma<sup>51</sup>.

Respondendo aos desafios colocados pela extensão da imprensa e do mercado do livro, do número de leitores e dos âmbitos de leitura, diante da tradição, o autor constitui, antes de mais, um leitor, procurando compassar-se com a nova realidade do «gosto pessoal», em clara ascensão relativamente ao plano das normas. Assim, espelhando o processo de «tensión entre el hábito de imitación de los modelos recibidos y

<sup>47</sup> Para uma reflexão acerca do conceito de «campo», considerem-se as obras de Pierre Bourdieu — *Champ intellectuel et projet créateur*, «Les Temps modernes», n.º 246 (1966), p. 865-906, e *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

<sup>48</sup> RUIZ PÉREZ, 2009: 48.

<sup>49</sup> RUIZ PÉREZ, 2009: 49.

<sup>50</sup> RUIZ PÉREZ, 2009: 49.

<sup>51</sup> Cf. Fernão de Oliveira (1536) e João de Barros (1540).

la voluntad de sobreponer a ellos su propia aportación»<sup>52</sup>, no texto da *Menina e Moça* delinea-se o bosquejo de uma prossecução de leituras (reflexo de algumas décadas de consolidação da imprensa), que na sua aparente assistemática convergem na afirmação de uma posição autoral. A conformação dessa posição no texto reflete pois não só as convenções dos géneros literários mais divulgados, mas também os paradigmas e grupos sociais refletidos nessas formas literárias, percebidos no seu carácter temporal de mutação.

Em síntese, levando em consideração o quadro marcado pelas «soidades» (do latim *solitatem*, ou seja, «solidão»), em que se funda o *incipit* da *Menina e Moça*, essa afirmação autoral apresenta-se como expressiva de uma atitude de afastamento relativamente à dimensão coletiva e institucional do literário. Para alcançar o potencial último de uma escrita que pretende dar voz a uma visão intimista das paixões humanas tornava-se portanto indispensável distanciar-se da vertente cortês de criação literária, que assume protagonismo na obra enquanto objeto de análise.

O romance de Bernardim põe, desta maneira, a nu esse processo «moderno» de distanciamento e tensão relativamente à instância coletiva, em que o ato de escrever, progressivamente, se insere no domínio do privado.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail (1989) — *Teoría y Estética de la Novela: trabajos de investigación*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (1988) — *O bucolismo português: a écloga do Renascimento ao Maneirismo*. Coimbra: Livraria Almedina.
- CAMÕES, Luís de (2002) — *Lírica completa III*. Prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva. Lisboa: IN-CM.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2009) — *La imagen de la mujer en los libros de pastores*. In GUTIÉRREZ GARCIA, Francisco et al. — *Lengua, literatura y género. X Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Jaen: Universidad de Jaen. Servicio de Publicaciones, p. 641-653.
- DAMIANI, Bruno Mario (1983) — *La Diana of Montemayor as social & religious teaching*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- HUTCHEON, Linda (1985) — *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- MARÍN PINA, María Carmen (1991) — *La mujer y los libros de caballerías: Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino*. «Revista de literatura medieval», n.º 3, p. 129-148.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1991) — *Los siete libros de la Diana*. Edición de Asunción Rallo. Madrid: Cátedra.
- NEVES, Maria Leonor Urbano Curado (1996) — *Transformação e hibridismo genéricos na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

---

<sup>52</sup> RUIZ PÉREZ, 2009: 98.

- OSÓRIO, Jorge A. (2001) — «*Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente*». *Anotação sobre um preceito de «Menina e Moça»*. «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», II série, vol. XVIII, p. 107-132.
- RALLO, Asunción (1991) — *Introducción*. In MONTEMAYOR, Jorge de — *Los siete libros de la Diana*. Madrid: Cátedra.
- RIBEIRO, Bernardim (2015) — *História de Menina e Moça*. Coordenação de Carlos Reis, edição de texto, introdução, nota biobibliográfica, glossário e notas de Marta Marecos Duarte. Lisboa: IN-CM.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2005) — *Introducción*. In SAN PEDRO, Diego de — *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*. Madrid: Cátedra.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009) — *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- SAN PEDRO, Diego (2005) — *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*. Edición de José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra.
- VEGA, Garcilaso de la (2007) — *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica.



# DEBAJO DEL SAYAL HAY ÁL: INDIVÍDUO E SOCIEDADE EM *EL PASTOR DE FÍLIDA*

ANA FERREIRA DA SILVA\*

**Resumo:** Propõe este ensaio uma reflexão em torno de uma das mais bem conseguidas novelas pastoris *en clave* produzidas no espaço ibérico durante o século XVI, *El pastor de Fílida*, de Luis Gálvez de Montalvo, recaindo a tónica sobre o hibridismo ficcional e ideológico que nela se oferece entre dois paradigmas matriciais: a Arcádia e a Corte. Serão dilucidados os princípios constitutivos da estrutura social que subtilmente configura as personagens e dirige as suas acções, num âmbito só à superfície consentâneo com as convenções bucólicas familiares ao leitor. Correspondem esses princípios ao poder material, ao ofício e à linhagem. Num último momento, serão retiradas conclusões quanto ao modo como se propicia, a múltiplos pretextos narrativos, um encontro entre as personagens que transportam o cunho da tradição bucólica e as que reivindicam a pertença ao meio cortesão que o autor conheceu.

**Palavras-Chave:** Novela pastoril; *El pastor de Fílida*; *Novela en clave*; Arcádia.

**Abstract:** It is the main purpose of this essay to analyse one of the most successful pastoral novels written in the Iberian Peninsula during the 16th century, Luis Gálvez de Montalvo's *El pastor de Fílida*. The focus will be set on the fictional and ideological hybridism displayed in the text, involving two essential paradigms:

---

\* Investigadora doutorada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Este artigo segue o Acordo Ortográfico de 1945.

the Arcadia and the Court. We will strive to clarify the main constitutive principles underlying the social structure that influences the fictional characters and their actions, within a frame that only apparently follows the well-known bucolic convention. Such principles are wealth, work, and ancestry bonds. Lastly, we will consider the circumstances under which the characters who bear the marks of the bucolic tradition are made to meet and interact with those who claim to belong to the Court as the Author knew it.

**Keywords:** Pastoral novel; *El pastor de Fílida*; *Novela en clave*; Arcadia.

O título que encabeça esta breve exposição encerra um aparente paradoxo, sendo quase inevitável a associação do termo «sociedade» às ideias de ordem, unidade e reciprocidade, mas igualmente às de diversidade, categorização e conseqüente distanciamento. O conceito de hierarquia será talvez aquele que mais eficazmente engloba e harmoniza todas estas noções.

Sucede que reiteradamente nos confrontamos com definições da utopia arcádica que incidem no pressuposto da igualdade entre os seus privilegiados participantes, uma assunção que ocorre tanto nos estudos críticos em torno desta temática, como no seio das próprias obras literárias, que não poucas vezes propagam o mito da igualdade arcádica ao mesmo tempo que o fragilizam. Sabido é que a liberdade e a igualdade se contam entre as prerrogativas dos pastores literários, constituindo acaso os mais infalíveis atractivos da Arcádia, que tem aliciado, sob variadíssimas formas, os espíritos ocidentais desde a Antiguidade. Em considerável medida, o estatismo que distingue boa parte das construções ficcionais bucólicas, mesmo nas suas concretizações mais dinâmicas, deve-se a esta geral equivalência entre caracteres literários.

Todavia, não é da índole estereotipada das personagens pastoris (da qual deriva, de resto, uma igualdade bastante artificial) que nos ocuparemos. As igualdades e desigualdades que nos importa considerar reportam-se menos ao plano emocional ou psicológico dos pastores (cuja rarefacção impede, por vezes, qualquer análise séria deste teor) do que ao plano social, pelo qual entendemos não apenas as relações emocionais ou formais que entre eles se estabelecem, mas também os códigos que, prefigurando-se nelas, as pré-determinam, fomentando-as por um lado, limitando-as por outro.

A Idade de Ouro arcádica surge bosquejada nestes textos mediante um eloquente processo de antagonismos que, preterindo-a sempre, a apresenta enquanto fantasia que se perde em conjecturas sobre o porvir ou, mais comumente, enquanto memória mítica, esvaída pelo curso dos séculos. Só a título excepcional a almejada Idade Saturnina é presentificada, e, quando o é, deixa cair o véu que a recobre, expondo uma nudez de incoerências intrínsecas, tanto a nível estético quanto a nível ideológico.

Geralmente, as realizações literárias deste mito encenam um universo de laivos utópicos, mas profundamente contaminado por uma realidade datável e nutrido por uma conjuntura histórica, cultural ou mental fácil de identificar, e tal aceitação da simbiose entre circunstância e universalidade, realidade e idealismo, temporalidade e mito, relativamente consensual da parte dos autores, sempre de conflituosas repercussões nos textos, remeter-nos-ia, na verdade, para os dois autores que partilham a paternidade deste arquétipo: Teócrito e Virgílio.

É sob este prisma e tomando em consideração estes desafios interpretativos que propomos uma breve reflexão em torno de *El pastor de Filida*, a quinta novela pastoril publicada no espaço ibérico, em 1582, em Madrid, da autoria de Luis Gálvez de Montalvo, novelista e, sobretudo, poeta exímio, tão admirado pelos seus contemporâneos quanto esquecido pelos leitores hodiernos. *El pastor de Filida* situa-se numa zona crítica e indecisa entre o realismo e a utopia social aristocrática, não resvalando ainda no pessimismo ético e social que marca várias novelas posteriores. Nestes casos, o mito pastoril parece ser desvirtuado através da chegada da corte à aldeia ou, porventura, da deslocação voluntária da aldeia para o interior da corte, tornadas possíveis pela activação de elementos comuns a ambas. E não restam dúvidas de que o estatuto de *novela en clave* influi profundamente na concepção deste universo ficcional.

Na novela de Luis Gálvez de Montalvo, a circunstância histórica abrange dois planos inextrincáveis: a realidade social experienciada pelo autor, e aquilo que será mais prudente designar como um fragmento autobiográfico. Pode, pois, considerar-se *El pastor de Filida* a primeira novela pastoril *en clave*, ou, pelo menos, a primeira a que este termo é aplicável em toda a sua extensão, já que nela é a experiência pessoal do autor, bem como todo o processo da sua metamorfose estética, o que formata a narrativa<sup>1</sup>.

Tal como sagazmente constata Juan Bautista Avalle-Arce, «[n]os hallamos [...] ante un doble proceso: pastoralización de la realidad y socialización de la pastoril. Y la efectividad artística de la anécdota depende, precisamente, del balance que se establece entre ambos impulsos»<sup>2</sup>. Desta sorte, a sociedade pastoril constituída por Gálvez de Montalvo, distanciando-se dos modelos precedentes, institui o seu próprio modelo: um trabalhoso hibridismo de bucolismo clássico e ibérico, idealismo cortesanesco e depurado realismo humano. Evidentemente, tal permeabilidade nunca se revela pacífica. Não obstante, uma prodigiosa coerência interna engendra-se a partir destes substratos na novela de Gálvez de Montalvo.

<sup>1</sup> Sobre a factualidade biográfica que subjaz à trama de *El pastor de Filida*, podem ser consultados os já clássicos estudos de Francisco Rodríguez Marín (RODRÍGUEZ MARÍN, 1927) e de José María Alonso Gamó (ALONSO GAMO, 1987).

<sup>2</sup> AVALLE-ARCE, 1975: 146.

Notámos antes que a associação do paradigma pastoril a certos conceitos, entre os quais o de sociedade ou o de hierarquia, parece resultar intrinsecamente paradoxal. No que concerne a *El pastor de Fílida*, porém, não estaremos a propor um paradoxo mais flagrante do que aquele que avança o cura cervantino, no famoso auto-de-fé literário descrito no *Quijote*, ao referir-se do seguinte modo a esta novela: «No es ése pastor [...], sino muy discreto cortesano»<sup>3</sup>. Tais palavras alertam-nos para o cariz atípico desta novela pastoril<sup>4</sup>, dado que a realidade cortesã foi sendo, com frequência, assumida pela tradição como pólo diametralmente oposto à realidade campesina<sup>5</sup>. Ironicamente, e ao mesmo tempo que ilustra o contrário, Gálvez de Montalvo corrobora esta perspectiva: «No dudo yo que en la mayor Babilonia permita amor algún pecho lleno de fe y lealtad, y entre la soledad de los campos alguna intención dañada, para confusión de aquellos y ventaja de estos otros»<sup>6</sup>.

É verdade que alguma forma de distinção entre as personagens bucólicas estereotipadas se fez sempre sentir, tanto na convenção clássica como no ciclo espanhol das *Dianas*, que precede *El pastor de Fílida*. Em qualquer um destes universos é possível nomear algumas personagens que, à conta de alguma qualidade específica, sobressaem entre a multidão de pastores. Os poetas, os anciãos ou os sábios, por exemplo, são alvo de profunda reverência, tal como parecem sê-lo os pastores bem relacionados na cidade ou na corte, mesmo num âmbito em que se suporia que tais critérios cessariam de surtir efeito.

Qualquer uma das situações anteriores encontra expressão também em *El pastor de Fílida*. A sua especificidade não reside, pois, nestes indícios, que nos textos anteriores cumprem sobretudo desígnios de verosimilhança e de enriquecimento temático. Reside, antes, na relevância que lhes é reconhecida no seio do universo ficcional. A manifesta preocupação de distinguir socialmente, não personagens individuais, mas grupos coesos, assim como a influência de tais categorizações nos relacionamentos e interações entre os pastores, são já produtos de uma mundividência cortesã ou urbana<sup>7</sup>. Deste modo, se a utopia arcádica é, por norma, hermética e altamente codificada em termos ideológicos, se conta com um limitado leque temático e com um também restrito número de alternativas de concretização estética, em

---

<sup>3</sup> CERVANTES, 1990: 120.

<sup>4</sup> Atípica no sentido em que retira ostensivamente a sua substância de um paradoxo que se insinua desde Sannazaro, cujos pastores «vive[m] na Arcádia, conhece[m] os trabalhos usuais da pastorícia, t[ê]m a cultura de um urbano. A própria Arcádia não é *ou* o campo, *ou* a cidade. Nela encontramos representado um ambiente campestre que simula o da cidade. Sob este ponto de vista, o texto bucólico caracteriza-se por um enriquecimento informativo» (MARNOTO, 1996: 19).

<sup>5</sup> Note-se que este antagonismo ideológico prevaleceu desde a dicotomia clássica *negotium/otium*, originalmente mais complexa e não tão inconciliável como, porventura, nos acostumámos a pensar (cf. ROSENMEYER, 1969: 67-68).

<sup>6</sup> GÁLVEZ DE MONTALVO, 2006: 313-314.

<sup>7</sup> Efectivamente, «though tightly knit, pastoral society is loosely organized. It may be inherently well ordered, but it is hardly governed» (ETTIN, 1984: 152).

*El pastor de Fílida* apresenta-se igualmente fechada a nível social. Neste sentido, têm toda a pertinência as palavras do cura cervantino, dado que, se existe um correlato real deste universo pastoril tão peculiar, não poderá ser senão a corte quinhentista, cujo modelo prototípico foi magistralmente delineado por Baldassare Castiglione no seu *Libro del cortegiano*, publicado em 1528, onde são bem patentes a impermeabilidade social e a escrupulosa hierarquização que a caracterizam<sup>8</sup>.

Prévia ao estabelecimento de qualquer hierarquia é a definição dos critérios diferenciadores que constituirão essa sociedade ideal. Consideraremos três: o poder material, o ofício e a ascendência familiar. Qualquer um destes três factores fixa a posição do indivíduo na comunidade, tornando reconhecíveis as suas funções e o seu campo de acção. Constituem, ademais, directrizes para as próprias personagens, estimulando-as a ir ao encontro dos seus pares e, por consequência, a alcançar a sua plena realização humana e estética, enquanto projecções literárias. Assim, qualquer agente de distanciamento social revela, em simultâneo, uma intenção aproximativa perfeitamente lógica.

O primeiro factor que enumerámos, o poder material, é o mais simples dos três, visto que assenta apenas num raciocínio quantitativo. Evitámos deliberadamente os termos «económico», por se insinuar demasiado complexo para este universo, e «monetário», atendendo a que a moeda é um objecto desconhecido pelos pastores arcádicos<sup>9</sup>, cujos imperativos básicos são colmatados pela recollecção (que suprime o árduo trabalho da lavoura) e pela troca directa (que humaniza as prosaicas trocas comerciais). Na obra em estudo, conta-se somente uma referência explícita a esta dinâmica material: a aquisição, por parte da pastora Finea, de um modesto rebanho, logo que chega às praias do Tejo (281).

Quando o pastor Mendino é apresentado ao leitor, na primeira linha da novela, é-lhe atribuído um complexo epíteto, que qualificará, no decurso da narrativa, algumas outras personagens selectas: «el caudaloso Mendino» (213). Ora, a abundância sugerida pelo adjectivo castelhano «caudaloso» pode reportar-se a três planos: dignidades sociais, consequentes regalias materiais ou excelências no plano moral<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> *Il libro del cortegiano* foi prontamente vertido para a língua castelhana pelo poeta Juan Boscán, em 1534, alcançando um sucesso imediato na Península Ibérica. William Empson encontraria na novela pastoril espanhola bons motivos para fortalecer a sua ideia de que «[t]his indeed is one of the assumptions of pastoral, that you can say everything about complex people by a complete consideration of simple people» (EMPSON, 1960: 131). No caso de *El pastor de Fílida*, a única fragilidade desta visão jaz no facto de a própria sociedade pastoril se encontrar já distante de tal simplicidade, conquanto os seus membros sejam simples ainda: estamos perante um jogo de encaixes e de sobreposições de planos ideológicos.

<sup>9</sup> Com efeito, mesmo no contexto mais amplo da novela pastoril espanhola, somente no *Premio de la constancia*, de Jacinto Espinel Adorno, encontrámos reiteradas alusões à moeda e até a quantias exactas (cf. ESPINEL ADORNO, 1620: 47r). Trata-se já, porém, de uma obra contaminada por elementos bastante alheios à novela pastoril primitiva.

<sup>10</sup> As três acepções são admitidas pelo *Diccionario de Autoridades*: «lo mismo que Principal»; «la hacienda que tiene alguno, y los bienes que goza»; «capacidad, juicio y entendimiento adornado y enriquecido de sabiduria» (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1990: 234-235).

Resulta muito conveniente tal ambiguidade, sobretudo no que concerne às duas primeiras implicações — títulos e posses —, atestando a interdependência destes dois sustentáculos do poder social neste universo narrativo.

Frequentemente, alude-se à riqueza de certas personagens de forma ínvia. A incontável soma de cabeças de gado, a pompa dos trajes ou as demonstrações públicas de liberalidade são algumas das sintomáticas manifestações do estatuto materialmente privilegiado usufruído por certos membros da comunidade pastoril, que por isso se distinguem<sup>11</sup>. Não obstante, as referências a uma vertente material da vida campestre nem sempre primam pela subtileza. Na égloga representada na parte IV da novela, convida a pastora Liria o seu inseguro enamorado a declarar a paixão que o flagela, recordando-lhe que é detentor daquelas virtudes às quais nenhuma pastora recusa acolhimento:

*¿no se sabe que paces las dehesas  
con mil ovejas gruesas, abundosas,  
y mil cabras golosas y cien vacas?  
¿No se sabe que aplacas los estíos  
y refrenas los fríos con tu apero,  
y tienes un vaquero y diez zagales?  
Todos estos parrales mal podados  
que tienes olvidados, ¿no son tuyos?  
Pues estos huertos, ¿cuyos te parecen? (352).*

Inverosímil, pensará o leitor, seria semelhante retórica na boca de uma das espirotuosas personagens de *Los siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor, ou da *Diana enamorada*, de Gaspar Gil Polo, sobretudo encaixilhada entre duas arrasadoras sentenças: «amor más persigue al más hinchado» e «eso todo vale en los amores / porque de los dolores no se sabe» (352). Como se vai percebendo, a inverosimilhança é, neste género literário, fundamentalmente uma questão de perspectivas. Para as personagens desta égloga, o interesse material é um aspecto a considerar no estabelecimento de laços humanos, visto que da confissão amorosa decorre, de forma muito

---

<sup>11</sup> Recordem-se, respectivamente: o numeroso rebanho de Albanisa, que «apacentaba en la fértil ribera mil vacas, diez mil ovejas criaderas y otras tantas cabras en el monte» (GÁLVEZ DE MONTALVO, 2006: 230); as caprichosas vestes pastoris do jovem Lício, compostas por «un sayo de diferentes colores gironado, mas todo era de pieles finísimas de bestias y reses, unas de menuda lana y otras de delicado pelo, por cuyas mangas, abiertas y golpeadas, salían los brazos cubiertos de blanco cendal, con zarafuelles del mismo lienzo que hasta la rodilla le llegaban, donde se prendía la calza de sutil estambre» (GÁLVEZ DE MONTALVO, 2006: 435); e os prémios oferecidos por Sileno nos jogos fúnebres, entre os quais se contariam «un cayado de acebo guarnecido de estaño, tallado de buril de despojos de caza y por la una parte un gran cuchillo secreto que tocando a una llave salía y tocando a otra se tornaba a esconder [...], un arco [...] de palo indio con la empuñadura de luciente plata y esmalte fino, cuerda de seda, aljaba labrada y seis ligeros tiros de diversas puntas, con plumas variadas blancas, encarnadas y verdes» (GÁLVEZ DE MONTALVO, 2006: 270).

natural, uma preocupação um tanto menos etérea: o dote. Procura-se, pois, matizar o idealismo neo-platónico com uma versão mais realista do quotidiano rústico e cortês, que se encontra sensivelmente a meio caminho entre as *Dianas* e as peças pastoris de Juan del Encina.

A riqueza material tem um valor não despreciando nesta comunidade. Para além de condicionar a constituição de uma pequena elite abonada, esta abundância promove a liberalidade aristocrática, a qual, por sua parte, contribui notoriamente para a dinâmica social da aldeia, segundo se torna claro a partir dos jogos e concursos subvencionados pelo eminente pastor Sileno.

O segundo factor de distinção e de aproximação social mencionado é também de ordem prática: o ofício. Nas bucólicas clássicas, acham-se esporádicas especificações dos diversos mesteres executados pela população rural, aos quais corresponderiam ligeiras distinções sociais no seio do pequeno mundo da aldeia. Em *El pastor de Fílida*, não se verifica tal proliferação de ofícios, uma vez que todos os habitantes das praias que o Tejo banha parecem dedicar-se à pastorícia. Em todo o caso, apenas se alude concretamente a dois rebanhos: um particular e de diminutas dimensões, pertencente a Finea, e outro muito mais numeroso, propriedade do «gran rabadán Paciolo» (285), cuja manutenção exige o empenho de vários trabalhadores, entre os quais Siralvo e Alfeo, dois dos protagonistas masculinos da narrativa. É no âmbito dessa actividade que se estabelecem as imprescindíveis e inquestionáveis categorizações sociais. Justificando o ócio a que se entregam os elementos privilegiados da comunidade pastoril, faz saber o narrador que, «aunque todos se incluyen en el nombre pastoral, los rabadanes tenían mayores, los mayores pastores y los pastores zagales» (419)<sup>12</sup>. O pensamento de Gálvez de Montalvo situa-se, portanto, não na linha do idealismo igualitário arcádico, mas antes na linha de Castiglione, para quem a hierarquia é o óbvio alicerce da ordem e, por conseguinte, da excelência humana<sup>13</sup>.

De um modo geral, escasseiam as menções ao trabalho rural, falta detectada pelo próprio autor, que, para além das explanações já analisadas, se adianta a corrigir a excessiva cortesanização deste universo ficcional, introduzindo, num templo dedicado a Pã, uma tábua de mandamentos rústicos, com instruções para a execução de vários labores (notoriamente mais exíguos, aliás, do que aqueles que, na prosa X da sua *Arcadia*, Sannazaro verte das *Geórgicas* virgilianas): «el tiempo del desquilar, el modo de untar la roña, el talle del mastín, la forma del cayado, el arte de hacer el queso y manteca, y otras muchas menudencias más y menos importantes» (327-328).

<sup>12</sup> O anonimato destes «zagales» favorece a ilusão de um rigoroso ócio arcádico: «this magical extraction of the curse of labour is in fact achieved by a simple extraction of the existence of labourers» (WILLIAMS, 1973: 32).

<sup>13</sup> Mesmo uma perspectiva naturalista, longe de convidar à sua abolição, robustece a ideia de uma consciência hierárquica inerente ao homem e às estruturas sociais por ele constituídas, porquanto «the social order is seen as a part of a wider order: what is now sometimes called a natural order, with metaphysical sanctions» (WILLIAMS, 1973: 29).

Afora esse caso pontual — de um realismo desvirtuado, aliás, pela evidente reminiscência literária clássica —, as poucas referências ao pastoreio focalizam, não os seus trabalhos ou os seus proventos, mas sobretudo a sua funcionalidade social<sup>14</sup>.

Nem todos os elementos da hierarquia pertencem àquele estrato anónimo de humildes zagais. Os próprios Siralvo e Alfeo ocupam um posto intermédio, e a amizade que depressa se consolida entre ambos confirma a eficácia das classes no que tange à criteriosa formação de laços humanos. Sendo embora duas das personagens nucleares da novela, o seu estatuto social na aldeia do Tejo não é cotejável com o de Mendino ou com o do venerando Sileno. A situação de Siralvo sobressai ainda por resultar de uma opção de vida: é-nos dito que o pastor teve ensejo de ascender na escala social, adquirindo um rebanho próprio com o patrocínio de Mendino, mas que dessa oportunidade abdicou, em prol de uma genuína liberdade arcádica<sup>15</sup>.

Estimamos, pois, que os excertos supracitados, ao definirem uma hierarquia pastoril, ultrapassam o mero propósito de verosimilhança detectável em textos anteriores, onde os rebanhos, esporadicamente mencionados, constituem pouco mais do que um adereço cénico. No caso de *El pastor de Fílida*, porém, tanto ou mais do que a verosimilhança ficcional, procura-se assegurar uma certa estabilidade ideológica, fundada na ordem socio-económica que objectivamente rege a comunidade pastoril do Tejo. Assim, a ironia que a justificação oferecida por Gálvez de Montalvo encerra não pertence apenas ao foro estético (ingénuo seria tornar a avaliar a sempiterna discrepância entre a ficção e a realidade), mas procura também denunciar o paradoxo latente nesta existência estilizada, na qual se cruzam a auto-suficiência e o *otium* aristocrático, dois ideais já em si não pouco exigentes<sup>16</sup>.

Todavia, se a hierarquia assentasse exclusivamente na propriedade ou num cargo profissional, revelaria um equilíbrio frágil, atendendo a que, conforme vimos a propósito de Finea e de Siralvo, possíveis são as ascensões em ambos esses domínios. Por tal motivo, existe para elas um limite, ditado por outro factor mais preponderante: a linhagem. Dado que em *El pastor de Fílida* sociabilidade e arte — hierarquia social e hierarquia estética — constituem motivos inextrincáveis, à

---

<sup>14</sup> «Aquí están – dijo Siralvo – mil ovejas del gran rabadán Paciolo que las guardaba Liardo y ahora está con Sileno. Este rebaño tiene cuatro zagales diligentes, cabaña nueva, instrumentos muy cumplidos, dehesa propia en que se apacienta y abrevaderos y corrales para él solo. Está en cargo buscar un mayoral que le gobierne, y si Alfeo le quiere tomar al suyo, en cuanto yo le pudiere descuidar, lo haré con las mismas veras que lo ofrezco» (GÁLVEZ DE MONTALVO, 2006: 285).

<sup>15</sup> A um tempo, Siralvo apresenta-se como herdeiro dos paradigmas de Teócrito (cujos pastores não são servos nem proprietários, eximindo-se, assim, às angústias quer de uma, quer de outra situação), do tópico horaciano da *aurea mediocritas* (que exclui os bens materiais supérfluos) e do idealismo neoplatónico (que se concentra na vertente espiritual da existência).

<sup>16</sup> Com acerto escreve Amadeu Solé-Leris: «Gálvez de Montalvo was well aware of the fact that a pastoral that reflected more closely the events and fabric of actual society tended thereby to invite comparison with the circumstances of everyday existence and thus became less, rather than more, credible than one that relied entirely on purely ideal standards» (SOLÉ-LERIS, 1980: 120).

categorização social dos pastores corresponderá uma posição narrativa determinada, duplamente necessária, portanto.

Se noutras *novelas en clave* a representação ficcional de indivíduos de alta estirpe é subtil e matizada de modo a encaixar nas idiosincrasias arcádicas, em *El pastor de Fílida* o conceito de linhagem não só é assumido, como se revela determinante na urdidura de um tecido social substancialmente mais complexo. Algumas personagens constituem uma espécie de elite pastoril, sobretudo aquelas que gravitam em torno do patriarca Sileno, tanto por afinidade de sangue — desde logo Elisa, sua filha, e outros seus parentes —, como na condição de apaniguados — entre os quais Mendino, Castalio e Cardenio. Estes últimos não são, decerto, seleccionados de forma aleatória: se alcançam esse estatuto privilegiado é porque a pertença a uma família ilustre os credita. Para que este código social resulte eficaz, cumpre ainda que a família seja reconhecível, ao menos pelos pastores oriundos da mesma classe, inclusivamente noutros âmbitos pastoris<sup>17</sup>. É o cumprimento de tais requisitos que permite a circulação de pastores aristocratas entre aldeias, sem que o seu prestígio saia lesado, assim como sucede com Mendino, que é acolhido por «la mayor nobleza de la pastoría» (214), sendo-lhe logo adjudicado e reconhecido, apesar de estrangeiro, um lugar proeminente na comunidade, junto de Sileno e dos seus. Os elementos identificadores destas famílias não escamoteiam o seu realismo: algum avoengo célebre — «nieta del gran Rabadán Mendiano» (213) —, o local de origem, que comumente acompanha os títulos nobiliários — «Mis bisabuelos en la [ribera] de Adaja apacentaron» (307) — ou até o brasão de armas — «las alas de un águila de plata sobre color de cielo» (307).

Visivelmente deslocadas no âmbito estético e ideológico em que são inseridas (ou, pelo contrário, envolvidas por uma atmosfera que não parece coadunar-se com elas), estas personagens acham-se, contudo, no centro do universo ficcional de *El pastor de Fílida*. Os amores exemplares entre Siralvo e Fílida e entre Mendino e Elisa constituem os eixos da estrutura diegética, e Gálvez de Montalvo, ao conceber os seus protagonistas, parece ter seguido a lição das narrativas sentimentais, de cavalarias e de aventuras, fazendo-os destacar-se não só pela excelência interior, mas também pela condição social<sup>18</sup>.

No entanto, não só em protagonismo se traduz a condição aristocrática, mas também numa paradoxal restrição ao nível da actuação dos pastores, que estilhaça os ideais de liberdade hedonista tão característicos das formulações clássicas da Arcádia.

<sup>17</sup> O aristocrata «efectivamente só faz parte da “boa sociedade” na medida em que os outros estão *convencidos* disso, o consideram como *um dos seus*» (ELIAS, 1987: 69).

<sup>18</sup> Por outro lado, não é pouco significativo que Castiglione projecte o mesmo ideal para o perfeito cortesão, a quem, para além das prendas pessoais, conviria ser detentor de uma ascendência insigne: «Voglio adunque che questo nostro cortegiano sia nato nobile e di generosa famiglia» (CASTIGLIONE, 1990: 39). A este aspecto dedicou algumas páginas Miguel Ángel Martínez San Juan (cf. MARTÍNEZ SAN JUAN, 2003: 95-97).

Assim, Elisa e Fílida, as duas pastoras que representam a aristocracia feminina, são constrangidas a manter um recato rigoroso, que limita bastante a frequência das suas aparições e que impõe à vivência dos seus amores estritas regras de segredo, de dissimulação e de insatisfação, esteticamente canalizadas para um forçado platonismo. Note-se que os louvores endereçados a estas donzelas exemplares abarcam, invariavelmente, a rectidão da conduta, em que reluz a excelência moral dos seus espíritos: se Elisa é dotada «de maduro juicio, amada de muchos, mas de ninguno pagada» (214-215), Fílida ostenta um «entendimiento [...] de varón muy maduro y muy probado» (299). A própria formosura destas pastoras, que supera a das demais figuras femininas, se oferece como um indício tanto da sua superioridade social, como da virtude que, por tradição, a acompanha<sup>19</sup>.

À parte destes pastores, declarados duplos da fidalguia espanhola com a qual Gálvez de Montalvo terá tratado, sobra uma numerosa massa social de personagens, que somente não destoam de forma flagrante do universo aristocrático porque ele próprio se presta já a profundas ambiguidades, porventura atenuadas em virtude da repetição. O seu estatuto na comunidade nunca é explicitado com grande precisão, embora indirectamente se insista na igualdade de uns em relação aos outros e, sobretudo, de todos perante a classe dominante. Todos pertencem (tal como a fidalguia pastoril, mas noutro sentido) a um conjunto universal, dotado de códigos próprios. Se estas figuras pastoris não parecem ter um lugar determinado na estrutura hierárquica, é justamente por se encontrarem à margem dela, aproximando-se muito mais, pois, do arquétipo estabelecido pelos autores clássicos. A estes pastores é aplicável o conceito de família global, até porque, para além de se ignorar em absoluto a sua ascendência, não existem entre eles quaisquer relações de parentesco, alicerçando-se todas as afinidades no princípio convencional, de ascendência aristotélica, da semelhança de caracteres e de interesses.

Para um simples pastor enamorado, qualquer hora é bem aprazada para buscar e conversar com a senhora dos seus pensamentos, desde que o amor — única entidade a quem se encontra sujeito — o instigue nesse sentido. A presença de outros pastores não inibe os amantes nem compromete a sua honestidade, até porque todos, sentindo ou tendo sentido no passado os efeitos das mesmas paixões, se compadecem e se compreendem mutuamente. E não há dúvidas de que para tal liberdade emocional, inerente à utopia clássica e novamente enaltecida, embora com restrições e com diferente intenção, em algumas novelas pastoris do *Siglo de Oro*, muito contribui a

---

<sup>19</sup> Sagazmente observa António Cirurgião a propósito das personagens da *Diana* de Jorge de Montemayor: «a beleza é apanágio de toda a mulher. Convém, porém, notar que existe uma hierarquia na beleza feminina, hierarquia que é universalmente aceite. [...] [A] mulher bela é por natureza boa e virtuosa, ou, pelo menos, a sociedade exige que assim seja» (CIRURGIÃO, 1968: 402a, 406a).

ausência de vinculações a grupos familiares, o que, como se viu, acarreta responsabilidades e condiciona o olhar dos outros e sobre os outros.

Por outro lado, desarraigados de tudo o que não seja o amor presente, livremente vivido e manifestado, estes pastores preservam aquela irrealidade vaga, acrónica e a-histórica de entidades puramente literárias, traço distintivo da típica personagem que se identifica com a literatura subordinada ao vastíssimo tema ou, antes, ao *state of mind* que a pastoral representa, como tão afortunadamente arrisca caracterizá-la Simeon K. Heninger<sup>20</sup>. Não sem motivo são as personagens pertencentes à elite pastoril as que têm dado que pensar aos críticos na hora de identificar as personalidades históricas disfarçadamente implicadas nesta Arcádia cortesanesca. Quanto às restantes, de óbvia índole ficcional e tipificada, não se verifica qualquer esforço nesse sentido, o que sublinha o facto de umas e outras possuírem naturezas manifestamente distintas<sup>21</sup>.

Novelistas posteriores, tais como Miguel de Cervantes, Lope de Vega ou Cristóbal Suárez de Figueroa, tirariam partido desta engenhosa bimbembação do universo ficcional, uma vez polidas as arestas do complicado hibridismo que resulta da transplantação da corte para a aldeia. As novidades introduzidas por Luis Gálvez de Montalvo superam a mera opção estrutural, estendendo-se à própria concepção do bucolismo literário, o qual, para além de assimilar tradições estéticas e ideológicas de diversas proveniências, passa a conjugar de forma mais franca e ousada a universalidade do mito arcádico com a curiosidade da anedota circunstancial, eternizada, deste modo, num género por onde o tempo não passa e que passa por todos os tempos.

## REFERÊNCIAS

- ALONSO GAMO, José María (1987) — *Luis Gálvez de Montalvo. Vida y obra de ese gran ignorado*. Guadalajara: Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana / Excelentísima Diputación Provincial.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1975) — *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- CASTIGLIONE, Baldassare (1990) — *Il libro del cortegiano*. Introduzione di Amedeo Quondam; note di Nicola Longo. Milano: Garzanti.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1961a) — *La Galatea*. Prólogo y notas de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Espasa-Calpe, vol. 1.

<sup>20</sup> Cf. HENINGER, 1961: 257.

<sup>21</sup> Desde Juan Antonio Mayans y Siscar, no século XVIII, até aos entusiásticos Rodríguez Marín e Alonso Gamo, no século XX, os leitores eruditos de *El pastor de Fílida* têm empenhado não menos esforços imaginativos do que investigações históricas numa tentativa de desvendar as identidades reais das personagens desta novela. As figuras centrais, Siralvo, Fílida e Mendino, parecem ter já deixado cair a máscara, sendo, com unanimidade, reconhecidas como representações ficcionais do próprio Luis Gálvez de Montalvo, de Doña Magdalena Girón e de Don Enrique de Mendoza, respectivamente. A propósito da intenção autobiográfica de *El pastor de Fílida*, Miguel Ángel Martínez San Juan reúne um conjunto de referências que abarca mais de uma dezena dos mais conceituados estudiosos da novela pastoril espanhola (cf. MARTÍNEZ SAN JUAN, 2001: 116, n.º 5). Veja-se também, na sua tese de doutoramento, o capítulo alusivo à «Noticia Biográfica» de Gálvez de Montalvo (cf. MARTÍNEZ SAN JUAN, 2003: 17-23).

- (1961b) — *La Galatea*. Prólogo y notas de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Espasa-Calpe, vol. 2.
- (1990) — *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, vol. 1.
- CIRURGIÃO, António (1968) — *O papel da beleza na Diana de Jorge de Montemor*. «Hispania», vol. 51, n.º 3, p. 402-407.
- ELIAS, Norbert (1987) — *A sociedade de corte*. Tradução de Ana Maria Alves. Lisboa: Editorial Estampa.
- EMPSON, William (1960) — *Some Versions of Pastoral*. New York: New Directions Paperbook.
- ENCINA, Juan del (2008) — *Teatro completo*. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Cátedra.
- ESPINEL ADORNO, Jacinto (1620) — *El premio de la constancia, y pastores de Sierra Bermeja*. Madrid: Alonso Martín.
- ETTIN, Andrew V (1984) — *Literature and the Pastoral*. New Haven: Yale University Press.
- GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis (2006) — *El pastor de Filida*. Edición de Miguel Ángel Martínez San Juan. Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- GIL POLO, Gaspar (1988) — *Diana enamorada*. Edición, introducción y notas de Francisco López Estrada. Madrid: Castalia.
- HENINGER, Simeon K. (1961) — *The Renaissance Perversion of Pastoral*. «Journal of the History of Ideas», vol. 22, n.º 2, p. 254-261.
- MARNOTO, Rita (1996) — *A Arcadia de Sannazaro e o bucolismo*. Coimbra: Faculdade de Letras.
- MARTÍNEZ SAN JUAN, Miguel Ángel (2001) — *L'Arcadia, Il cortigiano y El pastor de Filida: entre la autobiografía, la intertextualidad y la emulación*. «Cuadernos de Filología Italiana», n.º 8, p. 115-131.
- (2003) — *Estudio y edición de El pastor de Filida por Luis Gálvez de Montalvo*. Madrid: Universidad Complutense. Tese de doutoramento.
- MAYANS Y SISCAR, Juan Antonio (1792) — *Prólogo*. In GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis — *El pastor de Filida*. Valencia: Salvador Faulí, p. I-LXXXIV.
- MONTEMAYOR, Jorge de (2008) — *La Diana*. Edición de Asunción Rallo. Madrid: Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1990) — *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1927) — *La Filida de Gálvez de Montalvo*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- ROSENMEYER, Thomas G. (1969) — *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Los Angeles: University of California Press.
- SANNAZARO, Iacopo (1990) — *Arcadia*. A cura di Francesco Erspamer. Milano: Mursia.
- SOLÉ-LERIS, Amadeu (1980) — *The Spanish Pastoral Novel*. Boston: Twayne.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (2002) — *La constante Amarilis*. Estudio y edición de María Asunción Satorre Grau. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- TEÓCRITO (1960) — *Bucoliques grecs*. Tome I: *Théocrite*. Texte établi et traduit par Philippe E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres.
- VEGA, Lope de (1975) — *La Arcadia*. Edición, introducción y notas de Edwin S. Morby. Madrid: Castalia.
- VIRGÍLIO MARÃO, Públio (1970) — *Bucoliques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres.
- (1974) — *Géorgiques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres.
- WILLIAMS, Raymond (1973) — *The Country and the City*. London: Chatto & Windus.

## II

# «ESPIRITUALIZANDO» A FIGURA DO PASTOR: TEXTOS E CONTEXTOS



# *EKPHRASIS* E ESPIRITUALIDADE EM A *PRIMAVERA* DE FRANCISCO RODRIGUES LOBO

LUCÍLIA DIDIER\*

**Resumo:** *A Primavera* de Francisco Rodrigues Lobo apresenta-nos cenários artificialmente elaborados, convencionalizados e codificados onde decorre o percurso «iniciático» do protagonista Lereno, subjugado às vicissitudes do processo de sublimação existencial e espiritual através da idealização do amor de inspiração neoplatónica em que a beleza terrena é uma manifestação de uma existência superior. A *ekphrasis* é um dos recursos utilizados na expressão e na representação desses espaços «cénicos» literários onde decorre a ação e que recorrem a referências a «quadros» alegóricos e a «momentos» descritivos da natureza e da mitologia, com elementos artísticos e arquitetónicos que fazem parte de uma tradição descritiva pictórica pastoril, por vezes integrados em sequências alegórico-emblemáticas.

**Palavras-chave:** Novelas pastoris; literatura emblemática; *ekphrasis*; espiritualidade; formas de expressão logo-icónicas.

**Abstract:** The pastoral novel *A Primavera* of Francisco Rodrigues Lobo, presents us elaborated *scenarios*, artificially conventionalized and codified where takes place the initiatory journey of the protagonist Lereno, subjugated to the setbacks of the process of existential and spiritual sublimation through the idealization of love

---

\* Doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartes (FLUP).

of neoplatonic inspiration in which earthly beauty is a manifestation of a superior existence. *Ekphrasis* is one of the resources used in the expression and representation of these literary «scenic» spaces where the action takes place and that use references to alegoric «frames» and to descriptive «moments» of nature and mythology, with artistic and architectural elements, that belong to a pastoral pictorial descriptive tradition, sometimes included in alegoricall-emblematic sequences.

**Keywords:** Pastoral literature; emblematic literature; *ekphrasis*; spirituality; iconotext forms of expression.

*las cosas espirituales  
se pintan en figura  
de cosas materiales y visibles*

Baltasar Grácian, *Agudeza y arte de ingenio*

Considerada a primeira novela pastoril portuguesa, *A Primavera*, de Francisco Rodrigues Lobo, foi editada em 1601, iniciando uma trilogia de novelas pastoris maneiristas de que fazem parte o *Pastor Peregrino* (1608) e o *Desenganado* (1614). Na senda do sucesso que o género tinha vindo a ter na Península Ibérica, nomeadamente com *Los siete libros de la Diana* (1559), de Jorge de Montemor, e apesar de tardio na inauguração do género em Portugal, a *Primavera* foi objeto de um considerável apreço na sua receção, sobretudo durante a vida do seu autor, que morreu em 1621, tendo tido, pelo menos, oito edições entre os séculos XVII e XVIII<sup>1</sup>. Apesar da grande receptividade da *Diana*, foi sobretudo no modelo refundador do género no Renascimento, a *Arcádia* de Sannazaro (1504), que Rodrigues Lobo colhe algumas das suas referências, assim como no bucolismo da *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro<sup>2</sup>.

No cerne narrativo da *Primavera* estão as deambulações do pastor Lereno pelas paisagens aquosas dos vales e montanhas do Lis e do Lena, dos campos do Mondego e das areias do Tejo, resultantes de um desgosto de amor provocado pelo afastamento e aparente não correspondência da sua pastora de identidade enigmática, ocorrência que despoleta um percurso «iniciático» continuado nas duas novelas posteriores. A idealização do amor de inspiração neoplatónica, que chega a omitir o nome da pastora de Lereno para que, sem identidade, ela seja mais facilmente reconhecível como «instrumento» do amor divino, constitui o elemento

---

<sup>1</sup> LOBO, 2003: 7-30.

<sup>2</sup> LOBO, 2003: 7-30.

central da ação, que é posta em marcha pela narrativa em prosa, complementada pela reflexão poética em composições em verso que são das componentes mais valorizadas da obra.

Este amor espiritual, desprovido de realização ou concretização física é alcançado através do sofrimento amoroso, caminho de aprendizagem do homem que ainda não conhece o verdadeiro amor divino e que, apesar de ser deslumbrado pela beleza, não entende que ela é apenas uma manifestação duma existência superior. Por isso é tão importante a visão e o olhar, sendo que é o modo de entender o que se vê exteriormente, implicando um «olhar interior», que determina o grau de evolução pessoal tão caro ao Humanismo. Essa idealização é construída, segundo a tradição neoplatónica, nomeadamente de Marsilio Ficino<sup>3</sup>, no interior do protagonista a partir do olhar, da visão da amada que «reflete» a luz divina. É o caso, neste excerto, de Lereno que perante a presença da que viria a ser a sua pastora no seu primeiro encontro no Bosque Desconhecido<sup>4</sup>, como que «renasce» — «como quem sem alma ficara» para receber o conhecimento divino:

*E enleado neste sobressalto, como quem sem alma ficara, esteve contemplando a formosura que via no belo rosto que com um fraco raio de sol, que por pura inveja por entre os ramos a descobria, representava na terra ua formosura divina: a cor com um transparente cristal que coberto de rosas as retratava; a boca de dous formosos rubins que, ao doce respirar do sono, descubriam um tesouro de ricas perlas onde as orientais ficavam sem preço; os formosos olhos ainda cerrados, por entre negras pestanas estavam faiscando raios de amor; os cabelos em anéis soltos sobre as flores, que mal julgava a vista a cor que tinham, porque ora com transparente movimento pareciam de ouro, ora, variando a vista, com um formoso escuro se entristeciam. Tinha vestido um vaqueiro do monte guarnecido de alvas pelicas com vivos amarelos, ua aljava de douradas setas debaixo da cabeça, e o arco metido pelo braço esquerdo, como que cansada da caça adormecera<sup>5</sup>.*

<sup>3</sup> FICINO, 1549: 35. «Por lo demás, para resumir muchas cosas en pocas palabras, decimos que el bien es la existencia de Dios que se eleva por encima de todas las cosas. Y la belleza es un cierto acto o rayo que desde allí penetra en todas las cosas, primero en la mente angélica, segundo en el alma de todo y en las demás almas, tercero en la naturaleza, cuarto en la materia de los cuerpos. Con el orden de las ideas dignifica la mente. Completa con la serie de las razones el alma. Fecunda la naturaleza con las semillas. Viste la materia de formas. Igual que un único rayo de sol ilumina los cuatro elementos, el fuego, el aire, el agua y la tierra, así también el rayo único de Dios ilumina la mente, el alma, la naturaleza y la materia. Y así como cualquiera que observe la luz en estos cuatro elementos, percibe el rayo del sol mismo, y a través de él se vuelve a contemplar la luz del sol, igualmente aquél que contempla lo bello en estos cuatro, la mente, el alma, la naturaleza y el cuerpo, y ama en ellos el resplandor de Dios, por medio de este resplandor ve y ama a Dios mismo».

<sup>4</sup> LOBO, 2003: 97. «Sabe que este em que agora estás chamam o bosque desconhecido, e assi o são todas as cousas dele».

<sup>5</sup> LOBO, 2003: 71-72.

Neste excerto do reencontro de Lerenó com a sua pastora, a expressão «nova luz dos seus olhos» também sugere uma implicação neoplatónica:

*Acabado isto, cobriu de repente ua escura nuvem todo o vale, e como se o sol se eclipsara, faltou a Lerenó a vista por grande espaço, perdendo naquela confusão o sentido; até que diante lhe apareceu a nova luz de seus olhos e viu a sua pastora vestida em um vaqueiro de monte encarnado guarnecido de frocos brancos e verdes, os cabelos entrançados da mesma cor, feitos em ua serpe a que ficavam por olhos dous contrafeitos bem-me-queres, e as alparcas cobertas deles, um arco no braço e uma aljava de setas<sup>6</sup>.*

As novelas pastoris maneiristas desenrolam-se num universo que só em aparência se revela bucólico, rústico e prosaico. Depurado de imperfeições reais e extremamente estilizado, o conteúdo das novelas pastoris é destinado a um público cortesão e culto, capaz de entender e vivenciar as referências literárias e mitológicas que o povoam e o enriquecem. Neste mundo à parte, um éden pagão de inspiração clássica, pastores e pastoras circulam com plena liberdade de movimentos, ocupados a traduzir os seus sentimentos em poesia, como se a novela fosse um jogo de encontros e desencontros, de encantos e desilusões, e em que o leitor cortesão e a dama de corte se revêm amando sem pecado, idealizando a partir das suas realidades imperfeitas e caóticas de convenções matrimoniais e sociais, segundo cânones estéticos e artísticos elaborados. Num plano mais profundo, antevêm-se ensinamentos filosóficos e morais para proveito de leitores mais atentos ou iniciados.

A existência de uma leitura alegórica e simbólica da novela pastoril, com referências reais encriptadas no texto tem sido já salientada por vários autores<sup>7</sup>, que apontam como principal dificuldade para a sua interpretação a inexistência de uma «chave» ou de um código que permita decifrar uma dupla leitura. Sara Augusto<sup>8</sup> realça, como característica intrínseca, a acentuada convencionalidade de género pastoril, tanto na emissão como na receção, nas personagens, espaço e tempo intradiegticos, como estando na base da construção alegórica do texto, tendo em conta, no entanto, as especificidades de cada obra e as respetivas inovações.

---

<sup>6</sup> LOBO, 2003: 140.

<sup>7</sup> AUGUSTO, 2010: 109. Citando Lopez Estrada, «la obra pastoril posee una extraordinaria capacidad de interpretación alegórica, tal como lo señala Servio em sus comentarios. La trasposición del relato pastoril a una significación real es un ejercicio muy frecuente en esta literatura; esto puede ocurrir con los personajes que de ser de ficción pasan a poseer una realidad histórica; los hechos narrados presentan igual duplicidad. La existencia de una clave que dé legitimidad a la interpretación es siempre la gran dificultad para resolver este problema» (*apud* AUGUSTO, 2010: 109). Segundo Marta Teixeira Anacleto «o romance pastoril encerra um significado oculto, decorrente dessa transcodificação do real, e potencia uma leitura alegórico-simbólica capaz de intensificar as virtualidades expressivas e, sobretudo, comunicativas, do texto» (*apud* AUGUSTO, 2010: 110).

<sup>8</sup> AUGUSTO: 2010: 110.

As narrativas de ficção, em prosa e em verso, que constituem as novelas pastoris maneiristas estariam também influenciadas pelo que na época se considerava ser a função da literatura, o *prodesse* aliado ao *delectare*, a moralização ou o ensino através do prazer e do entretenimento<sup>9</sup>, sendo a alegoria o meio privilegiado para o efeito. As novelas pastoris não constituem uma unidade alegórica, antes apresentam momentos ou «ocasiões alegóricas»<sup>10</sup> que se sucedem para conferir um determinado significado à narrativa, melhor dizendo, um duplo significado de difícil interpretação, que alia a dimensão estética e visual à mensagem, moralizadora ou doutrinária, que pretende transmitir e cujas dimensões da idealização do amor, para além da já citada possibilidade de uma evocação neoplatónica, estarão eventualmente por encontrar nas referências alegóricas.

Quanto ao tipo de mensagem a transmitir, a mais evidente seria um código de amor idealizado, porventura de inspiração neoplatónica na sua leitura mais profunda, que transferia as regras palacianas e os comportamentos cortesões para o ambiente pastoril, constituindo também uma espécie de fuga, ou sublimação, dos constrangimentos reais em que a perfeição filosófica e comportamental estaria ao alcance dos leitores através do exemplo dos protagonistas<sup>11</sup>.

Como refere Sara Augusto, as leituras das sequências alegóricas<sup>12</sup> apoiadas na tradição e na convenção, de formas e de conceitos que o género foi simultaneamente construindo e sedimentando ao longo dos tempos, são baseadas numa «manipulação artística da linguagem»<sup>13</sup>, que vai criando entre autor e o leitor uma cumplicidade na

<sup>9</sup> AUGUSTO, 2010: 124. Sobre este assunto diz-se na *História Crítica da Literatura Portuguesa*: «Assim, se a literatura bucólica contém, segundo Rodrigues Lobo, sólida doutrina sob o disfarce pastoril, em todas as outras novelas encontramos a insistente aformação do seu objectivo de porporcionarem ao leitor um honesto deleite, isto é, deleitarem com proveito».

<sup>10</sup> AUGUSTO, 2010: 133. «O problema da alegoria na narrativa pastoril pode ser equacionada deste modo: não são os emblemas, o desfile de quadros alegóricos ou sequências similares que fazem da novela pastoril uma obra alegórica; também não são os sonhos, as visões e as sombras que subitamente se abatem sobre as personagens e as conduzem a lugares imaginários pormenorizadamente descritos que o conseguem. Trata-se de “ocasiões alegóricas” e não de um “ser” alegórico fundamentado como estrutura, como sistema».

<sup>11</sup> AUGUSTO, 2010: 163. «Assim a leitura atenta da trilogia de Rodrigues Lobo pode oferecer a compilação de um código para o amor pastoril, que não será mais do que a aplicação das regras de cortesia e discrição próprias da corte e dos ambientes urbanos e sofisticados nos comportamentos supostamente simples e naturais dos pastores. Se a sentença ponderada e prudente se encontra disseminada pelas novelas, é no final de cada capítulo, nomeado de forma diferente em cada narrativa, que se vai acumulando um conjunto de ensinamentos, que tendem a relacionar-se com a matéria do capítulo, e que constituem mais uma regra de um código e cortesia amorosa e da poética pastoral maneirista. Tendo em conta estes factos, podemos entender a narrativa pastoril como uma completa teorização de filosofia amorosa e de comportamento social, aqui aplicados ao ambiente pastoril, mas que claramente o transcendem, pelos princípios fundamentais definidos. Em última instância, a trilogia de Rodrigues Lobo apresenta uma doutrina muito clara, não se afastando então muito do tom didáctico da Corte na Aldeia».

<sup>12</sup> AUGUSTO, 2010: 131. «Não existe nas novelas pastoris maneiristas o desenvolvimento de uma alegoria, mas sim a construção de sequências de carácter alegórico, integradas na diegese principal, para além de uma aglomeração temática que pode conduzir a uma leitura alegórica, sem que seja, apesar de tudo, exigida pelo próprio texto narrativo».

<sup>13</sup> AUGUSTO, 2010: 113. «É a esse facto que Greenwood se refere quando fala da “artistic manipulation of language” que se tornou uma das convenções mais consistentes da pastoral. Significa isto que os autores desse género literário ti-

partilha «iniciática» de conhecimentos e significações. No que diz respeito aos aspetos da narrativa que nos interessam para este trabalho de abordagem à vertente ecfrástica do texto da *Primavera*, as descrições de paisagens, personagens mitológicos, adereços e roupas, também utilizam a dita convencionalidade baseada numa tradição anterior, no *locus amoenus* da *Arcádia* de Sannazaro.

A natureza apresenta-se assim como um espaço idealizado, em que esses aspetos convencionais são transmitidos de forma detalhada e cuidadosa<sup>14</sup>, nomeadamente com a descrição pormenorizada nos vários elementos dos «quadros alegóricos» que constituem, por exemplo, a festa e os desfiles de pastoras da Floresta Nona do capítulo *Vales e montes entre o Lis e o Lena*, mas, também, disseminadas ao longo da narrativa numa enunciação minuciosa de espécies da flora e das características das paisagens, como é o caso da Floresta Última, da festa do nascimento de S. João Baptista:

*Brotavam as flores às invejas: florescia o casto manjeriço junto na namorada beliana; derramava o encantado feto suas flores sobre a terra; os espinhosos alcachofres do branco cardo se abriam em roxas flores para serem colhidos das pastoras namoradas. Queimava-se pelo vale e pela montanha o gracioso rosmaninho, orégão, macela e o sagrado louro. Floreciam as plantas, enchia-se a terra e os corações de alegria, soando frautas, salteiros, liras, samponhas, tamboris, rabecas, pandeiros e buzinas dos pastores [...]»<sup>15</sup>.*

Essa descrição, por vezes muito minuciosa, transmite a ideia da celebração da natureza utilizando cânones de uma perfeição estética, platónica, como se tratasse de um quadro de símbolos, simultaneamente intemporais e estáticos mas submetidos a uma interpretação e a uma convencionalidade que resulta num «lugar literário»<sup>16</sup>,

---

nham um sentido muito claro da sua intenção artística e do seu estatuto que seria promover uma nova e mais refinada espécie de arte literária. As obras de Teócrito e de Virgílio vão constituir as fontes desse esforço de estabelecimento de um particular modo de expressão artística. Foi esse estabelecimento que resultou nesta extrema convencionalidade».

<sup>14</sup> AUGUSTO, 2010: 114. Partindo da leitura da «Prosa Primeira» da *Arcádia*, Pilar Greenwood explica como: «This careful and detailed exposition gives the audience a sense, by way of adjectival epithets of the perfection as well as the delightful character of the place. The enumeration of the floral species in this and other pastoral works and the profusion of adjectives employed here have been considered of fundamental significance since they are instrumental in describing the pleasantries of the location — the *locus amoenus* — and as such, this is a pastoral convention» (GREENWOOD, [s.d.] *apud* AUGUSTO, 2010). Se tal enumeração produz uma percepção de realidade, concordamos com Greenwood quando conclui sobre a existência de outra função de maior importância no panorama estético da obra pastoril, uma vez que tais descrições tendem a funcionar como símbolos, como modelos tornando-se ao mesmo tempo *reais* e *essências*.

<sup>15</sup> LOBO, 2003: 326.

<sup>16</sup> AUGUSTO, 2010: 115. «The success of the *locus amoenus* convention is thus based not only in the reproduction of the theme, but also on the display of the rhetorical devices which can lead to the recognition and identification of the convention as such. The pastoral *locus amoenus* thus serves not only to contrast with the confusion of the shepherds feelings, but also acts as a background, a guide, a paragon – i.e. As a symbol» (GREENWOOD, [s.d.] *apud* AUGUSTO, 2010).

para além também de um «lugar filosófico», que não é real aos olhos humanos, apenas convencional, e que se reporta a uma espécie de origem mitológica das primeiras novelas pastoris clássicas de Teócrito e de Virgílio, permitindo assim a recriação da ficção através de descrições mais ou menos estereotipadas, que se referem não só a um espaço mas também a um tempo fora do tempo, o tempo utópico da *aurea aetas*, a Idade de Ouro clássica, que por sua vez remete para um local edénico que lhe é tradicionalmente posterior, o paraíso perdido do Antigo Testamento. É esse «lugar literário» que constitui uma encenação em termos de visualização mental que transmite a sensação «real» e latente de imagens literárias pré-existentes. Por outro lado, e em termos de «lugar filosófico», se pensarmos que a existência ideal é a única verdadeira em termos platónicos, toda a atmosfera da *Primavera* poderia estar a referir-se a essa verdadeira existência da qual o mundo real é uma sombra.

Um outro aspeto desta convenção é a extrema simplicidade, estilização e perfeição do «espaço visual» da natureza e da vida campestre, por oposição ao espaço sentimental da novela pastoril, que só aparentemente se apresenta como um oposto da vida confusa da corte ou da cidade, carregando na verdade, em si, os «estigmas» dos problemas existenciais dessa vida cortesã. A estilização da arte ou das artes, da cultura e da literatura das elites é que permite a «existência» dessa «depuração elaborada». É a inexistência da fealdade e da imperfeição que lhe dão essa aparente sensação de simplicidade, porque, na verdade, o espaço é profusamente descrito com inúmeros elementos sensoriais da fauna e da flora, e alegórico-literários da mitologia e da emblemática, que apelam tanto à visão como ao sentido do ouvido, numa depuração estética ao gosto platónico e neoplatónico, pura, perfeita e ideal, em que as ocupações ociosas de pastores e pastoras poetas, que tal como os aristocratas da época, se encontram livres de tarefas «menores», sendo que, na verdade, a chamada vida campestre idealizada pouco tem de vida campestre real, sendo uma representação «artificial»<sup>17</sup> da mesma, como podemos ver neste episódio de Menandro e Lerenó na *Floresta Primeira dos Campos do Mondego*:

<sup>17</sup> MOREIRA, 2007: 67. Este público leitor privilegiado das novelas pastoris, recrutado predominantemente no espaço de corte, determinou, por meio dos seus gostos de leitura, a progressiva afirmação deste novo subgénero narrativo, marcado por uma forte estilização e artificialidade que o impõem como objeto eminentemente artístico. Tal artificialidade é visível a diversos níveis, desde a opção pelo disfarce sistemático das vozes enunciativas até à exploração de uma dimensão metafísica e ético-filosófica do amor, não esquecendo a alegorização do espaço natural e a vivência passiva do tempo. A novela pastoril, com efeito, propõe uma representação idealizada da vida de pastores/poetas que, num cenário idílico de elementos naturais estilizados, deambulam, fazendo uns aos outros confidências sobre os seus desencontros e desencantos amorosos. Trata-se, portanto, de um subgénero novelístico que desobedece deliberadamente a critérios de fidelidade da representação, mas que correspondia certamente aos parâmetros estéticos de uma época em que as classes cultas apreciavam o refinamento e a artificialidade associados à arte. Notas: 54 Ferreras adverte para a incorreção de se associar a natureza artificial da novela pastoril a algo de artificial. Segundo o autor, a novela pastoril é um artefacto, isto é, um objeto que não copia, mas recria intencionalmente o real: «Jorge de Montemayor escribe ya para los hombres y mujeres de la corte [...]; y la nueva novela, porque los tiempos eran otros, presenta un amor, o una serie de casos amorosos perfectamente estilizados y realizados con el mayor artificio posible de la época. No quiere decirse que nos hallemos frente a una novela artificial, sino ante una novela eminentemente artística, objeto estético sobre todo, y se aleja, por ello, de cualquier contaminación con el mundo real» (FERRERAS, 1987: 46). 55 Menéndez

*Assentaram-se os dous pastores à vista da primeira fonte que dece da raiz de ua figueira brava que faz cair as águas em espelho, cobrindo no alto por onde passa ua concavidade do penedo cheia de verde avenca e douradinha que com aquelas vidraças do líquido cristal fazem sua verdura tão fermosa, que nunca ricas esmeraldas e preciosos diamantes tiveram pera os olhos tanto preço, acrecentando a este lugar a graça com que as águas caindo do alto se espraiavam em um largo seio e a branca areia aonde as aldeãs dos montes vizinhos costumavam lavar as talhas e encrespar os toucados<sup>18</sup>.*

As descrições servem para criar atmosferas sucessivas, irreais, suspensas no tempo, que estão lá para que os sentimentos e as emoções que fervilham dentro das personagens, e que se vão depurando ao longo da novela, possam ser libertados através de trechos em prosa e versos enigmáticos, como se os pastores e pastoras falassem para si próprios, ou para o público-leitor, e, entre eles, se exprimissem através de cartas e sinais:

*Porque a alegria do verão todos aqueles dias fazia de festa entre os pastores, cada um no traje e nas divisas o mostrava: qual tinha no cajado escrito o nome da sua pastora, qual no fim dele a trazia sutilmente retratada, qual vestia a cor de suas esperanças, qual se mostrava desconfiado entre ciúmes<sup>19</sup>.*

Na verdade, na *Primavera*, apesar das referências reais do espaço diegético, as paisagens do Lis, Lena, Mondego e Tejo, a sua representação é idealizada, convencionalizada e codificada, tal como é apanágio da novela pastoril. Apesar do espaço ser aparentemente bucólico ele apresenta-se mais como um cenário construído e «pintado», através de palavras, segundo um plano mental interno. Temos a impressão de que estas paisagens idealizadas das novelas pastoris, em geral, poderiam ser «reproduzidas» em cenários como se, de alguma forma, fossem representadas na corte, segundo um mesmo código, repetindo-se e imitando-se «*ad eternum*», utilizando os mesmos adereços decorativos, as mesmas referências mitológicas, os mesmos instrumentos

---

Pelayo, a este propósito, afirma o seguinte: «Poco se adelanta con decir que es convencional el paisaje, que son falsos los afectos atribuidos a la gente rústica y falsa de todo punto la pintura de sus costumbres; que la extraña mezcla de mitología clásica y de supersticiones modernas produce un efecto híbrido y discordante. De todo se cuidaron estos poetas menos de la fidelidad de la representación» (MENÉNDEZ PELAYO, 1961: 186). 56 Ana Hatherly também propõe uma aproximação entre a novela pastoril e a ficção idealista, acentuando no mesmo passo as contaminações genológicas que lhe são inerentes: «Género ficcional dos mais idealistas, ou se quisermos, dos mais irrealistas, a novela pastoril é simultaneamente alegoria, novela sentimental, novela bizantina e uma forma de utopia, em que as personagens centrais são pastores idealizados que deambulam por uma natureza igualmente idealizada e fértil em acontecimentos mágicos, cantando e chorando os seus amores não correspondidos» (HATHERLY, 1997: 248).

<sup>18</sup> LOBO, 2003: 163.

<sup>19</sup> LOBO, 2003: 62.

musicais, em resumo, o mesmo universo literário e mitológico. Neste sentido, as descrições desses espaços e de alguns momentos, nas novelas pastoris da época moderna, suscitam-nos uma sensação de descrição «ecfrástica» de um modelo fundador, das obras de arte literárias que estão na sua origem, das estátuas e dos espaços dos jardins palacianos, de tudo o que possa traduzir a beleza pura que remete para algo superior.

Sara Augusto salienta, na estrutura das novelas pastoris portuguesas, diferentes estratos de significação alegórica, com forte pendor de convenção e tipificação, que são veiculados sempre através dos mesmos temas e da mesma maneira. As sequências de base alegórica consideradas num primeiro plano mais elementar, como a «descrição de quadros figurativos, envolvendo personagens, entidades mitológicas e fantásticas em quadros, estátuas, figuras animadas, inscrições, e pela exploração de emblemas, acompanhados dos respetivos breves, cartas e motes, com uma influência muito forte da tradição das empresas e das divisas, e de simbologias relacionadas com formas e cores»<sup>20</sup> são os que podemos encontrar, por exemplo, no excerto da festa da aldeia da Floresta Nona do primeiro capítulo da *Primavera*, em que duas descrições, a do deus Pã e a de outros deuses, do mesmo quadro estático, o do «templo» da natureza que abriga este pequeno «Olimpo», e que precede um quadro com movimento, o desfile das pastoras:

*E assi de entre eles, como na espessura que defronte faziam os trasplantados ramos, havia muitas fontes de artifício e muitas figuras pastoris que em vulto representavam memórias antigas em honra dos pastores. No meio de todas, sobre um penedo coberto de verde hera, ao pé de um freixo de cuja altura caía ua vide que com a verde latada de suas folhas fazia no alto um gracioso guarda-pó, estava levantado o sátiro Pã, deus dos pastores como os antigos o pintaram: com a sua frauta de canas, coroadado de suas folhas, de entre as quais saíam muitas flores que em ramallete se juntavam sobre os cornos. Dos altos ramos caíam pendurados todos os instrumentos necessários à pastura dos gados e à música dos pastores*<sup>21</sup>.

A mesma estrutura de «quadro» estático que precede uma sequência de movimento pode ser encontrada na descrição da festa de S. João Baptista que precede a morada do sábio Astreu, na Floresta Última:

<sup>20</sup> AUGUSTO, 2010: 131-132. «Num primeiro grupo, juntamos as sequências constituídas pela descrição de quadros figurativos, envolvendo personagens, entidades mitológicas e fantásticas em quadros, estátuas, figuras animadas, inscrições, e pela exploração de emblemas, acompanhados dos respetivos breves, cartas e motes, com uma influência muito forte da tradição das empresas e das divisas, e de simbologias relacionadas com formas e cores. Este grupo de estruturas descritas com pormenor, com forte valor individual, suporta a apresentação dos momentos de festa e de celebração, de convívio entre os pastores, tornando-se mais importantes conforme o peso que assumam no desenrolar da narrativa».

<sup>21</sup> LOBO, 2003: 115.

*Dentro se ouvia um geral contentamento, que até os brutos penedos pareciam que se alegravam: os instrumentos de música soavam fazendo eco por todo o vale, os pássaros suavemente suspendiam os ouvidos, os gados saíam bailando ao prado com capelas entre os cornos de cheirosas flores, os touros de verdes ramos andavam coroados campeando por entre os arvoredos. Todos os pastores e pastoras que entravam remetiam a coroar-se, qual do ditoso orjavão, qual do puro jasmim, e qual de diferentes ervas entretecidas com cheirosas boninas. Em o meio desta alegria, ao som de músicas frautas e canoras buzinas, se abriu ua porta que guardavam dous selvagens cobertos de folhas de hera com pesadas maçãs aos ombros; e em meio deles ua ninfa, a quem todos os que ali vieram foram oferecer suas perguntas com muito alvoroço<sup>22</sup>.*

Sara Augusto refere, num plano superior, momentos alegóricos que relatam vivências fantásticas, marcadas pela surpresa e pelo inverosímil, com forte carga imaginativa<sup>23</sup> que podemos encontrar no seguinte excerto da *Floresta Sétima*, das *Praias do Tejo*, da *Primavera*:

*E perto de uas ruinosas cavernas por cujos riscos se ouvia o estrondo de um furioso rio que por baixo parece que passava, viram estar sob um penedo suspenso no ar de todas as partes assentada uma ninfa com asas nos ombros sobre que caíam em ondas os dourados cabelos, e aos seus pés dous faunos coroados de conchas e mariscos da praia e tocando dous torcidos búzios de madreperla aonde a luz do sol fazia vários lumes e o ar saudosos acentos<sup>24</sup>.*

Os quadros descritivos com movimento aliam a sua forte componente descritiva e visual ao apelo ao sentido do ouvido, o estrondo do rio e o toque dos búzios no caso deste último excerto. Em ambos estes momentos temos a utilização da *ekphrasis*, a primeira com referência a uma recriação de um templo do deus Pã na natureza e a segunda a uma típica representação mitológica da ninfa e dos faunos. A *ekphrasis* coloca-se assim ao serviço da narrativa como uma ferramenta retórica que serve para enfatizar a intensidade dos episódios e sequências alegóricas e alegórico-emblemáticas<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> LOBO, 2003: 327.

<sup>23</sup> AUGUSTO, 2010: 131-132. «Num segundo grupo, os episódios alegóricos incluem narrações de experiências marcadas pela surpresa e pelo inverosímil, conduzidas pela imaginação e pela fantasia. Neste grupo, menos amplo mas de maior intensidade alegórica (constituindo mesmo uma das estruturas a serem desenvolvidas em novelas alegóricas posteriores), encontram-se os sonhos, os encontros com personagens fantásticas e figuradas e as deambulações por espaços alegóricos (que também se podem construir como sonho): bosques fechados e escuros, verdes prados e extensos vales, covas escondidas e desconhecidas, jardins edénicos, templos despojados ou de grande riqueza, palácios habitados por seres míticos e quiméricos».

<sup>24</sup> LOBO, 2003: 323.

<sup>25</sup> AUGUSTO, 2010: 83. «A sua aplicação é especialmente eficaz nas narrativas que compõem o nosso *corpus* textual, tanto no que diz respeito à novela pastoril, como à novela exemplar e alegórica. Embora podendo contribuir apenas

Constituindo um dos processos mais antigos da narrativa literária com o objetivo de captar e mover os leitores, a *ekphrasis* (que em grego significa literalmente «descrição») <sup>26</sup> é, a par dos emblemas, um recurso artificioso retórico que estabelece a ligação entre os dois universos semióticos da palavra e da imagem (inicialmente uma qualquer imagem e mais recentemente num sentido restrito de imagem plástica) <sup>27</sup> e em que a primeira funciona como uma espécie de substituição descritiva da segunda, prescindindo dela ou aglutinando-a em si <sup>28</sup>, pretendendo ao mesmo tempo torná-la presente à mente do leitor, quer o objeto descrito seja real ou imaginário. Na aceção mais recente da palavra, os conceitos de expressão visual são completamente traduzidos por signos verbais de elevada significação pictórica que expõem com pormenor pessoas, objetos e lugares que tinham sido anteriormente parte de uma unidade englobante de signos visuais plásticos: uma pintura, uma escultura, uma joia, uma estrutura arquitetónica ou decorativa, entre outras manifestações visuais artísticas possíveis nas quais poderíamos englobar a descrição de imagens constantes de emblemas. Na genealogia da *ekphrasis* são emblemáticos os exemplos do escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero, o escudo feito por Vulcano na *Eneida* de Virgílio, ou as esculturas do Purgatório de Dante <sup>29</sup>. Covarrubias no seu *Tesoro* argumentava que «Metaphóricamente se llaman Emblemas a los versos que se subscriben a alguna pintura o talla con que significamos algun concepto [...] ayudando a declarar el intento del emblema y de su autor» <sup>30</sup>.

Maria Micaela Moreira <sup>31</sup> chama a atenção para o facto de o conceito de *ekphrasis* ter sido objeto de alterações de significado, consagrado a partir do século XX,

---

para o desenho do cenário, a descrição de espaços e figuras, animados, pintados e esculpidos, constituindo embora unidades isoladas, concorrem para definir o significado dos episódios e a intenção temática das narrativas pastoris».

<sup>26</sup> MOREIRA, 2007: 335, ss.

<sup>27</sup> MOREIRA, 2007: 337, nota 290. Luís Adriano Carlos refere que tal sentido, atualmente dominante, foi «consagrado por Leo Spitzer, em 1955, na sua análise da “Ode on a Grecian Urn”, de John Keats» (CARLOS, 2002: 24). Marília Pulquério Pinheiro reforça esta aceção restritiva do termo, afirmando: «Hoje em dia, o termo *ekphrasis* designa a apresentação ou a descrição literária de uma obra de arte real ou imaginária (pintura, escultura, tapeçaria, arquitetura, baixo-relevo), corporizando aquilo a que se pode chamar a faceta plástica da linguagem, que corresponde à velha aspiração de dar uma forma às palavras» (TÁCIO, 2005: XIII).

<sup>28</sup> MOREIRA, 2007: 97, nota 89. Em obra publicada recentemente, Umberto Eco distingue entre «*ekphrasis* clássica (evidente)» e «*ekphrasis* oculta». A primeira constitui um tipo de exercício retórico que «gozou de grande prestígio na antiguidade» e que requeria o reconhecimento da presença de um processo de tradução intersemiótica; a segunda, pelo contrário, compraz-se na ocultação da sua fonte, substituindo a preocupação de a tornar evidente pelo cuidado em atrair a atenção sobre a imagem que pretende evocar (ECO, 2005: 215-216).

<sup>29</sup> Sobre a genealogia da *ekphrasis* consultar o trabalho de HEFFERNAN, 1993.

<sup>30</sup> COVARRUBIAS OROZCO, 1994: 460-461.

<sup>31</sup> MOREIRA, 2007: 337-338. Se originariamente o termo se referia à apresentação de qualquer aspecto da vida ou da arte, mediante a abundância de pormenores e a vivacidade da descrição, o seu sentido foi-se progressivamente especializando, tendo a crítica moderna tendência a entendê-lo numa aceção mais restrita, ou seja, como «mera descrição poética de uma obra plástica, pictórica ou escultórica» (CARLOS, 2002: 24). Nesta perspectiva, o código verbal subalterniza-se face ao código icónico, na medida em que às palavras é conferida uma função mimética relativamente à obra que procuram evocar. Marília Pulquério Pinheiro fala, a este propósito, no «poder da imagem» circunscrito à «autoridade da palavra» (TÁCIO, 2005: XII). Este jogo de relações entre a imagem e a sua fixação por meio do có-

nomeadamente na sua aceção referencial mais restritiva de imitação de uma imagem plástica, de uma obra de arte real ou ficcional, e de, na sua origem, reforçado pelo conceito de mimese, se referir a «qualquer aspeto da vida ou da arte, mediante a abundância de pormenores e a vivacidade da descrição». Se na Antiguidade Clássica grega, nomeadamente no *Crátilo*, de Platão, foi instituída a ideia da inferioridade da palavra no seu potencial de representação da imagem, na *Poética* de Aristóteles existe uma exposição não só das contiguidades mas também da diversidade de meios utilizados que tornou relativa a célebre afirmação de Simónides de Céos segundo a qual «a poesia é um quadro com voz, e a pintura é poesia silenciosa»<sup>32</sup>.

A celebrada consideração de Horácio, *ut pictura poesis*, que, na sua versão moderna e até aos nossos dias, simbolizou as relações entre a poesia, ou literatura, e as artes visuais estava estreitamente relacionada com o conceito de verosímil que não representava o real mas sim a construção de uma «realidade» ficcional credível, uma construção de um segundo plano existencial, o da imaginação, partilhada pelas duas artes. Esta equivalência entre pintura e poesia foi recuperada no Renascimento, bem como a utilização da *ekphrasis*, que atingiu especial relevância no barroco, mas também, antes dele, no maneirismo, mas utilizada na sua aceção primeira e mais geral, a de representação pictórica de qualquer objeto, plástico ou não, pretendendo recriar a sua presença através da sugestão, não só da imagem, mas também de uma série de apelos a sentidos coadjuvantes<sup>33</sup> que têm como objetivo não recriar o objeto

---

digão linguístico entronca na noção de mimese, entendida como a capacidade de imitar o real. A história da tradição efrástica corre a par com a história das relações cruzadas entre o signo verbal, de natureza não pictórica, e o signo natural, que pretende ser um equivalente visual do seu referente. Tal dialética remonta, como é sabido, à teorização elaborada por pensadores greco-latinos. Quer no universo da cultura grega, quer em contexto romano, a problemática das relações entre literatura e pintura, e entre ambas estas e a realidade que pretendem representar, constituiu tema de cogitação e elucubração teórica. Platão desenvolveu neste campo uma reflexão sistemática e explícita, tendo considerado a existência de dois tipos de mimese que, na formulação de Mário Avelar, seriam: «uma, baseada na semelhança, tendo como objectivo reproduzir com fidelidade o objecto, através de um respeito pelas proporções e pelas cores originais, e a outra, «fantástica», caracterizada pelo apelo à ilusão, nomeadamente através da distorção óptica» (AVELAR, 2006: 61). Para o filósofo grego, a pintura não participaria do primeiro tipo de mimese, uma vez que aquilo que o objeto artístico representa não é a própria realidade, mas antes uma aparência dessa realidade, distorcida pelo ponto de vista adotado. Da mesma maneira atuaria a poesia, apresentando Platão «o poeta “em simetria com o pintor”, acusando um e outro de não se preocuparem com a verdade» (AGUIAR E SILVA, 1990: 163). Aplicando tais pressupostos à relação do texto efrástico com o objeto plástico, dir-se-ia que aquele, ao descrever algo que é já de si uma representação da realidade — a obra de arte —, opera uma representação diferida ou de segundo grau.

<sup>32</sup> MOREIRA, 2007: 339.

<sup>33</sup> MOREIRA, 2007: 340-341. Tal como anteriormente se assinalou, a literatura efrástica explora uma dimensão pictorialista da linguagem, constituindo um exemplo particular de transposição intersemiótica. Como características mais relevantes, apontem-se à *ekphrasis* «a saphêneia (clareza, evidência) e a enárgeia (vivacidade)» (TÁCIO, 2005: XII). Uma e outra são usadas para criar a ilusão da presença do objeto na mente do leitor. Para atingir tal fim, a *ekphrasis* não se cinge à mera descrição desse objeto; para além desta, o texto efrástico comporta também uma vertente de recriação, de comentário e de exaltação da obra descrita com o propósito de fazer brotar, no leitor ou no ouvinte, uma emoção semelhante àquela que experimentaria se estivesse fisicamente diante do objeto evocado. Trata-se, pois, de um processo de captação da atenção do leitor/ouvinte recorrendo à solicitação dos sentidos; dito de outro modo, trata-se de mais um instrumento de persuasão, fazendo apelo ao *pathos*. A este propósito, torna-se oportuno citar Alain Billault para quem «la beauté de l'art est supérieure à celle de la nature. [...] C'est qu'elle a un grand pouvoir sur

inanimadamente ou estaticamente descrito, mas inserido num «momento» que leva o leitor a um «movimento» interior provocado pela emoção decorrente da empatia<sup>34</sup>. Ou seja, em vez de trazer o objeto à presença do leitor é este que é «transportado» para o momento literário a que o objeto pertence. Ora é esta a sensação que nos transmitem as descrições de Rodrigues Lobo na *Primavera* que visam transportar o leitor de forma a vivenciar uma outra «realidade».

Neste sentido, os «quadros» e «momentos» descritivos da *Primavera* poderão ser considerados efrásticos, apesar de não mencionarem uma obra de arte pictórica específica. Por outro lado, a referência efrástica pode existir em relação a um «texto pictórico», como admite Vítor Aguiar e Silva ao afirmar que pode ser considerada efrástica a «poesia [que] descreve, comenta e eventualmente julga um texto pictórico»<sup>35</sup>. Ou seja, segundo este conceito, as descrições efrásticas da *Primavera* poderão ter como referência um ou um conjunto de «textos pictóricos» anteriores, todos subordinados a modelos fundadores. Nestes dois excertos, o primeiro retirado da *Primavera*, quando Lereno, na Floresta Undécima se depara com o canto das ninfas e o segundo da *Diana*, de Jorge de Montemayor, conseguimos sentir a referência a um modelo comum:

*Acabado o seu canto, que era a tempo que já o sol dourava os montes com a fermosura da clara luz que derramava, viu que saíam de ua espessa mata sete ninfas cobertas de um véu roxo, franjado de prata, com alparcas semeadas de flores de prata, e sobre a cabeça capelas de acipreste e rosas murchas, e com tranças de azul e prata tinham em laços os cabelos. E quatro destas trazendo nas mãos um túmulo coberto de branco por quatro braços de purpúreo coral, pondo-o em um alto que ali estava feito de diversas flores, o cobriam de outras muitas. E dali a pouco espaço viu ua ninfa vestida de largas roupas de cetim roxo com bordadura de aljôfar; e deitada sobre o túmulo, tangendo as ninfas sonoros instrumentos, cantou o seguinte: [...]»<sup>36</sup>.*

---

les sens et peut influencer davantage sur nos sentiments en s'offrant comme pur spectacle» (BILLAULT, 1991: 260). «Pensamos ser esta a moldura que serve de enquadramento à inclusão de trechos efrásticos nas novelas alegóricas estudadas. Ao servirem-se de uma linguagem em que abunda uma imagética de tipo sensorial, constituem tais textos representações vividas de realidades, ainda que estas possam ter apenas existência imaginária, que se destinam a fazer despertar a emoção no leitor, transformando-o em espectador de um texto-imagem cuja força persuasiva deverá condicionar o seu comportamento».

<sup>34</sup> MOREIRA, 2007: 348. Daí que a *ekphrasis* não se restrinja à descrição das imagens, mas comporte sempre um comentário interpretativo e valorativo daquilo que é observado: é que o ato de ver/ler aquelas imagens/narrativas deve produzir um efeito de profunda empatia no leitor, movendo-o à ação por meio da emoção estética.

<sup>35</sup> MOREIRA, 2007: 340, nota 295. Em reflexões dedicadas às relações da literatura com as outras artes, Aguiar e Silva vai progressivamente expandindo a definição de poesia efrástica considerando tratar-se de: (1) «um género de poesia que se caracteriza por descrever uma obra de arte (pintura, escultura, etc.)» (AGUIAR E SILVA, 1990: 163); (2) «poesia que descreve, recria, comenta, exalta uma obra de arte (pintura, escultura, etc.)» (AGUIAR E SILVA, 1990: 165); (3) «poesia [que] descreve, comenta e eventualmente julga um texto pictórico» (AGUIAR E SILVA, 1990: 172).»

<sup>36</sup> LOBO, 2003: 137.

*y escondiéndose entre unos árboles que estaban junto al arroyo, vieran sobre las doradas flores asentadas tres ninfas, tan hermosas que parecía haber en ellas dada a naturaleza muy clara muestra de lo que puede. Venian vestidas de unas ropas blancas, labradas por encima de follajes de oro, sus cabellos que los rayos del sol oscurecian, revueltos a la cabeza, y tomados con sendos hilos de orientales perlas, com que encima de la cristalina frente se hazia una laçada, y en medio della estava una águila de oro, que entre las uñas tenia un muy hermoso diamante<sup>37</sup>.*

Em geral, existem nas novelas pastoris referências efrásticas a objetos de arte, da pintura e escultura, e até da joalheria como podemos ver neste pequeno excerto da *Diana* de Jorge de Montemayor, em que se descrevem as joias de Felismena:

*Y tomandose los cabellos com una cinta encarnada, se los revolvieran a la cabeza, poniendosele un escofión de redecilla de oro muy subtil, y en cada lazo de la red, asentado com grande artificio, un finísimo rubi; en dos guedellas de cabellos que los lados de la cristalina frente adornavan, le fueron puestos dos joyeles, engastados en ellos muy hermosas esmeraldas y zafires de grandísimo precio; y de cada uno colgado tres perlas orientales, hechas a manera de bellotas. Las arrecadas eran dos navecillas de esmeraldas com todas las jarcias de cristal. Al cuello le puseran un collar de oro fino, hecho a manera de culebra enroscada, que de la boca tenía colgada una águila que entre las uñas tenia un rubí grande de infinito precio<sup>38</sup>.*

Em Jorge de Montemayor também encontramos uma interessante descrição efrástica de um tipo literário, a bruxa ou «sátira», encarnado na aia Felina, na História de Alcida e Silvano:

*Con su nariz muy larga y derribada,/con sus negros cabellos y erizados,/con su muy chica frente y muy rapada,/con sus lucientes ojos y encovados,/ com su garganta luenga y muy plegada,/ com sus muy largos dientes descarnados,/ com sus flacas mejillas y arrugadas,/ con sus froncidas tetas y colgadas<sup>39</sup>.*

Na *Primavera*, não encontramos muitas descrições efrásticas de obra de arte específica — um quadro, uma estátua ou uma estrutura arquitetónica ou decorativa. As poucas descrições efrásticas deste género dizem respeito a «estátuas vivas», que recuperam um modelo clássico, «como os antigos o pintaram», e cuja descrição

<sup>37</sup> MONTEMAYOR, 1999: 168-169.

<sup>38</sup> MONTEMAYOR, 1999: 267-268.

<sup>39</sup> MONTEMAYOR, 1999: 401.

muito sucinta e pouco pormenorizada (no excerto seguinte nem Páris nem Vénus são caracterizados) serve apenas para caracterizar o deus ou a deusa em questão com os seus adereços simbólicos trazidos à memória. É o caso, na Floresta Nona<sup>40</sup>, de:

*o sátiro Pã, deus dos pastores como os antigos o pintaram: com a sua frauta de canas, coroado de suas folhas, de entre as quais saíam muitas flores que em ramallete se juntavam sobre os cornos.*

*Ceres, coroada de louras espigas com ua fouce na mão direita e na outra um arado,*

*Pomona, com ua capela de verdes fruitas, sacodindo ua árvore que com o peso delas se vinha a terra,*

*Flora, com um vaqueiro de primavera e ua grinalda de flores sobre os cabelos, e na mão ua poma de cristal lavrada de laçaria de ouro de que estava soltando cheirosos borrifos*

*Apolo em traje de pastor, coroado de suas folhas*

*Mercúrio vestido de pastor, tangendo diante o vaqueiro Argos a sua frauta, o qual dos seus cem olhos adormecia*

---

<sup>40</sup> LOBO, 2003: 115-116. «Não muito longe desta estância, sobre o arco de ua fonte que com estranho artifício saía de um remanso do rio, estavam sentadas Ceres, coroada de louras espigas com ua fouce na mão direita e na outra um arado, Pomona, com ua capela de verdes fruitas, sacodindo ua árvore que com o peso delas se vinha a terra, e Flora, com um vaqueiro de primavera e ua grinalda de flores sobre os cabelos, e na mão ua poma de cristal lavrada de laçaria de ouro de que estava soltando cheirosos borrifos que caíam sobre a natural verdura do deleitoso prado. Defronte delas estava sentado sobre um penedo o pastor Páris, e diante dele, cobertas de sutil véu, as três deusas que pretendiam a maçã de ouro que ele tinha na mão, mais duvidoso na escolha da peita que na verdade da justiça. E sobre ua faia a que Vénus estava encostada, se via estre letreiro: Foi o juízo de amor,/ De beleza a diferença /Entre deusas, e a sentença/Foi dada por um pastor. Abaixo desta estância, ao pé de um loureiro de cujo tronco saía um esguicho de água que em um tanque de espessa murta com estranha ordem se escondia, estava Apolo em traje de pastor, coroado de suas folhas, escrevendo no tronco este letreiro: Do amor que a Dafne tinha / Este teve a mor ventura,/ Que em si esconde a figura, Deixando a sombra por minha. Fronteiro desta estância, à sombra de dous copados salgueiros, estava Mercúrio vestido de pastor, tangendo diante o vaqueiro Argos a sua frauta, o qual dos seus cem olhos adormecia, descuidando-se com a suavidade da música da vaca [Io] que guardava; e dizia ua letra que estava sobre um salgueiro: Mal se defendem os olhos/Do que os sentidos engana. Mas não tardou muito que de ua lapa que ao longo do rio estava encoberta entre uas aveleiras saíu um sátiro coberto de folhas de hera, e na cabeça sobre os cornos ua capela das mesmas folhas tecidas com muitas flores silvestres; e trás dele saíu ua dança de pastoras com capirotos de verde claro com vivos e bordas brancas, pelicas crespas e alvas debruadas da cor dos capirotos, e em lugar de cajados canas verdes nas mãos; e estas, tomando do terreiro, dançaram com estranha graça e galantaria ao som de um salteiro que o sátiro lhe tocava; e fazendo suas ordenadas mudanças, foram oferecer ao semicapro Pã as verdes canas em memória da sua ninfa nelas convertida».

As descrições ecrásticas que encontramos são de «quadros» alegóricos, em se apresentam esses elementos artísticos ou arquitetónicos integrados num todo, como é o caso já citado das «estátuas» dos deuses na descrição do «templo» da natureza da Floresta Nona, ou da morada do sábio Astreu, na Floresta Última:

*na morada do sábio: a qual era ua cova aberta entre as serras que fazia para o centro da terra ua escada de muitos degraus de mármore que levavam a um largo campo cheio de diferentes flores, ervas e boninas de maravilhosa virtude, aua parte do qual, entre um confuso arvoredado, se escondiam uas casas altas estranhamente obradas aonde o sábio vivia; do alto delas caía ua copiosa e cristalina fonte que ao pé formava um rio que logo se repartia em dous caminhos, rodeando o campo murado a parte de dentro da parte de dentro de árvores muito juntas, tão iguais que parece que sobre preceito foram crescendo, e faziam em iguais espaços de ua e outra parte quatro portas que guardavam outros tantos silvanos com aljavas, arcos e passadores; e no friso de cada ua delas estava escrito o nome de ua ninfa que guardava o bosque de dentro, convém a saber: nas duas da mãos direita estava Pauríbia e Líris, e da outra parte Amatia e Dione<sup>41</sup>.*

Nas sequências alegórico-emblemáticas, na ausência de imagem, o recurso à *ekphrasis* é bem sucedido na construção de «emblemas cegos ou nus», sem imagem ou corpo, e em que o elemento visual é substituído pela descrição ecrástica que associado ao mote e/ou glosa, aos textos-imagem escritos, estabelece, no processo de alegorização, as pistas para encontrar correspondências entre as divisas e as circunstâncias das personagens ou da temática da sequência narrativa. É o caso do excerto da Floresta Nona da Primeira Parte da *Primavera*, da festa dos pastores, com a sequência do desfile das pastoras com os seus trajes e divisas em que se tecem correspondências com o estado sentimental das personagens femininas. Nesta sucessão de momentos alegórico-emblemáticos e simbólicos, de forte expressão visual, faz-se também sentir uma estrutura convencional que remete para «ambientes palacianos e cortesões»<sup>42</sup>, por um lado, e também, para quadros literários anteriores, que permitem admitir a presença de *ekphrasis* também num segundo plano na globalidade do desfile:

<sup>41</sup> LOBO, 2003: 327.

<sup>42</sup> AUGUSTO, 2010: 141. A esta primeira descrição de figuras fixas no espaço segue-se uma estrutura tradicional paralela de presença também insistente, o desfile alegórico. «A insistência no pormenor, na riqueza e na variedade, seja das formas, dos trajes, das cores, num sistema de ampliação descritiva, evidencia como a vivência festiva pastoril assumia formas convencionais próprias dos ambientes palacianos e cortesões, reproduzindo estruturas já bem antigas, caracterizadas pelo impacto visual da representação do imprevisto, dos conceitos e das sentenças, do fantástico e do mítico» (AUGUSTO, 2010: 140). «É de realçar a sua extrema visualidade, supondo uma imagem preexistente que corre sob a forma emblemática, de que a descrição é uma reprodução literária».

Liseia, que as guiava, vestia um vaqueiro de quartos laranjado e pombinho, com franjas de prata, ua grinalda de jasmíns e cravelhinhas, entremetidas com alguas rosas brancas que entre verdes folhas da roseira tinham mais graça, uas alparcas abertas tomadas com alguns botões de bem-me-queres entre fitas laranjadas, com um arco sutilmente lavrado em cuja volta ficava a todas um lugar capaz pera compreender as tenções de seus amores; que alguns por serem conhecidos e outros pela galantaria com que encobriam o que mostravam, eram de todas celebradas as divisas. A de Liseia era em campo de ouro um pelicano ferindo o peito sobre os tenros filhos, e ao é dizia esta letra: À custa da minha vida/Sustento a de meus cuidados. A primeira da banda direita (que todas vestiam de encarnado e branco com as mais guarnições que a guia levava) era Timbreia, não menos namorada que formosa. Tinha no arco pintada ua cadeia cerrada em duas voltas, e no campo que deixava, em letras esmaltadas em ouro, estava o mote: Sentirei a ocasião/Deste mal que amor me ordena/Se com o tormento da pena/Me tirem da prisão. A segunda era Nise que, isenta das penas de Alceu, não conhecia nada das de amor, antes desprezava seus poderes, imaginando que o de sua formosura a podia livrar de sujeições alheias; e levava no arco em campo de prata ua rosa metida em altos espinhos, e ao pé esta letra muito confiada: Mais formosa e mais segura. Depois desta vinha a namorada Ardélia, menos confiada no emprego de seus cuidados do que lhe merecia quem na alma os guardava, tendo por mais fácil encobrir amor que descontentá-la; e trazia no arco em campo branco um fénix fazendo o ninho ao olho do sol, com esta letra: Noutro me abraso e consumo./ É justo que o sofra e tenha,/Pois nos olhos trago a lenha. Trás ela vinha a linda Florisa, a quem o perigo de um segredo tirou o bem de ua afeição; e levava no arco ua seta atravessada com o sangue té às penas; e dizia na letra: Desta que Amor me tirou/Na alma a farpa se escondeu./Mas o mal se conheceu/Pela pena que ficou. A última das de encarnado e branco era Pineia, tão livre como bela; e levava no arco em campo de ouro Cupido com as mãos atadas atrás e o arco quebrado sobre a aljava, e dizia nela esta letra: Comigo não vale Amor,/E sem mim não tem valia. A primeira das da outra parte, que vestiam de azul claro e amarelo tostado, era a fermosa e descontente Olívia; e pelo que esperava de sua afeição, levava no arco em campo amarelo, a roda da Fortuna, tirada do eixo, e ao pé este mote: Não dará corte a mudança/Neste mal em que me vejo,/Porque creceu no desejo/O que faltou na esperança. A segunda era Risarda, em extremo discreta e engraçada, que posto que livre sentia bem dos cuidados de amor; e por mostrar esta vontade, levava em campo verde um melro olhando pera o laço que lhe armaram sem cair nele; e dizia a letra: Nem lhe fujo nem me enlaço. A que atrás dela vinha era Learda, a qual tendo o seu pastor muito tempo ausente, se mostrou sempre firme, sujeitando os impossíveis com que o tempo lhe impedia guardar a fé de seus amores, desprezando

*os de Albano, irmão de Liseia, que era pastor mui rico daquela montanha, [...]; levava no arco ua fonte que, impedida com ua mão a corrente, lançava a água por cima com maior fúria; e dizia a letra: Pelo lugar donde nace/Crece mais minha afeição/Contra o poder da razão. A que logo depois dela se seguia era a linda pastora Enália, não pouco ofendida de quem a guiava; e tinha no arco em campo de céu uã borboleta que se acendia em o lume de ua vela, enganada na formosura de sua vista, e dizia a letra: Quero bem a quem me mata<sup>43</sup>.*

A estrutura emblemática está também presente em vários textos-imagem escritos, de forte carga simbólica ainda por decifrar, escritos e desenhados, no chão, nas pedras<sup>44</sup>, nas árvores<sup>45</sup>, nos cajados dos pastores e pastoras, como é o caso neste exemplo em que Lerenó encontra o cajado da sua pastora no Bosque Desconhecido:

*Espantado ficou Lerenó daquela estranheza, vendo junto no vale, onde se criara cousa que os naturais dele nunca viram. E desejoso de saber em que lugar estava, se foi para ua fonte que corria entre o arvoredó, a qual nacia nas entranhas de um mármore, de onde a água ia tirando branca e miúda areia que, como ourela daquele prado, com os raios de sol resplandecia. Ali achou um cajado sobre a verdura, como que a alguém esquecera naquele lugar; e, levantando-o, entendeu que devia ser de alguma pastora, que além de estar sutilmente lavrado, tinha no remate ua figura de mulher tirada ao natural<sup>46</sup>.*

A emblemática, tão em voga a partir da primeira metade do século XVI com a edição da *Emblematum Liber*, de Andrea Alciato, que aglutinou tradições clássicas e medievais, foi utilizada por Rodrigues Lobo como mais um recurso retórico, para captar a atenção do leitor, persuadir através das «imagens falantes»<sup>47</sup> para a difusão

---

<sup>43</sup> LOBO, 2003: 117-120.

<sup>44</sup> LOBO, 2003: 63. «[...] que por maravilhosa ventura achei muito perto daqui escrito em ua pedra, de letra mui antiga, e além de ser para ver, dará em que cuidar. [...] acharam debaixo enterrada ua pequena caixa de pedra, dentro da qual havia algas tábuas bem lavradas e nelas escrita a presente história [...].»

<sup>45</sup> LOBO, 2003: 117-120.

<sup>46</sup> LOBO, 2003: 71.

<sup>47</sup> MOREIRA, 2007: 87-88. A tríade de elementos que constitui o emblema surge assim como uma espécie de «imagem falante» na qual alguns investigadores atuais reconhecem um parente remoto da expressão audiovisual contemporânea. Foi precisamente esta hábil e atrativa conjugação entre palavra e imagem, entre código linguístico e código icónico, que despertou a curiosidade e o interesse por este tipo de discurso misto ou logo-icónico como também lhe chama Fernando R. de la Flor (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995). Vários teorizadores coetâneos, sobretudo italianos, referiram-se aos emblemas concebendo-os como um conjunto composto de um corpo — a figura —, e alma — o mote. Tal é o caso de Emanuele Tesauró (1592-1675) que em *Il Cannochiale Aristotélico* (1654) considera tratar-se de formas constituídas por uma figura ou imagem gráfica associada a um mote ou a um pequeno texto — o significante —, por meio do qual se pretende exprimir um dado conceito — o significado. Os emblemas poderiam assim classificar-se como metáforas de proporção já que, tirando partido da existência de propriedades comuns a dois sujeitos de género diferente, significam uma coisa por intermédio de outra. Esse facto permite que sejam designados como argumentos

da sua mensagem. No que diz respeito à utilização da *ekphrasis* na emblemática, ela funciona em dois planos: um já referido em que a descrição efrástica constitui a «imagem» do emblema que literariamente se apresenta «cego», como é o caso do desfile das pastoras na Floresta Nona, e outro em que é a própria estrutura emblemática completa que é referenciada através da *ekphrasis*, como é o caso deste interessante trecho da *Floresta Sétima*, que descreve a «imagem do desengano»:

*e eles ficaram como às escuras entre aqueles penedos, mais confusos à saída que um labirinto, donde, antes que saíssem, apareceu outra luz mais fermosa sobre ua coluna de mármore tosco levantada sobre o mesmo penedo, que era a imagem do desengano com um letreiro que tinha o seu nome, e ao pé dele escrito em ua tábua de metal este soneto, e ao pé, em letras breves o nome de quem o escreveu, que pela confusão delas se não entendia: [...]*<sup>48</sup>.

Esta imagem do desenganado poderá ser uma descrição efrástica do emblema 158 ou 157, conforme as edições<sup>49</sup>, de Andrea Alciato, denominado «Terminus», ou «El Termino» (Figura 1) com a divisa «nulli cedo» (a ninguém me rendo) com a seguinte glosa:

*Un cato en quadro a la forma de u dado  
Esta enterrado. Encima esta esculpida  
Una figura de un cuerpo cortado  
De la cintura abaxo, que invencida  
Jamás confiesa ter ventaxa dado.  
El Termino aqueste es de nuestra vida,  
Que esta prefixo el día que nos lleva  
Y el principio el fin da entonces prueba*<sup>50</sup>.

---

poéticos que persuadem devido à semelhança encontrada entre significante e significado. Tesouro explorou as articulações entre os emblemas e a arte da persuasão associando-os às distintas finalidades dos três géneros retóricos. Para o autor existiam emblemas judiciais — destinados a defender ou a condenar indivíduos, comportamentos ou factos —; emblemas deliberativos — cujo objetivo é persuadir a praticar uma boa ação ou dissuadir de fazer o inverso —; e emblemas demonstrativos — vocacionados para louvar aquilo que é honroso e vilipendiar as coisas viciosas (CUNHA, 2002: 238).

<sup>48</sup> LOBO, 2003: 325.

<sup>49</sup> ALCIATO, 1870.

<sup>50</sup> ALCIATO, 2003: 215.

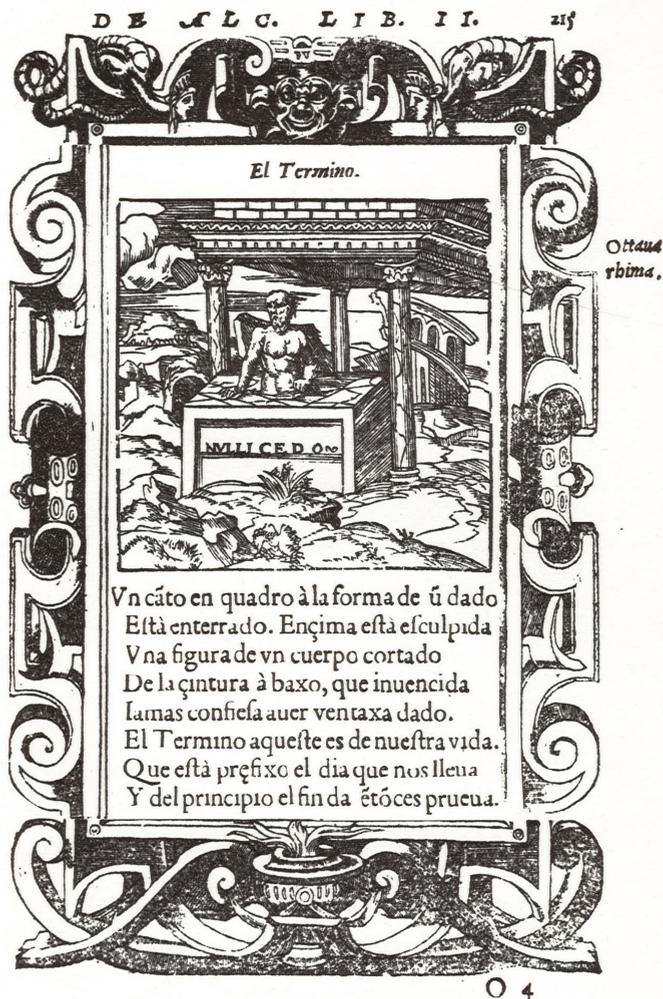


Fig. 1. Emblema 158/157 «Terminus»<sup>51</sup>

No seguinte excerto das *Praias do Tejo*, poderemos eventualmente ver uma referência ao emblema 121 ou 122 de Alciato, «In Occasionem», a Ocasião<sup>52</sup> (Figura 2), tanto pela imagem do jovem pastor com o cabelo diante dos olhos, como pelos últimos versos da canção das palavras «ocasião destes cabelos»:

*E seguindo o seu caminho tomaram por junto de ua cerca entre uns alamos enlaçados de verdes parreiras até chegarem a ua fonte que saía das ventas de um*

<sup>51</sup> ALCIATO, 2003.

<sup>52</sup> ALCIATO, 2003: 36.

*cavalo de mármore e, dividindo-se em dous ribeiros, ia regando um artificioso jardim de várias flores e ervas cheirosas, aonde estava um pastor ao pé de um freixo, coroadado de folhas de hera e louro, tangendo ua lira com ua meada de cabelos diante dos olhos como que neles tinha a letra que cantava, e dizia desta maneira: [...] Canção vai-te à ventura/E dize a ocasião destes cabelos/Que a quem nos corta não lhe dá perde-los<sup>53</sup>.*

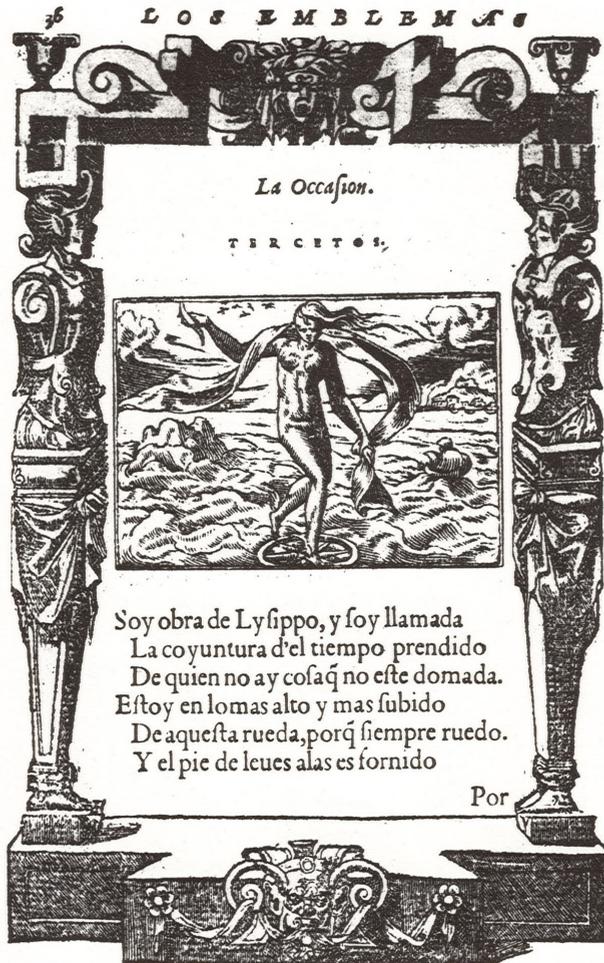


Fig 2. Emblema 122/121 «In occasione»<sup>54</sup>

<sup>53</sup> LOBO, 2003: 293-295.

<sup>54</sup> ALCIATO, 2003.

Maria Micaela Moreira<sup>55</sup>, citando Rodriguez de la Flor, chama a atenção para o facto de que o signo verbal e o signo visual que se reúnem no emblema constituem uma síntese do preceito horaciano *ut pictura poesis* ele próprio na génese do próprio conceito de *ekphrasis*. Em causa está a memória, a memorização de uma mensagem sintética que é melhor transmitida através de uma imagem, e também o interesse do leitor em interagir, desvendando um enigma, a descodificação das imagens simbólicas, a recriar e interpretar ele próprio uma imagem mental interior, envolvendo-se no processo e fixando o seu interesse. Os emblemas e as técnicas efrásticas fazem parte de um processo que visa tornar mais fácil a comunicação de conceitos abstratos, ensinamentos espirituais e filosóficos, através do belo ideal que ilumina a obra.

Vítor Aguiar e Silva<sup>56</sup> refere os aspetos que marcam o maneirismo: a interiorização *através* do domínio do *disegno interiore*, da *Idea*, a preocupação com problemáticas de ordem filosófica e moral, «com fantasmas interiores e complexidades e subtilezas estilísticas», sujeito a «contradições insolúveis», introspetivo, melancólico, frio e cerebral, protagonizado e destinado às elites, cultivando a temática do engano e do desengano da vida, da transitoriedade da vida humana e um gosto pelos contrastes e pelo fantástico, entre outros temas. Este conceito de «desenho interior» foi expresso pela primeira vez pelo pintor e arquiteto maneirista Federico Zuccari (1542-1609) que considerava<sup>57</sup> que existe no espírito do artista o «disegno interno», uma forma espiritual criada pelo homem dependente da realidade sensível e portanto diversificada, independente da Ideia divina una, que lhe permite criar o seu próprio cosmos inteligível e de se colocar numa atitude criadora paralela à natureza e, consequentemente, paralela à própria potência divina como «outro espírito universal que vivifica e nutre».

<sup>55</sup> MOREIRA, 2007: 93. «As considerações que acabámos de fazer autorizam-nos a dizer, com R. de la Flor, que a literatura emblemática representa um caso particular de aplicação do tópico clássico do *ut pictura poesis*: “Todo emblema o forma afin se presenta como una articulación entre un código icónico y otro verbal, con un tipo de relación compleja entre ellos que es preciso establecer. El emblema es, pues, ese territorio único donde se opera la unión de lo legible y lo visible. El lenguaje emblemático, tomado en un sentido estricto, es el resultado de una doble condensación del significante, diríamos el producto de una economía de los signos. Se trata, como escribían los teóricos de la época, de que en estas divisas ‘cual en espejo’ pudieran ser grabadas en la mente, sin ayuda de grandes libros, todas las reglas de la vida moral y civil” (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995: 55).

<sup>56</sup> AGUIAR E SILVA, 2010: 477-478.

<sup>57</sup> PANOFSKY, 1989: 107-108. Federico Zuccari inspirando-se em Platão quanto à designação e em S. Tomás de Aquino quanto ao conteúdo, e de acordo com a orientação aristotélico-escolástica, que existe no espírito do artista uma Ideia humana prévia, uma faculdade divina concedida ao homem devido à sua própria afinidade com Deus («um modelo de processo imanente do intelecto divino», «scintilla de la divinitá», «segno de Dio in noi») e que constituiu o «disegno interno» (revelada materialmente na obra de arte, que designa de «disegno externo»), uma forma espiritual criada pelo homem, independente da Ideia divina (e una) e dependente da realidade sensível (e portanto diversificada). No entanto Zuccari não consegue ainda admitir a primazia do conhecimento da experiência sensível e opta pela supremacia da Ideia sobre a impressão dos sentidos, em que é a própria Ideia que através da imaginação convoca a percepção sensível que vai estimular as representações interiores criadas pelo homem que são práticas e artísticas, e tanto o espírito como os sentidos estão submetidos ao poder da Ideia, procurando assim colmatar o abismo entre o sujeito e o objeto, devolvendo à Ideia o seu carácter metafísico mas admitindo a necessidade da percepção sensível.

O processo de formação das representações do «disegno interno» deriva de um conhecimento sensível, através dos sentidos, mas que existe em correspondência ou sintonia entre a criação da obra de arte pelo homem e a própria atividade criadora da natureza que produz a realidade e os respetivos objetos — a obra de arte e a realidade<sup>58</sup>. A imitação da natureza pela arte e a potencialidade da natureza de ser imitada deriva da existência de um «princípio inteligente» divino que regula todo o processo. O «disegno interno» através do qual o espírito humano recebe «a luz, o movimento e a vida» mas também «a clareza e a perfeição» das percepções sensíveis apresenta-se ao homem como um dom ou como uma emanção da graça divina, o que faz com o espírito soberano do homem, consciente da sua própria espontaneidade a legitime como divina perante a realidade e ao mesmo tempo assuma a sua própria genialidade e superioridade<sup>59</sup>.

Na busca de uma integração com uma inteligência superior e criadora e escrita sob o signo da visão e da luz, a *Primavera* utiliza todos os recursos retóricos que permitam despertar o homem através dos olhos, o sentido primeiro que permite a evolução, sobretudo na sociedade seiscentista em que os sentidos ocupavam um lugar tão destacado. Assim como as igrejas medievais expunham os seus símbolos para aqueles que não sabiam ler, também Rodrigues Lobo pretende captar o leitor neófito através da imagem literária, do *docere* e do *movere*, a persuasão pela empatia, por um lado dos comportamentos e das convenções palacianas e, por outro, pelo fantástico e surpreendente e pela beleza pura. Os olhos são o meio, o objetivo é a luz que dá sentido e significado ao mundo.

<sup>58</sup> PANOFSKY, 1989: 108-111. «Le “Dessin intérieur”, ou encore l’“Idée”, précède l’exécution et en est totalement indépendant; mais il ne peut – ce qui constitue une différence essentielle avec les conceptions de la Renaissance – apparaître dans l’esprit humain que parce que Dieu en a donné à celui-ci la faculté et que, chez l’homme, l’idée n’est au fond qu’une étincelle arrachée à l’esprit divin, unde “scintilla della divinita”. Car pour mettre en place sa conception d’Idée, Zuccari emprunte le mot à Platon mais s’inspire bien plus, quant au contenu, du texte célèbre de Thomas qu’il cite avec précision (Somme, I, l. 15). Or, en son origine et en sa vérité, cette Idée n’est rien d’autre que le modèle intérieur à l’intellect de Dieu qui, en l’imitant, crée le monde. (Ainsi s’explique que, pendant qu’il crée, Dieu “dessine” au-dedans et au dehors de lui) en son deuxième moment, l’Idée est la représentation introduite par Dieu dans l’esprit des anges qui peuvent ainsi, bien qu’ils soient seulement des purs esprits, incapables par là même d’aucune connaissance sensible, accéder aux images des choses terrestres [...]. Enfin, c’est seulement en son troisième moment que l’idée est la représentation telle qu’on la rencontre dans l’homme lui-même. Cette idée se distingue essentiellement de celle qui est en Dieu ou chez les anges; car, contrairement à la première, l’idée humaine porte la marque de l’individualité et, contrairement à la seconde, elle est dans la dépendance de l’expérience sensible. Mais, telle quelle, elle est le gage de la rassemblement de l’homme à Dieu car elle permet à l’homme de “créer un autre monde intelligible” et de “rivaliser avec la nature”».

<sup>59</sup> PANOFSKY, 1989: 113. «Dans ces conditions, le “Dessin intérieur”, qui a la propriété d’apporter à l’esprit la lumière, le mouvement et la vie, mais aussi de recevoir des perceptions sensibles sa clarté et sa perfection, se présente comme un don et même comme une émanation de la grâce divine: l’esprit souverain de l’homme, enfin parvenu à la conscience de sa propre spontanéité, pense ne pouvoir maintenir les droits de cette spontanéité face à la réalité sensible qu’en la légitimant du point de vue de la divinité. Le génie connaît et souligne explicitement désormais sa propre sublimité, mais il la justifie par référence à son origine divine».

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (2010) — *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- ALCIATO, Andrea (1870) — *Andreae Alciati Emblematum Fontes Quatuor Namely, An Account Of The Original Collection Made At Milan, 1522, And Photo-Lith Fac-Similes Of The Editions, Augsburg 1531, Paris 1534, And Venice 1*. Edição Facsimilada.
- \_\_\_\_ (2003) — *Los Emblemas de Alciato*, Traducidos en Rimas Españolas. Lion, 1549, Edición de Rafael Zafra, Edicions UIB.
- AUGUSTO, Sara (2010) — *A Alegoria na Ficção Romanesca do Maneirismo ao Barroco*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- AVELAR, Mário (2006) — *Ekphrasis. O poeta no atelier do artista*. Lisboa: Cosmos.
- BILLAULT, Alain (1991) — *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CARLOS, Luís Adriano (2002) — *O Arco-Íris da Poesia. Ekphrasis em Albano Martins*. Porto: Campo das Letras.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastian de (1994) — *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Editorial Castalia.
- CUNHA, Mafalda Ferin (2002) — *Persuasão e Deleite na Nova Floresta do Padre Manuel Bernades*. Lisboa: Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- ECO, Umberto (2005) — *Dizer Quase a Mesma Coisa. Sobre a Tradução*. Lisboa: Difel.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1987) — *La Novela en el siglo XVIII*. Madrid: Taurus.
- FICINO, Marsilio (1549) — *De Amore Comentario a “El Banquete” de Platón*. Traducción y estudio preliminar de Rocio de Villa Ardura. Tercera edición. Madrid: Tecnos.
- HATHERLY, Ana (1997) — *O Ladrão Cristalino. Aspectos do Imaginário Barroco*. Lisboa: Edições Cosmos.
- HEFFERNAN, James A. W. (1993) — *Museum of Words — The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- LOBO, Francisco Rodrigues (2003) — *A Primavera*. Edição de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Vega.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1961) — *Orígenes de la Novela*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vol.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1999) — *La Diana*. Edición de Asunción Rallo. Tercera Edición. Madrid: Catedra Letras Hispánicas.
- MOREIRA, Maria Micaela Ramon (2007) — *A novela alegórica em português dos séculos XVII e XVIII: o belo ao serviço do bem*. Tese de Doutoramento, Instituto de Letras e Ciências Humanas. Universidade do Minho.
- PANOFSKY, Erwin (1989) — *Idea*. Paris: Gallimard.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1995) — *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial.
- TÁCIO, Aquiles (2005) — *Os Amores de Leucipe e Clitofonte*. Tradução do grego, introdução e notas de Abel N. Pena. Prefácio de Marília Pulquério Futre Pinheiro. Lisboa: Edições Cosmos.

# MODERNIZANDO O TEMA DO CRISTO BOM PASTOR. REACTUALIZAÇÕES À LUZ DE «VIDAS» DE PRELADOS EM PORTUGAL (SÉCULOS XVI-XVII)

PAULA ALMEIDA MENDES\*

**Resumo:** Tendo como pano de fundo a problemática em torno da plasticidade do tema do Cristo Bom Pastor, este estudo procura chamar a atenção para os moldes em que, no contexto da Contra-Reforma, se assistiu à sua reactualização, declinada na revalorização do modelo de santidade «corporizado» pelo bispo, na linha das directrizes tridentinas, que favoreceram a exaltação do espírito evangélico, do zelo pastoral e da cura de almas, assumindo como referência os decretos conciliares.

**Palavras-chave:** Cristo Bom Pastor; hagiografia; biografia devota; bispo; Portugal; Época Moderna.

**Abstract:** Against the background of the plasticity of the subject of the Christ the Good Shepherd, this study seeks to draw attention to the ways in which, in the context of the Counter-Reformation, its actualization was observed, declined in the revaluation of the holiness model «embodied» by the bishop, in line with the Tridentine guidelines, who favored the exaltation of the evangelical spirit, pastoral zeal and healing of souls, taking as reference the conciliar decrees.

**Keywords:** Christ the Good Shepherd; hagiography; sacred biography; bishop; Portugal; Modern Age.

---

\* CITCEM — Universidade do Porto. Este artigo segue o Acordo Ortográfico de 1945.

Tendo conhecido, desde a Antiguidade, uma larga fortuna no domínio da literatura e das artes, a figura do pastor encerra em si uma multiplicidade de significados, que não poderão, muito compreensivelmente, ser dissociados da muito significativa influência exercida pelas culturas de matriz greco-romana e judaico-cristã.

É bem sabido como a pastorícia constituiu, desde o Neolítico, uma das actividades de subsistência mais importantes entre as primeiras sociedades produtoras: disso nos dão testemunho alguns vestígios arqueológicos, assim como várias passagens do Antigo Testamento, na medida em que nos mostram que algumas das primeiras tribos de Israel eram constituídas por um significativo número de pastores. Com efeito, a importância de que se revestia a pastorícia, enquanto fonte de riqueza nas sociedades da Antiguidade, sobretudo no Médio Oriente e, especialmente, nas civilizações da Mesopotâmia, e o facto de estas culturas ancestrais considerarem os seus reis como legítimos representantes «divinos» entre o povo estimularia uma associação entre a figura do pastor e a do monarca, a partir do século III a. C.<sup>1</sup>. O sincretismo entre determinados aspectos do Antigo e do Novo Testamento revestir-se-ia de uma importância muito significativa, na medida em que equacionariam e fundiriam na imagem simbólica do Cristo Bom Pastor<sup>2</sup>. Como é sabido, em João 10: 1-18, lê-se que Cristo afirma claramente que é o Bom Pastor, na medida em que nutre as suas ovelhas não apenas com alimento material, mas também espiritual, ou seja, com a Sua Palavra<sup>3</sup>. De resto, a imagem do pastor e das suas ovelhas estimularia também vários e diversos comentários, no âmbito da literatura cristã produzida desde o século II<sup>4</sup>.

Revestindo-se de uma centralidade inegável na moldura do cristianismo primitivo, o tema do Cristo Bom Pastor tornar-se-ia, a par da representação do Cristo Filósofo, um dos motivos de maior fortuna na moldura da arte cristã dos primeiros séculos, nomeadamente na pintura mural e na escultura, que privilegiou duas versões de diferente natureza: uma delas representa Cristo, como pastor, de pé ou sentado no meio das suas ovelhas, declinando uma representação muito próxima da do tema de Orfeu; a outra, que conheceu maior fortuna, cristaliza a representação do Cristo Bom Pastor, transportando aos ombros a «ovelha perdida», reactualizando a tradicional representação de Hermes Crióforo, o Moscóforo ou Mercúrio Crióforo<sup>5</sup>.

No contexto do cristianismo, a imagem simbólica — ou metafórica, como defende Jean-Michel Spieser<sup>6</sup> — do Bom Pastor, declinar-se-á em outras figuras, tais como o presbítero e, muito especialmente, o bispo, associada, sobretudo, ao seu múnus

---

<sup>1</sup> ALVES, 1996: 8-9.

<sup>2</sup> LECLERCQ, 1938; ALVES, 1996: 10-11.

<sup>3</sup> CARDOSO, 1952: 123.

<sup>4</sup> DULAEY, 1993: 3-22.

<sup>5</sup> TÉZÉ, 1988; DUCHET-SUCHAUX & PASTOUREAU, 1994: 69; EUSÉBIO, 2005: 9-28; SPIESER, 2015.

<sup>6</sup> SPIESER, 2015: 48-50.

pastoral, configurando uma moldura que se poderá considerar amplificada, se tivermos em conta que este assumirá um importante destaque no domínio da santidade, com o final das perseguições aos cristãos.

Ocupando uma relação privilegiada, enquanto medianeira entre Deus e os Homens, a figura do bispo, escorada no paradigma do Cristo «Bom Pastor» e no exemplo dos Apóstolos, conheceu uma larga fortuna no âmbito da escrita hagiográfica<sup>7</sup>, fixando-se como um novo modelo de santidade, a par do paradigma «corporizado» pelo mártir. Deste modo, as várias e diversas «Vidas» de bispos, compostas desde a Antiguidade tardia, foram estimulando a coagulação de um modelo de santidade, escorado na exaltação do seu zelo pastoral, a sua defesa da ortodoxia doutrinal e o seu saber bíblico e teológico<sup>8</sup>.

O texto de referência, no sentido de definição das normas que deveriam reger a missão e a acção do bispo foi, até ao final da Idade Média, o *Liber regulae pastoralis*, de Gregório Magno, cuja influência foi muito significativa, não só em todo o Ocidente medieval, como também no mundo bizantino<sup>9</sup>. Com efeito, segundo Réginald Grégoire, este texto veio a constituir-se como um autêntico manual programático para os bispos e os sacerdotes encarregados da «cura de almas».

Nos séculos X e XI, salienta este autor, particularmente no Sacro Império Romano-Germânico, assistiu-se ao desenvolvimento de uma literatura dedicada à exaltação das virtudes e das acções dos «santos» preladados, conhecida como *Gesta episcoporum*<sup>10</sup>, cujo propósito era, precisamente, mostrar como os seus protagonistas conseguiram encontrar um equilíbrio entre as suas funções públicas e políticas (*cura exteriorum*) e as preocupações de natureza moral e espiritual (*cura interiorum*).

Segundo o estudo estatístico realizado por André Vauchez, a maioria dos santos reconhecidos oficialmente pela Cúria romana entre 1198 e 1431 foram bispos<sup>11</sup>. O estudo dos processos de canonização levado a cabo por André Vauchez permitiu a este autor delinear uma imagem do bispo nos últimos séculos da Idade Média. Segundo este autor, é possível constatar, através da análise dos depoimentos das testemunhas no âmbito dos processos de canonização, uma continuidade de um modelo definido, nas suas linhas-de-força, desde a Alta Idade Média, por toda uma tradição eclesíastica, mas também algumas mutações sofridas por este paradigma, entre os

<sup>7</sup> GRÉGOIRE, 1996: 262.

<sup>8</sup> GRÉGOIRE, 1996: 264.

<sup>9</sup> VAUCHEZ, 1988: 329-330. O *De officiis ministrorum*, de Santo Ambrósio, foi também um dos textos antigos mais lidos durante a época medieval. Contudo, JEDIN, 1985: 13, considera que «più notevole e di più vasta conseguenza fu il fatto che dalle lettere pastorali paoline, e poi dalle lettere ed omelie di Cipriano, di Agostino, di Girolamo, di Leone Magno e dei tre Cappadoci si trasse un'immagine assai più viva e quasi plástica della vita e delle opere dei primi vescovi, che non dai frammenti degli scritti e delle omelie dei Padri, che si leggevano nei breviari. Qui si vedevano i vescovi quali predicatori sul púlpito, quali direttori spirituali e consiglieri, nei loro sinodi».

<sup>10</sup> SOT, 1981.

<sup>11</sup> VAUCHEZ, 1988: 329.

séculos XIII e XV<sup>12</sup>. No âmbito dos procedimentos processuais que tinham em vista a canonização de um bispo «exemplar», os aspectos mais valorizados eram, sobretudo, a sua ascendência nobre, a função enquanto chefes e defensores da sua Igreja, o seu zelo pastoral, a sua acção reformadora e as suas práticas ascéticas<sup>13</sup>. Contudo, como reconhece André Vauchez, o modelo de santidade episcopal conhecerá um período de crise em vários reinos cristãos, a partir do final do século XIII. Com efeito, ultrapassada a fase de reforma da Igreja, durante a qual ocorreram violentos confrontos entre os «exemplares» bispos e o poder laico — lembremos, a título exemplo, o caso de Thomas Beckett, arcebispo de Cantuária — e que havia potenciado àqueles uma oportuna ocasião para que aqueles se distinguissem e singularizassem, por meio do seu zelo pastoral — a verdade é que estes se tornaram, sobretudo, administradores de bens temporais e senhores que pretendiam exercer os seus direitos.

Em todo o caso, tal moldura não significa que todos os prelados desta época tenham pautado a sua acção exclusivamente de acordo com aqueles moldes... É bem sabido como a hagiografia medieval divulgou exemplos de bispos modelares: mas também é importante não perder de vista que os textos que se inscrevem neste veio literário eram compostos tendo em vista propósitos imediatos bem precisos, a saber, a glorificação da personagem em questão, a edificação espiritual e a promoção do seu culto — e, em muitos casos, servir de estímulo à beatificação ou canonização desses «cristãos excepcionais»<sup>14</sup>, que condicionavam, muito compreensivelmente, a sua produção e recepção. A título de exemplo, lembremos a *Vita Geraldi*, escrita pelo francês Bernard, arcediogo de Braga, entre 1112 e 1128<sup>15</sup>, que constrói, em moldes exaltadores e panegíricos, um retrato deste prelado como um «perfeito pastor de almas»:

*Assim como o lavrador, forcejando por tornar frutíferos lugares desertos, arranca primeiro o que não dá fruto; a seguir, cultiva a terra; depois, semeia, e, finalmente, colhe o fruto: do mesmo modo o Beato Geraldo, solícito de outro tanto fazer, não deixou de extirpar, com sua censura, os crimes dos homens; cultivou, com carinho, o seu coração mercê do arado do correctivo; semeou, judiciosamente, entre o povo, palavras de pregação, — para poder, ao rebanho a si confiado, oferecê-lo a Deus tal um fruto. Solícito, também enquanto à disciplina da Igreja, ensinou a primor aos clérigos, que aí encontrou, a disciplina eeclesiástica, enriqueceu-os de bens, e cumulou-os de outros, que julgou dignos e idóneos, e, assim, estabeleceu na sua Igreja um belo e óptimo convento<sup>16</sup>;*

<sup>12</sup> VAUCHEZ, 1988: 336.

<sup>13</sup> VAUCHEZ, 1988: 337-352.

<sup>14</sup> AIGRAIN, 2000; BROWN, 1984; GRÉGOIRE, 1996; GAJANO, 1999; MENDES, 2017.

<sup>15</sup> MATTOSO, 1996: 84-85.

<sup>16</sup> D. BERNARDO, 1959: 9-10.

*O Beato Geraldo, reformada a Igreja de Braga na antiga dignidade, visitava, de tempos a tempos, a província Bracarense; exortava os Bispos à Santidade; informava, com carinho, os Capítulos dos Monges na santa disciplina monástica; instruía, com cuidado, presbíteros colados a paróquiass, na doutrina canónica; incitava acuradamente os senhores das terras a conservarem a paz e a praticarem a justiça: não deixava de derramar sobre o povo palavras de pregação. Por outro lado, no seu arcebispado, com frequência celebrava sínodos; a vícios do povo a si confiado, a ofensas de clérigos, suplicando preces de humildade e arguindo com o zelo da disciplina, virilmente os cortava cerces. Amava os humildes [...]; frequentemente dava conforto a pobres, não só com refeições senão que com roupas [...]. Com efeito, a consagrações de Igrejas, a ordenações de clérigos, a confirmações de povoações, continuamente assistia; procurava, sem dúvida, cumprir o ofício de bom pastor<sup>17</sup>.*

Em todo o caso, como uma ampla bibliografia já realçou, a espiral de decadência que se vinha fazendo sentir no seio da Igreja, acentuada durante a Idade Média, originada pela acumulação de benefícios, a ausência de bispos e presbíteros nas suas dioceses e paróquias, as quais, não raras vezes, ficavam ao cuidado de curas sem qualquer preparação, a incipiente formação doutrinal e moral dos clérigos, os casos de simonia, entre outros aspectos, amplificou uma moldura configurada pela emissão de várias críticas — tecidas, sobretudo, por humanistas, como Erasmo<sup>18</sup>, e pelos reformados — e pela emergência de algumas iniciativas de reforma interna da Igreja<sup>19</sup>, cujas raízes se ancoravam, pelo menos, desde o V Concílio de Latrão (1512-1517), ainda que seja importante não perder de vista o contributo da *Devotio Moderna*. No caso português, o provimento de altas dignidades eclesiásticas, nas primeiras décadas do século XVI, só se tornará compreensível, se equacionado no contexto das relações da Coroa com a Igreja, configuradas como uma teia de afirmação de poderes e de distinção clientelar. Com efeito, como realçou José Pedro Paiva, D. Manuel I havia gizado uma estratégia

<sup>17</sup> D. BERNARDO, 1959: 13.

<sup>18</sup> «A vida dos soberanos vem sendo zelosamente imitada pelos sumos pontífices, pelos cardeais e pelos bispos há já bastante tempo, e quase a superam. Mas se algum reflectisse, veria que a sua veste de linho, branca como a neve, é o símbolo de uma vida imaculada; que a sua mitra bicórnea, de pontas unidas por um mesmo nó, significa um conhecimento igual e aprofundado do Antigo e do Novo Testamento; que as luvas que lhes cobrem as mãos indicam que deve estar isento de todo o contágio dos assuntos mundanos para administrar os sacramentos; que o báculo simboliza o cuidado vigilante do seu rebanho; que a cruz peitoral significa a vitória sobre todas as paixões humanas. Se reflectisse sobre estas e outras coisas, não viveria uma vida cheia de tristeza e de angústia? Hoje, pelo contrário, estes pastores não fazem mais do que apascentarem-se a si próprios. Deixam o cuidado das ovelhas ao próprio Cristo ou aos chamados frades ou aos seus vigários. Não se recordam que o nome "bispo" que levam significa trabalho, vigilância, solicitude. Agem apenas como bispos quando se trata de recolher dinheiro, então *a sua vigilância não é descuidada*» (ERASMO DE ROTERDÃO, 2012: 123); «Todavia estou na dúvida se eles deram ou se seguiram o exemplo de certos bispos da Alemanha que, abandonando levianamente o culto, as bênçãos e outras cerimónias semelhantes, comportam-se exactamente como sátiras até ao ponto de considerarem indigno e pouco decoroso de um bispo entregar a sua valente alma a Deus em outro sítio que não num campo de batalha» (ERASMO DE ROTERDÃO, 2012: 127).

<sup>19</sup> FERNANDES, 2000: 15-38; CARVALHO, 2016.

que visava «colocar nas mitras, preferencialmente nos arcebispados, membros da família real», na medida em que estas dignidades se configuravam, sobretudo, como meios de afirmação do poder régio e não como instrumentos que tinham como propósito assegurar a dimensão pastoral e a cura de almas. Mas havia também casos de bispos que nunca tinham residido nem, pelo menos, visitado a diocese, como o mostram os exemplos de D. Diogo Pinheiro (1514-1526), primeiro bispo do Funchal, e do seu sucessor, D. Martinho de Portugal (1533-1547)<sup>20</sup>. Por outro lado, lembremos também que, por exemplo, os bispos príncipes, pelo menos até ao encerramento do Concílio de Trento, em regra geral, não celebravam missas, nem ministravam sacramentos, assim como não faziam visitas (excluindo as da sé catedral), nem catequizavam, pessoalmente, os fiéis, na medida em que, como sublinhou José Pedro Paiva, tal não se «articulava de modo nenhum com o perfil episcopal comum» nesses tempos<sup>21</sup>. Em todo o caso, haverá que não perder de vista que nem todos os prelados se afastaram ou imiscuíram do desempenho das funções e obrigações episcopais, tendo mesmo alguns deles norteado a sua acção por iniciativas de reforma, antes do Concílio de Trento — lembremos, a título de exemplo, D. Martinho da Costa (arcebispo de Lisboa), o cardeal-infante D. Afonso (ainda em Évora e depois em Lisboa) ou D. Diogo de Sousa (bispo do Porto e arcebispo de Braga) — e alguns deles desenvolveram mesmo uma acção muito significativa no domínio do mecenatismo artístico, como D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, em Lamego e em Lisboa<sup>22</sup>.

Tal como sucedeu nos vários territórios da Europa católica, seria necessário aguardar o encerramento do Concílio de Trento, em 1563, para que se concretizasse uma profunda reforma da Igreja, não apenas na sua dimensão institucional e jurídica, como também pastoral e espiritual<sup>23</sup>. Neste sentido, a partir da segunda metade do século XVI, na esteira da *Devotio Moderna*, que muito investiu na valorização da *imitatio Christi*<sup>24</sup>, a hagiografia e a biografia devota sublinharão, sobretudo, o esforço de interiorização do rigor pastoral, não só na doutrina, como na actividade desenvolvida: assim, esta moldura conduzirá à difusão do modelo do «perfeito bispo»<sup>25</sup>, escorado nos decretos conciliares tridentinos, que favoreceram a revalorização do espírito evangélico e do zelo pastoral, das suas virtudes heróicas — muito especialmente da caridade — e da divulgação e sustentação da sua *fama sanctitatis*.

<sup>20</sup> BUESCU, 2015: 143-152.

<sup>21</sup> PAIVA, 2007: 127-174.

<sup>22</sup> BUESCU, 2018: 583.

<sup>23</sup> JEDIN, 1972; PALOMO, 2006.

<sup>24</sup> A título de exemplo, veja-se a dedicatória, dirigida a D. Afonso de Castelo Branco, bispo de Coimbra e conde de Arganil da *Vida, y Corona de Christo Nuestro Salvador* (1610) do Padre João Rebelo (S.J.): «espero que [esta obra] seja muyto aceita, assi polla materia, que he o retrato, que V. S. tem diãte dos olhos, na vida de sua pessoa, & no governo de sua igreja».

<sup>25</sup> JEDIN & ALBERIGO, 1985; TELLECHEA IDÍGORAS, 1997: 207-223.

Com efeito, a dimensão do «bispo pastor» que virá a caracterizar a acção de muitos prelados configurar-se-á como um aspecto polarizador, valorizando uma actividade pastoral que abrange domínios tão vários e diversos, como a pregação, o cuidado com a difusão do catecismo, a legislação diocesana, a visita pastoral, a administração dos bens eclesiásticos, as práticas assistenciais, a vigilância moral do clero e dos fiéis, a formação do clero, o controlo de abusos, a ortodoxia da fé<sup>26</sup>: a título de exemplo, lembremos como estas dimensões se encontram equacionadas, como se de um programa se tratasse, no frontispício da *Vida del Illustrissimo Señor D. Francisco de Reynosso Obispo de Cordoba* (Valladolid: Francisco Fernandez de Cordoba, 1617) de Fr. Gregorio de Alfaro.

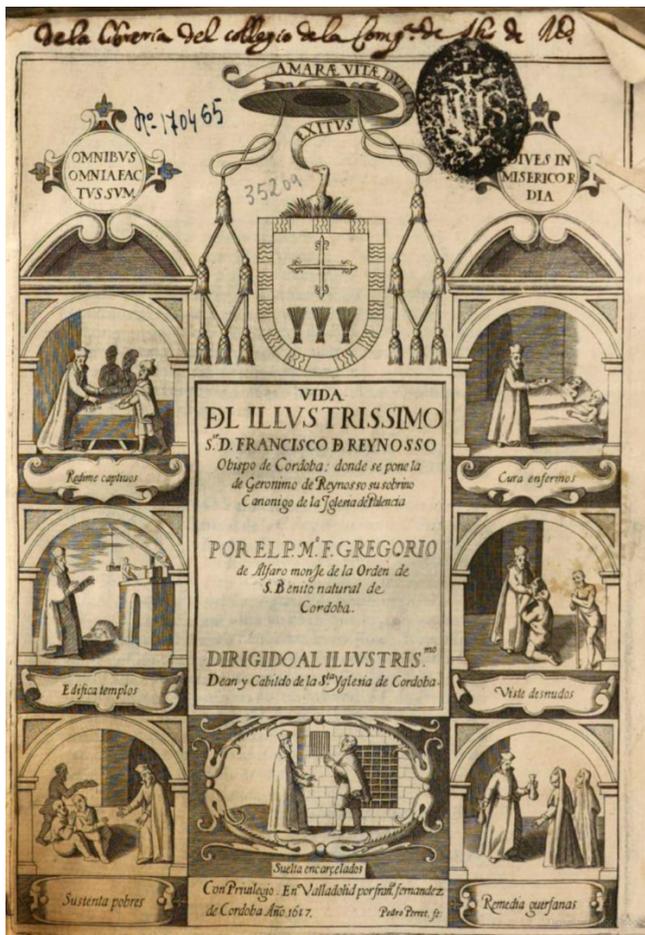


Fig. 1. Frontispício de ALFARO, 1617  
 Exemplar digitalizado em Google Books

<sup>26</sup> PAIVA, 2006; PAIVA, 2011.

Muitos destes casos reais converter-se-ão mesmo em modelos exemplares divulgados pela hagiografia e pela biografia devota e propostos à imitação de outros preladados, a par de outros textos que investem na difusão dos paradigmas do «bispo doutor», que encontra, por sua vez, eco nas várias «Vidas» de Santo Agostinho que vão sendo publicadas ao longo dos séculos XVII e XVIII<sup>27</sup>, até ao «bispo missionário e evangelizador», declinado na *Vida del Ilustrissimo, y Reverendissimo Señor D. Toribio Affonso Mogrevejo Arcebispo dela Ciudad delos Reyes Lima* (Madrid, 1654), escrita por António de Leão Pinello e o *Epitome dela vida, y muerte de D. Fernando Arias Ugarte, electo Obispo de Panamá*, da autoria de Diogo de Leão Pinello, e incluído na *Vida del Ilustrissimo Doctor D. Fernando Arias Ugarte, Auditor General, que fue dela guerra de Aragon, Oydor delas Chancillarias de Panamá, Plata, Lima: Corregidor do Potosi, Governador de Guancavelia, Visitador del Tribunal dela Santa Cruzada, electo Obispo de Panamá, Obispo de Quito, Arçobispo dela Plata, Arcebispo que murió dela insigne Metropoli delos Reys* (Lima: por Pedro de Cabrera, 1633), de Diogo Lopes de Lisboa Leão, configurando uma moldura que se poderá considerar amplificada com a edição de colectâneas de pendor hagiográfico, de que são exemplo o *Catalogo e historia dos bispos do Porto* (Porto: por João Rodrigues, 1623), a *Historia ecclesiastica dos arcebispos de Braga. Parte primeira* (Braga: por Manoel Cardoso, 1634) e *Parte segunda* (Braga: por Manoel Cardoso, 1635) e a *Historia ecclesiastica da Igreja de Lisboa. Vida e acçoens de seus preladados, e varões eminentes em santidade, que nella florescerão. Parte I* (Lisboa: por Manoel da Sylva, 1642) de D. Rodrigo da Cunha.

Também no domínio da iconografia, a partir do século XVI, se fará notar a revalorização do tema do Bom Pastor, que, de acordo com Gaston Duchet-Suchaux e Michel Pastoureau, não tinha merecido atenção por parte da arte medieval: assim o testemunha a gravura feita em 1578 por Hendrik Goltzius, intitulada *Exemplar Virtutum*<sup>28</sup>, onde se vê a imagem do Menino Jesus como Bom Pastor, ou o quadro *Le Bon Pasteur* (cerca de 1654), da autoria de Philippe de Champaigne, à guarda do Musée des Beaux-Arts de Tours<sup>29</sup>. E até mesmo Luís XIV se fez retratar em trajas de Cristo Bom Pastor<sup>30</sup>... De resto, foram também editadas obras que contribuíram, em larga medida, para a revalorização da imagem do Bom Pastor: disso são exemplo *El Buen Pastor. Espejo de curas y sacerdotes. Escrito con las plumas de los 4 Euangelistas* (Tortosa: en la Imprenta de Francisco Martorell, 1641) de Cristóbal Lozano, dedicado a D. Mendo de Benavides, bispo de Cartagena, ou *Idea de el Buen*

<sup>27</sup> ANJOS, 1612; MELO, 1648: Parte I; MELO, 1649: Parte II; TOLENTINO, 1729; GLÓRIA, 1744. Cf. também DOMINGUES *et al.*, 2000.

<sup>28</sup> DEKONINCK, 2005: 196.

<sup>29</sup> Veja-se também OSSWALD, 1996.

<sup>30</sup> BURKE, 1995: 41.

*Pastor copiada de los SS. Doctores representada en Emblemas Sacros con avisos espirituales, morales, politicos y economicos para el gobierno de un Principe Ecclesiastico (León: a costa de Anisson y Posuel 1682) de Francisco Nuñez de Cepeda (S.J.).*

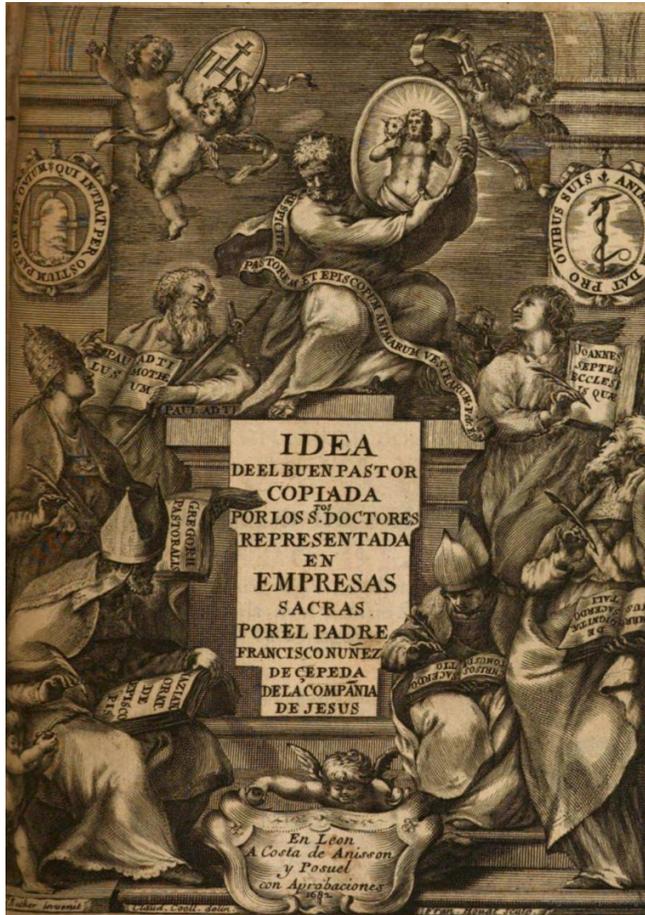


Fig. 2. Frontispício de NUÑEZ DE CEPEDA, 1682  
Exemplar digitalizado em Google Books



Fig. 3. Hendrik Goltzius, *Exemplar Virtutum*

Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/371414>>

Neste contexto tão propício à difusão do modelo do «perfeito bispo», em sintonia com as novas exigências pastorais e religiosas da época, não deixa de ser muito significativo encontrarmos a aplicação deste paradigma à escrita de «Vidas» de prelados que viveram e desenvolveram a sua acção antes da promulgação dos decretos tridentinos: é o caso do *Sumario de la vida del primer arzobispo de Granada don fray Hernando de Talavera* (Évora: por André de Burgos, 1557) e do *Epítome da vida apostólica e milagres de S. Tomás de Vila Nova, com um epítome dos religiosos que nas províncias de Portugal e Castela tiveram nome* (Lisboa: por Pedro Craesbeck, 1629), traduzido por Fr. Duarte Pacheco (O.E.S.A). De facto, nas suas «Vidas», D. Hernando de Talavera (†1507) e São Tomás de Villanova (†1555) são apresentados como dois prelados exemplares, na medida em unem as suas preocupações

pastorais e reformadoras, sobretudo pelo que diz respeito à formação do clero, à correção de vícios e abusos não só por parte de eclesiásticos, como também dos fiéis, ao seu programa pessoal de ascese e devoção, solidificado pela prática das virtudes teologais e cardeais. Por sua vez, a *Vita Gondisalvi Pinarii Episcopi Visensis*, escrita por Diogo Mendes de Vasconcelos, sobrinho do biografado, e editada, pela primeira vez, em 1591 (Eborae: apud Martinum Burgensem)<sup>31</sup>, dedicada ao cardeal Alberto, arquiduque de Áustria, apresenta também uma imagem de D. Gonçalo Pinheiro enquanto um «bispo-modelo» na linha das directrizes tridentinas. Deste modo, o biógrafo, para além de exaltar a vasta lição que o bispo de Viseu tinha da Astronomia, da Geometria e das línguas grega e hebraica, sublinha o seu zelo pastoral e a sua acção reformadora, nomeadamente a elaboração das novas *Constituições do bispado de Viseu* (Coimbra: por João Álvares, 1556), que foram impressas por sua ordem, a restauração do convento de São Francisco de Orgens e a transformação do paço de Fontelo em um hospital.

Também Jorge Cardoso, no seu *Agiologio Lusitano*, & revisita o exemplo de S. Frutuoso, arcebispo de Braga, que

*tanto que se vio deposse, entêdeo logo no modo, & reforma de suas ouelhas, que obrou suauissimamente, mais cõ exemplares acções, que com nouas leis, não mudando de traje, ou teor de vida, que vsaua em monge, obseruando cõ rara perfeição a sancta regra, viuendo com tanta parcimonia, & penitencia que cada hora se lhe exergauão mais atenuadas as corporaes forças, causando notauel compaxão em todos, não largando nunca o cilicio, seruindolhe de regalada cama hũ feixe de vides, visitando a pè (sem fausto de criados) sua estendida diocesi, remediando abusos introduzidos co tempo, castigando culpados com angelica brandura, dependendo largas esmolas com suas mãos, procurando finalmente fossem seruidos os templos sagrados co a limpeza, & magestade possiuel. Pelo que vendo os subditos a suauidade de seu gouerno, germanado de obras conformes a seu nome, procurauão a todo proposito imitallo*<sup>32</sup>.

O modelo do «perfeito prelado» em sintonia com o espírito tridentino encontra uma «eficaz» aplicação na escrita da *Relação summaria da vida do ilustríssimo e reverendíssimo senhor D. Teotónio de Bragança, arcebispo de Évora* (Évora: por Francisco Simões, 1614), pelo P.e Nicolau Agostinho. o modelo do «perfeito bispo», na linha das directrizes tridentinas, que veio favorecer a revalorização do espírito evangélico e do zelo pastoral, assumindo como referência os decretos conciliares tridentinos,

<sup>31</sup> Reeditada em Romae: apud Bernardum Bassam, 1597 e Francof.: apud Claudium Marnium, 1608.

<sup>32</sup> CARDOSO, 1657: 594.

embora, na prática, certos aspectos que equacionavam esta problemática, como, por exemplo, os provimentos dos prelados, vinham continuando a ser pautados por moldes anteriores, refletindo, deste modo, a confluência de poderes e influências diversos, como contraponto às críticas de que a Igreja vinha sendo alvo e a que várias reformas, anteriores à ruptura despoletada por Lutero, tentaram dar resposta<sup>33</sup>.

Desde logo, no «Prologo ao lector», o autor sublinha e insiste no carácter exemplar da figura de D. Teotónio de Bragança e, sobretudo, a dimensão edificante que esta comporta para todos os cristãos:

*Moueome, & quasi obrigou a charidade, & zello de aproveitar a muitos com seu exemplo, alem de ser a isso stimulado per pessoas pias, & desejosas de não ficar sepultada, & esquecida a vida de hum Prelado tão Real no sangue, & tão honesto na pessoa, tão modesto na vida, tão solícito no governo de sua casa, tão cuidadoso no de sua igreja, tão esmoler aos pobres, tão hospedador de Estrangeiros, tão affauel, & humilde a virtuosos, tão magnanimo nas obras, tão inteiro na justiça, tão constante na jurisdição da igeaja, tão zeloso da Fee: quem em fim por sua conservação aventurou, & deu sua propria vida. Moueome (como digo) para que ella seja luz a Prelados da igreja, doctrina a Pays de famílias, & exemplo aos demais todos<sup>34</sup>.*

Depois de traçar a genealogia de D. Teotónio, realçando a sua ascendência nobre, Nicolau Agostinho relata-nos a concretização da vida religiosa do biografado. Deste modo, o autor conta-nos que D. Teotónio ingressou na Companhia de Jesus, onde «esteue alguns annos, dando tantas mostras de humildade, & obediencia, mortificando-se tanto, que espantaua a todos»<sup>35</sup>, tendo, posteriormente, estudado Artes e Teologia. É, aliás, muito curioso notar que, a partir do momento em que relata a ordenação de D. Teotónio como sacerdote, o biógrafo se esforce por focalizar e valorizar a ortodoxia do modelo religioso e pastoral espelhado por aquele prelado, inteiramente adequado aos cânones tridentinos:

*Ordenouse Sacerdote, permanecendo neste estado, com muyto exemplo de castidade, & pureza della, & com menos renda do que a sua pessoa conuinha. Porque não tinha mais, que o Thezourado da igreja Collegiada da Villa de Bracellos, que rendia quatro centos Cruzados, & mil, & duzentos mais, que tinha de pensão*

<sup>33</sup> CARVALHO, 2016.

<sup>34</sup> AGOSTINHO, 1614: «Prologo ao lector». Pero Novais, censor do Conselho Geral da Inquisição, insiste também na sua «Licença», datada de 15 de Abril de 1614, no facto de ser esta «Vida» «plana, pia, exemplar a Prelados, & vtil pera se stampar».

<sup>35</sup> AGOSTINHO, 1614: 11r.

*em Castella, donde lhos auia dado el Rey Phelippe segundo, seu segundo primo, & hũa igreja nas Serras de Tralos montes, da apresentação do Duque seu Irmão: a qual seruiu alguns annos, como proprio Cura, administrando os Sacramentos per si a seus fregueses, dando-lhe muita doctrina, & exemplo de grande Christandade, & viuendo naquela igreja em casas quasi palhiças, por não auer outras naquelas terras, como bom Pastor entresuas ouelhas*<sup>36</sup>.

Em 1578, D. Teotónio ocupará a sé episcopal de Évora, que estava vacante após a saída do cardeal D. Henrique, que havia sido obrigado a assumir as rédeas do governo do reino, na sequência do desaparecimento de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir. A partir daqui, a estrutura da obra obedecerá a um esquema que privilegiará a acção e as virtudes heróicas de D. Teotónio de Bragança, pretendendo, claramente, exaltar a figura do arcebispo exemplar, na linha das propostas tridentinas<sup>37</sup>, e onde, muito curiosamente, estão ausentes quaisquer referências a milagres ou prodígios obrados por intercessão deste prelado.

Deste modo, o biógrafo narra a «ordem que o arcebispo deu a sua casa», realçando que para

*em tudo dar bom exemplo na eleição de seus criados, não aceitou algum por respeito humano, senão por informações de suas virtudes, calidades, & partes, & que não tivessem raça de Mouros, Christãos nouos, ou Mulatos & se depois de aceitados, achaua o contrario em algum, logo o despedia: de modo, que não ficasse afrontado, antes satisfeito de seu serviço: pello que teue sempre nelle pessoas de bom exemplo. E para se mostrar em tudo mais Bispo Regular, que Secular, ordenou, que todos os Officiaes de sua casa fossem pessoas Ecclesiasticas, ou de habito Ecclesiastico: de modo que ate os Pagões, & Moços da Capella andauão de comprado, & honestos, & estudauão todos na Vniuersidade, por não estarem ociosos, & se algum não estudaua, ocupauao de modo em casa, que não auia nella hora de tempo ociosa, nem mal gastada*<sup>38</sup>.

Conta-nos também Nicolau Agostinho que o arcebispo de Évora era

*tão solícito de seus criados serem virtuosos, que mais entendia no bem, & saluação de suas almas, que no necessário do corpo, & temporal, de que tambem tinha cuidado lhe não faltasse nada. E se algum adoecia, o fazia curar com muito cuidado, mimo, & regalo, para o que tinha especial charidade, encomendandoo muito ao*

<sup>36</sup> AGOSTINHO, 1614: 11r.-11v.

<sup>37</sup> ROLO, 1965: 341-357.

<sup>38</sup> AGOSTINHO, 1614: 14r.

*infirmo, que para isso tinha ordenado. Mandava todos os dias à noite rezar as Ladainhas no seu Oratorio, a que os criados auião de estar todos presentes, & no cabo dellas lhes mandava ensinar a doutrina Christãa, para que não ouuesse criado, nem escrauo, que a não soubesse [...]. Cada anno visitava sua casa secretamente, em forma de Visitação, para saber as faltas de seus criados, & de como viuião, & assi os teue sempre tão honestos, castos, & de taes costumes, que nunca derão escandalo algum, assi na cidade de Euora donde viuião, como em qualquer outra parte, que estivessem debaixo de sua obediencia, & seruiço<sup>39</sup>.*

Com efeito, foram tão notáveis a modéstia e a humildade deste prelado

*que em todas as partes era louuado seu exemplo. E assi aconteceu, que mostrando-se a sua Sanctidade o Papa Clemente octauo, em Roma, hũa peça de Mescla de còr alegre, & apraziuel para vestir de campo, gabandoa, dixe: não estivera daqui mal hum vestido ao Papa, mas que dixerá sabendoo Dom Theotonio Arcebispo de Euora<sup>40</sup>.*

Conta-nos também o biógrafo que «nos casos aduersos se mostrou sempre tão humilde, sofredor, & constante, que nunca fez caso, nem se queixou de algũas descortesias, que lhe forão feitas por pessoas insolentes, & mal criadas, assi na cidade de Euora, como fora della, & inda algũas em materia de seu officio: das quaes podendo tomar satisfação, ou queixarse a sua Magestade: nunca o fez, nem mãdou fazerm nem consentio se fizesse: antes com todos se reconciliaua, dissimulando toda afronta: sendo sempre o primeiro na reconciliação: como quem tinha por obrigação de seu officio dar exemplo de bom Pastor»<sup>41</sup>.

No «ornato de sua See» e no «governo de seu Arcebispado» foi D. Teotónio, de acordo com as palavras do seu biógrafo, «muito solícito, & zellador»<sup>42</sup>: neste sentido,

*a See, a quem amou como Esposa sua, desejou sempre ver bem ornada, & melhor seruida de seus ministros. E para estes desejos terem o efeito que desejava, ordenou hum Concilio Diocaesano: no qual reformou, & de nouo ordenou, como delle se ve, muitas cousas, todas para bom governo Spiritual, & Temporal de sua igreja, entre as quaes mandou com graues penas, & censuras, que nenhum Sacerdote acompanhasse ainda à igreja molher algũa por nobre, ou illustre, que fosse. [...] Na Capella do Sanctissimo Sacramento de sua See, se costumauão assentar muitas pessoas em Cadeiras, & sem ellas, & molheres algũas em Alcatifas, o que era desacato do tal*

<sup>39</sup> AGOSTINHO, 1614: 14v.-15r.

<sup>40</sup> AGOSTINHO, 1614: 17r.

<sup>41</sup> AGOSTINHO, 1614: 54v-55r.

<sup>42</sup> AGOSTINHO, 1614: 17r.

*lugar pello Senhor, que nelle assiste, não podendo elle sofrer esta irreuerencia, mandou com pena de excomunhão, & dinheiro, que nenhũa pessoa de qualquer estado, que fosse se assentasse na dita Capella, nem ainda confessor para confessar, tirando o Padre Cura. [...] Entre muitas peças de Prata, que mandou fazer, he hũa Alampada de inuenção noua, tão grande, que de alto tem mais de dez palmos, & de roda sete, & meyo, ate oito: a qual de Prata, & feitio custou mais de seis mil Cruzados: & assi parece sera das mayores, & mais lustrosa, que auerà na Europa. Fez mais duas Tocheiras tão grandes, que de Prata, & feitio passa cada hũa de trezentos mil reis. Deu mais hũa imagem de Sam Sebastião de Prata, que tem dous palmos, & meyo de comprido, encostado a hũa Palmeira tambem de Prata. [...] Mas sobre tudo: ornou esta igreja Spiritual, & Temporalmente com a insigne Reliquia de Sam Mancio, primeiro Prelado della: que no anno de mil, & quinhentos, & nouenta, & dous, trouxe em pessoa de Castella, auendo muyto tempo que andaua em requerimentos para à auer, como ouue com ò faour del Rey Dom Phelippe segundo de Hespanha<sup>43</sup>.*

Zeloso do governo e da reforma do seu arcebispado, «de modo, que Deos fosse seruido, & os súbditos consolados, & viuessem como Catholicos Christãos, & que não ouesse nellas pecados públicos, ou escandalosos: nem ainda secretos»<sup>44</sup>, D. Teotónio

*se desuelaua escrevendo muitas cartas Pastoraes aos Priores, Rectores, Vigairos, & Curas de suas igrejas, auisandoos de como se auião de auer com seus Freguezes, pedindo-lhes juntamente relação do que se passaua entre eles. E para effeito deste bom governo, desejou ter sempre bons Letrados em sua Relação, & alem dos que achou nella, quando veyo ao Arcebispado: de que se seruiu, mandou por vezes à Vniuersidade de Coimbra buscar Letrados dos mais doctos, & melhores partes, assi em sangue, como virtude<sup>45</sup>.*

Na linha das directrizes tridentinas, como acentuou José Pedro Paiva<sup>46</sup>, a visita pastoral foi também um dos instrumentos utilizados por D. Teotónio de Bragança não apenas para controlar administrativa e jurisdicionalmente o território do seu arcebispado, mas para manter uma vigilância sobre o comportamento do clero e das populações, inscrita no processo da ofensiva tridentina<sup>47</sup>. Neste sentido, este prelado

<sup>43</sup> AGOSTINHO, 1614: 17r.-21r.

<sup>44</sup> AGOSTINHO, 1614: 22v.

<sup>45</sup> AGOSTINHO, 1614: 22v.-23r. Cf. PALOMO, 1995: 587-624.

<sup>46</sup> PAIVA, 2011.

<sup>47</sup> Sobre a importância da visita pastoral nesta época, veja-se: TURCHINI, 1996: 335-382; NUBOLA, 1996: 383-413; PAIVA, 2002: 159-175.

*visitou, e chrismou pessoalmente todo seu Arcebispado, & a mayor parte delle por vezes, tirando o campo de Ourique [...]. A elle foy no fim do anno de mil, & quinhentos, & oytenta, & tres, & andou parte do anno de oytenta, & quatro: onde gastou perto de cinco meses. Visitou, & Chrismou todo esse campo: posto que terra áspera, & a mais remota de todo o Arcebispado. [...] E assi chegou nesta jornada a visitar Freguezias postas em lugares tão ásperos, que não tinham Visitadores alguns chegado a ellas: o que sabendo elle em pessoa as Visitou, & Chrismou, ainda que com trabalho seu, & dos que o acompanhauão, os Freguezes das quaes se espantauão de tanto amor, & charidade de Prelado, & lhe beijauão a mão por tanta hõra, & merce. E assi não faltaua homem, nem molher, nem moço de idade, que não se achasse presente nas igrejas ao ver, & receber sua bênção. [...] Nenhũa igreja, ou Mosteiro, ou Hermida de todo o Arcebispado ficou onde não dicesse Missa em cada hũa<sup>48</sup>.*

Nicolau Agostinho conta-nos também que D. Teotónio

*em dar ordens, e ordenar Clerigos em seu Arcebispado, foy muyto advertido, & acautellado, porque nunca ordenou pessoa, que não fosse sufficiente, & approuada pelos examinadores Synodaes, & de cuja vida, & costumes tiuesse muyto particular informação. E tinha muito cuidado em não ordenar quem não fosse de todo limpo da nação de Christãos novos, ou Mouriscos: no que sempre teue muito cuidado de inquirir<sup>49</sup>.*

Mas a actividade reformadora e pastoral de D. Teotónio não se ficou por aqui. Com efeito, como nos relata o seu biógrafo, o arcebispo eborense reformou mosteiros de religiosas de sua obediência, a saber, o mosteiro de Santa Mónica de Évora, da Ordem de Santo Agostinho, o mosteiro de Nossa Senhora do Castelo da vila de Moura, da Ordem de São Domingos e o mosteiro de Jesus de Viana do Alentejo, da Ordem de São Jerónimo<sup>50</sup>, instituiu os mosteiros do Salvador de Évora e de Nossa Senhora da Graça do Torrão<sup>51</sup>, terminou a construção do mosteiro de Santo António, da província da Piedade, «extra muros desta cidade de Euora, que o Cardeal el Rey Dom Henrique, sendo Prelado tinha começado»<sup>52</sup>, «mercou os aposentos junto de nossa Senhora dos Remedios, que auia sido Hospital dos enfermos de males

<sup>48</sup> AGOSTINHO, 1614: 25v.-26v.

<sup>49</sup> AGOSTINHO, 1614: 27v.-28r. Conta-nos também o biógrafo que «as igrejas, & Benefícios Curados, & que tinham obrigação de almas, não deu algũas, senão per concurso, & exame Synodal, guardando inteiramente o que o Concilio Tridentino nella dispoem [...]» (AGOSTINHO, 1614: 30r.).

<sup>50</sup> AGOSTINHO, 1614: 37r.-41r.

<sup>51</sup> AGOSTINHO, 1614: 41v.-47r.

<sup>52</sup> AGOSTINHO, 1614: 65r.

contagiosos, que deu aos Padres Carmelitas descalços»<sup>53</sup>, «ordenou, criou, & fez nouamente o Hospital, & Hospedaria dos pobres da invocação da Piedade, & instituyó a irmandade delle»<sup>54</sup>, para além do hospital que tinha em sua casa<sup>55</sup>, fundou uma casa de recolhimento para donzelas orfãs<sup>56</sup> e «conforme ao Concílio, o Seminario de Sam Mancio, onde se crião Collegiaes para Clerigos, para sustentação do qual fez contribuir todos os Beneficiados do Arcebispado contribuindo cada hum conforme a suas rendas, à dous por cento»<sup>57</sup> e trouxe a Ordem da Cartuxa para o reino português<sup>58</sup>.

É claro que em um texto como esta «Vida», de recorte claramente hagiográfico, o biógrafo não poderia deixar de exaltar as heróicas virtudes deste ilustre prelado, nomeadamente a sua caridade<sup>59</sup> e a sua humildade<sup>60</sup>, contribuindo, assim, para completar a construção da sua imagem exemplar.

Neste enquadramento, não será despidiendo evocar também o paradigmático exemplo de D. Fr. Bartolomeu dos Mártires.

O prestígio e a importância da figura de D. Fr. Bartolomeu dos Mártires justificam, por si só, a escrita de várias «Vidas»<sup>61</sup> de tónica hagiográfica, que, naturalmente,

<sup>53</sup> AGOSTINHO, 1614: 65r.

<sup>54</sup> AGOSTINHO, 1614: 65v.

<sup>55</sup> Conta-nos o biógrafo que «cada Anno duas vezes mandaua curar os enfermos de boubas, para o que tinha casa particular com pessoa que os curaua, gastando com elles todo o necessario de seus alimentos, Medico, Sirurgião, Barbeiro, & Botica» (cf. AGOSTINHO, 1614: 66v.).

<sup>56</sup> AGOSTINHO, 1614: 67r. Cf. também ABREU, 2004: 155-165.

<sup>57</sup> AGOSTINHO, 1614: 67r.-67v.

<sup>58</sup> AGOSTINHO, 1614: 68r. Este autor recorda também que, em 1598, D. Teotónio de Bragança deslocou-se a Valladolid, para, junto de Filipe III, rogar que não fosse concedido um perdão geral aos judeus (AGOSTINHO, 1614: 72v.-76r.).

<sup>59</sup> Segundo o seu biógrafo, «entre as grandes virtudes, que neste Principe mais resplandecerão, herdada tambem de seus Pays, & Auós, foy a da charidade. Porque parece, quanto ajuntaua, & desejava ter, tudo era para gastar em obras peias, imitando nisto aos Prelados da Primitiua igreja» (AGOSTINHO, 1614: 47v.); na cidade de Évora, durante o seu arcebispado, «continuou sempre em dar esmolos: as quais fazia publicas, & secretas & algũas dellas muito grandes: A Mosteiros de Religiosos, & Religiosas as fazia todas as vezes que lhas pedião muito liberalmente» (AGOSTINHO, 1614: 51r.) e «trazia sempre consigo hũa Bolsa com vinténs, de que daua esmolla aos pobres andantes, & sò este dinheiro via de suas rendas, por que o demais nenhum tomoua na mão, nem tomou, nem entezourou» (AGOSTINHO, 1614: 54r.); além disto, «era muito de ver os mininos da cidade, que erão muitos, juntos à sua porta, cada hum com sua tigela, esperando sua ração de Fauas & fatia de Pão, que alli se lhe daua, com que comião, & passavam contentes» (AGOSTINHO, 1614: 53v.).

<sup>60</sup> Conta-nos o biógrafo que D. Teotónio de Bragança, «ordinariamente, estando em Valuerde, ou em Sancto Antonio, Mosteiros dos descalços da Prouincia da Piedade, junto desta cidade [de Évora], comia com elles no Refeitório a seu modo, sem toalhas, & com elles juntamente hia dar graças à igreja. Na cozinha, lauaua com elles muitas vezes a louça, & algũas vezes os pees a elles» (AGOSTINHO, 1614: 57r.) e que «ajudaua a cozer os habitos de burel aos mesmos Padres, & em todas as cousas de humildade se exercitaua com elles, & em todo o acto della em que podia mostrar esta virtude, se prezaua de amostar: como foi tambem no tempo da Peste ajudar em sua casa a cozer as Mantas, & Enxergões, & fazer fios para os doentes da casa da saude» (AGOSTINHO, 1614: 57v.).

<sup>61</sup> SOUSA, Fr. Luís de (O.P.) (1619) — *Vida de D. Fr. Bartholameo dos Martyres da Ordem dos Pregadores*. Viana do Castelo: por Nicolau Carvalho. Traduzida para italiano (Roma, 1717-28) e latim (Roma, 1734-35); SOUSA, Fr. Luís de (O.P.) (1640) — *Vida de D. Fr. Bartolomé de los Mártires*. Madrid: Imprenta Real; SOUSA, Fr. Luís de (O.P.) (1663) — *La vie de D. Barthélemy des Martyrs*. Paris: chez Pierre Petit; SOUSA, Fr. Luís de (O.P.) (1664) — *La vie de D. Barthélemy des Martyrs*. Paris: chez Pierre Petit; SOUSA, Fr. Luís de (O.P.) (1678) — *La vie de D. Barthélemy des Martyrs*. Paris: [s.n.]; SOUSA, Fr. Luís de (O.P.) (1679) — *La vie de D. Barthélemy des Martyrs*. Paris: [s.n.]; SOUSA,

não poderão ser dissociadas do peso que o registo escrito vai alcançando na moldura da fixação e da conservação da memória e, neste caso concreto, da difusão do modelo do «perfeito bispo», escorado nos decretos conciliares tridentinos, que favoreceram a revalorização do espírito evangélico e do zelo pastoral, e da divulgação e sustentação da sua *fama sanctitatis*. De entre este filão de cariz hagiografizante, a «Vida» mais extensa e detalhada é a da autoria do também dominicano Fr. Luís de Sousa, que recupera, como intertexto, a «Vida» escrita por Fr. Luís de Granada, e que, nos seus contornos, não se afasta dos objectivos imediatos do género hagiográfico: a glorificação da personagem em questão, *ad maiorem gloriam Dei*, a edificação espiritual e a promoção do seu culto. A «Vida» escrita por Fr. Luís de Sousa recupera vários *topoi*, há muito institucionalizados pelo género hagiográfico<sup>62</sup> — os pais abastados e «virtuosos»<sup>63</sup>, a marca de nascença na mão direita<sup>64</sup>, a profecia do «pobre mendicante» que passou pela casa dos pais, a pedir esmola<sup>65</sup> — que evidencia um paralelismo com o episódio da Apresentação de Cristo no Templo, oito dias após o seu nascimento, narrado no Evangelho de Lucas (2: 22-40), no qual o justo e piedoso ancião Simeão profetiza que aquele menino seria o Salvador da Humanidade, mas seria também motivo de divisão e de contradição (2: 34-35) —, o seu gosto em visitar igrejas «e nela[s] a sua vida era andar de altar em altar, parando com atenção em cada imagem e reverenciando todas»<sup>66</sup>, a prática da virtude da caridade, que o convertem em um *puer senex*<sup>67</sup> —, que constituem, de resto, sinais que apontam para a excepcionalidade de Bartolomeu e para uma predestinação divina para a «santidade», para, nos capítulos seguintes, construir uma imagem de um religioso dominicano que, pese embora o facto de ter exercido importantes funções e cargos eclesiásticos — lembremos que

---

Fr. Luís de (O.P.) (1984) — *A Vida de D. Frei Bertolomeu dos Mártires*. Introdução de Aníbal Pinto de Castro, fixação do texto de Gladstone Chaves de Melo e Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: IN-CM/Movimento Bartolomeano; GRANADA, Fr. Luís de (O.P.) (1679) — *La vie de dom Barthélémy des Martyrs, religieux de l'ordre de S. Dominique, archevêque de Braga en Portugal. Tirée de son histoire écrite en espagnol et portugais par cinq auteurs*. Paris: Lambert Roulland; GRANADA, Fr. Luís de (O.P.) (1906) — *Vida del V. D. Fr. Bartolomé de los Mártires*. In *Obras de Fr. Luis de Granada de la Orden de Santo Domingo*. Ed. crítica y completa de Fr. Justo Cuervo (O.P.). Madrid: Imprenta de la Viuda e hija de Gómez Fuentenebro, tomo XIV, p. 323-366; VITÓRIO, Francisco Álvares (1748) — *Vida e acções memoraveis do veneravel D. Fr. Bartholomeu dos Martyres... dividido em duas Partes, e extrahido dos excellentes escritos de Fr. Luiz de Granada, Fr. Luiz de Cacegas, Fr. Luiz de Sousa, e Luiz Munós. Primeira parte*. Lisboa: Officina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram; VITÓRIO, Francisco Álvares (1749) — *Vida e acções memoraveis do veneravel D. Fr. Bartholomeu dos Martyres. Segunda parte*. Lisboa: Officina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram.

<sup>62</sup> MACHADO, 1994: 671-684.

<sup>63</sup> SOUSA, 1984: 13.

<sup>64</sup> SOUSA, 1984: 13: «Naceu este minino com um notável sinal e bem illustre pronóstico do que havia de ser ele ao diante. Tinha na mão direita, sobre as costas dela, naturalmente impressa ùa cruz, florida de quatro flores de liz nos quatro remates, como feitas de pincel, e da mesma forma que são as que usam os comendadores de Avis e as que andam nas divisas da nossa Ordem. Representava a carne, naquele debuxo, um calo duro e relevado de cor branca, ou um debrum que fica em ferida mal curada, e não era maior que ùa polegada, mas tão perfeita e distinta e bem proporcionada que bem mostrava ser obra do Autor da natureza».

<sup>65</sup> SOUSA, 1984: 15.

<sup>66</sup> SOUSA, 1984: 15.

<sup>67</sup> Cf. CURTIUS, 1990: 98-101.

foi professor de Teologia, no mosteiro da Batalha, mestre de noviços, padre conciliar, arcebispo de Braga —, de se ter destacado enquanto «reformador» (de que são claro testemunho os seus esforços no sentido da aplicação dos decretos tridentinos na arquidiocese bracarense e da reorganização de instituições, como o colégio de São Paulo, em Braga), mantendo, como já realçou Aníbal Pinto de Castro<sup>68</sup>, uma atitude de fidelidade à ortodoxia católica, tanto mais louvável em uma época difícil para uma Europa religiosamente fracturada<sup>69</sup> — e que, pesem embora alguns matizes, o distinguem de outro grande prelado coevo, D. Jerónimo Osório<sup>70</sup> — e de ter personificado o paradigma do «perfeito bispo», decide resignar<sup>71</sup> e viver, até à sua morte, como um simples e humilde frade dominicano, no convento de Santa Cruz de Viana do Castelo, do qual, aliás, fora o fundador, concretizando o ideal de *contemptus mundi*<sup>72</sup>. Por outro lado, o retrato que nos traçam os biógrafos escora-se em um modelo de cariz penitencial, centrado na capacidade de sofrimento, no rigor da abstinência, disciplinas e mortificações, calibrada pela valorização dos detalhes extraordinários e quase «maravilhosos»<sup>73</sup>, na quase obsessão pela oração mental e vocal, na pobreza e no exercício permanente da caridade — lembremos, a título de exemplo, que distribuía pelos pobres o preço das lampreias e o salário do «valente peão» que levá-las-ia à rainha D. Catarina<sup>74</sup> e que a sua despensa estava sempre aberta para os necessitados<sup>75</sup> —, que poderão ser compreendidos, como sublinhou José Adriano de Freitas Carvalho, em uma moldura que «muito poderá dever a S. Francisco»<sup>76</sup>.

De resto, muito especialmente na «Vida» escrita por Fr. Luís de Granada, o epíteto «buen Pastor» é utilizado para caracterizar a acção do arcebispo de Braga, como o mostram os seguintes excertos:

*Considerando pues nuestro buen Pastor, entendió que primero había de reformar su vida y su casa que las ajenas: por tanto determinó guardar lo que al principio había prometido, que era conservar en su persona y en su casa la templanza y la modestia que él había tenido en el monasterio: lo cual de tal manera cumplió, que antes excedió la obra á la promesa, que faltó. Porque su cama era como la que tenía en el monasterio, muy estrecha, con sus mantas de lana, y sin cortinas y sin otro algún aparato: ni en ella se vio nunca sábana, si no fuese por*

<sup>68</sup> CASTRO, 1988: 145-168; CASTRO, 1994: 11-24.

<sup>69</sup> CARVALHO 1988: 3-37.

<sup>70</sup> CASTRO, 1994: 15. Perspectiva diferente em: MARTINS, 1991: 1-11.

<sup>71</sup> ROLO, 1987: 161-189.

<sup>72</sup> Para uma visão global da questão do *contemptus mundi*, veja-se DELUMEAU, 1983: 15-40.

<sup>73</sup> GRANADA, 1906a: 416.

<sup>74</sup> SOUSA, 1984: 71-72.

<sup>75</sup> GRANADA, 1906a: 419.

<sup>76</sup> CARVALHO, 1988: 34.

*dolencia, tampoco camisa de lino, sino de lana: en toda su casa no había una sola antepuerta, ni un paño de armas, ni cosa semejante, sino tan desnuda como la celda de un pobre fraile. Pues la familia era también proporcionada con lo demás, que era lo que en ninguna manera se podía excusar, y ésta humildemente vestida, sin haber escudero en su casa, ni hombre de capa y espada, ni camarero que le vistiese ó desnudase, porque él solo se vestía y desnudaba, como lo usaba estando en su monasterio. La comida era una sola ración de vaca ó carnero, porque el pescado le defendían los médicos, por la mala disposición de una pierna. Al vino echaba tanta agua, siendo hombre de edad, que más parecía agua envinada que vino; y si por acaso le ponían algún manjar más exquisito en la mesa, en tocando en él lo mandaba dar á los pobres: y ofreciéndose huéspedes para comer con él, no quería extenderse á hacer larguezas demasiadas, sino que acordándose que aquélla era mesa de obispo<sup>77</sup>;*

*Este divino calor procuraba nuestro buen Pastor conservar con la misa de cada día. Verdad es que de propósito dejaba un día de la semana de decir misa, para renovar con esto la memoria del temor y reverencia que á este divino Sacramento se debe<sup>78</sup>;*

*Acaecióle, pues, saber él de un hombre noble, muy esforzado y temido de todos, que había muchos años que estaba apartado de su legítima mujer y envuelto con otras con quien los perlados pasados no se podían averiguar por el temor que del tenían. Mas contra un hombre tan poderoso prevaleció otro más poderoso, que era el espíritu de Dios. Porque después de habelle reprehendido y afeado con muy ásperas palabras el estado en que estaba, le dijo que no le había de absolver ni admitir en ninguna iglesia hasta que fuese á su casa y hiciese vida con su mujer. Y aunque él hizo fieros y braveó diciendo á otros que había de matar al Arzobispo, pero finalmente se apagó toda esta furia y vino rindiéndose á la iglesia y pidiendo perdón, y cohabitó con su mujer: y desta manera reconciliado con la Iglesia y con la compañera, de ahí á pocos días murió en paz. Otra vez andando visitando en la comarca de la villa de Chaves, supo que un Regidor había quebrado las puertas de la iglesia de la mesma villa y sacado un preso della. Acudió luego el buen Pastor, celoso de la honra de Dios y de la inmunidad de la Iglesia, y manda hacer una procesión, llevando las cruces cubiertas con un velo negro, cantando los clérigos el Salmo: Qtiare fremuerunt gentes, &=c. Y llegados á la iglesia con esta procesión, hizo un sermón á propósito de lo que el caso pedía, y luego mandó pronunciar la*

---

<sup>77</sup> GRANADA, 1906a: 333. Sublinhado nosso.

<sup>78</sup> GRANADA, 1906a: 336. Sublinhado nosso.

*sentencia de excomunión y apagar las candelas vueltas hacia abajo: con las cuales cosas quebrantó la dureza del Corregidor y vino á confesar su culpa y pedir perdón, el cual le fué concedido, mas con tal penitencia que estuviere el domingo á la puerta de la iglesia con aquella hacha en los hombros con que había quebrado las puertas de la iglesia, y que juntamente restituyese el preso, lo cual todo se cumplió enteramente. Hecho esto quedó muy en paz y amistad con el dicho Corregidor: porque nada desto hacía el siervo de Dios con ímpetu de ira, sino con celo de justicia: y como esto entendían los delincuentes, quedaban emendados y no enemistados<sup>79</sup>;*

*desta manera, tan sin sangre y tan sin costa de dineros remedió gran número de personas. Y cuando el negocio destes casamientos se impedía ó se dificultaba por pobreza, él como buen pastor los ayudaba de su hacienda<sup>80</sup>.*

Como é sabido, D. Fr. Bartolomeu dos Mártires foi autor de um conjunto significativo de obras, que entroncam no filão da literatura religiosa e de espiritualidade, que, muito naturalmente, refletem a influência de fontes de natureza variada e diversa<sup>81</sup>. Como é sabido, seria necessário esperar até ao século XX para que o conjunto das obras completas de D. Fr. Bartolomeu dos Mártires visse a luz do prelo, graças aos esforços do Movimento Bartolomeano. No século XVI, apenas foram editados o *Stimulus Pastorum* (1564)<sup>82</sup>, o *Cathecismo da doutrina Christã* (1564)<sup>83</sup> e o *Compendium Spiritualis Doctrinae ex varijs Sanctorum Patrum sententijs magna ex parte collectum* (1582)<sup>84</sup>; todavia, pese embora esta contingência, as suas sucessivas

<sup>79</sup> GRANADA, 1906a: 346. Sublinhado nosso.

<sup>80</sup> GRANADA, 1906a: 348. Sublinhado nosso.

<sup>81</sup> Veja-se *Frei Bartolomeu dos Mártires (1514-1590). Catálogo biblio-iconográfico*, 1991.

<sup>82</sup> O *Stimulus Pastorum ex Sententijs Patrum concinatus, in quo agitur de Vita, & moribus Episcoporum, aliorumque Praelatorum* foi primeiramente impresso em Roma, 1564, por diligência de Carlos Borromeo; no ano seguinte, seria editado em Lisboa: por Francisco Correia. Seguiram-se as seguintes edições: Romae: apud Haeredes Julij Accolti, 1582; Parisiis: apud Jacobum Kerver, 1583; *ibidem*: apud Michaellem Somnium, 1586; *ibidem*: apud Petrum Areche, 1644; *ibidem*: apud eumdem, 1667; Romae: apud Salvioni, 1715. Foi traduzido em francês por G. de Mello, com o título *Le devoir des Pasteurs*, Paris: chez Michel le Petit, 1672. Utilizamos a seguinte edição: *Estímulo de Pastores*. Trad. do Padre António Freire (S.J.). Fátima: Movimento Bartolomeano, 1981. Vol. VIII das *Obras Completas* (ver MÁRTIRES, 1981).

<sup>83</sup> *Cathecismo da doutrina Christã com algumas practicas espirituas em as Festas principaes, e alguns Domingos do anno para os leitores e Curas do seu Bispado lerem á estação nas Parochias, em que não houvesse Prêgação*. Braga: por Antonio de Mariz, 1564, 4º & ibi por Antonio Alvares, 1594; Evora: por Manoel de Lira, 1603 & ibi por Jorge Rodriguez, 1617 & ibi pelo mesmo impressor, 1628; Lisboa: por Henrique Valente de Oliveira, 1656. Traduzido em castelhano por Fr. Manoel Rodriguez (O.F.M.), Salamanca: por Diego Cussio, 1602 e também por João Aristizaval, Madrid, 1564 e em latim por Fr. Jacob Quetif (O.P.), *Cathecismi, sive doctrinae Christianae [...]*. Romae: apud Hyeronimum Maynardum, 1735. Utilizamos a seguinte edição: *Catecismo ou Doutrina Cristã e Práticas Espirituais*. Fátima: Movimento Bartolomeano, 1962. Vol. I das *Obras Completas* (ver MÁRTIRES, 1962).

<sup>84</sup> *Compendium Spiritualis Doctrinae ex varijs Sanctorum Patrum sententijs magna ex parte collectum*. Olyssipone: apud Antonium Riberium, 1582, editado por diligência de Fr. Luís de Granada; Matriti: apud Ludovicum Sanches, 1594; Parisiis: apud Guilielmum Chaudiere, 1601; Romae: per Carolum Vulliettum, 1603; Coloniae: apud Quental, 1622; Venetiis: apud Petrum de Orlandis, 1711. Traduzido em castelhano por Fr. Placido Pacheco de Ribera (O.S.B.),

reedições e traduções<sup>85</sup> parecem, efectivamente, comprovar o seu sucesso — e terão, muito provavelmente, ter sido *best-sellers* durante esses tempos da Contra-Reforma. Todavia, como sublinha José Sebastião da Silva Dias, nenhum destes textos «se impõe pela agudeza ou originalidade dos conceitos; anima-os porém uma sinceridade de expressão e um radicalismo moral, que os tornaram queridos aos fautores da restauração católica»<sup>86</sup>.

A obra de D. Fr. Bartolomeu dos Mártires, autor que viveu em um tempo dividido, mesclado por encruzilhadas<sup>87</sup>, é enformada, sobretudo, por dois vectores: a centralidade da acção pastoral (indissociável da reforma do clero, essencial para a reforma da Igreja<sup>88</sup>, que muito passa pela criação de seminários e investimento na formação pedagógica dos futuros presbíteros e prelados)<sup>89</sup>, e muito especialmente do múnus episcopal, tomando Cristo como modelo por excelência, e a preocupação em tornar os fiéis «perfeitos cristãos», de molde a alcançarem a salvação eterna, intrinsecamente ligada ao papel fundamental da oração mental e afectiva — essa via fundamental para a perfeição e a contemplação — e da frequência dos sacramentos. De resto, como é bem sabido, D. Fr. Bartolomeu dos Mártires soube aproveitar as potencialidades disponibilizadas pelo aparecimento da imprensa, socorrendo-se, assim, das novas técnicas para a concretização da actividade pastoral: disso é exemplo a edição da tradução, por si encomendada a Fr. Diogo do Rosário (O.P.), da *Summa Caetana*, impressa à sua custa, em Braga, na Oficina de António de Mariz, em 1565, e da versão portuguesa do *Flos Sanctorum*, também da responsabilidade de Fr. Diogo do Rosário, impressa em Coimbra, em 1567<sup>90</sup>.

Terá sido, muito compreensivelmente, a ambiência de quase generalizado relaxamento, ignorância e ambição por honras, benefícios e riquezas no seio do clero, nomeadamente por parte dos bispos<sup>91</sup>, que, pese embora o facto de algumas reformas terem sido já postas em marcha<sup>92</sup>, grassava em Portugal, no século XVI, que terá levado D. Fr. Bartolomeu dos Mártires a escrever o *Stimulus Pastorum*<sup>93</sup>. Com efeito,

---

Valladolid: por Sebastian Cano, 1601; em português por Francisco Osório, prior da igreja de S. Vicente de Vila Franca, Lisboa: por Antonio Alvares, 1653; em francês por D. de Godeau, reitor da Universidade de Paris, sob o título *Abregé des Maximes della vie spirituelle recueilli des Sentimens des Peres*. Paris: per Delaulne, 1699. Utilizamos a seguinte edição: *Compendium Spiritualis Doctrinae*. Ed. bilingue latina e portuguesa; trad. do Padre António Freire (S.J.). Fátima: Movimento Bartolomeano, 2000. Vol. IX das *Obras Completas* (ver MÁRTIRES, 2000).

<sup>85</sup> Para além das reedições e traduções indicadas nas notas anteriores, saiu, em Roma, em 1734-35, uma edição das obras completas de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, sob a responsabilidade de Malachie d'Inquembert.

<sup>86</sup> DIAS, 1960: 84.

<sup>87</sup> CARVALHO, 1988: 8.

<sup>88</sup> MARQUES, 1994: 451.

<sup>89</sup> BARBOSA, 2011: 59-76.

<sup>90</sup> CASTRO, 1994: 17.

<sup>91</sup> DIAS, 1960: 38-47.

<sup>92</sup> FERNANDES, 2000: 26-31; CARVALHO, 2016.

<sup>93</sup> ROLO, 1981: XXVIII: «Na sua época, o comum dos bispos da cristandade estava longe de corresponder, pela sua virtude e zelo, ao carisma da graça conferida na sagração: pareciam mais senhores temporais ambiciosos de riquezas

esta moldura apresentava-se profundamente incompatível com a relação privilegiada, enquanto medianeiro, entre Deus e os Homens, ocupada pelos bispos, escorada no paradigma do Cristo Bom Pastor e no exemplo dos Apóstolos:

*Estudem os bispos o conselho de Jetro e tomem como ditas para si pelo Senhor as palavras que ele sugeriu a Moisés nestes termos: Sê mediador do povo naquilo que diz respeito a Deus, para lhe expores os pedidos que lhe são dirigidos, e para ensinares ao povo as cerimónias e o modo de prestar culto a Deus, e os caminhos que deve trilhar. [...] Contra isto vão os bispos que se apartam da doçura da Sagrada Escritura e da santa contemplação, para se consagrarem totalmente aos pleitos e aos cuidados e negócios forenses: põem de parte os actos mais essenciais do seu múnus, que dizem respeito à salvação das almas, isto é, a meditação, a pregação, a leitura, a visita pastoral, etc.<sup>94</sup>.*

Com efeito, já no «Prólogo» dirigido «Ao cristão leitor», da responsabilidade de Diogo Paiva de Andrade, se encontra equacionada esta temática, como uma espécie de ‘leitmotiv’ que travejará todo o texto:

*Na verdade, os bispos representam a pessoa de Cristo Jesus, que é o autor da nossa felicidade; a eles foi cometida a interpretação dos divinos oráculos, que nos indicam o caminho da felicidade; a eles foi confiada a administração dos sacramentos e de todos os dons celestes que servem de medicina às almas doentes e nos podem conciliar o amor de Deus, no qual está o compêndio da felicidade; a eles, finalmente, foi concedido o poder celeste de reprimir os vícios e espalhar as sementes da piedade<sup>95</sup>.*

O zelo da salvação das almas alcança, ao longo da obra, uma centralidade fulcral, enformada por um discurso pautado por uma espécie de uma emoção dramática:

*A mim, aterra-me o peso da minha debilidade, quando penso nas contas que tenho de dar; como vou enfrentar Aquele a quem não apresento nenhum ou quase nenhum lucro do negócio que me confiou, quanto à salvação das almas<sup>96</sup>.*

---

e honras, e usufrutuários abusivos dos privilégios e benefícios do que sucessores autênticos do Bom Pastor de zelo heróico que dá a vida pelas suas ovelhas».

<sup>94</sup> MÁRTIRES, 1981: 250.

<sup>95</sup> MÁRTIRES, 1981: «Ao cristão leitor». Trad. de Manuel Augusto Rodrigues, p. LXI.

<sup>96</sup> MÁRTIRES, 1981: 251.

Neste sentido, o arcebispo de Braga compõe um texto — que, certamente, almejava que se tornasse em uma espécie de *vade mecum* para esses «pastores de almas» que são os bispos —, na medida em que é claro o seu investimento no esforço de interiorização do rigor pastoral, não só no que diz respeito à doutrina, como também do *múnus* pastoral, e da importância de que se reveste o zelo da salvação das almas<sup>97</sup>.

Como realçaram Hubert Jedin e Giuseppe Alberigo, o *Stimulus Pastorum* foi bastante apreciado por Carlos Borromeo, arcebispo de Milão e sobrinho do papa Pio V, que D. Fr. Bartolomeu dos Mártires conheceu em Roma, no Outono de 1563: neste sentido, não nos parecerá inusitado afirmar que este «livrinho» tivesse servido como um manual orientador da actividade pastoral desenvolvida por aquele, que, como é sabido, acabaria por ser canonizado, em 1610<sup>98</sup>.

Designado, por Fr. Raul de Almeida Rolo, como uma «“arte” de ser Santo»<sup>99</sup>, o *Compendium Spiritualis Doctrinae* apresenta-se como uma obra tecida graças à influência de fontes de vária natureza, entre as quais se destacam textos dos «mestres da contemplação», como Dionísio Areopagita, São Bernardo, São Boaventura ou Jean Gerson<sup>100</sup>, não «fugindo» da técnica de construção de uma «santidade pessoal», escorada na Teologia mística e na prática da oração, na medida em que todos os cristãos, independentemente do seu estado, estão aptos para alcançarem a salvação eterna.

A obra encontra-se dividida em duas partes: a primeira trata da «virtude da mortificação e da purificação dos vícios» e a segunda centra-se na «importância e valor da oração».

Na primeira parte, D. Fr. Bartolomeu dos Mártires chama a atenção para a necessidade de, em um itinerário rumo à perfeição cristã, calibrado pela importância da Teologia Mística, expurgar a alma dos vícios e desprezar os bens e laços mundanos, materializando o ideal de *contemptus mundi* e tomando Cristo como modelo:

*Queria que te persuadisses bem de que, se não te abnegas com total entrega, não poderás seguir o Salvador, nem poderás alcançar a Sua graça sem solicitude e trabalho constante.*

---

<sup>97</sup> MÁRTIRES, 1981: XXXIII. «O bispo que Bartolomeu apresenta no *Stimulus* e encarnou na sua pessoa tem de ser uma alma de eminente santidade e de uma inteligência iluminada de verdade divina, homem dado à oração e contemplação, de consciência e constância inabaláveis; tem de ser um pastor completamente consagrado às funções próprias do seu *múnus*, grave no porte, sóbrio na mesa, humilde e modesto na sua pessoa e no seu séquito, afável com a grei, misericordioso e liberal com todos, magnânimo e paciente nas adversidades e nas perseguições. Pastor de almas, a sua primeira obrigação é pregar a palavra de Deus, administrar zelosamente a justiça, perseverar impertérrito no extermínio do pecado. O bispo não tem outro modelo senão Jesus Cristo».

<sup>98</sup> JEDIN & ALBERIGO, 1985: 116. Outra obra que desempenhou um papel importantíssimo no sentido de uma delimitação do modelo do «bispo pastor» pós-tridentino foi o *De officiis et moribus episcoporum* (1565), de Fr. Luis de Granada.

<sup>99</sup> ROLO, 1990: 87-110.

<sup>100</sup> CASTRO, 2000: XV-XVII.

*De igual modo, é necessário bater com frequência à Sua porta, sem o que não entrarás na paz do espírito. Se o temor de Deus não estiver sempre a conter-te, a tua casa depressa desabarará sobre o abismo*<sup>101</sup>.

Pesem embora as dificuldades e os entraves que surgem neste caminho de natureza espiritual, expressos por metáforas<sup>102</sup>, o cristão deve escudar-se no amor a Deus, na meditação na Paixão de Cristo<sup>103</sup>, no exercício das virtudes e no medo do inferno<sup>104</sup>.

O religioso dominicano, que se dirige, frequentemente, ao leitor por meio da metáfora «atleta de Cristo», repete, de forma quase insistente, a urgência em adoptar o ideal de *contemptus mundi*, escorado na mortificação e abnegação, na prática da oração, sobretudo mental. Neste sentido, o *Compendium* faz eco de um apelo universal à santidade, que deverá, naturalmente, ser escorada na ortodoxia da fé, na «heroicidade de virtudes» e nas práticas espirituais e devotas, defendendo que a salvação era algo acessível a todos, independentemente do seu estado, e não uma prerrogativa apenas de religiosos e eclesiásticos.

Um outro exemplo ilustrativo que poderá ser evocado é o de D. António Mendes de Carvalho († 1591), bispo de Elvas, revisitado por Jorge Cardoso no I tomo do *Agiologio Lusitano*:

*no estado da casa, & tratamento de sua pessoa, mais parecia de Sacerdote particular, que de Bispo. Pois não vsaua outros manjares, que os ordinários, que dava a seus domésticos, sem ter pajens, nem porteiros, cujos officios escusava, residindo na primeira sala para ser achado de todos facilmente, o que fazia por forrar gastos para ter mais que dar aos pobres: com elles liberal, & caritatiuo spendia todas suas rendas, ardendo em excessiuos desejos da saluação de suas ouelhas, sendo incançauel no seruiço da Igreja, acudindo pessoalmente às horas Canonicas, administrando os Sacramentos aos sãos, i enfermos, prégando cada dia ao pouo a Euangelica doutrina*<sup>105</sup>.

<sup>101</sup> MÁRTIRES, 2000: 24.

<sup>102</sup> MÁRTIRES, 2000: 25: «É que o mundo, em cujas ondas vivemos agitados, é encapelado por várias tempestades. Por isso aquele que vê com desgosto a nau do seu coração, sacudida por balanços mundanos, ser atirada contra os escolhos pela fúria dos ventos ou completamente submersa por alterosas vagas, tem de prendê-la com as amarras dos bons pensamentos a uma rocha imóvel. Essa rocha é Cristo».

<sup>103</sup> MÁRTIRES, 2000: 34.

<sup>104</sup> MÁRTIRES, 2000: 43: «Pondera quantos milhares de homens estão no inferno, que ofenderam muito menos do que tu a Divina Majestade».

<sup>105</sup> CARDOSO, 1652: Tomo I, 91.

Um outro exemplo a que poderíamos recorrer é «corporizado» pelo cardeal-rei D. Henrique<sup>106</sup>. A historiografia de pendor hagiográfico, como, por exemplo, a *Historia de las Virtudes y Oficio Pastoral del Srmo. Cardenal Don Enrique Arzobispo de Évora que después fue gloriosísimo rey de Portugal*, composta por Fr. Luís de Granada<sup>107</sup>, legou-nos um retrato de D. Henrique, «religiosissimo Principe» «de tanta cualidad», pautado, sobretudo, pela excepcionalidade das suas virtudes pastorais e pessoais, destacando-se, nestas, pela sua contínua e extremada oração, penitência, prudência, humildade, caridade e castidade. De resto, também o Doutor Francisco de Monzón, na dedicatória dos seus *Avisos espirituales* (1563)<sup>108</sup>, dirigida ao cardeal D. Henrique, compara-o ao rei David, devido às suas virtudes, exaltando-o, de igual modo, como «perfeito pastor» das suas «ovelhas» e «verdadero sacerdote euágelico»<sup>109</sup>.

Um outro exemplo a que poderíamos recorrer é «corporizado» por D. Miguel de Castro, arcebispo de Lisboa entre 1586 e 1625<sup>110</sup>. A este prelado dedicou António Carvalho de Parada os *Dialogos sobre a vida, e morte de Bartholameu da Costa Thezoureiro Mór da Sé de Lisboa* (Lisboa: por Pedro Craesbeeck, 1611), na medida em que, de acordo com as palavras do autor, D. Miguel de Castro conviveu muito de perto com o «Tesoureiro Santo». Com efeito, conhecendo que D. Miguel de Castro «todo o tẽpo, & forças» «emprega no bom governo de suas ovelhas, principalmente do Clero, cuja reformação he o que mais» lhe «recrea», António Carvalho de Parada não hesitou em ocupar-se da redacção deste «breue tratado da vida de hũ taõ verdadeiro, & exẽplar Sacerdote, como o Thezoureiro mór»<sup>111</sup>, o que aponta, desde logo, para o retrato de um eclesiástico cujo comportamento e linhas de acção estariam em sintonia com o contexto de reforma pastoral e evangélica proposta na sequência dos decretos tridentinos. De resto, para esta exemplaridade do «Tesoureiro Santo» terá contribuído o facto de o arcebispo D. Miguel de Castro tê-la ajudado a «cultuiar cõ sua doutrina, & exẽplo»<sup>112</sup>.

Mas a metáfora do «Bom Pastor» surge também aplicada a «varões ilustres em virtude» que não haviam sido bispos, nomeadamente a missionários que desenvolveram uma significativa actividade de evangelização além-mar. Assim o testemunha o *Triumvirato espiritual, e historico nas prodigiosas vidas de 3 insignes varoens, o veneravel Padre Diogo Ortis, o veneravel D. Fr. Agostinho da Corunha Bispo de Popayan, e do veneravel Irmão Bartholameu Lourenço Portuguez da Companhia de Jesus* (Lisboa:

<sup>106</sup> Sobre D. Henrique, veja-se: POLÓNIA, 2005a. Leia-se também: POLÓNIA, 1989; POLÓNIA, 2005b: 17-37.

<sup>107</sup> Obra dedicada ao cardeal Alberto, arquiduque de Áustria, em que o autor exalta, sobretudo, as suas «heroicas virtudes y las obras que hizo en utilidad y provecho común de la Iglesia», que, a seu ver, constituem um alto exemplo a ser imitado por todos os prelados. Cf. GRANADA, 1906a: 367-397.

<sup>108</sup> Impressos em Lisboa, por João Blávio.

<sup>109</sup> MONZÓN, 1563: «dedicatória».

<sup>110</sup> OLIVAL, 2018: 617-627.

<sup>111</sup> PARADA, 1611: «dedicatória».

<sup>112</sup> PARADA, 1611: «dedicatória».

por Antonio Pedrozo Galrão, 1722) de Fr. Agostinho de Santa Maria (O.S.A.), nomeadamente no que diz respeito à construção de um retrato de matriz hagiográfica do agustiniano Fr. Diego Ortiz, missionário e mártir no Peru:

*Todas as qualidades de bom Pastor concorrião no noso servo de Deos Fr. Diogo, a quem a Caridade, & o ardente zelo do bem de feus filhos os Indios, ovelhas do feu rebanho, o fazião andar desvelado, & não poupar o trabalho, por mais arduo que fosse, só pelos converter, & encaminhar pelo verdadeyro caminho da sua salvação*<sup>113</sup>.

Os exemplos evocados parecem-nos, efectivamente, mostrar que a Bíblia e, neste caso concreto, a imagem do Bom Pastor continua a funcionar, nos séculos XVI e XVII, como um macro-texto, graças, em boa medida, à plasticidade que a configura. De facto, os autores dos séculos XVI e XVII, declinando estratégias e recursos retóricos, recuperam e revalorizam figuras e perícopes bíblicas, revestindo-as de novos (ou renovados) significados ou configurações, reactualizados à luz do contexto da Contra-Reforma. Deste modo, assistiu-se à (re)actualização de certos modelos de santidade, tal como o do bispo, na linha das directrizes tridentinas, que veio favorecer a revalorização do espírito evangélico, do zelo pastoral e da cura de almas, assumindo como referência os decretos conciliares tridentinos, embora, na prática, certos aspectos que equacionavam esta problemática, como, por exemplo, os provimentos dos prelados, vinham continuando a ser pautados por moldes anteriores, reflectindo, deste modo, a confluência de poderes e influências diversos<sup>114</sup>. Assim, tendo em conta este universo, pretendemos, na medida do possível, «iluminar» alguns dos possíveis caminhos de investigação no domínio da literatura e da história da espiritualidade. Mas esta moldura permanece ainda bastante opaca e poderá, talvez, tornar-se mais clara, à medida que outra documentação e outras fontes, não raras vezes ainda inéditas, permitam a comparação de dados.

## REFERÊNCIAS

### Fontes

- AGOSTINHO, Nicolau (1614)— *Relação summaria da vida do ilustríssimo e reverendíssimo senhor D. Teotónio de Bragança, arcebispo de Évora*. Évora: por Francisco Simões.
- ALFARO, Fr. Gregorio de (1617) — *Vida del Illustrissimo Señor D. Francisco de Reynosso Obispo de Cordoba*. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordoba.
- ANJOS, Fr. Luís dos (O.E.S.A.) (1612) — *De vita, et laudibus S. P. N. Aur. Augustini hipponensi episcopi*. Coimbra: por Diogo Gomes de Loureiro.

<sup>113</sup> SANTA MARIA, 1722: 10.

<sup>114</sup> PAIVA, 2005: 279-291; SILVA, 2013.

- BERNARDO, D. (1959) — *Vida de S. Geraldo*. Tradução, notas e posfácio de José Cardoso. Braga: Livraria Cruz.
- CARDOSO, Jorge (1652) — *Agiologio Lusitano dos Santos, e Varoens illustres... Tomo I*. Lisboa: na Officina Craesbeeckiana. Reeditado por Maria de Lurdes Correia Fernandes. Porto: FLUP, 2002.
- (1657) — *Agiologio Lusitano dos Santos, e Varoens illustres... Tomo II*. Lisboa: por Henrique Valente de Oliveira. Reeditado por Maria de Lurdes Correia Fernandes. Porto: FLUP, 2002.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (2000) — *Introdução*. In MÁRTIRES, D. Fr. Bartolomeu dos — *Compendium Spiritualis Doctrinae*. Ed. bilingue latina e portuguesa; trad. do Padre António Freire (S.J.). Fátima: Movimento Bartolomeano. Vol. IX das *Obras Completas*.
- CUNHA, D. Rodrigo da (1623) — *Catalogo e historia dos bispos do Porto*, Porto, por João Rodrigues.
- (1634) — *Historia ecclesiastica dos arcebispos de Braga. Parte primeira*. Braga: por Manoel Cardoso.
- (1635) — *Historia ecclesiastica dos arcebispos de Braga. Parte segunda*. Braga: por Manoel Cardoso.
- (1642) — *Historia ecclesiastica da Igreja de Lisboa. Vida e açoens de seus preladados, e varões eminentes em santidade, que nella florescerão. Parte I*. Lisboa: por Manoel da Sylva.
- ERASMO DE ROTERDÃO (2012) — *Elogio da Loucura*. Tradução do latim e notas por Alexandra de Brito Mariano. Lisboa: Vega.
- GLÓRIA, Soror Madalena da (O.S.C.) (1744) — *Águia real, feniz abrazado e pelicano amante. Historia panegirica e vida prodigiosa do ínclito patriarcha que alcançou ouvir da boca de Deos o titulo de grande, Santo Agostinho*. Lisboa: na Officina Pinheirense da Musica e da sagrada religião de Malta.
- GRANADA, Fr. Luís de (O.P.) (1906a) — *Vida del V. D. Fr. Bartolomé de los Mártires*. In *Obras de Fr. Luis de Granada de la Orden de Santo Domingo*. Ed. crítica y completa de Fr. Justo Cuervo (O.P.). Madrid: Imprenta de la Viuda e hija de Gómez Fuentenebro, tomo XIV, p. 323-366, 416, 419.
- (1906b) — *Historia de las virtudes y oficio pastoral del Srmo. Cardenal Don Enrique arzobispo de Évora que después fue gloriosíssimo Rey de Portugal*. In *Obras de Fr. Luis de Granada de la Orden de Santo Domingo*. Ed. crítica y completa por Fr. Justo Cuervo (O.P.). Madrid: Imprenta de la Viuda e Hija de Gómez Fuentenebro, tomo XIV, p. 367-397.
- LEÃO PINELLO, António (1654) — *Vida del Ilustrissimo, y Reverendissimo Señor D. Toribio Affonso Mogreveje Arcebispo dela Ciudad delos Reyes Lima*. Madrid: [s.n.].
- LEÃO PINELLO, Diogo (1633) — *Epitome dela vida, y muerte de D. Fernando Arias Ugarte, electo Obispo de Panamá*. In LEÃO, Diogo Lopes de Lisboa — *Vida del Ilustrissimo Doctor D. Fernando Arias Ugarte, Auditor General, que fue dela guerra de Aragon, Oydor delas Chancillarias de Panamá, Plata, Lima: Corregidor do Potosi, Governador de Guancavelia, Visitador del Tribunal dela Santa Cruzada, electo Obispo de Panamá, Obispo de Quito, Arçobispo dela Plata, Arcebispo que murió dela insigne Metropoli delos Reys*. Lima: por Pedro de Cabrera.
- LOZANO, Cristóbal (1641) — *El Buen Pastor. Espejo de curas y sacerdotes. Escrito con las plumas de los 4 Euangelistas*. Tortosa: en la Imprenta de Francisco Martorell.
- MÁRTIRES, D. Fr. Bartolomeu dos (O.P.) (1962) — *Catecismo ou Doutrina Cristã e Práticas Espirituais*. Fátima: Movimento Bartolomeano. Vol. I das *Obras Completas*.
- (O.P.) (1981) — *Estímulo de Pastores*. Trad. do Padre António Freire (S.J.). Fátima: Movimento Bartolomeano. Vol. VIII das *Obras Completas*.
- (O.P.) (2000) — *Compendium Spiritualis Doctrinae*. Ed. bilingue latina e portuguesa; trad. do Padre António Freire (S.J.). Fátima: Movimento Bartolomeano. Vol. IX das *Obras Completas*.
- MELO, D. Francisco Manuel de (1648) — *El fenis de Africa, Agustino Aurelio, obispo hiponense hallado entre las inmortales cenizas de su memoria*. Lisboa: por Paulo Craesbeeck, Parte I.
- (1649) — *El fenis de Africa, Agustino Aurelio, obispo hiponense hallado entre las inmortales cenizas de su memoria*. Lisboa: por Paulo Craesbeeck, Parte II.
- MONZÓN, Doutor Francisco de (1563) — *Avisos espirituales*. Lisboa: por João Blávio.

- NUÑEZ DE CEPEDA, Francisco (S.J.) (1682) — *Idea de el Buen Pastor copiada de los SS. Doctores representada en Emblemas Sacros con avisos espirituales, morales, politicos y economicos para el gobierno de un Principe Ecclesiastico*. León: a costa de Anisson y Posuel.
- PACHECO, Fr. Duarte (O.E.S.A.), trad. (1629) — *Epítome da vida apostólica e milagres de S. Tomás de Vila Nova, com um epítome dos religiosos que nas províncias de Portugal e Castela tiveram nome*. Lisboa: por Pedro Craesbeeck.
- PARADA, António Carvalho de (1611) — *Dialogos sobre a vida, e morte de Bartholameu da Costa Thezoureiro Mór da Sé de Lisboa*. Lisboa: por Pedro Craesbeeck.
- SANTA MARIA, Fr. Agostinho de (O.S.A.) (1722) — *Triumvirato espiritual, e historico nas prodigiosas vidas de 3 insignes varoens, o veneravel Padre Diogo Ortis, o veneravel D. Fr. Agostinho da Corunha Bispo de Popayan, e do veneravel Irmão Bartholameu Lourenço Portuquez da Companhia de Jesus*. Lisboa: por Antonio Pedrozo Galrão.
- SOUSA, Fr. Luís de (O.P.) (1619) — *Vida de D. Fr. Bartholameo dos Martyres da Ordem dos Pregadores*. Viana do Castelo: por Nicolau Carvalho.
- (1984) — *A Vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires*, introdução de Aníbal Pinto de Castro; fixação do texto de Gladstone Chaves de Melo e Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: IN-CM/Movimento Bartolomeano.
- SUMARIO de la vida del primer arzobispo de Granada don fray Hernando de Talavera. Évora: por André de Burgos, 1557.
- TOLENTINO, Fr. Nicolau (O.E.S.A.) (1729) — *Fenix de África o exímio dos Doutores meu grande Padre Santo Agostinho renacido a novas venerações e festivos aplausos das reliquias de seu sagrado corpo descubertas no primeiro de Outubro de 1695*. Lisboa: por Pedro Ferreira.
- VASCONCELOS, Diogo Mendes de (1591) — *Vita Gondisalvi Pinarii Episcopi Visensis*. Eborae: apud Martinum Burgensem.
- VITÓRIO, Francisco Álvares (1748) — *Vida e acções memoraveis do veneravel D. Fr. Bartholomeu dos Martyres... dividido em duas Partes, e extrahido dos excellentes escritos de Fr. Luiz de Granada, Fr. Luiz de Cacegas, Fr. Luiz de Sousa, e Luiz Munós. Primeira parte*. Lisboa: Oficina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram.
- VITÓRIO, Francisco Álvares (1749) — *Vida e acções memoraveis do veneravel D. Fr. Bartholomeu dos Martyres. Segunda parte*. Lisboa: Oficina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram.

## Estudos

- ABREU, Laurinda (2004) — *O arcebispo D. Teotónio de Bragança e a reestruturação do sistema assistencial da Évora Moderna*. In ABREU, Laurinda, ed. — *Igreja, caridade e assistência na Península Ibérica (sécs. XVI-XVIII)*. Évora: CIDEHUS/Edições Colibri, p. 155-165.
- AIGRAIN, René (2000) — *L'hagiographie. Ses sources, ses méthodes, son histoire*. Reproduction inchangée de l'édition originale de 1953. Bruxelles: Société des Bollandistes.
- ALVES, Herculano (1996) — *O Pastor*. «Revista Bíblica», Março-Abril, Ano 42, n.º 243, p. 5-12.
- BARBOSA, David Sampaio (2011) — *Arquétipo de pároco na vida e na obra de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, arcebispo de Braga (1559-1582): uma aproximação histórica*. «Lusitania Sacra», 2.ª série, tomo XXIII (Janeiro-Junho 2011), p. 59-76.
- BROWN, Peter (1984) — *Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*. Traduction de Aline Rousselle. Paris: Les Éditions du Cerf.
- BUESCU, Ana Isabel (2015) — *A reconfiguração das dioceses no reinado de D. João III: poder(es) e conflito(s)*. In FRANCO, José Eduardo; COSTA, João Paulo Oliveira e, dir. — *Diocese do Funchal*.

- A Primeira Diocese Global. Cultura e Espiritualidades. Actas do Congresso, 17-20 de Setembro de 2014.* Funchal: Diocese do Funchal/Esfera do Caos Editores, p. 143-152.
- (2018) – *Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos (1540-1564)*. In FONTES, João Luís Inglês, ed.; GOUVEIA, António Camões; ANDRADE, Maria Filomena; FARELO, Mário, coord. — *Bispos e Arcebispos de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 575-584.
- BURKE, Peter (1995) — *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*. Paris: Éditions du Seuil.
- CARDOSO, António de Brito (1952) — *Sinopse dos Quatro Evangelhos*. Coimbra: [s.n.].
- CARVALHO, José Adriano de Freitas (1988) — *O Contexto da Espiritualidade Portuguesa no tempo de Frei Bartolomeu dos Mártires*. «Eborensia», ano I, n.ºs 1 e 2, p. 3-37.
- (2016) — *Antes de Lutero: a Igreja e as reformas religiosas em Portugal no século XV. Anseios e limites*. Porto: CITCEM/Afrontamento.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1988) — *Perfil Espiritual de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*. «Eborensia», ano I, n.ºs 1 e 2, p. 145-168.
- (1994) — *A personalidade de D. Fr. Bartolomeu dos Mártires no contexto do seu tempo*. In *IV Centenário da Morte de D. Frei Bartolomeu dos Mártires. Actas do Congresso Internacional*. Fátima: Movimento Bartolomeano, p. 11-24.
- CURTIUS, E. R. (1990) — *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.
- DEKONINCK, Ralph (2005) — *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature jésuite du XVIIe siècle*. Genève: Droz.
- DELUMEAU, Jean (1983) — *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII-XVIII siècles)*. Paris: Fayard.
- DIAS, José Sebastião da Silva (1960) — *Correntes de sentimento religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2 tomos.
- DOMINGUES, Joaquim; GALA, Elísio; GOMES, Pinharanda (2000) — *Santo Agostinho na cultura portuguesa: contributo bibliográfico*. Lisboa: Fundação Lusíada.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel (1994) — *La Bible et les Saints. Guide iconographique*. Paris: Flammarion.
- DULAEY, M. (1993) — *La parabole de la brebis perdue dans l'Eglise ancienne: de l'exégèse à l'iconographie*. «Revue des Etudes Augustiniennes», vol. 39, n.º 1, p. 3-22.
- EUSÉBIO, Maria de Fátima (2005) — *A apropriação cristã da iconografia greco-latina: o tema do Bom Pastor*. «Máthesis», n.º 14, p. 9-28.
- FERNANDES, Maria de Lurdes Correia (2000) — *Da reforma da Igreja à reforma dos cristãos: reformas, pastoral e espiritualidade*. In AZEVEDO, Carlos Moreira de, dir. — *História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. II, p. 15-38.
- FREI Bartolomeu dos Mártires (1514-1590). Catálogo biblio-iconográfico*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1991.
- GAJANO, Sofia Boesch (1999) — *La Santità*, Roma-Bari: Laterza & Figli.
- GRÉGOIRE, Réginald (1996) — *Manuale di Agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*. 2.ª ed. Fabriano: Monastero San Silvestro Abate.
- JEDIN, Hubert (1972) — *História del Concilio de Trento*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- JEDIN, Hubert; ALBERIGO, Giuseppe (1985) — *Il tipo ideale di vescovo secondo la riforma cattolica*. Brescia: Morcelliana.
- LECLERCQ, Henri (1938) — *Bon Pasteur*. In *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Paris: Librairie Letouzey et Ané.
- MACHADO, Ana Maria e Silva (1994) — *Estratégias hagiográficas em Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, de Frei Luís de Sousa*. In *IV Centenário da morte de D. Frei Bartolomeu dos Mártires. Actas do Congresso Internacional*. Fátima: Movimento Bartolomeano, p. 671-684.

- MARQUES, José (1994) — *Actualidade do legado de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*. Separata de «Theologica», 2.ª série, 29-2, p. 447-464.
- MARTINS, José V. de Pina (1991) — *Espiritualidade e Humanismo na obra de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*. In *Frei Bartolomeu dos Mártires (1514-1590)*. Catálogo biblio-iconográfico. Lisboa: Biblioteca Nacional, p. 1-11.
- MATTOSO, José (1996) — *Le Portugal de 950 à 1550*. In PHILIPPART, Guy, dir. — *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*. Turnhout: Brepols, vol. II, p. 83-102.
- MENDES, Paula Almeida (2017) — *Paradigmas de Papel: a edição de «Vidas» de santos e de «Vidas» devotas em Portugal (séculos XVI-XVIII)*. Porto: CITCEM.
- NUBOLA, Cecilia (1996) — *Visite pastorali fra Chiesa e Stato nei secoli XVI e XVII*. In PRODI, Paolo; REINHARD, Wolfgang, *a cura di — Il Concilio di Trento e il moderno*. Bologna: Società Editrice il Mulino, p. 383-413.
- OLIVAL, Fernanda (2018) — *Miguel de Castro (1586-1625)*. In FONTES, João Luís Inglês, ed.; GOUVEIA, António Camões; ANDRADE, Maria Filomena; FARELO, Mário, coord. — *Bispos e Arcebispos de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 617-627.
- OSSWALD, Maria Cristina Trindade Guerreiro (1996) — *O Bom Pastor na imaginária indo-portuguesa em marfim*. Porto: Edição do Autor, 2 vols. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- PAIVA, José Pedro (2002) — *La reforme catholique au les visites pastorales des évêques*. «Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian», n.º 43, p. 159-175.
- (2005) — *Origini e carriere vescovili nel Portogallo moderno: una visione comparata*. In *A Igreja e o clero português no contexto europeu*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa/Universidade Católica Portuguesa, p. 279-291.
- (2006) — *Os bispos de Portugal e do Império (1495-1777)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- (2007) — *Um príncipe na diocese de Évora: o governo episcopal do cardeal infante D. Afonso (1523-1540)*. «Revista de História da Sociedade e da Cultura», vol. 7, p. 127-174.
- (2011) — *Baluartes da fé e da disciplina. O enlace entre a Inquisição e os bispos em Portugal (1536-1750)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- PALOMO, Federico (1995) — *La autoridad de los prelados tridentinos y la sociedad moderna. El gobierno de don Teotónio de Braganza en el arzobispado de Évora (1578-1602)*. «Hispania Sacra», vol. 47, p. 587-624.
- (2006) — *A contra-reforma em Portugal (1540-1700)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- POLÓNIA, Amélia (1989) — *O Cardeal D. Henrique, Arcebispo de Évora: um prelado no limiar da viragem tridentina*. Porto: [Edição do Autor]. Dissertação apresentada para Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica Científica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- (2005a) — *D. Henrique: o cardeal rei*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2005b) — *Espaços de intervenção religiosa do Cardeal Infante D. Henrique: actuação pastoral, reforma monástica e inquisição*. Separata de *Em torno dos espaços religiosos monásticos e eclesiais-ticos. Colóquio de Homenagem a Fr. Geraldo Coelho Dias*. Porto: Universidade do Porto/Instituto de História Moderna, p. 17-37.
- ROLO, Raul Almeida (O.P.) (1965) — *L'èvêque de la Réforme tridentine. Sa mission pastorale d'après le vénérable Barthélémy des Martyrs*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos.
- (1981) — *Introdução*. In MÁRTIRES, D. Fr. Bartolomeu dos (O.P.) — *Estímulo de Pastores*. Trad. do Padre António Freire (S.J.). Fátima: Movimento Bartolomeano. Vol. VIII das *Obras Completas*.

- (1987) — *A renúncia de D. Frei Bartolomeu dos Mártires: teologia e história*. Separata da «Revista de História das Ideias», vol. 9, p. 161-189.
- (1990) — *Uma “Arte” de ser Santo (Compendium Spiritualis Doctrinae) de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*. «Bracara Augusta. Quarto Centenário da Morte do venerável D. Frei Bartolomeu dos Mártires», vol. XLII, n.º 93 (106), p. 133-155.
- SILVA, Hugo Ribeiro da (2013) — *O clero catedralício português e os equilíbrios sociais do poder (1564-1670)*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa/Universidade Católica Portuguesa.
- SOT, Michel (1981) — *Gesta episcoporum, gesta abbatum*. Turnhout: Brepols.
- SPIESER, Jean-Michel (2015) — *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*. Genève: Droz.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio (1997) — *El obispo ideal según el concilio de Trento*. In MOZZARELLI, Cesare; ZARDIN, Danilo, *a cura di — I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*. Roma: Bulzoni Editore, p. 207-223.
- TÉZÉ, J.M. (1988) — *Théophanies du Christ*. Paris: [s.n.].
- TURCHINI, Angelo (1996) — *La visita come strumento di governo del territorio*. In PRODI, Paolo; REINHARD, Wolfgang, *a cura di — Il Concilio di Trento e il moderno*. Bologna: Società Editrice il Mulino, p. 335-382.
- VAUCHEZ, André (1988) — *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*. Rome: École Française de Rome.

### III

## A POESIA EM PORTUGAL (SÉCS. XVI-XVII): AS DUAS FACES DE JANO



# VOZ FEMININA NAS ÉCLOGAS DE DIOGO BERNARDES E LUÍS DE CAMÕES\*

ANA FILIPA GOMES FERREIRA\*\*

**Resumo:** A écloga quinhentista geralmente apresenta protagonistas masculinos, amantes infelizes que dedicam versos às suas amadas, tentando seduzi-las ou re-preendendo a sua frieza de sentimentos. São poucas as éclogas em que podemos encontrar uma voz e perspectiva femininas, o que acontece nas éclogas IV, V e IX de Diogo Bernardes, e na écloga III de Luís de Camões.

Tanto Bernardes como Camões convocam a tradição bucólica, desde Vergílio a Sannazaro, Garcilaso de la Vega e Bernardim Ribeiro, entre outros, enriquecendo as suas éclogas de voz feminina com referências intertextuais que visam afirmar o lugar destes poemas no panorama literário. Concordando em diversos aspectos, os dois poetas apresentam diferentes abordagens e tratamentos deste tema, sobressaindo a forma como ambos dão destaque à figura feminina e a importância que atribuem à palavra e ao discurso como meio de (des)entendimento.

**Palavras-chave:** Diogo Bernardes; Luís de Camões; écloga quinhentista; voz feminina.

---

\* Artigo previamente publicado na revista *Românica*, nos 22-23, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016, pp. 39-55. Este artigo segue o Acordo Ortográfico de 1945.

\*\* Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa. afgomes@letras.ulisboa.pt.

**Abstract:** Sixteenth-century eclogues usually feature male protagonists, wretched lovers dedicating rhymes to their beloved, trying to seduce them or reproaching their coldness of feeling. There are few eclogues where we may find a feminine voice and perspective, which is the case of eclogues IV, V and IX by Diogo Bernardes, and eclogue III by Luís de Camões.

Both Bernardes and Camões summon to their poems the bucolic canon, from Vergil to Sannazaro, Garcilaso de la Vega and Bernardim Ribeiro, among others, infusing their eclogues with intertextual references that seek to claim a place for these poems in the literary landscape. While agreeing on several points, both poets present different approaches to this theme; what stands out is the way they focus on the feminine character and the importance they give to words and to speech as a mean of (not) understanding.

**Keywords:** Diogo Bernardes; Luís de Camões; sixteenth-century eclogue; feminine voice.

Na sua maioria, as éclogas portuguesas quinhentistas centram-se em torno de uma figura masculina, frequentemente um amante que dedica versos à sua amada. Quer corresponda ou não aos seus afectos, a mulher é geralmente uma figura ausente: descreve-se a sua beleza, as suas qualidades e/ou defeitos, e muitas vezes suplica-se a sua presença. Assim é o caso em várias éclogas que seguem o modelo da *Bucólica* II de Vergílio, dando voz às súplicas do amante rejeitado, que ora chama a ninfa ou pastora, oferecendo prendas e renovando as promessas de amor através de *impossibilia*; ora adopta um tom acusatório, queixando-se da crueldade dela, comparável à das feras ou das fragas. Na maioria dos casos, o amante permanece só, chorando a ausência da sua amada.

É portanto raro encontrar uma voz feminina nas éclogas destes poetas, pelo que merecem destaque as éclogas IV, «Pacei minhas ovelhas eu em quanto», e V, «Quão docemente agora aqui cantava», de Diogo Bernardes; e a écloga III, «Passado já algum tempo que os amores», de Luís de Camões. Estes textos mostram diferentes formas de incluir uma perspectiva feminina, seja essa a voz exclusiva, seja em diálogo com o outrora amante. Poucas vezes o leitor da écloga tem a oportunidade de confrontar o ponto de vista do homem e o da mulher, o que Bernardes e Camões certamente não ignorariam; é notória a influência de outros textos em que personagens femininas discursam, convocando-se essa tradição para enfatizar a importância da voz feminina. Também dedicaremos alguma atenção à Écloga IX, «Inês», de Bernardes, e à possibilidade de reflexão crítica a que convida.

No caso das éclogas IV e V de Bernardes, o leitor é preparado por elementos paratextuais para o emparelhamento dos poemas que vai ler. As duas éclogas são precedidas por um soneto dedicatório, que deixa claro que os poemas são pensados

— pelo menos na circunstância na sua oferta — para serem lidos em conjunto. Pelo seu lado, a égloga camoniana tem sido acompanhada desde a edição de 1595 pela epígrafe «De Almeno e Belisa, continuando com a passada», seguindo a Écloga II, «Ao longo do sereno», em que um dos pastores também se chama Almeno. A sequência das églogas e a epígrafe que as associa cria uma história, leva o leitor a conhecer melhor a personagem de Almeno e, porventura, a simpatizar com os seus problemas amorosos. Esta é uma possibilidade, autorizada pela organização editorial das *Rhythmas* — o que não oferece muita segurança, conhecendo-se as várias questões e dúvidas em torno desta edição<sup>1</sup>. Considerando a tradição manuscrita deste poema anterior à sua impressão, não parece possível afirmar que as duas églogas fossem indissociáveis e não é também possível encontrar a dita epígrafe encimando a égloga «Passado já algum tempo»<sup>2</sup>. A única outra fonte manuscrita deste poema apresenta estes elementos (sequenciação e epígrafe), porém não é certo que seja anterior a 1595: trata-se do *Cancioneiro de Madrid* (Real Academia de Historia de Madrid, antigo ms. 12-26-8/ D-199, actual ms. 9/5807)<sup>3</sup>, cuja escrita é datável de finais do século XVI, e foi composto seguramente depois de 1578, pois inclui poemas sobre Alcácer Quibir, mas o limite *ad quem* permanece incerto<sup>4</sup>. Não há, portanto, indícios paratextuais do emparelhamento destas églogas e da existência da epígrafe em vida do poeta.

Não sendo possível confirmar a hipótese de que «Passado já algum tempo» completamente «Ao longo do sereno», outra possibilidade é a égloga III não seguir a égloga II: que a ordem seja inversa parece ilógico, uma vez que Almeno fala a Agrário da Ninfa amada como ser existente e vivo, não a Belisa transformada, manifestando desconhecer os eventos da égloga III. Podemos encarar as églogas separada e independentemente, entendendo que a personagem de Almeno não é necessariamente a mesma — note-se que a identificação dúbia da amada cria incerteza —, ou podemos entender que há um fio narrativo fazendo o confronto dos amantes seguir-se ao diálogo dos dois pastores, enriquecendo a caracterização da personagem do pastor enamorado, ensandecido de paixão.

Admitindo a dúvida, é inegável a existência de afinidades entre os poemas, que permitem supor que o poeta associasse os textos. Faria e Sousa indica nos seus comentários vários desses pontos de contacto, tais como a caracterização da amada como bela e cruel (Camões II vv. 87-89; Camões III vv. 7-9); a descrição do amor

<sup>1</sup> Para uma introdução a estes problemas, veja-se HUE, 2011: 857-866.

<sup>2</sup> Referimo-nos às versões presentes no *Cancioneiro de Luís Franco* (1557-1589), no *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (1578) e no manuscrito 2209 do Arquivo Nacional Torre do Tombo (compilado na década de 1580). Na nota *ad. loc.* no *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Askins refere-se a duas tradições deste poema, a manuscrita (que engloba as três fontes já referidas) e a impressa (desde 1595 em diante) (*Cancioneiro de Cristóvão Borges*, 1979).

<sup>3</sup> Embora considere a versão do *Cancioneiro de Madrid* no registo de variantes à lição do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Askins não a inclui em nenhuma tradição.

<sup>4</sup> Cf. FARDILHA, 2011: 216-218.

como forma de loucura (Camões II vv. 318-320, 351-352, 414-419, etc.; Camões III v. 10); a inclusão de referências mitológicas, como a menção aos amores de Febo e Dafne na *Écloga* II (vv. 492-494), que ecoa no momento de transformação de Belisa em árvore, fugindo ao acometimento do pastor apaixonado (Camões III vv. 218-220). Faria e Sousa enumera também diversas fontes que terão influenciado o seu poeta, notavelmente a *Égloga* II de Garcilaso de la Vega, cuja influência se faz sentir em ambas as *éclogas* camonianas.

Lembremos alguns passos essenciais que aproximam o autor d'*Os Lusíadas* de Garcilaso: a formosura sobrenatural é um dos atributos da mulher amada (Garcilaso II v. 19; Camões II vv. 108-109), bem como os cabelos dourados ou mais preciosos do que ouro (Garcilaso II v. 20; Camões II vv. 300-302, 428; Camões III vv. 239-241, quando Belisa se transforma em árvore, e III, v. 59, quando a pastora menciona os elogios ao cabelo de ouro que um pastor faz da sua amada). Albanio e Almeno reconhecem as suas respectivas amadas pela sua formosura (Garcilaso II v.779; Camões III 147-148), após um instante de dúvida, e hesitam antes de decidir ir ao seu encontro. Camila e Belisa rogam ser salvas do ataque de paixão com que são acometidas (Garcilaso II v. 802, 805-806; Camões III vv. 161-166). Ao longo dos poemas, a água é testemunha das personagens: Almeno diz que as águas do Tejo dão «fé dos [seus] males» (Camões II, v. 56), pois bebem as suas lágrimas; o «manso Tejo» (Camões III, v. 96) é invocado por Belisa como testemunha dos seus amores passados, tal como Camila chama a fonte por testemunha do mau procedimento de Albanio (Garcilaso II, vv. 827-828), e anteriormente culpava a «dulce fuente» pelas suas mágoas (vv. 744-745), pois fora ao ver o seu reflexo que soubera do amor de Albanio.

Se a enumeração destes passos parece ociosa é precisamente devido à sua extensão, tornando-se óbvia e indelevelmente marcada a influência garcilasiana em Camões. O leitor fica preparado para uma história de amores infeliz, em que o pastor sofre de uma paixão desmedida e incontrollável; para o encontro dos amantes; para a resistência e fuga da mulher; e finalmente para o conseqüente desvario do amante.

São também paralelas as personagens de Agrário e Salicio, figuras do pastor *senex*, amigo e conselheiro do amante desolado, estabelecendo-se a analogia desde a fala inicial de cada pastor, descrevendo a paisagem amena e vindo a encontrar um pastor deitado, sonhando com os seus amores (Camões II vv. 157-296; Garcilaso II vv. 38-112).

Do mesmo modo, encontramos semelhanças entre os dois pares amorosos no que respeita aos motivos da sua separação: Belisa afirma que amava com «pura afeição e amor honesto» (Camões III v. 223); aponta como uma das razões para a separação o «sobejo e livre atrevimento» e «pouco segredo» de Almeno (Camões III vv. 215-217). Camila declara que amava Albanio «mas no como él pensava» (Garcilaso II v. 749) e diz que o amor dele não se coadunava com uma «vida onesta» (Garcilaso II

vv. 817-819). Ambas entendem que eles procederam incorrectamente, inviabilizando qualquer relação — porém a causa é clara em Garcilaso (Camila considera impossível uma ligação amorosa entre os dois devido ao seu grau próximo de parentesco), mas não em Camões. O poeta não fornece detalhes que justifiquem plenamente a separação; já Faria e Sousa julgava o desenlace obscuro<sup>5</sup>, e assim permanece — essa é uma característica forte do poema, como veremos.

Ao ler as éclogas bernardianas descobrem-se elementos que reforçam a ideia de emparelhamento contida no soneto dedicatório, como o jogo de palavras que abre e encerra a leitura, confirmando não só que o leitor está perante um conjunto, mas notando também que o amor é inescapável para estas pastoras:

Plantas s'ém vós d'Amor lembrança *mora* (IV, v. 4, itálico meu)<sup>6</sup>

Andai minhas cordeiras, ai no trigo  
Entraram outra vez, outra vez fora  
As deitarei, a dor que vai comigo  
Coitada não, que dentro n'alma *mora*. (V, vv. 103-106, itálico meu)

O vínculo entre os poemas firma-se ainda no facto de a pastora Marília (Écloga V) ser levada a cantar as suas mágoas pelo triste discurso de Filis (Écloga IV), ambas as mulheres terem sido abandonadas por pastores que lhes fizeram promessas de amor, e ambas desafogarem os seus males em versos. Os poemas comunicam igualmente através de referências literárias, de escolha extremamente significativa: Bernardes inclui claras alusões aos *Siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemor, e à *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro.

Lamentando a inexorabilidade do amor, Filis lembra as palavras de Celia: «A morte só (mil vezes isto ouvi/A nossa Celia) por remédio espere/Quem quer que fez o Amor senhor de si.» (vv. 70-72). Embora não se trate de uma citação directa, estes versos ecoam as últimas palavras de Celia a Felismena/Valerio:

*Ingrato y desagradecido Valerio, el más que mis ojos pensaron ver, no me veas ni me hables, que no hay satisfacción para tan grande desamor, ni quiero otro remedio para el mal que me hiciste, sino la muerte, la cual yo con mis propias manos tomaré en satisfacción de lo que tú me mereces*<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> «Finalmente lo que aqui vá deziendo Belisa es relacion de lo sucedido en estos amores: pero no tenemos oy, para explicarla con claridad, toda la noticia, que era menester» (CAMÕES, 1688: tomo V, 239). Citação em manutenção geral das características da grafia.

<sup>6</sup> Todos os excertos são lidos a partir da edição *princeps*, modernizando a grafia e acentuação.

<sup>7</sup> MONTEMAYOR, 1999: 219.

As personagens de Bernardes — bucólicas e não só —, por muito que sofram e creiam que só a morte resolverá os seus problemas, não se aproximam da intenção de suicídio, rejeitando a ideia de que poderiam tomar uma decisão que apenas pode ser determinada pelo Céu<sup>8</sup>. Por isso as palavras de Celia surgem mudadas: a morte é algo que se espera, não algo que se procure, como o aceita Fílis — atitude de resignação que aproxima esta égloga bernardiana da do seu irmão, «Depois que já de todo está coberto», em que duas pastoras conversam sobre desilusões amorosas.

A referência à *Diana*, não sendo extensa nem extravagante, desdobra-se em significados: estabelece-se uma ligação de leituras com a égloga seguinte, que também inclui alusões a esta obra, revelando ao leitor o universo em que se movem as pastoras; a expressão enfática «mil vezes isto ouvi» revela a importância que o autor atribui a este texto e ao discurso feminino, especialmente considerando que vários elementos temáticos reflectem a influência de Vergílio e espelham o discurso masculino de outras églogas bernardianas. A menção de Celia, enquanto que remete indubitavelmente para a obra de Montemor, lembra também a personagem mirandina da égloga epónima. Nesse sentido, o nome traz à colação duas personagens femininas cujos discursos são caracterizados pela sua sabedoria — uma delas conhece os infortúnios de quem ama; a outra, figura mariana, plena de inspiração divina, sabe que todos os prazeres e males terrenos fazem parte de algo passageiro e que a verdadeira existência é a celestial. Conquanto que Bernardes se reporte mais claramente ao discurso da Celia dos *Siete libros*, a escolha do nome não deve ser casual e a alusão a Sá de Miranda não pode ser ignorada, acrescentando que «Celia» é outra das poucas églogas contendo uma fala feminina.

A Égloga V convoca igualmente outros discursos femininos: Marília menciona, logo nos primeiros versos, um rouxinol que «docemente agora aqui cantava» (v. 1) e depois voa, deixando à pastora «quamanha saudade» (v. 12) — o que nos permite identificar o «passarinho» a que Fílis se referia (IV, v. 2). Lembremos as palavras da primeira narradora das *Saudades*, de Bernardim Ribeiro:

*nam tardou muito que estando eu assi cuidando sobre hum verde ramo que por cima da agua se estendia se veo apousentar hũ roisinol e começou tam docemête cantar que de todo me leou apos si ho meu sentido de ouuir [...]»<sup>9</sup>.*

<sup>8</sup> «Tudo ordenado vem do Céu», como diz Serrano na Égloga I, «Adónis» (v. 88). Alguns episódios que poderiam resultar na morte da personagem resolvem-se na sua salvação, como o resgate de Meliso por um golfinho (Égloga XIII, «Lília»), e o «mortal acidente» de que Meliso acorda (Égloga XX, «Melisio»).

<sup>9</sup> RIBEIRO, 2002: fl. vi. Cito com manutenção geral das características ortográficas, com pequenas alterações: desenvolvimento em itálico de abreviaturas; substituição de *f* por *s*; a mudança de linha não é assinalada.

Convocando um texto em que várias mulheres partilham as suas histórias, impregnadas de infelicidade, enganos e desapontamentos, Bernardes revela a tradição que o influenciou e a que deseja pertencer, aquela em que a voz da mulher é importante, significativa e interessante. Uma outra alusão à obra de Montemor contribui para esta intertextualidade: a Écloga V começa e termina com Marília indo tirar as suas cordeiras do campo de milho, à semelhança da pastora Diana, que também se distraía dos seus afazeres cantando (libro I, canção «Ojos que ya no veis quien os miraba», vv. 71-72<sup>10</sup>).

Marília menciona ainda Délio e Liarda, par amoroso que aparece na Écloga III, «Liarda» — o que é curioso uma vez que um dos pastores dessa écloga, Alcido, refere Marília como a amada que presumivelmente o rejeitou, ou com quem teve uma relação infeliz<sup>11</sup>, razão pela qual pendurou a sua lira, assunto e personagem que aqui não são mencionados.

*Quanto mais firme, e mais desenganado  
Foi o Amor de Délio com Liarda,  
Inda que também dela mal olhado*<sup>12</sup>.

Sugere-se assim que o leitor relembre o poema anterior a este par e confronte esses versos com estes, descobrindo que o discurso das duas pastoras espelha e responde ao discurso masculino que encontramos nessa e noutras éclogas bernardianas. Não se trata de uma correspondência de personagens nem de uma resposta directa àquilo que alguma delas diz (o que acontece em «Passado já algum tempo»); o que encontramos nestes poemas é uma mudança de perspectiva, centrando a atenção na figura feminina e nos seus problemas. O espelhamento reside na repetição de certos *topoi* comuns no discurso bucólico (masculino), como a censura da crueza da pessoa amada e a inutilidade do chamamento (*e.g.* uso da palavra «vão», menção de Eco, etc.), bem como na menção de certos argumentos usados pela figura masculina para seduzir — como se pode ver nas éclogas de voz masculina de Bernardes e noutros textos deste género, nomeadamente a *Bucólica* II de Vergílio, modelo para este tipo de poemas. Aliás, o facto de o antigo amante de Fílis se chamar Córídon e amar, sem ser correspondido, Galateia, é uma clara alusão ao poema vergiliano e subsequentes imitações. Da mesma forma, a menção do «corvo à parte esquerda», ouvido por Córídon no dia em que se apaixonou por Galateia (vv. 31-33), convoca a tradição lírica amorosa e bucólica, nomeadamente autores como Vergílio (*Bucólica* IX, v. 15),

<sup>10</sup> MONTEMAYOR, 1999: 127.

<sup>11</sup> «Marília que pintada nã táboa/Aqui no seio trago, também chora/Seus olhos dã-me fogo, os meus dão-lh'água» (BERNARDES, 1596: Écloga III, vv. 64-66).

<sup>12</sup> BERNARDES, 1596: Écloga V, vv. 22-24.

Garcilaso de la Vega (Égloga I, v. 110), Petrarca (*Canzoniere* 210, v. 5), e Sannazaro (*Arcadia*, prosa VIII, §18; égloga X, v. 169).

Fílis menciona outros elementos, tópicos tradicionais: refere a oferta de frutas, «sinal do grande bem» que Córídon lhe queria (v. 45); lembra como ele gravava versos no tronco das árvores<sup>13</sup>; menciona outro pastor interessado nela<sup>14</sup>; e enumera as juras de amor que ele lhe fizera, uma série de *impossibilia*.

*Primeiro faltará no rio Lima  
Dizia Coridão, água corrente,  
Que no meu peito outro Amor se imprima.*

*Primeiro será frio o fogo ardente,  
O dia escuro sempre, a noite clara,  
Que veja sem te ver, que me contente.*

*Primeiro que te deixe, Fílis cara [fl. 16v]  
Vida me deixará, Fílis a vida  
A dor se tu não foras ma roubara.*

*Pois tu, Fílis, ma deste oferecida  
A tenho a teu querer, tu dela ordena  
Como, doce amor meu, fores servida.*

*Por ti me será branda a dura pena,  
Por ti suave a dor, leve o tormento,  
A que me leva o fado e me condena<sup>15</sup>.*

As palavras de Córídon são-nos transmitidas indirectamente, incluídas no discurso da pastora, o que nos obriga a confiar em (ou desconfiar de) Fílis: sabendo que ela sofre e se ressentida da forma como Córídon a tratou, enquanto que o seu próprio procedimento parece ter sido imaculado, os seus sentimentos podem ter moldado a sua perspectiva, antagonizando a figura masculina, a quem chama «falso Córídon» (IV v. 106). Duvidando ou não de Fílis, temos apenas a sua versão, subjectiva e possivelmente lacunar, dos eventos.

<sup>13</sup> Este *topos* bucólico surge, por exemplo, na Égloga X, «Pério», mas não nas églogas de voz masculina ou de pastor dolente. A inscrição de versos nas árvores é um lugar-comum frequente em Vergílio, e outros autores à sua imitação, como Sannazaro (*Arcadia*), Jorge de Montemor, Garcilaso de la Vega, etc.

<sup>14</sup> Tal como fizera Córídon ao mencionar Amarilis e Menalcas, possíveis amantes que o pastor rejeita em lugar de Aléxis (Vergílio, *Bucólica* II).

<sup>15</sup> BERNARDES, 1596: Égloga IV, vv. 91-105.

Também Marília lembra as declarações de amor de Sílvio, em que encontramos vários *topoi* já mencionados.

*Assi Marília minha, não t'esqueças  
De Sílvio, o mesmo Sílvio me dizia,  
Que nunca negue cousa que me peças.*

*Por ti entre serpentes andaria  
Seguro, por ti ledado, & sem temor  
Per antre fogo, & ferro passaria.*

*Criou Amor em mim um novo Amor,  
Um coração tão novo que sem ti  
Sente, no mor descanso maior dor.*

*Naquele mesmo ponto em que te vi,  
Fosse força d'Amor, fosse d'estrelas, [fl. 18r]  
O gosto de mais ver logo perdi.*

*Muitas ovelhas tenho, & as mais delas  
Parem de cada parto dous cordeiros,  
O leite também é dobrado nelas.*

*Tenho cem cabras mais, que dous rafeiros  
Um malhado de negro, outro de branco  
Nos vales guardam sempre, & nos outeiros.*

*Pois tanger, & cantar, poucos em campo  
Ousam entrar comigo, porque sabem  
Que tais dous mestres tive, Alcipo, & Franco*

*Inda que de gabar-me, me desgabem,  
Gabo-me, porque saibas que não erras  
Em querer que meus males já se acabem.*

*Viveremos aqui antr'estas serras  
Contentes, quão contentes, sem enveja  
D'outros, que têm mais gado n'outras terras<sup>16</sup>.*

---

<sup>16</sup> BERNARDES, 1596: Écloga V, vv. 52-78.

Ecoando Fílis, Marília apelida Sílvio de «falso pastor» (V v. 82), e mais uma vez conhecemos as palavras dele apenas indirectamente, possivelmente coloridas de subjectividade — o que não difere das restantes écloas d’*O Lima*, vendo-se o/a amante em perpétuo solilóquio. Acresce que o que nos chega dos discursos de Córídon e Sílvio lembra imediatamente a precedente Écloga III, «Liarda», em que os pastores juram o seu amor através de *adynata*.

Nas écloas de Bernardes, tanto de protagonista masculino como feminino, o leitor fica confinado à parcialidade do monólogo do amante rejeitado ou abandonado; a pessoa amada está perpetuamente ausente e fora do alcance das palavras de quem a ama, no seguimento da imitação de Vergílio. Não há diálogo, entendimento ou confronto entre as personagens; os discursos rememorados da outra personagem apenas vêm confirmar o que o protagonista advoga. Neste sentido, as Écloas IV e V fazem parte de uma forma de escrever presente nas bucólicas bernardianas, e o discurso feminino está bastante próximo do discurso masculino.

Na Écloga «Marília», uma das ligações mais fortes ao discurso masculino reside nos versos «Assi [Amor] nos vai roubando os corações/A troco d’esperanças duvidosas/Fundadas sempre em vãs opiniões» (vv. 28-30), que ecoam as súplicas de Palemo, «Tira-me d’esperanças duvidosas» (XI, v. 133), e Alcido, «Não vês que vai a mágoa consumindo/A vida em duvidosas esperanças?» (XIV, vv. 142-143). Tal como o pastor dolente das écloas XI, XIII e XIV, Marília encontra-se num dilema, reconhecendo que tem «pouco qu’esperar», mas ainda não desesperou, precisamente porque ama (V vv. 97-98), chegando a imaginar a hipótese de reencontrar Sílvio. O poema acaba, à semelhança daqueles, com a pastora retomando os seus deveres, que a obrigam a adiar o derramar das suas mágoas — assegurando-nos que não desaparecem. Tal como Meliso precisa de ir segurar melhor o seu barco (XIII), Marília apressa-se a retirar as cordeiras do trigo. Tal como Alcido não se cansa de chamar Sílvia, embora ela o desdenhe e a sua vida se vá gastando (XIV); e tal como Meliso sabe que as suas palavras não comovem Lília, mas se sente compelido a persistir (XIII); também Marília aceita essa condição dúbia e dolorosa de continuar amando e cantando sem resposta.

Poderia pensar-se, dada a repetição destes elementos, que estamos apenas perante uma simples mudança de género da personagem principal — Bernardes assegura-nos que não é o caso, fazendo as suas pastoras chamar outras vozes femininas, como vimos, e alterando o problema fundamental da personagem. Se o principal tormento do amante masculino é a ausência da amada, o facto de ela já não vir ao seu encontro, no caso feminino é o abandono, a quebra de promessas. Fílis foi trocada por Galateia; Marília parece ter sido abandonada desonrada («Ah pastor falso, desde que vencida/Com teus doces enganos me levaste/Quão asinha de ti fui esquecida», vv. 82-84). Ambas lidam com a desilusão amorosa soltando a sua mágoa em palavras, levadas pelo vento (IV vv. 109-110) ou devolvidas por Eco (V vv. 92-93).

Ao contrário de Bernardes, Camões opta pela presença da pessoa amada. Na écloga «Passado já algum tempo» encontramos os amantes frente a frente e ouvimos as duas versões da sua história. Se o diálogo afasta a parcialidade de uma única visão subjectiva, por outro lado não traz todas as respostas e, para mais, é precedido de um prólogo em que o poeta, ao apresentar a acção e as personagens, possivelmente favorece uma delas.

Enquanto o narrador explica os precedentes e as personagens assumem os seus lugares, vemos o triste e doudo Almeno espreitando a cruel Belisa, ocupada a lavar a roupa no rio. O leitor fica preparado para se compadecer do pastor enamorado e compreender a paixão desenfreada, que chega a toldar-lhe o raciocínio e o faz agir desesperadamente. De Belisa apenas nos é dito que «compete/co monte em aspereza/co prado em gentileza» (vv. 7-9) — características habituais da mulher amada que não retribui as atenções do pastor —, portanto apenas sabemos que é bonita e cruel para Almeno; sobre os seus sentimentos, o poeta guarda silêncio. A personagem principal é, claramente, Almeno, uma vez que se descreve o que sente e pensa, explicando o que o motivou, o seu estado de espírito. Maria do Céu Fraga<sup>17</sup> notou que o poeta favorece assim Almeno e o seu ponto de vista sobre a relação amorosa, levando o leitor a simpatizar com os seus desgostos, possivelmente compreendendo melhor o que o aflige do que aquilo que atormenta Belisa. É dada a oportunidade à pastora de descrever a sua visão dos eventos e revelar os seus sentimentos — mas o seu discurso inicial não é realmente elucidativo. Algo lhe fez crer que a relação entre os dois não podia continuar, levando-a a romper o namoro e procurar distanciar-se de Almeno. Culpando o Amor, Belisa explica que um «engano», fruto da «conversação», lhe assaltou o pensamento (vv. 73-76) — mais à frente afirma que esse «doce engano [...] se chama amor» (v. 108). Uma das faltas parece ser a pastora ter-se apaixonado, tendo sido seduzida pelo aspecto, manha e mentiras de Almeno. Esses sentimentos provocaram uma «mudança» (v.133) na pastora, mas a culpa é do «tempo avaro» e da «sorte nunca igual» (v. 100); o que mudou em Belisa está relacionado com o seu voto de castidade:

*Vós me tirastes do meu peito isento  
o pensamento honesto e repousado,  
já dedicado ao coro de Diana*<sup>18</sup>;

Belisa queixa-se de ter começado a amar e ao mesmo tempo reclama que o Tempo e a Sorte cedo acabaram com as suas esperanças (vv. 110-113), mas mais uma vez não é certo o que aconteceu. O diálogo com Almeno oferece mais pistas, desde

<sup>17</sup> FRAGA, 2003: 320-321.

<sup>18</sup> CAMÕES, 1688: Écloga III, vv. 103-105.

logo a súplica de Belisa para ser salva pelas «altas semideias», metamorfoseando-se em pedra ou árvore (vv. 161-166). A referência implícita a Dafne permite ao leitor comparar as duas histórias: a ninfa é transformada para escapar à paixão intempestiva de Febo e preservar a sua castidade — tal como Almeno acomete como um louco, levando Belisa a fugir. O desencontro ou falta de entendimento entre os amantes acentua-se ao longo do poema, com acusações de parte a parte e o confronto de diferentes conceitos de amor. Almeno afirma que as «más tenções» que mancharam a relação foram fruto da inveja de terceiros (vv. 206-208), ao que Belisa insiste que o que os separou foi o grande atrevimento e a indiscrição do pastor (vv. 215-217).

Se o diálogo entre as duas personagens oferece a perspectiva do homem e da mulher sobre a sua relação, o facto de as versões se desencontrarem produz confusão e dúvida. Belisa preza a sua castidade, portanto para ela o amor deve ser puro, honesto e «sesudo»; Almeno ama ao ponto da loucura, irrefreada mas firmemente, negando que tivesse más intenções. Para Belisa, já a impulsividade com que Almeno vai ao seu encontro é violência excessiva e suficiente para motivar a sua transformação — estará nesse momento a chave para compreender a distância que separa os dois amantes. Cada um encara o amor de forma diferente, como vimos, e além disso têm medidas distintas para o que é admissível nos limites do decoro de uma relação amorosa. Não sendo possível chegar a um entendimento, é igualmente irresolúvel o drama das duas personagens: o desfecho da história não resolve a tensão entre Almeno e Belisa, que aumenta ao longo do poema, deixando-os numa situação mais infeliz do que a inicial. Belisa deixa de existir enquanto pessoa, tornando-se um ser inanimado — para todos os efeitos, Belisa deixa realmente de existir. Almeno fica desejando a morte, abandonando-se ao sofrimento, antecipando o seu epitáfio. Semelhantemente, o leitor não obtém uma resposta através deste desenlace, nem através do confronto das personagens, permanecendo a dúvida sobre o que conduziu à separação dos amantes e como puderam desencontrar-se de tal forma, ao confrontarem-se.

Pelo seu lado, as élogas bernardianas oferecem um final pouco concludente, mais uma vez analogamente às Éclogas XI, XIII e XIV: ambas as pastoras retomam as suas funções, interrompendo o canto, suspendendo as mágoas. Entrevê-se alguma esperança nas palavras de Marília, misturada com aceitação, enquanto que Fílis se mostra um pouco mais resignada — ou não aparenta ter esperança de que a sua situação possa vir a mudar. Neste ponto a écloga de Frei Agostinho da Cruz, «Maia e Limiana convertidas» («Depois que já de todo está coberto») é bastante diferente, fazendo as suas pastoras aceitar a desilusão, resignar-se e encontrar conforto no abandono do que é terreno — logo, de uma esperança como a que Marília nutre — e na devoção ao divino<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> O poema é incluído em ALMEIDA, 1998: 85-92.

Nestas duas éclogas, todas as acções e sentimentos das pastoras giram em torno das palavras: Marília é movida ao canto pelas palavras de Fílis; ambas as pastoras sofrem a quebra de promessas dos seus amantes — quebraram a sua palavra — e relembram o que eles haviam dito. Apenas Marília deixa entrever alguma acção, algo além das palavras que terá contribuído para a sua mágoa: Sílvio abandonou-a depois de se aproveitar dela.

Como muito frequentemente na poesia lírica, nestas éclogas as relações amorosas tiveram finais infelizes, geralmente deixando os protagonistas em angústia e sofrimento — só em Frei Agostinho há conforto. Em Bernardes, as palavras são centrais e motivam a sedução, o engano e o lamento das pastoras; elas lembram as juras de amor, depois quebradas, tornando claro que são vítimas de amantes que procederam incorrectamente. O poeta já nos preparara para nos compadecermos das desgraças das duas ninfas no soneto dedicatório, repetindo depois essa sugestão ao apresentar Marília condoída ao ouvir as mágoas de Fílis. Toda a atenção recai sobre as figuras femininas, apenas elas podem contar a sua história — mesmo quando lembram as palavras dos pastores, a transmissão desse discurso pode não ser fiável, sujeitando-se precisamente à perspectiva feminina, em que toda a culpa recai sobre o homem. Mesmo assim, há uma forte correspondência entre o discurso masculino lembrado pela pastora e as palavras dos protagonistas das éclogas de voz masculina — mas aí o amante é que é vítima da crueza e ausência da amada.

Se nas éclogas bernardianas a história é clara, em Camões o leitor não pode deixar de ter dúvidas sobre o que se passou entre os amantes. Certo é apenas que as suas perspectivas se desencontram, e por isso há um desencontro físico e a nível do diálogo. A solução trágica não resolve o conflito nem atenua o sofrimento das duas personagens — no caso de Almeno, apenas o faz crescer. Através do encontro das personagens, Camões cria uma situação em que se torna evidente como os amantes se desencontram, expondo a distância que os divide ao mostrar como os seus conceitos de amor e de relação amorosa são distintos. Mesmo quando a pessoa amada está presente, há uma ausência de encontro, uma falha de comunicação e entendimento que leva à ruptura total da sua relação.

Para Bernardes, a ausência do outro e a solidão são constantes e imutáveis, coexistindo a dor em dilema com a esperança. Não existe a possibilidade de comunicação, de um diálogo que gerasse (ou não) entendimento. Fílis não sabe que é ouvida por Marília, e para Marília, ter ouvido Fílis apenas aumentou o seu sofrimento. A perspectiva feminina aproxima-se da masculina — considerando o *corpus* bernardiano —, no sentido em que o protagonista da écloga se vê como vítima, rejeitado ou abandonado, e culpa o outro pelas suas mágoas, ao mesmo tempo que persiste a esperança de retribuição dos afectos.

Conhecendo o temperamento crítico e mordaz que permeia as Cartas d’O *Lima*, torna-se ainda mais importante não ignorar essa mesma perspectiva ao ler estas éclogas. Não significa, no entanto, que um olhar humorístico e analítico invalide uma leitura de tom sério ou desfaça o *pathos* — que permanece um elemento evidente para o leitor e essencial ao discurso do (e da) amante dolente. O facto de os nomes das personagens não corresponderem<sup>20</sup> assume importância, pois permite separar as éclogas de voz feminina das de voz masculina — e se as primeiras podem conter elementos de crítica e reflexão sobre os *clichés* da écloga e da lírica amorosa, isso não passa para as restantes. De alguma forma, é como se se tratasse de uma comunicação num só sentido: as éclogas de voz feminina, ou os seus leitores, estão conscientes das de voz masculina, e por isso lhes respondem e se criticam. Neste sentido pode dizer-se que as Éclogas IV e V dependem das éclogas de pastores dolentes, uma vez que sua interpretação ganha imensamente com essa leitura; estas últimas funcionam por si só.

O riso torna-se possível porquanto é claro que um sentido crítico, satírico e até ridicularizador é impregnado na Écloga IX, «Inês». Novamente surge uma voz feminina, distinta, única e assertiva: Inês não receia exprimir a sua opinião, falando sem rodeios ou eufemismos, discordando dos pastores e expondo a superficialidade dos seus discursos. Fernando e Rodrigo esforçam-se por declamar versos eloquentes e persuasivos — para Inês o que eles dizem é mera «*linguagem*», é banal e vazia de sentido. A forma como ela responde aos pastores traduz-se em que o poema se torne crítico e reflecta sobre a banalização de *topoi*, resultando em *clichés* ineficientes e desprovidos de significado. Nenhum deles consegue movê-la: a ambos intitula maus poetas, não satisfazendo as suas exigências nem sendo dignos do seu tempo; audiência (e leitora) difícil de contentar, perspicaz e conhecedora — receptora almejada de um bom poeta, como Bernardes se prova continuamente, também ao expor as fraquezas de um género.

*Inês*

*Lisonjas, ah lisonjas de pastores,*

*Demandas começadas, ah demandas,*

*Morte me fostes vós que não amores*<sup>21</sup>.

É assim que a pastora responde ao enaltecimento dos seus olhos verdes, reconhecendo que Fernando e Rodrigo mudaram de tom, adoptando um estilo mavioso e melífluo, apenas para a impressionar — mas ela ouvia-os antes, enquanto trocavam

---

<sup>20</sup> Na Écloga IV Filis ama Córídon, que ama Galateia; na Écloga XI, Galateia é amada de Palemo. Marília relembra Sílvio (Écloga V); noutro poema, é amada por Alcido (Écloga III). Outro ou o mesmo Alcido chama Sílvio (Écloga XIV), enquanto Meliso chama Lília (Écloga XIII).

<sup>21</sup> BERNARDES, 1596: Écloga IX, vv. 70-72.

acusações, gracejando toscamente, preocupados com assuntos triviais. Inês ria ao aproximar-se dos pastores, indicando logo a sua mesquinhez, e quando eles insistem em elogiá-la, a sua réplica é pronta e destemida:

*Inês*  
*Enfadam logo a mim vossas friezas.*  
*De que me serve fazer tantas misturas*  
*D'enganos que nos dais por beberage*  
*Mexidos, remexidos com doçuras<sup>22</sup>?*

As palavras suaves dos pastores escondem engano e desilusão, como Fílis e Marília já notavam: o discurso amoroso é artificial, uma construção cuidadosamente planeada com o fim de mover e seduzir, podendo na verdade não reflectir sentimentos sinceros. Ao ver que Fernando e Rodrigo se fazem de vítimas, apelidando Inês de cruel, ela não hesita em refutar os seus argumentos.

*Inês*  
*Ora tomai vós lá tal language.*  
*Queimados sejais ambos de mau fogo,*  
*Eu vim a despartir vossas perfias*  
*E vós estais de mim fazendo jogo.*  
*Não se gaste mais tempo em zombarias*  
*Por me fazer prazer cantai um pouco<sup>23</sup>.*

Desta vez a sua resposta é terminante, os pastores obedecem e declamam versos — que Inês vem a declarar ineptos. A pastora não aceita o jogo proposto, não se deixa comover por elogios ou acusações, não se deixa enganar e, no final, mostra-se imperturbável aos cantares e convites dos pastores. Se Marília e Fílis tivessem tido o seu bom senso, não haveria «lágrimas d'Amor» e «tristes ais» (Soneto dedicatório, v. 1) a que dar voz, nem assunto para aqueles dois poemas. «Fílis» e «Marília» revelam a artificialidade e falsidade do discurso amoroso e a força das palavras, também para comover, ao expor a desilusão por que as pastoras passaram. De formas diferentes, as Éclogas IV, V e IX reflectem sobre os mesmos problemas e permitem ao leitor a crítica da poesia bucólica e da lírica amorosa.

Outro exemplo do olhar crítico sobre o próprio poema é a declaração de Fílis: «Seu fugira de ti, tu me seguiras,/Por mim arderas, não por ãa ingrata,/Por quem

<sup>22</sup> BERNARDES, 1596: Écloga IX, vv. 78-81.

<sup>23</sup> BERNARDES, 1596: Écloga IX, vv. 84-89.

choras em vão, em vão suspiras» (IV, vv. 52-54), que de certa forma resume o enredo destes poemas e, ao mesmo tempo, transporta o leitor para as súplicas masculinas e revela que as personagens estão presas num encadeamento de amores rejeitados — a própria Fílis é ingrata aos afectos de Títero e outros pastores (vv. 40-45). Fílis acabar por ser epítome e cúmulo do problema da lírica amorosa, particularmente na écloga: *x* ama *y*, que ama *z*, que ama *α*, *ad infinitum*, num ciclo inescapável e inevitável. Se por um lado pode parecer risível, a evidência deste ciclo enfatiza a angústia da situação em que o amante se encontra.

Crítica e *pathos*, dor e esperança — são elementos que Bernardes combina, mostrando como convivem dilematicamente, impelindo em sentidos contrários ou obrigando à inércia das personagens, colocando-as em permanente estado de dúvida. Nestes poemas, dando voz a figuras femininas, como pouco se fazia na écloga, o autor d’*O Lima* demonstra a sua destreza e conhecimento de diversos textos. Ao colocar a pastora em situação análoga à das personagens masculinas, Bernardes revela uma visão solitária e angustiante de quem ama: seja homem ou mulher, se não se é correspondido está-se irremediavelmente só e em «duvidosas esperanças», cantando e chorando.

Também Camões dá voz a uma pastora, Belisa, que se constrói nebulosamente, deixando por esclarecer todas as dúvidas de Almeno e do leitor. O discurso feminino não coincide com o masculino, da mesma forma que não convergem as suas perspectivas, distanciando-se através do diálogo. Bernardes e Camões concordam no valor da palavra, na importância de ouvir a mulher, em criar finais infelizes para os amantes e na impossibilidade de encontro — seja devido à ausência, seja encenando o desencontro dos amantes.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Isabel (1998) — *Poesia Maneirista*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para a análise literária de Isabel Almeida. Lisboa: Editorial Comunicação.
- BERNARDES, Diogo (1596) — *O Lyra de Diogo Bernardes em o qual se contem as suas Eglogas, & Cartas. Derigido por elle ao Excellente Principe, & Serenissimo Senhor Dom Alvaro D’allemcastro, Duque D’aveyro*. Lisboa: em casa de Simão Lopez Mercador de Liuros.
- CAMÕES, Luís Vaz de (1688) — *Rimas Varias de Luis de Camoens [...] comentadas por Manuel de Faria y Sousa*. Segunda parte. Lisboa: Imprensa Craesbeeckiana, tomos III, IV e V.
- (2005) — *Rimas*. Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Almedina.
- CRUZ, Maria Isabel S. Ferreira da (1971) — *Novos subsídios para uma edição crítica da Lírica de Camões: os Cancioneiros inéditos de Madrid e do Escorial*. Porto: Centro de Estudos Humanísticos.
- FARDILHA, Luís de Sá (2011) — *Cancioneiro da Real Academia de la Historia de Madrid*. In AGUIAR E SILVA, Vitor, coord. — *Dicionário de Camões*. Lisboa: Caminho, p. 216-218.
- FRAGA, Maria do Céu (2003) — *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.

- GARCILASO DE LA VEGA (2002, 1985) — *Poesía castellana completa*. Edición de Consuelo Burell, Madrid: Catedra.
- HUE, Sheila Moura (2011) — *Rhythmas de Luís de Camões*. In AGUIAR E SILVA, Vítor, *coord.* — *Dicionário de Camões*. Lisboa: Caminho, p. 857-866.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1999) — *Los siete libros de la Diana*. Edición de Asunción Rallo. Madrid: Catedra.
- RIBEIRO, Bernardim (2002) — *Menina e moça*. Reprodução facsimilada da edição de Ferrara, 1554, estudo introdutório por José Vitorino de Pina Martins. Lisboa: Serviço de Educação e Bolsas, Fundação Calouste Gulbenkian.
- THE Cancioneiro de Cristóvão Borges*. Edition and notes by Arthur Lee-Francis Askins. Braga: Barbosa & Xavier, 1979.



# PARA A CRISE DA POESIA, O EXEMPLO DE CAMÕES: REFLEXÃO SOBRE A PERSONAGEM LIRIANO DA NOVELA PASTORIL *LUSITÂNIA TRANSFORMADA*\*

GIL CLEMENTE TEIXEIRA\*\*

**Resumo:** Liriano, pastor da novela *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do Oriente, é o mote da breve reflexão que neste artigo apresentamos ao caríssimo leitor. Revemos o percurso deste pastor ao longo da prosa nona do livro I, singular pela viagem ao «templo da Santa Poesia», e a descrição deste templo feita na prosa seguinte. Com o suporte crítico de António Cirurgião, especialista maior desta novela, procuramos dar a ver a reflexão desenvolvida sobre o estado da poesia, bem como a admiração incondicional que Fernão Álvares do Oriente nutre por Camões, fatores que podem justificar a pertinência da (re)leitura desta novela pastoril.

**Palavras-chave:** Fernão Álvares do Oriente; *Lusitânia Transformada*; Liriano; Camões.

**Abstract:** Liriano, shepherd from the pastoral novel *Lusitânia Transformada*, by Fernão Álvares do Oriente, is the name from which we present in this essay a brief reflection to our dear lector. We revise this shepherd's journey throughout the ninth prose of Book I, singular due to his travel to «templo da Santa Poesia»,

---

\* Uma primeira versão deste texto foi apresentada no Workshop «“Que labirinto é este de cuidados?” Espaços e personagens nas novelas pastoris ibéricas», organizado pelo GENPEM, e que se realizou em setembro de 2017 na FLUP. Agradeço à Professora Doutora Zulmira Santos a leitura crítica deste texto.

\*\* Bolseiro de doutoramento da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. [gilteixeiradoc@gmail.com](mailto:gilteixeiradoc@gmail.com).

and the description of the temple which appears in the next prose. Based on António Cirurgião's critical apparatus, expert in this novel, we aim to show a reflection on poetry, as well as the unconditional admiration that Fernão Álvares do Oriente nourishes for Camões. These factors may justify the pertinence of a (re)reading of this pastoral novel.

**Keywords:** Fernão Álvares do Oriente; *Lusitânia Transformada*; Liriano; Camões

No ritmo da *Divina Comédia* de Dante (*terza rima*), ouvimos pela primeira vez o pastor protagonista da novela pastoril *Lusitânia Transformada*, Felício. As suas palavras aproximam-nos certamente daquele que foi o seu criador, Fernão Álvares do Oriente: «Várias canções entoarei. E enquanto/ Trouxer flores a terra e o Céu estrelas,/ O nome à fama, e a voz darei ao canto»<sup>1</sup>. Fernão Álvares do Oriente é um autor relativamente esquecido da literatura portuguesa do século XVI, arrumado na galeria imensurável dos autores catalogados como menores. Somos forçados a concordar com António Cirurgião quando, na sua tese de doutoramento orientada por Jorge de Sena, publicada em 1976 pela Fundação Calouste Gulbenkian, e considerada como o maior trabalho crítico dedicado à vida e obra de Fernão Álvares, afirma que:

*De há muito que em Portugal se tornou lugar comum tratar todos os poetas do século XVI que não sejam Camões, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, António Ferreira e Diogo Bernardes, como poetas secundários, menores, insignificantes*<sup>2</sup>.

A afirmação, feita nos anos 70 do século XX, não nos parece, infelizmente, que tenha perdido a sua vitalidade.

Apresentemos, então, de uma forma sintética, alguns dados da vida deste autor, segundo factos apurados no estudo profundo que dele fez António Cirurgião. O nascimento rondará o ano de 1530, «dois anos mais, dois anos menos»<sup>3</sup>. Foi cavaleiro de D. Pedro de Meneses; combateu no norte de África na juventude; passou pela Índia; acompanhou D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir em 1578 e lá ficou prisioneiro; desempenhou o cargo de vedor da fazenda em Ormuz e foi forçado a regressar a Portugal por desiderato de Filipe I no ano de 1591. A data da morte é incerta como a do nascimento. Sabe-se apenas que terá acontecido entre março de 1600 e 1607, já que neste ano é editada a novela *Lusitânia Transformada* e Domingos Fernandes, seu editor, nos declara que o autor já havia falecido. A obra de Fernão Álvares é relativamente pequena. Afirma António Cirurgião que o autor, além da novela citada,

---

<sup>1</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 26.

<sup>2</sup> CIRURGIÃO, 1976: 4.

<sup>3</sup> CIRURGIÃO, 1976: 13.

escreveu a elegia que começa: «Saiam desta alma triste e magoada» e, segundo Serra Xavier, da *V e VI Partes do Palmeirim de Inglaterra*.

O texto com o qual decidimos dialogar (neste contexto sinónimo de «desempoeirar») é esse *labirinto de cuidados* (usando palavras de Francisco Rodrigues Lobo) que Fernão Álvares designou, com propriedade, *Lusitânia Transformada*. Desconhece-se o período exato em que a obra foi escrita: não existem dados fiáveis acerca do ano em que Fernão Álvares terá começado a escrevê-la, mas sabe-se que certamente não foi concluída antes de 1600. É considerada uma obra maneirista, escrita segundo o preceito vigente da *imitatio*, logo com influências claras das novelas pastoris precedentes: a *Arcádia*, de Sannazzaro, *Los Siete Libros de la Diana*, de Jorge de Montemor, *Diana Enamorada*, de Gil Polo, *El Pastor de Fílida*, de Gálvez de Montalvo, *La Galatea*, de Miguel de Cervantes, *Arcadia*, de Lope de Vega. Embora devedora de obras anteriores, António Cirurgião muito se esforça por provar a sua originalidade. As provas que apresenta são

*as referências à história e à cultura de Portugal, a orientação fundamentalmente religiosa e moralista, o seu tom mais metafísico, a inclusão de formas poéticas inexistentes em todas as outras novelas, a preferência inequívoca pelos metros italianos, a ausência, na Lusitânia Transformada, de elementos comuns a todas as novelas espanholas*<sup>4</sup>.

Com razão, Fernão Álvares orgulha-se de ser o introdutor dos versos esdrúxulos em Portugal, magro, mas significativo contributo, sobretudo vindo o que essa experiência representa de «esforço e imaginação criadora»<sup>5</sup>, numa língua como a portuguesa.

A *Lusitânia Transformada* está dividida em três livros, compostos por várias prosas, e nela vivem pastores e pastoras, numa «vida toda feita de simplicidade e de candura»<sup>6</sup>. Todos iguais, têm no amor o seu grande fruto proibido. Procuram-no incessantemente, pois veem nele a plena felicidade. Contudo, como no Génesis, são expulsos do paraíso da inocência quando sentem a amargura de amar. A condenação é uma longa viagem pelos árduos caminhos do desengano, rumo ao amor divino, no qual reencontram o paraíso perdido. Nessa viagem, como degredados filhos de Eva, suspiram, gemendo e chorando num autêntico vale de lágrimas. Encontram refúgio na amizade com o homem e com Deus, longe do mundo e da corte, e dedicam-se à conversação, à poesia e à música, enquanto aguardam a chegada da suprema felicidade. Repare-se no que diz a pastora Clemene no livro terceiro: «passemos as horas importunas da esperança com a música, que de mil males foi sempre medicina

<sup>4</sup> CIRURGIÃO, 1976: 416.

<sup>5</sup> CIRURGIÃO, 1976: 144.

<sup>6</sup> CIRURGIÃO, 1976: 207.

saudável»<sup>7</sup>. Depois do longo desterro, surge aos pastores a pátria verdadeira. Note-se que esta novela apenas se compreende numa ótica cristã e estamos, de facto, perante um texto que exala uma pura ortodoxia em matéria de fé.

Concordamos com António Cirurgião: na *Lusitânia Transformada*, quase nada acontece, porque quase tudo já aconteceu. É o caso do episódio sobre o qual nos debruçaremos, no qual surge o pastor a quem dedicamos esta reflexão: Liriano. No livro I, na prosa nona, encontramos os pastores Amâncio e Jacinto a caminho da floresta do pacífico Nabão (cenário destacado nesta novela), movidos pelo desejo de esquecimento do antigo estado. Nessa jornada, passam pelo célebre Mondego, mas não desejam parar naquele lugar. Contudo, ouvem uma voz órfica que os imobiliza. Repararam num conjunto de pastores e de pescadores em conversa amigável, «como se na união das vontades não pusesse algum impedimento a diferença dos exercícios em que se ocupavam»<sup>8</sup>. Essa voz pertence a um velho venerável que adiante o autor nomeia: o pastor Liriano, nome simbólico, associado etimologicamente ao lírio, mas também sugestivo da lira. As suas primeiras palavras são de cortesia. O convite que lhes endereça assim o demonstra: «Ficai aqui connosco, pois ela (a noite) já se vem chegando, como vedes; e amanhã ao apontar do dia podereis mais seguramente continuar vossa jornada»<sup>9</sup>. Evidência da hospitalidade pastoril, Liriano oferece-lhes viandas, movido pela «boa vontade que tudo enriquece»<sup>10</sup>. Os pastores aceitam o convite e juntam-se ao grupo que escuta atentamente a prática entre Liriano e o pescador Flumínio (nome igualmente simbólico, que aqui representa a écloga piscatória, cultivada em Portugal pela primeira vez por Camões). O pastor convida Flumínio a visitarem o templo da santa Poesia. Flumínio anui e fica marcado o encontro. Amâncio e Jacinto são acolhidos por Liriano na sua cabana, com «gasalhado singelo e cortês»<sup>11</sup>, e decidem seguir o pastor e o pescador na viagem que ambos concertaram. Mal amanhece, despedem-se do velho Liriano, fazem-lhe uma oferta da sua pobreza, e escondem-se numa mouta cerrada de alecrins floridos (quadro comum nas narrativas pastoris). O pastor sai da cabana apenas com uma carga pequena aos ombros sustentados por um cajado que «de roxo zimbro era em muitas voltas retorcido»<sup>12</sup>. Quando encontra Flumínio, entoia uma écloga em que afirma a singularidade do concerto das suas vontades num tempo maculado pela rudeza: «E se já não há peitos que se afrontem / De rudos ou de vis desta rudeza, / O meu e o teu entre eles não se contem»<sup>13</sup>. Impossível não recordar as palavras de Camões:

---

<sup>7</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 318.

<sup>8</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 104.

<sup>9</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 104.

<sup>10</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 105.

<sup>11</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 105.

<sup>12</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 106.

<sup>13</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 106.

*Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho  
 Destemperada e a voz enrouquecida,  
 E não do canto, mas de ver que venho  
 Cantar a gente surda e endurecida.  
 O favor com que mais se acende o engenho  
 Não no dá a pátria, não, que está metida  
 No gosto da cobiça e na rudeza  
 Dúia austera, apagada e vil tristeza<sup>14</sup>.*

Por este passo se entrevê um dos muitos diálogos existentes entre Fernão Álvares do Oriente e o seu mais que admirado Camões, diálogos afirmados por uma representativa linhagem de críticos, como Faria e Sousa, Costa e Silva, Teófilo Braga, Carolina Michaelis de Vasconcelos, aprofundados no trabalho citado de António Cirurgião, referidos recentemente por Roberto Mulinacci no verbete sobre Fernão Álvares do Oriente que integra o *Dicionário de Camões*<sup>15</sup>. Liriano demarca-se dos que são alvo de crítica por parte de Camões, isto é, os que votam desprezo à poesia/à cultura. Une-o a Flumínio a vontade, embora os separe o ofício: aqui se propõe uma definição da verdadeira amizade, suporte de qualquer pastor que já compreendeu que a verdadeira felicidade não é possível pelo amor humano. À deusa, Liriano pretende oferecer uma cerva, fruto de longo trabalho, situação comum no género da novela pastoril. O canto do pastor termina com três versos que são uma tradução do primeiro verso da Ode I de Horácio, livro III (*Odi profanum vulgum*): «A vil opinião do vulgo incerta, / Que não faz dela estima, não me acanho, / Antes o seu descuido mais me esperta»<sup>16</sup>. A Liriano não importa a opinião do vulgo acerca da romagem ao templo da santa Poesia, nem o desprezo que lhe votam: na verdade, é o desprezo dos «espíritos bem nascidos»<sup>17</sup> que o revolta.

O pescador Flumínio fala em seguida e revela-lhe que no dia anterior, após a sua separação, encontrou o pastor Alcido e dele esteve a ouvir as mágoas escondido detrás de umas canas (note-se que escondidos estão também Amâncio e Jacinto a ouvir Flumínio e Liriano). Tal situação é motivo de interesse de Liriano que se apressa a pedir-lhe que lhe revele a história do pastor. Afinal, confessa: «isso é d'alma o manjar de que a sustento»<sup>18</sup>. Liriano, como dita o paradigma da personagem pastor, alimenta-se de palavras. Aprecia a conversação e o descanso. Contudo, Flumínio opta por fazer o seu relato a caminhar, enquanto rumam até ao templo da santa Poesia.

<sup>14</sup> *Os Lusíadas*, canto X, est. 145.

<sup>15</sup> MULINACCI, 2011.

<sup>16</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 106.

<sup>17</sup> CIRURGIÃO, 1976: 308.

<sup>18</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 107.

O canto de Alcido é amargo e nele se lamenta o estado atual da poesia, estado triste e de abandono, resultado da empresa dos descobrimentos que despertou nos homens a ambição pelo ouro e o desprezo pelas musas.

Liriano logo responde com palavras emotivas: «Isso qu'ouvi, que nunca ouvi outrora, / Fez que este amor, que às musas n'alma tenho, / Se pode inda crescer, crescesse agora»<sup>19</sup>. Flumínio interroga-se como pode alguém prezar mais o dinheiro do que um engenho, como os de Almeno, Lusitano e Alcido, nomes de pastores que António Cirurgião crê remeterem para poetas do panorama literário português: Almeno será Camões; Lusitano, António Ferreira ou Jorge de Montemor, e Alcido, Diogo Bernardes. Contudo, o crítico deixa a reserva: «a aceitação de que determinada personagem represente uma pessoa histórica definida não implica necessariamente que o que dessa “pessoa” se diz na peça literária respectiva corresponda sempre à realidade, fielmente»<sup>20</sup>. Note-se que o ataque aos que têm fome de ouro configura mais uma declinação do tópico da *auri sacra fames*, herdado da *Eneida*, de Virgílio. Lembremos o contexto em que surge esta expressão: Príamo, prevendo a possível queda de Troia, enviou a Polimestor, rei da Trácia, o seu filho Polidoro para que o protegesse durante a guerra e, com ele, parte das suas riquezas. Quando chegou à Trácia a notícia de que Príamo e o seu filho Heitor tinham morrido, Polimestor assassinou o seu hóspede para se apoderar do tesouro e atirou o seu corpo ao mar. Exclama Virgílio: «A quanto não obrigas os corações dos mortais, maldita sede do ouro!»<sup>21</sup>.

Ora, prestes a chegar ao templo, pergunta Flumínio sobre qual o autor de tão divina construção. Liriano, num longo canto, descreve o rei «que de Helicon a musas fez passar-se / A pisar do Mondego a fértil erva», isto é, D. Dinis, fundador dos Estudos Gerais em Lisboa, e que depois os transferiu para Coimbra. Estes versos são claramente uma citação da estância 97 do canto III d'*Os Lusíadas*, já identificada pela crítica. O templo é amplamente descrito: «De secreto retere o tecto lindo / Ouro cubriu, e tinha fina o bordo, / Histórias mil aos olhos descobrindo»<sup>22</sup>, mas como se situa em parte oculta, só descobre a sua entrada quem tem generoso peito. Num passado não muito longínquo, numa Idade do Ouro extinta, frequentavam-no os poetas que cobiçavam a hera, o bácaro e o louro. Liriano constata, com amargura, que o templo se tornou morada de animais. Os paços gentis volveram-se matos agrestes. A cena oferecida ao leitor recorda o episódio bíblico no qual Jesus Cristo encontra os vendilhões que profanam a casa de seu Pai e lhes dirige palavras amargas. O pastor continua o seu canto, invocando agora a santa Poesia. Vinca o abismo entre o seu passado glorioso e o presente de abandono. A poesia encontra-se desterrada

---

<sup>19</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 111.

<sup>20</sup> CIRURGLÃO, 1976: 360.

<sup>21</sup> VIRGÍLIO, 2005: 68.

<sup>22</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 112.

do mundo: fugiu para o céu, onde se encontra rodeada pelos deuses, como outrora o fez a deusa da Justiça. Para nos lembrarmos, basta regressar aos *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo, em particular à descrição da quinta raça dos homens: «Então partirão para o Olimpo, deixando a vasta terra, / com alvas vestes ocultando o belo corpo, / para junto da raça dos imortais, abandonando os mortais, / a Vergonha e a Justiça»<sup>23</sup>. Contrário aos peitos vis próprios da idade do ferro, Liriano reforça a sua dedicação total à poesia no altar da deusa. A oferta que lhe faz é simples, mas é a sincera vontade com que a faz que confere valor ao gesto. Também Flumínio consagra o seu espírito à poesia e, no fim do seu canto, Liriano convida-o a descansar na fonte localizada junto ao templo. Afirma com emoção: «Bem se paga a subida aqui do monte: / Qu'essa vista o cansaço recompensa / Vista gentil que nos ficou defronte». Camões diria: o caminho é alto e fragoso, mas no fim doce, alegre e deleitoso. Enfim, o trabalho tudo vence e Liriano tem disso consciência. Concorde com Flumínio: «aquilo que mais custa mais se preza»<sup>24</sup>. Nas palavras do pastor revela-se o caráter moralista desta obra, que a distingue das novelas pastoris que a precederam, segundo António Cirurgião.

Cumprida a obrigação perante a santa Poesia, Flumínio propõe a Liriano que aproveitem o descanso para entoarem à poesia versos gentis. Sem delonga, responde o pastor: «Da lira lanço mão sem mais porfia»<sup>25</sup>. Inicia aqui um canto em louvor à poesia, no qual Liriano intervém quatro vezes. Na primeira estrofe, retoma a crítica aos que se movem pelo dinheiro, que apelida de metal louro, numa clara alusão ao «metal luzente e louro», palavras de Camões contidas na reflexão final do canto VIII (est. 97) d'Os *Lusíadas*. O pastor, exemplo encarnado do *contemptus mundi*, prefere ter a poesia, a Febo cara, como o seu tesouro. Na segunda estrofe, Liriano aborda a imortalidade que a «rica poesia»<sup>26</sup> oferece como recompensa a quem praticou altos feitos. Desde a Antiguidade, que à poesia cabe o papel de preservar a memória. Recordemos da *Teogonia* de Hesíodo que as musas têm um canto inesgotável, capaz de provocar o sorriso de Zeus e de fazer vibrar o Olimpo, canto cristalizador da raça dos deuses, mas também dos homens distintos. Na terceira estrofe, Liriano compromete-se a visitar sempre o templo da santa Poesia, único refúgio do pastor. Regressemos à obra citada de Hesíodo: o valor terapêutico do canto das musas também lá se encontra — «Na Piéria, gerou-as, unida ao pai Crónida, / Mnemósine, que reina nas colinas de Eleutéria, / para que fossem esquecimento de males e alívio de aflições»<sup>27</sup>. Na quarta estrofe, ouvimos as últimas palavras de Liriano em toda a novela. Após uma referência implícita ao deus Apolo, profere

<sup>23</sup> HESÍODO, 2014: 101.

<sup>24</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 114.

<sup>25</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 116.

<sup>26</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 117.

<sup>27</sup> HESÍODO, 2014: 45.

palavras que revelam a certeza do poder da poesia em mudar o mar e a terra em paraíso. O desejo mais profundo do pastor fica expresso: «Conheça pois Neptuno, / Júpiter vosso preço, Apolo e Juno»<sup>28</sup>.

Não mais se ouve Liriano em toda a novela, encerrada a prosa nona. Contudo, ficamos a conhecer melhor o templo da poesia no início da prosa décima. Liriano e Flumínio abandonam o lugar e descem o monte em prática amena. O narrador informa-nos do aparecimento de Jacinto e Amâncio, escondidos durante todo o episódio anterior. Movidos pela curiosidade do que ficava nas ruínas do templo, decidem entrar e veem uma escultura de meio relevo na qual se divisavam dois cisnes em luta. Jacinto estranhou tal cena, pois desconhecia «a significação daquela empresa, a seu parecer tão dificultosa»<sup>29</sup>. Esta alegoria dos cisnes (empresa constituída de *pictura* em *ekphrasis*, sem mote ou *inscriptio*, como nota na sua dissertação de mestrado Lucília Didier<sup>30</sup>) é suscetível, efetivamente, de várias interpretações. Representará a luta entre os cisnes uma disputa entre dois poetas da época? Diz o crítico: «A ser lícito fazer esta ilação, como julgamos que o é, não saberíamos sugerir — nem sequer hipoteticamente — quem Fernão Álvares teria em mente»<sup>31</sup>. Outra interpretação é aventada pelo próprio Fernão Álvares: a luta representa a natureza intelectual da poesia e o seu caráter abstrato, comparado com a música, a pintura ou a escultura. Leiam-se as palavras de Amâncio: «É isto uma certa vantagem que às outras artes faz a poesia, que, como é obra puramente do entendimento, não há quem nele doutrem se queira reconhecer por preferido»<sup>32</sup>. A poesia apenas pode ser entendida pelos sentidos interiores, tornando-se, portanto, superior às outras artes, acessíveis pelos sentidos exteriores, menos elevados que a inteligência.

Não apenas esta luta viram os pastores. O templo da Poesia apresenta as estátuas de César e de Mecenas derrubadas e erguidas estão Dionísio (deus do vinho e das festas) e Aristipo (filósofo grego ateniense, defensor da doutrina hedonista, que considera o prazer como supremo bem da vida). A descrição da imagem da Poesia é digna de leitura, porque nela não se representa apenas o género pastoril, mas todos os géneros:

*três faces todas mui fermosas se apresentava (como antigamente pintaram Diana os seus cultores), as quais cada uma com sua coroa sobre a cabeça, se faziam venerar por causa soberana. Três instrumentos tinha na mão esquerda: Trombeta,*

---

<sup>28</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 118.

<sup>29</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 119.

<sup>30</sup> DIDIER, 2016: 44.

<sup>31</sup> CIRURGIÃO, 1976: 314.

<sup>32</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 119.

*que parece que usurpou à Fama; Cátera sonora, e Frauta pastoril; e na direita Palma para prémio de quem as bem tocasse, merecendo também por preço a coroa, que a cada um dos instrumentos parece que respondia cada uma*<sup>33</sup>.

Diz-nos Fernão Álvares que de todas as figuras gastas pelo tempo, só a da Poesia estava perfeita e entre muitas estátuas irreconhecíveis, com letreiros ilegíveis, representativas dos poetas envoltos num manto de esquecimento, apenas permanece, intocável, a estátua de Camões, «Príncipe dos Poetas da nossa idade»<sup>34</sup>. Neste passo cristaliza-se o profundo amor que Fernão Álvares nutre pelo Poeta (uma «irrestrita fascinação»<sup>35</sup> demonstrada a cada passo da novela) e afirma-se a perenidade da poesia de Camões. Nem o esquadrão de Bávios e de Zoilos, movidos pela última palavra d'Os *Lusíadas*, conseguem danificar a sua perfeição. Recordemos que Bávio foi um poeta inimigo de Virgílio, que o mesmo detestava (como lemos na *Bucólica III*, numa fala do pastor Menalcas<sup>36</sup>), e Zoilo um acérrimo rival de Homero. Com o príncipe da Poesia, termina a visita ao templo de Jacinto e de Amâncio.

Revisto o percurso da personagem Liriano, compreendemos que este pastor serve a Fernão Álvares do Oriente para desenvolver uma reflexão sobre a poesia, proposta sob a forma de uma longa e pedagógica alegoria. Pensando este pastor à luz da tão traiçoeira, quanto tentadora, leitura biografista, parece-nos evidente a proximidade entre Liriano e o próprio autor: a velhice do pastor coaduna-se com a idade que Fernão Álvares teria no tempo de escrita desta novela (cerca de setenta anos). Une-os uma profunda admiração por Camões (desde sempre causa de romances *irresistíveis*<sup>37</sup>) e uma dedicação integral da vida e do ser à poesia. A visão que Liriano manifesta da poesia é condicionada, naturalmente, pelo tempo em que a novela é escrita: o período de dominação filipina. Foi o pecado da ambição que expulsou o povo português do paraíso e condenou a poesia ao abandono, o mesmo que Liriano vê no templo arruinado a que conduz Flumínio. No templo, as estátuas caídas de César e de Mecenas, as estátuas consumidas pelo tempo e a ausência de pastores que venerem a santa Poesia simbolizam a ausência de patrocinadores da cultura, de novos Virgílios e novos Homeros, causa e concomitantemente consequência da falta de leitores/cultores de Poesia. Mais uma vez, lembremos palavras de Camões: «Sem vergonha o não digo: que a razão / De algum não ser por versos excelente / É não se ver prezado o

<sup>33</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 119.

<sup>34</sup> Como nota Maria Vitalina Leal de Matos (2012), este é o primeiro texto literário que atribui esta denominação a Camões, excetuando os poemas que acompanham as edições das *Rimas*.

<sup>35</sup> SILVESTRE, 1995: 190.

<sup>36</sup> VIRGÍLIO, 1996: 42.

<sup>37</sup> MATOS, 2012: 94. A autora nota que o percurso de Camões traçado na obra de Fernão Álvares se assemelha ao que apresenta no romance que publicou em 2010, *Camões — Este meu duro génio de vinganças*.

verso e rima, / Porque quem não sabe arte, não na estima»<sup>38</sup>. Mesmo perante o cenário desolador, que despoleta no pastor um canto triste e as lágrimas quando constata a impotência da palavra para traduzir o que pensa e sente, Liriano recusa a morte da poesia, e o leitor sabe que a poesia não morrerá, porque ainda existe no templo, entre estátuas tombadas, uma estátua de pé: a de Camões. Como herdeiros que somos de Virgílio, aprendemos na *Bucólica VIII* que o canto tem o poder de fazer descer a lua do céu<sup>39</sup>. Liriano, mesmo revoltado com boa parte dos outros pastores, pelos mesmos fatores que motivam, afinal, a intervenção do Velho do Restelo n’*Os Lusíadas*, acredita, de forma emotiva e inabalável, no poder mágico da palavra.

Como obra maneirista<sup>40</sup>, justamente apelidada por Ana Hatherly de «anti-*Lusíadas*»<sup>41</sup>, na *Lusitânia Transformada* tudo está em crise, inclusive a poesia, como bem nota António Cirurgião no final do seu trabalho. Perguntamo-nos: o tempo passou? Para resolver a crise da poesia propõe-nos Fernão Álvares o exemplo de Camões. Perguntamo-nos: terá caducado a validade desta solução numa sociedade cujas entidades veneradas continuam a ser Dionísio e Aristipo e, ao contrário do que afirma o pescador Flumínio, o que mais se preza é aquilo que menos custa? Perguntamo-nos: alcançam as palavras deste autor o objetivo de reabilitar o templo da Poesia? Fernão Álvares do Oriente, poeta e cristão, acredita que sim. Algum leitor aceitará o convite de Liriano: subirá com ele ao templo e em recompensa do cansaço da subida terá certamente diante de si uma vista gentil do mundo e do universo, como teve Vasco da Gama ao contemplar a máquina do mundo (canto X d’*Os Lusíadas*). Algum leitor será instigado por Liriano, como Amâncio e Jacinto, a visitar o templo da santa Poesia e a contemplar Camões. Afinal, o Poeta está lá sempre, à espera de novos pastores, à espera da sua libertação. Qualquer leitor pode ser mais do que um pastor que apenas venera a Poesia. Poderá ser um novo Liriano, alguém que sobe ao monte onde jaz em silêncio a Poesia, descansa junto da fonte da inspiração e, movido por vivo e puro amor, dedica à Poesia palavras tão simples como estas: «Pois eu que na campina / Do inverno passo a fúria ou na montanha, / Com alegria estranha / Visitar-vos virei sempre»<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> *Os Lusíadas*, canto X, est. 97.

<sup>39</sup> VIRGÍLIO, 1996: 78.

<sup>40</sup> Isabel Almeida (2011) apresenta três linhas caracterizadoras do maneirismo, que nesta novela se intersejam claramente: o relevo dado a uma mundividência melancólica, o protagonismo conferido ao artifício, à diferença e à novidade, e a valorização do canto ao divino (ALMEIDA, 2011: 537).

<sup>41</sup> HATHERLY, 1997: 238.

<sup>42</sup> ORIENTE, 1985 [1607]: 117.

## REFERÊNCIAS

### Textos

- CAMÕES, Luís de (2004) — *Os Lusíadas de Luis de Camões*. Prefácio de Vítor Aguiar e Silva. Braga: Universidade do Minho.
- HESÍODO (2014) — *Teogonia/Trabalhos e dias*. Introdução, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro e de José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ORIENTE, Fernão Álvares do (1985) [1607] — *Lusitânia Transformada*. Introdução e atualização de texto de António Cirurgião. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VIRGÍLIO (1996) — *Bucólicas*. Introdução, tradução e notas de Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Lisboa: Editorial Verbo.
- (2005) — *Eneida*. Tradução de Luís Cerqueira *et al.* 4.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Bertrand.

### Crítica

- ALMEIDA, Isabel (2011) — *Maneirismo*. In SILVA, Vítor Aguiar e, coord. — *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Editorial Caminho. p. 531-542.
- CIRURGIÃO, António (1976) — *Fernão Álvares do Oriente, o Homem e a Obra*. Paris: Calouste Gulbenkian.
- DIDIER, Lucília (2016) — *A emblemática como retórica de imagem nas novelas pastoris portuguesas*. Porto: [Edição do Autor].
- HATHERLY, Ana (1997) — *O Regresso ao Ocidente na Lusitânia Transformada*. In *Sentido Que a Vida Faz. Estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras, p. 233-239.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de (2012) — *Fernão Álvares do Oriente e Camões: o romance irresistível*. In *Camões e os contemporâneos*. Braga: CIEC, Universidade dos Açores e Universidade Católica Portuguesa.
- MULINACCI, Roberto (2011) — *Fernão Álvares do Oriente*. In SILVA, Vítor Aguiar e, coord. - *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Editorial Caminho, p. 648-651.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1995) — *Fernão Álvares do Oriente*. In *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, vol. I, p. 188-190.



«QUE LABIRINTO É  
ESTE DE CUIDADOS?»  
OLHARES SOBRE O UNIVERSO «PASTORIL»  
(SÉCULOS XVI-XVII)

COORD.  
ZULMIRA SANTOS  
PAULA ALMEIDA MENDES  
GIL CLEMENTE TEIXEIRA