

# LAVRA DE ANFRISO

DE MANUEL DA VEIGA TAGARRO

— POESIA E HISTÓRIA —

Helena Barbas



## Índice

NOTA PRÉVIA .....	3
INTRODUÇÃO .....	4
I – O AUTOR E O MECENAS .....	8
1. - <i>Em busca de Manuel da Veiga</i> .....	9
1.1 - Tagarro como topónimo .....	11
1.2 - Tagarro como apodo .....	12
1.3 - Veiga, a assinatura nobre.....	13
2. - <i>O Narrador-Autor</i> .....	16
2.1 - Nas dedicatórias.....	17
2.2 - Nos seus poemas .....	18
3. - O MECENAS-NARRATÁRIO.....	22
I - CONCLUSÕES PRÉVIAS .....	28
II – A OBRA E A CRÍTICA .....	30
1. - <i>Sobre Laura de Anfriso</i> .....	30
1.1 - Problemas editoriais .....	30
1.2 - Aspectos prosódicos .....	33
1.3 - Os mistérios da escrita.....	34
1.4 - A escrita como encenação e escultura .....	35
2. - <i>A Crítica</i> .....	37
2.1 - Uma leitura tradicional .....	38
2.2 - Uma leitura linguística .....	41
2.3 - Outras referências.....	44
II - CONCLUSÕES PRÉVIAS .....	48
III – BUCOLISMO E INTERTEXTUALIDADE.....	50
1. - <i>A pastoral renascentista</i> .....	51
1.2 - Os pastores e o cenário bucólico.....	54
2. - <i>Graus de intertextualidade</i> .....	58
3. - <i>Uma análise descritiva</i> .....	61
3.1 - Exigência de uma dupla leitura .....	61
3.2 - As Éclogas .....	62
3.3 - A Epístola .....	75
3.3 - Uma Estrutura épica .....	78
3.3.1 - O epílion .....	78
3.4 - Os Livros de Odes .....	80
4. - <i>Os Caminhos para o Desengano</i> .....	84
4.1 - O desengano e a escrita .....	92
5. - <i>Os «Santos Desenganos» em Laura de Anfriso</i> .....	94
III - CONCLUSÕES PRÉVIAS .....	115
IV – A RELAÇÃO POESIA HISTÓRIA .....	116
1. - <i>A intenção épica em Tagarro</i> .....	120
2. - <i>O(s) Mecena(s)</i> .....	121
2.1 – O(s) mecena(s) na obra.....	121
2.1.1 - Nas Éclogas .....	122
2.1.2 – Nos Livros de Odes .....	127
2.2 - Anfriso como personagem histórica .....	132
3. - <i>Laura e o mito imperial</i> .....	133
3.1 - A Construção da figura de Laura.....	137
3.2 – A Laura de Tagarro .....	140
IV - CONCLUSÕES PRÉVIAS.....	149
CONCLUSÃO .....	150
NOTAS .....	150
BIBLIOGRAFIA.....	154
ANEXOS.....	154

## Nota Prévia

Este texto corresponde a uma dissertação de Mestrado em Estudos Literários Comparados que foi defendida (e aprovada) na F.C.S.H. em Janeiro de 1990, com o título **Laura de Anfriso de Manuel da Veiga Tagarro – História e Hermenêutica**. Neste momento, e após uma revisão em que pouco se alterou ao texto inicial, pareceu mais justo e simples mudar o sub-título para **poesia e história**.

Não se tornou necessário fazer alterações porque Manuel da Veiga continua a despertar pouco interesse nos estudiosos portugueses. E o único ensaio que saíu, em 1992, é de autoria de José Ares Montes, «La influencia española en la obra de Manuel da Veiga Tagarro» (Sep. Filología Románica, 9, pp.11-36; Madrid: Complutense).

Em **Anexos** são incluídos os poema «Epístola Dedicatória ao Excelentíssimo Príncipe o Senhor Dom Duarte», bem como as Éclogas I, II e III – transcritos a partir do cotejamento das edições de 1627 e 1788, tentando reproduzir as notas laterais, presentes na primeira e omissas na segunda. Actualizou-se a linguagem e a ortografia sempre que não interferiam com a prosódia ou sentido primeiro do poema.

Para citar este trabalho por favor indique:

[http://www.helenabarbas.net/books/2003\\_Laura\\_Tagarro\\_H\\_Barbas.pdf](http://www.helenabarbas.net/books/2003_Laura_Tagarro_H_Barbas.pdf)

Helena Barbas, 29 de Maio de 2003

## INTRODUÇÃO

Os postulados que serviram de ponto de partida aos formalismos são já hoje fenómenos datados que ocupam um merecido lugar na história das ideologias. No entanto, as marcas decorrentes da tónica na materialidade da obra, quer positivas, quer negativas, são ainda bem visíveis. E o avanço considerável, que representam as novas técnicas de abordagem de texto, já não consegue ocultar as deficiências dos princípios metodológicos, especialmente no que respeita ao conceito de literariedade enquanto legitimação da literatura como ciência autónoma.

A poética, na medida em que tem por objecto o estudo da literariedade, viu-se numa encruzilhada que a obriga a enveredar, tanto por uma teoria do discurso – mais apropriado campo da linguística – quanto por uma retórica ou uma semiótica que, obliquamente, acabam por recuperar o comentário de texto. Em qualquer dos casos, o seu objecto deixa de ser geral para se cingir ao que pode transcender um texto particular, atestando como utópico o projecto de construir uma ciência literária. A literatura acaba por revelar que, não só os traços que a caracterizam lhe são exteriores, mas também que o seu âmbito é pertença do campo de todas as ciências humanas.

O texto continua a ser entendido como um sistema, mas evidencia a sua irregularidade e fragilidade que, escapando a uma taxinomia, prenunciam o risco da queda no detalhe - indecomponível. A incapacidade de captar a contingência do texto desencadeia a inevitabilidade de uma crítica dialógica, ou intertextual, que dê atenção aos valores escamoteados ou julgados inerentes à literatura, nomeadamente, o sujeito e a história:

*A poética e a história da individuação já não podem ser concebidas uma sem a outra. As duas em conjunto não podem ser afastadas. A sua marginalização não seria mais do que aquele efeito cultural cuja característica é de se fazer passar por efeito de ciência e verdade. É a centralidade do sujeito, do ritmo, do corpo na linguagem que exercem a contestação permanente das práticas pela teoria e das teorias pela prática. O resto não é mais do que o jogo do signo.<sup>1</sup>*

Parece, então, que a centralidade do sujeito começa a recuperar terreno, e a deslocar a coerência e autonomia do texto, a pôr em causa o que Paul Ricoeur chama de «falácia do texto absoluto»<sup>2</sup>. Busca-se uma teoria do sujeito enquanto instância que possa assumir como

verdadeiros os discursos que produz, e capaz de englobar o pressuposto de agente de enunciação.

A especificidade do texto passa a definir-se por um equilíbrio entre os elementos que o constituem e a integração de componentes até aqui considerados como aleatórios. A análise exige, agora, a integração – pelo menos relativa e tão detalhada quanto possível – de todos os dados pertinentes, o que implica uma escolha interpretativa que se revela indissociável de uma reflexão sobre as condições da enunciação dos discursos:

*Não é a intenção do autor, que se encontra supostamente oculta por detrás do texto; não é a situação histórica comum ao autor e aos seus leitores originais; não são as expectativas ou sentimentos desses leitores originais; nem sequer a auto compreensão que de si tinham como fenómenos históricos e culturais. Aquilo de que importa apropriar-se é o sentido do próprio texto, concebido de um modo dinâmico como a direcção do pensamento aberta pelo texto. Por outras palavras, aquilo de que importa apropriar-se nada mais é de que o poder de desvelar um mundo, que constitui a referência do texto. Desta maneira, estamos o mais longe possível do ideal romântico de coincidir com uma psique albeia. Se se pode dizer que coincidimos com alguma coisa não é com a vida interior de outro ego, mas com o desvelamento de um modo possível de olhar para as coisas, que é o genuíno poder de referência do texto.*<sup>3</sup>

A condição da exterioridade torna-se contingente ao texto, e revela-se como fundamental para o processo hermenêutico. Pressupõe-se, por esta via, a existência de um universo de valores que patenteiam a inscrição de um sujeito, sujeito esse que, simultaneamente, é garante da determinação e reconhecimento daqueles valores. Restituído ao homem e ao mundo, o texto literário fica sujeito ao tempo e à história.

No que respeita a Manuel da Veiga Tagarro, o autor de **Laura de Anfriso**, este ponto é reforçado pelo facto de o poeta viver do mecenato, e de dedicar o seu texto a um indivíduo que pertence à classe social dominante. A obra surge, de imediato, pré-determinada por esta situação particular e exigirá, como informação prévia, o esclarecimento das relações entre o seu «emissor» e o seu «receptor» mais próximo. Por este motivo se dedicou o capítulo dois deste trabalho a uma tentativa de reconstituição biográfica que tem por fim criar um enquadramento para a situação de enunciação.

A obra, enquanto enunciado, será discutida no ponto seguinte. Destinada a uma reactualização indefinida, a enunciação literária aparece ligada a múltiplas cadeias de elementos entre os quais se contam os modos como foi sucessivamente aceite. O estatuto

inevitavelmente dialógico e intertextual da comunicação literária, impõe aos textos horizontes potenciais de sentido, que acabam por se actualizar de vários modos, abrindo-se a diversas leituras:

*Pode até afirmar-se que tais leituras são regidas pelas prescrições do sentido inerentes às margens do sentido potencial que rodeia o núcleo semântico da obra. Mas também estas prescrições se têm de conjecturar antes de poderem reger o trabalho de interpretação.<sup>4</sup>*

O desenvolvimento sintagmático de cada discurso será modulado em função de uma estratégia persuasiva: por um lado, pretende a conversão do leitor (narratário), fazendo-o passar a uma posição de crença; por outro, esta crença acabará por fundamentar a identidade do sujeito de enunciação pressuposto pelo texto. Procurar-se-á, então, examinar as concordâncias e oposições entre as diversas práticas de leitura e, frente aos seus resultados, encontrar uma justificação para um enquadramento periodológico e de género.

Na medida em que o sentido de uma obra depende das relações que ela estabelece com outras, com um género e uma época, teoria e história da literatura acabam por tornar-se complementares no determinar, não apenas das variáveis diacrónicas, mas também no reconhecer das variantes sincrónicas do género do discurso considerado. E as mudanças que determinam as preferências poéticas resultarão das inter-relações que definem os espaços sócio-culturais. Reconhece-se, desde já, a importância da interdisciplinaridade entre os diversos domínios da cultura (neste caso, principalmente a política, a religião e a filosofia) que, tanto a nível formal, como estrutural desencadeiam analogias no interior da obra. E tendo a arte um carácter culturalmente paradigmático, impõe-se a busca de cristalizações artísticas na produção de diversos autores do período, através das quais se possa detectar de que modo elas se manifestam a nível do pensamento, e dominam ou definem uma utilização da história. Entre correspondências e analogias, pretende-se relevar a influência recíproca que as obras exercem umas sobre as outras, seja no quadro mais restrito da arte, seja num sentido mais vasto, no do mundo cultural. No campo da intertextualidade intenta-se a distinção entre os processos formais e estruturais que foram literalmente «roubados», e os que obedecem a uma - transposição e elaboração próprias.

Embora não se possa esquecer que a crítica literária se libertou do historicismo após a reorientação dos processos metodológicos, constata-se que toda a comparação inter-artística pressupõe um critério de pertinência, que obedeça a um levantamento sistemático, e que

esclareça quais os elementos, estruturas e processos que possuem uma generalidade significativa no período histórico a que se reportam:

*Fundada na intelectualidade pura da inscrição do sentido e da historicidade da sua escrita, a irredutibilidade da história literária é a verdadeira entropia do movimento e do desenvolvimento da crítica científica: os seus domínios e as suas disciplinas próprios são e serão sempre de definição aleatória porque as ciências humanas em geral, e as da literatura em particular, são sempre susceptíveis de retirar, da história da literatura, e do reservatório que ela é, ordens de factos que contêm coerências susceptíveis de serem entendidas sistematicamente e logo, autonomia metodológica.<sup>5</sup>*

Permitirá, assim, que se detectem não apenas os factores que vêm permitir a inserção da obra no espaço do chamado bucolismo – enquanto subgénero literário –, mas ainda reconhecer a emergência de formas menos correntes associadas ao épico, tal como se tentará provar (ponto 4).

Os problemas do conflito entre a literatura e as outras ciências – principalmente a história e a filosofia, também elas artes nos seus primórdios – têm que ver com a vastidão e variedade dos seus campos de estudo, difíceis de partilhar. Por este motivo, a interpretação interdisciplinar exigirá um esforço de síntese entre as principais correntes e suas manifestações a nível artístico.

Nos seus começos, a escrita da história é literária – o que em última instância permite inserir a história no campo da literatura. Esta experiência profunda, da historicidade das escritas e da literatura, pode levar a pensar que a resposta à literatura estará na história. Mais ainda porque, ao revelar extra-textualidade, beneficiando de formulações simbólicas, míticas e filosóficas já constituídas e independentes de si, a obra revela as poéticas como indissociáveis da história geral. Estas correspondem, porém, a uma série de transformações que afectam o dialogismo das racionalidades e dos universos semânticos – ou ainda das crenças –, como as mudanças de conceptualização do real, ou dos paradigmas científicos, cujas relações vivas e pensadas constituem o campo da nossa cultura. Assim, como paradoxo epistemológico, a ligação entre poesia e história, que se estabelece neste trabalho (ponto 5), vai desembocar na filosofia, uma filosofia de carácter erótico que serve de base ao pensamento estético do período em análise.

## I – O AUTOR E O MECENAS

Como atrás se referiu, o advento e triunfo dos formalismos e estruturalismo, nas décadas de sessenta e setenta, representaram uma revolução não apenas teórica, mas também prática, nos processos de abordagem dos textos literários. Como consequência mais imediata – alimentada ainda pela preponderância da linguística a nível das ciências humanas – assistiu-se ao menosprezo, ou mesmo afastamento definitivo, dos elementos éticos, políticos e históricos do campo do literário:

*O estruturalismo, constituído para analisar estruturas sem sujeito nem história, depois de ter fracassado a dar conta do valor, não podia se não fracassar diante daquela carência de relações entre a ética e a política para cuja constituição ele próprio contribuiu. É por isso que o estruturalismo, linguístico e literário, sendo uma Teoria da linguagem, não pode constituir uma teoria do discurso.<sup>6</sup>*

Com o primado da linguagem, em que se salienta a combinação dos signos e os efeitos gramaticais, o sujeito da escrita, ou da leitura, torna-se uma entidade abstracta. A literatura é entendida como um jogo de universais que transcendem as línguas, ou uma prática específica da linguagem, sem se poder determinar, concretamente, qual essa sua especificidade.

Por estes motivos, o conhecimento sobre a biografia – que é a história particular – de um autor torna-se irrelevante, mais ainda quando, numa posição extrema como em Foucault, se aspira ao discurso sem sujeito.<sup>7</sup>

Mas o discurso é, segundo o linguista Benveniste, a linguagem como actividade dos sujeitos numa história. Reflectindo sobre esta definição, diz Meschonnic:

*Para a Poética, se o discurso é uma prática do sujeito na história, o poema é tomado como a inscrição máxima do sujeito (com a sua situação e a sua história) na linguagem, enquanto as outras práticas do discurso se realizam como inscrição da linguagem na história e na situação.<sup>8</sup>*

O facto é que, por força das relações que obrigatoriamente sustenta com o narrador, na projecção de atitudes ideológicas, éticas e culturais, surge a necessidade – ou tentação – de preencher o vazio que se encontra por detrás do nome:

*O autor, enquanto indivíduo empírica e historicamente existente, é sem dúvida, sob os pontos de vista ontológico e semiótico, o primeiro agente e o primordial responsável da «enunciação literária». Entendemos por «enunciação literária» a operação individual através da qual o autor se apropria não apenas da «língua literária», [...] mas do «sistema semiótico-literário», actualizando as suas virtualidades num «enunciado» ou numa «sequência de enunciados» que conformam o «texto literário» e assumindo, por conseguinte, a função de instância emissora cuja existência postula, explícita ou implicitamente, a existência de uma instância receptora.<sup>9</sup>*

Assim, autor e obra estão directamente relacionados. Tanto mais que, por um lado, enquanto emissor, Manuel da Veiga Tagarra parece ocupar as duas facetas autorais, tal como definido por Roland Barthes<sup>10</sup>: a do autor-escritor, «aquele que trabalha a sua palavra» segundo normas técnicas e artesanais; e a do autor-escrevente, pois o seu trabalho de escrita postula-se como um testemunho e um ensinamento, conjugando, na palavra, as qualidades de meio e de fim. Por outro lado, a sua obra é dirigida a uma instância receptora específica e nomeada, o seu mecenas, também ele uma entidade histórica que, de algum modo, acaba por condicionar o fabrico do próprio texto.

Torna-se, portanto, pertinente, uma tentativa para descortinar, por entre os fumos da história, informações que permitam o elaborar de uma biografia, não apenas do autor, como do seu mecenas.

## **1. - Em busca de Manuel da Veiga**

À semelhança do que acontece a grande número dos autores dos séculos XVI e XVII, pouco ou nada se sabe sobre a vida de Manuel da Veiga. A notícia que dele nos dá Inocêncio<sup>11</sup> – síntese das informações veiculadas por Nicolau António<sup>12</sup> e Barbosa Machado<sup>13</sup> – apenas refere que teria sido natural de Évora, em cuja Universidade se licenciara em Cânones e Direito Civil, e que provavelmente morrera antes da Restauração. Refuta ainda Inocêncio a hipótese de o poeta ter desempenhado o cargo de cónego da Sé-catedral daquela cidade.

Esta última possibilidade terá sido talvez levantada pela referência a um cónego Tagarra presente em Laurel de Apolo, de Lope de Vega<sup>14</sup>:

Al siempre claro Turia  
Hiziera Apolo injuria  
Sino ciñera de oro justamente  
Del canonigo Tagarra la frente  
Que ya con su memoria alarga el paso

Para subir al palio, y al Parnaso  
Con Gaspar Aguilar, que competia  
Con el en la Dragmática Poesia.

Porém, este Tagarra é louvado numa silva em que todos os nomeados são originários, ou estão directamente relacionados com a América do Sul.

João Soares de Brito<sup>15</sup>, Jacinto Cordeiro<sup>16</sup>, J. M. da Costa e Silva<sup>17</sup>, Francisco Dias Gomes<sup>18</sup>, e Carlos Castro<sup>19</sup>, nada dizem que fosse omitido pelos autores acima.

Nos dicionários, histórias e estudos sobre Literatura Portuguesa consultados, pouco mais se consegue apurar. Teófilo Braga desenvolve e romanceia, sem fundamento, toda uma biografia aventurosa – em muitos aspectos semelhante à que fornece para a maioria dos autores do período sobre os quais tudo se ignora<sup>20</sup>. Contra esta tendência, afirma Camilo Castelo Branco:

*Os redactores do Dicionário da Língua Portuguesa, publicado pela Academia Real das Ciências (1793), e Costa e Silva no rasto daqueles, e o Sr. Teófilo Braga no rasto de todos, à míngua de notícias positivas da vida de Manuel da Veiga Tagarro, autor de Laura de Anfriso, teceram uma biografia conjectural fundamentada nas referências que o poeta se faz em suas poesias: amores, aos doze anos, contrariedades, tiranias, prisões, trevas em masmorras profundas, clausuras, eremitérios, com tudo o mais que avulta nos infortúnios do enamorado Macias, de Torquato Tasso, de Cristóvão Falcão e na aventurosa juventude de Brás Garcia Mascarenhas. O que pode asseverar-se independentemente da equívoca autoridade dos poemas, é que Manuel da Veiga nasceu em Évora, licenciou-se em Teologia, pertencendo ao primeiro quartel do século XVII, e supõe-se que falecera antes de 1640.*<sup>21</sup>

Apesar de alguns, poucos, estudos posteriores a 1876, data da publicação do texto de Camilo, as suas palavras continuam com alguma actualidade, embora as informações que - facilita não sejam confirmadas<sup>22</sup>. Não se encontrou qualquer referência documental que prove ter Tagarro nascido em Évora, nem que se tenha formado em Teologia. Já no nosso século, Manuel da Veiga serviu de tema a uma tese de licenciatura e dois breves artigos – que serão abordados mais adiante – e é sumariamente referido pelos estudiosos do período em que a sua obra foi publicada (especialmente no âmbito de uma classificação de estilo e época), mas nenhum dos autores mais recentes apresenta uma contribuição sólida para o desvendar do seu mistério biográfico.

## 1.1 - Tagarro como topónimo

De facto, difícil se torna, após tantos anos, e tantos cataclismos históricos e geográficos, conseguir uma informação fidedigna, mas algumas hipóteses se levantam. Em primeiro lugar, ser de ter em conta o nome de Manuel da Veiga, a quem Nicolau António acrescenta o apelido de Tagarro, e ao qual se segue o epítome de Lusitano. Nas licenças concedidas a **Laura de Anfriso**, aparece nomeado como Manoel da Veiga Tagarro Português. Este facto leva à suspeita de que Tagarro não seja realmente um nome mas um «cognome», associável a uma zona geográfica restrita – uma aldeia ou vila, ou um rio – inscrita noutra mais vasta – um país, uma região ou província – Portugal, ou um território dominado pela «Lusitânia». Não é invulgar que os autores até seiscentos acrescentem ao seu nome próprio – ou substituam o apelido pelo topónimo – o nome, por vezes latinizado, do local que os viu nascer<sup>23</sup>.

Normalmente partilhado por todos os habitantes de um lugar, o topónimo é usado pelos humanistas, tanto para prestigiar o nome próprio com o do local onde nasceram – especialmente quando esse espaço se associa a feitos grandiosos ou à tradição da antiguidade latina – como para aumentar a glória da sua terra natal, pelo esforço e contribuição pessoais, pelo prestígio individual.

Porém, em Portugal apenas se encontrou uma aldeia como nome de Sta. Maria de Tagarro, um lugar da Estremadura, a 3 kms. da freguesia de Alcoentre, no concelho de Azambuja<sup>24</sup>. Refere-se ainda a existência de uma Ermida da invocação de S. Pedro Apóstolo, construída no tempo em que o Cardeal-Rei D. Henrique era ainda Arcebispo (1560), e ampliada em 1596 por autorização de D. Miguel de Castro<sup>25</sup>. No entanto, e devido à referência encontrada no **Vocabulário Português e Latino** de Raphael Bluteau, é possível que o espaço pertença ao Portugal de além-mar da época. Sob a entrada «Tagarote» diz Bluteau: «Falcão Tagarote. Ave de Rapina, assim chamada de Tagarros, Ribeyra da Africa, junto da qual estão hūas penhas, donde crião estas aves» e acrescenta mais adiante: «Segundo Cesar Ondin, no seu dictionário castelhano, & Portuguez, em Castella chamão Tagarotes a huns pobres cavalheyros, que frequentão as casas, em que achão de comer, & nellas fazem bem sua obrigação»<sup>26</sup>. Poderia o rio que Bluteau refere pertencer a uma zona portuguesa das praças de Africa, e ser Manuel da Veiga de uma das famílias que ficou despojada com Alcácer-Quibir? Em favor desta possibilidade testemunha a preocupação textual com o resgate de Africa e o modo prudente e conhecedor como tal é aconselhado, e ainda o facto de Tagarro se associar à família de D. António de Noronha, companheiro de Camões, filho de D. Francisco, conde de

Linhares e Governador de Tanger. Também a D. Margarida a que Teófilo se refere como amada de Tagarro pertence a esta família<sup>27</sup>. O ser demasiado velha para uma relação amorosa, não invalida a probabilidade de ter existido um ponto de contacto entre o poeta e os seus familiares. Como curiosidade, encontra-se em Lope de Vega<sup>28</sup> o uso do termo «tagarote» associado aos versos:

Pero el hacer tan infinitas sumas,  
como sabéis, de fáciles virotos,  
me ocupa el tiempo acomodando plumas.

Hállome bien en versos tagarotes  
que vuelan por currales de comedias  
a entretener ociosos marquesotes.

(vv.10-15)

Nos restantes dicionários consultados encontra-se sempre uma associação do termo com o Norte de Africa, e ainda com o Alentejo:

**Tagarino** – *adj. rel. aos Tagarinos. Nome que se dava aos mouros nascidos entre os cristãos da Espanha e que falavam a língua castelhana. S.m., Indivíduo desta raça;*

**Tagarra** – *s.f. peixe da costa de Portugal; árvore da Guiné: seu distintivo consiste num pau de tagarra, em forma de antebraço. Ern. de Vasconc., Guiné, 97;*

**Tagarrão** – *s. m. Provinc. alent., Pote de barro, de grandebojo.*

Neste momento, uma outra hipótese ainda se poder colocar, a de Manuel da Veiga, à semelhança do que acontece com alguns indivíduos originários do Brasil, ser mestiço ou «pardo» – aqui de mouro(a) e português(a). Recorde-se que não são apenas os judeus os perseguidos, já que os árabes são igualmente expulsos de Espanha por Filipe II em 1609.

## 1.2 - Tagarro como apodo

Tagarro poderia também ser uma «alcunha», individual ou familiar, e encontram-se algumas famílias assim chamadas no Alentejo. Em Arraiolos viveu Manuel Garcia «o Velho», curtidor, casado com Ana Tagarra, pais de António Tagarro, preso pela Inquisição em 1637 e queimado no auto-da-fé de 10.04.1639 aos 45 anos; a filha deste último, Catarina da Silva Tagarra, natural e moradora em Vila Viçosa, é também presa, em 1662, e sentenciada a 6 de Dezembro de 1663. Embora habitando perto de Évora, estes indivíduos são de uma classe social que se

afigura demasiado baixa para a ela ter pertencido o poeta. Uma outra família habitava Montemor-o-Novo: um Manuel Alvares Tagarro, preso pela Inquisição em 1667, mas agora a incompatibilidade que se coloca é de ordem temporal, uma vez que é ideia comum – que aqui se partilha – Manuel da Veiga ter morrido antes da Restauração.

Também nas **Mercês de D. Teodósio II**, Duque de Bragança<sup>29</sup> se encontra um António Tagarro da Silva, «Tabelião do Público e Judicial da vila de Arraiolos», que recebe mercês de 4 de Janeiro de 1598 a 20 de Agosto de 1609.

### 1.3 - Veiga, a assinatura nobre

Parece mais provável, no entanto, que seja Veiga, um apelido nobre de Portugal, o verdadeiro nome do autor, especialmente porque no frontispício do seu livro ele aparece referenciado como apenas «Lecenceado Manoel da Veiga», e também porque utiliza sucessivamente o termo veiga como substantivo com o sentido de «várzea»<sup>30</sup> no interior dos seus poemas. As «veigas floridas»<sup>31</sup> «veiga de estrelas»<sup>32</sup>, «As veigas mais floridas»<sup>33</sup>, «As veigas, que mostravam ledoriso»<sup>34</sup>, «estas veigas ditosas»<sup>35</sup>, etc.<sup>36</sup>, poderão ser consideradas, e correctamente dentro da tradição bucólica, como uma «assinatura» de autor<sup>37</sup> reconhecida pelos próprios contemporâneos<sup>38</sup>.

Um outro grupo de hipóteses surge então a partir de Veiga. Desta família, os dois ramos principais são provenientes do Norte de Portugal. O primeiro, fundado por João Esteves da Veiga, do lugar de Veiga de Santa Maria, a 6 kms. de Braga, e o segundo, por Vasco Lourenço da Veiga, filho do Arcebispo de Braga, D. Lourenço, e ambas datam dos primórdios da nacionalidade. Ser delas que descenderão os Veigas<sup>39</sup>, de algum modo ligados à aristocracia, que se reportam ao século XVI.



Escudo dos Veigas



#### 1º. ramo

Escudo esquartelado: no 1º quartel, de púrpura, guia de ouro, aberta, armada de prata dos Veigas; no 2º e 3º de prata, a cruz de S. Jorge (de púrpura) cantonada de uma flores-de-lis azul; no 4º, de prata, 3 flores-de-lis azuis em roquete.



#### variante do 2º. ramo

... no segundo quartel, em campo de prata, três flores-de-lis de azul em roquete e assim os contrários.

Em qualquer dos casos, o timbre utilizado é a águia púrpura, aberta. E a prata, em termos heráldicos, significa a humildade e riqueza.

António da Veiga, natural de Vila Viçosa, cavaleiro da Ordem de Malta e secretário do Grão-mestre, foi poeta, músico e jurisconsulto. Sabe-se que vivia ainda em 1618, em Torres Vedras. Talvez da mesma família seja o Padre Manuel da Veiga, também ele natural de Vila Viçosa, onde nasceu em 1566, tendo entrado para a Companhia de Jesus em 1583. Este é o «Emmanuel da Veiga» que aparece referido, nessa mesma data, como professor de Filosofia em Coimbra<sup>40</sup> e depois, professor de gramática durante 6 anos, bem como «Rector» no Porto. As suas duas obras – referenciadas por Inocêncio – são: o **Tratado da Vida, virtudes e doutrina admirável de Simão Gomes Português, Vulgarmente chamado Sapateiro Santo**, editada em 1625, e 1629, e queimada em auto-da-fé de 14.06.1647<sup>41</sup>, e **Vida e Costumes de Francisco Suarez**<sup>42</sup>, o grande escolástico de Coimbra. Sobre aquele autor diz Inocêncio que não se deverá confundir com Tagarro pois os seus estilos são demasiado diferentes.

Encontra-se outro, António Lopes da Veiga, nascido em Lisboa em 1586, sobrinho do Bispo de Otranto, que acompanha a Madrid, onde fica a residir mesmo após a Restauração, desempenhando o cargo de secretário do condestável de Castela. Autor de **Sueños Políticos**, é dado como vivo ainda em 1656. Aparece citado em «La Filomena» de Lope de Vega<sup>43</sup>:

de Antonio López, portugués, la vega  
de su nombre encarece un verde jaspe,

que en arte y resplendor los ojos ciega  
(vv.331-3)

Mas de todos o mais curioso é Frei Francisco da Veiga, religioso da ordem de S. Francisco, que viveu no século XVII, e é dado como sobrinho de Tomé Pinheiro da Veiga. Autor de **Perfeição da Vida Evangélica e de Fructos do Sangue de Cristo**, conta-se um facto da sua vida que aparece referido num dos poemas de Tagarro (Livro VI, Ode 9 vv.1-6):

*Era por tal forma asceta que, retirando-se para um convento da Ilha da Madeira, sepultou-se numa cova por seis meses, comendo sóervas. Com isso apanhou uma doença...*<sup>44</sup>

No Índice das **Chancelarias** de D. Sebastião e de D. Henrique<sup>45</sup> aparece um Lic. Manuel da Veiga, moço da fazenda, que entre 1563-1564, recebeu Carta de Alcaide do Mar de Diu, lugar prometido por D. Sebastião logo que estivesse vago.

A hipótese mais fascinante é, no entanto, a sugerida pelo Registo Geral de Testamentos<sup>46</sup>: Manuel da Veiga, filho de Maria da Veiga e de António Dias, faz um testamento em 4 de Outubro de 1635 (aprovado em 9 do mesmo mês) que é aberto em 4 de Novembro de 1635. Neste documento, Manuel da Veiga revela-se como «solteiro, que nunca casei», que fora ordenado, morador na cidade de Lisboa, no Terreno dos Mártires, em casa da Mãe, «donde ora vivo doente em hua cama, em meu perfeito juizo...». Destina que o seu corpo seja enterrado no convento de S. Francisco de Lisboa, e determina como seus herdeiros uma afilhada, Clara da Veiga, filha de Luís Serras, e duas primas, Ana da Veiga, filha de Cosme Dias (irmão do pai?) e Ana da Veiga, filha de Margarida Gomes. O testamento é lavrado por Frei Alberto da Conceição, e tem como testemunhas Maria da Veiga, Padre Alberto da Conceição, Ausonio (ou António) Dias, de Lisboa – o próprio pai? – e um «Diogo de Seixas de Andrade. O traslado é do Dr. Luís Gomes do Basto.

Tentando confirmar esta possibilidade encontrou-se uma referência a um António Dias, regente da cadeira de «terça» na Universidade de Coimbra em 1537: «o bacharel António Dias, que depois foi licenciado e doutor, e nesse ano só leu até 11 de Maio por ser chamado a Lisboa por el-rei»<sup>47</sup>. O rei a que se refere é D. João III. Não se detectou qualquer ligação de parentesco entre este António Dias e o mencionado no testamento acima<sup>48</sup>.

Um segundo António Dias é referido nas **Mercês** de D. Teodósio II como morador no arrabalde de Barcelinhos, tendo recebido um benefício em 12.06.1613<sup>49</sup> que pode, pela maior proximidade das datas, ser o do documento em questão.

Todas estas pistas, embora enriquecedoras e estimulantes, não permitem chegar a qualquer conclusão positiva. Registam-se, no entanto, por duas razões: primeiro porque, de algum modo, e pela negativa, eliminam algumas possibilidades que obscurecem mais ainda a lenda biográfica; depois, porque a ausência de factos históricos ou de documentos comprovativos atesta como lendária a biografia vulgarizada de Manuel da Veiga. Portanto, estas informações permitem dizer quem «não» é Manuel da Veiga Tagarro.

Parece pois possível afirmar que os dados correntes sobre a biografia deste autor são, pura e simplesmente, suposições extrapoladas a partir da sua obra. Esta actuação não é de todo condenável porque, em **Laura de Anfriso**, se detectam afirmações de carácter histórico-biográfico que ultrapassam o estatuto de autor implicado. Todavia, essa recolha deverá ser feita de modo cuidadoso e privilegiar a verosimilhança, devendo evitar a confusão entre acontecimentos reais e elementos claramente metafóricos.

## 2. - O Narrador-Autor

**Laura de Anfriso** é um livro de poemas composto por uma Carta Dedicatória a D. Duarte de Bragança, quatro Éclogas, sendo a primeira oferecida ao mecenas anterior, a segunda e terceira a D. Teodósio II, Duque de Bragança – tendo por tema a visita de Filipe II a Portugal em 1619 –, e a quarta a D. Duarte, Marquês de Frechilha, além de seis Livros com dez Odes cada um.

Como parece ser hábito no período, apresenta ainda, com função de prólogo e epílogo, alguns poemas dedicados a Manuel da Veiga.

Tendo em conta, para já, apenas os poemas de saudação ao autor, verifica-se que, embora retoricamente elogiosos, confirmam algumas das ideias gerais – ou são a sua fonte – sobre Tagarro.

Mas, para além deles, surgem, no interior dos textos poéticos, referências feitas a si próprio pelo narrador-autor que, em paralelo com hipóteses levantadas a partir de notas em margem, exigem pelo menos a sua menção.

## 2.1 - Nas dedicatórias

De acordo com a prática comum na época, os poemas laudatórios aparecem tanto no início da obra, em forma de apresentação, como no seu final, funcionando aí como crítica ou um comentário sobre a escrita.

Começando pelo prólogo, o primeiro poema é um epigrama (6 versos) em latim, assinado pelo «Licenciatus Sebastianus Lupus de Almeida<sup>50</sup> Auctoris amicissimus», em que o louva como «cisne peregrino». Sobre o significado do primeiro vocábulo, diz Fernão Álvares do Oriente:

*Saberás, Jacinto amigo, que no cisne, ave consagrada ao nosso Apolo, significaram os Antigos a música sonora; e porque em tudo com ela se parece a poesia, chamaram também aos poetas cisnes, nome que ainda hoje, apesar do tempo e da enveja, conservam com justo título. O fundamento deste símbolo creio eu que foi a natural propriedade do cisne: o qual consumido da velhice, canta com maior suavidade, e sempre melhor...<sup>51</sup>*

Quanto a «peregrino»<sup>52</sup> para além das conotações religiosas medievais, tem o sentido de «estrangeiro», trazendo consigo a ideia do deambular, mas também de um estatuto social específico, o de não ser um «cidadão romano», mas antes «cidadão do mundo» que está acima das leis particulares a um determinado espaço político, face ao qual mantém a sua autonomia.

Seguem-se-lhe quatro sonetos, respectivamente da autoria do atrás referido António Mendes da Veiga<sup>53</sup>, apelidando-o de «novo Petrarca»; de Luis de Mendonça<sup>54</sup> que, nomeando-o de «Celio soberano», o equipara a «hum Anjo humano», não só pela voz e pelos ensinamentos, como também pelo canto; de Luis de Medrano de Almeida<sup>55</sup>, que o considera aclamado e coroado pelo próprio Apolo; de Belchior Rodrigues de Mattos<sup>56</sup>, em castelhano, onde Tagarro aparece metaforicamente referido sob a imagem de «la vega florida», sendo os trágicos sucessos das suas memórias eternizadas por Laura/Filomela. A estes segue-se uma Ode pelo Licenciado Manoel Pires de Almeida<sup>57</sup> em que a exaltação do autor se mistura com insinuações nacionalistas e patrióticas.

No que respeita aos dois poemas finais, de louvor, o primeiro é constituído por umas décimas do Licenciado Francisco Mendes da Costa<sup>58</sup> e uma Canção escrita pelo Licenciado Paulo Duarte<sup>59</sup> ambas em castelhano. As décimas começam de forma curiosa:

DVlce Pastor disfraçado  
Que ati mismo eres Felipe  
Pues desprecias de Aganippe

Rabel, y canto acordado.  
(vv.1-4)

sugerindo uma certa independência e autonomia da escrita de Manuel da Veiga (e também a sua qualidade «filípica»- de auto-censura?) por desprezo dos modelos e linguagem Castelhanos (seguidos em **Fuente de Aganipe y Rimas Várias** de Manuel Faria e Sousa?). Curiosa também é a referência feita na última estrofe:

Mas ah que tienes por vicio  
Los cantos tan excellentes;  
Que tus partes eminentes  
Te lleuan a otro officio,  
De Aguilas el exercicio  
Es el que más te enamora  
(vv.21-26)

insinuando que a escrita não é a actividade principal a que se dedica Manuel da Veiga, que o seu ofício seria outro. Considerando a simbologia da águia, encontra-se:

*A águia, capaz de se elevar acima das nuvens e de fixar o sol, é universalmente considerada como um símbolo ao mesmo tempo celeste e solar, podendo os dois aspectos confundir-se. Rainha dos pássaros, coroa-lhes o simbolismo geral, que é o dos anjos, dos estados espirituais superiores. (...) a trajição bíblica dá muitas vezes aos anjos a forma da águia (Ezequiel, 1,10; Apocalipse 4,7-8).<sup>60</sup>*

Símbolo de contemplação, e do Verbo, paternal e profético, a águia está associada ao anjo, também um dos epítetos com que Manuel da Veiga é metaforicamente apelidado. Por outro lado, como vimos, é também a figura principal dos escudos dos Veigas.

Por aqui se reforça a possibilidade de Manuel da Veiga ser de origem nobre – o que adiante se atestará pela sua vasta erudição – e por tal melhor se justifica o facto de ser um poeta de corte, grande conhecedor dos seus meandros.

## 2.2 - Nos seus poemas

A primeira informação que se pode retirar dos textos, que Manuel da Veiga, enquanto poeta de corte, escreve para um mecenas. **Laura de Anfriso** possui então, à partida, um leitor privilegiado que impõe à obra padrões e limitações específicas.

Na «Epístola dedicatória a D. Duarte» (como na «Écloga IV») o narrador solicita benevolência e apoio para o seu canto:

Alargando me vou no campo estreito  
Desta pequena carta, que me obriga  
A puxar polla rédea ao meo conceito.

O se do vltimo tempo a lus antiga  
me acompanhe estes mēbros já cansados  
pera que vossa glória ao mundo diga.  
(vv.233-38).

Canto de louvor ao Bragança – por um «eu» já idoso em 1627 – que é também um acto de retribuição, de gratidão por favores concedidos e não claramente nomeados. Uma nota no final da «Epístola» refere a defesa do poeta estrangeiro Árquias, por Cícero (X.24) que pode levar à suspeita de uma tentativa de identificação entre as duas situações<sup>61</sup>. O pedido de amparo estende-se às próprias personagens, aos pastores e narrador, náufragos e, através deles, a toda a obra:

Vede senhor que este ditoso canto  
Apenas se salvou de hũa tormenta,  
Que poz ondas no Ceo com puro espanto.

Ao humido papel que se apresenta,  
Dai vossa mão real, porto seguro.  
E se este nada não vos descontenta:  
Outras cousas prometo ao futuro.  
(Écl.IV vv.560-66)

Uma «citação» indirecta que alude a **Os Lusíadas**, e transforma a lenda sobre a salvação dos manuscritos camonianos, a nado, numa fórmula retórica. Ou então se refere a uma qualquer tentativa de censura – há um intervalo de dois anos entre o pedido e a licença de impressão.

Na «Écloga I» estabelece-se mais claramente a tradicional e evidentemente horaciana<sup>62</sup> relação de vassalagem entre poeta e mecenas, em que o primeiro paga a sua sobrevivência no presente, com a promessa de imortalização do segundo, numa futura epopeia:

Vos darei entre tanto  
Os versos da espessura,  
Onde ensayarme vou para outro canto;  
Sofrei que esta hera a vós viua arrimada,  
Entre vossos loureiros enrolada.  
(vv.22-25).

Não há, portanto, qualquer dúvida relativamente ao facto de Manuel da Veiga ser um poeta de corte, e de ter subsistido pelo mecenato, dedicando os seus textos ao Bragança.

Motivo de especulação fantasiosa – como adiante se referirá – têm sido alguns versos sobre o modo e origem da sua escrita:

Em luzes de papel pobre, & pequeno,  
Com apertado pão, com agoa breue  
As musas meditei, que hoje condeno,

Desde que o claro Sol em libra esteue  
Toquei grilhões no escuro laberynto:  
Ate ver as escamas de ouro, & neue.

Quando liuros de gloria me faltaraõ,  
Por não gostar da furia o meu Tirano  
Exemplos de Pompeo me acompanharaõ

Que como bem disia o Affricano-  
Esta o doce fruto do que offende  
Nas dores do offendido, & no seu dano.  
(Epíst. 292-306)

«Em luzes de papel pobre, & pequeno», onde não é possível o acesso a «livros de glória», tem sido interpretado como testemunho da prisão do autor, cárcere que se reiterará noutros poemas:

Eu só triste e afligido, & descontente,  
atado em dura, & aspera corrente  
dos grilhões faço lyra  
e o cárcere também chora & suspira  
Vendo que hum breue instante  
Me não deixa o tormento penetrante.  
(Livro III, Ode 1, vv.49-54).

Ser nesse espaço de retiro, voluntário ou imposto, que se dá a sua conversão – um hipotético abandono da poesia profana: «As Musas meditei, que hoje condeno» e também revelação: «Desde que o claro sol em libra esteve»<sup>63</sup>. Estes versos são acompanhados de uma nota em que se refere **De Fuga in Persecutione** de Tertuliano<sup>64</sup>. O poeta afirma ter estado preso, e ter sofrido uma conversão que o leva a mudar de vida. No entanto, por várias vezes ao longo dos poemas, o vocábulo «prisão» aparece seja associado ao corpo, enquanto prisão da alma, seja associado ao mundo, enquanto prisão do homem, adquirindo um sentido metafórico que é reforçado por uma cosmovisão de carácter (neo-)platónico.

Em outros passos a metáfora dos «grilhões» aparece associada ao silêncio (Livro II, Ode 5: «mudos grilhões» por exemplo) o que pode implicar uma censura própria ou imposta; também a prisão aparece com um segundo sentido, definida como «de lagrimas e riso» (Livro

II, Ode 8), as manifestações humanas da emoção, que reiteram o sentido primeiro relacionado com corpo.

A estes «dados» acrescenta-se a informação de Manuel da Veiga ter sido formado em leis:

As rimas em grillhões forão nascidas,  
E entre leis, & digestos mal polidas;  
Não canto sutylesas  
Canto o q vy, & ouvy; mortais tristezas  
De hum ausente, & cativo,  
De cuja voz sou sombra, ou eccho viuo.  
(Livro VI, Ode 10, vv.163-66)

O estudo das leis não colide com a informação anterior de em jovem ter meditado sobre as musas. Mas o aspecto mais interessante destes versos reside na distanciação, clara e sucessiva, que o narrador impõe entre si e a personagem de Anfriso (o herói, mas nem sempre «eu» de enunciado) de quem se diz tradutor e secretário – destruindo portanto um argumento autobiográfico mais primário:

Até aqui diuertia  
Anfriso magoas, & eu que as tresladaua,  
Froxa a pena sentia,  
Que as Musas detestava:  
Mas com cambios de glórias a animaua;  
(Livro II, Ode 8, vv.71-75)

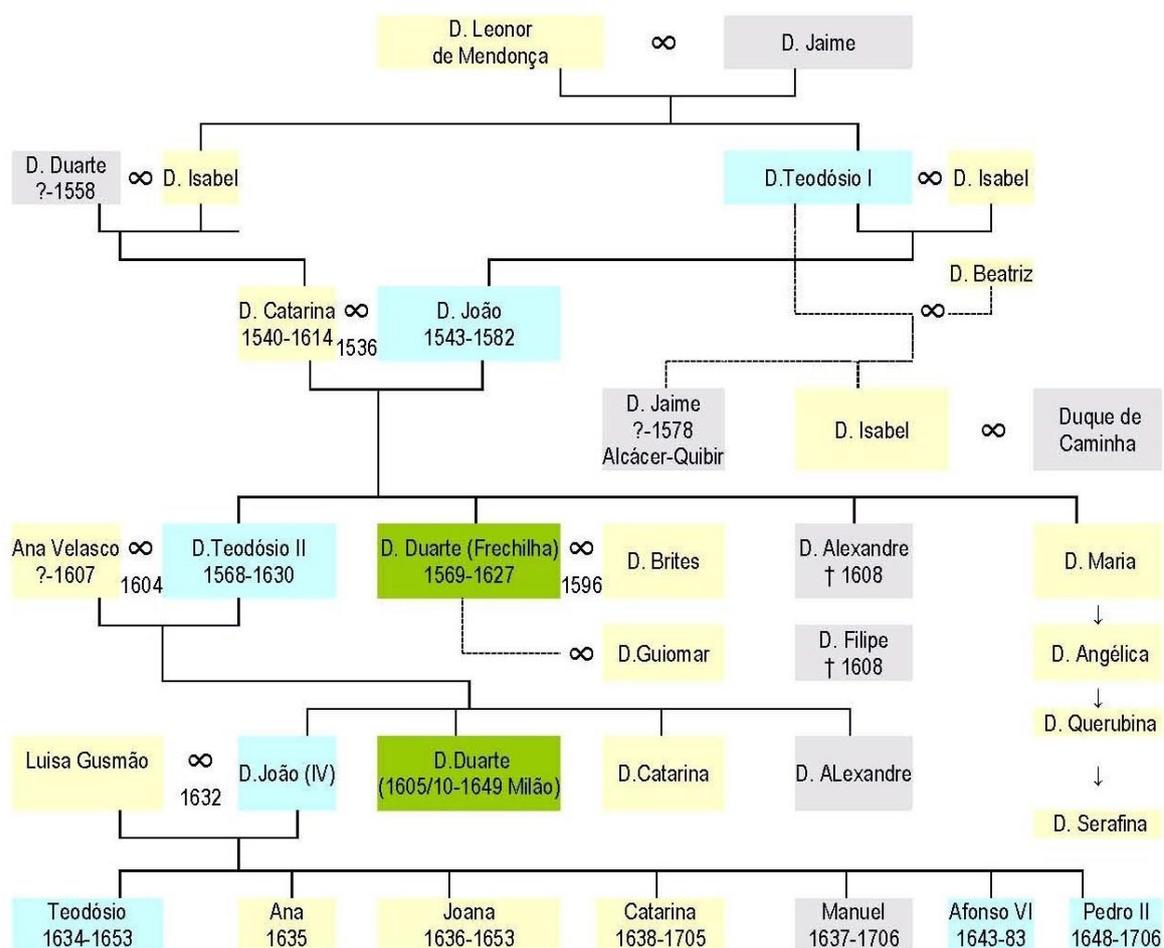
Assi cantaua Anfriso  
Metamorphosis de honra exercitando:  
Quem he flor, he Narciso;  
Não vay almas dobrando:  
Mas sombras Nominais multiplicando.  
(Livro III, Ode X, vv.41-45)

Anfriso não pretende ser uma máscara sob a qual se esconde o autor, mas sim a figura do mecenas. E o narrador, confidente e secretário da sua personagem, afirma-se, para além de sua «sombra», como um tradutor enganoso dos seus cantos: «Eu que as rimas lhe ouui, no vulgo errado/ As deixo publicadas,/ Na estampa da memoria eternizadas» (Livro I, Ode 1, vv.148-50). A escrita é envolvida num mistério voluntário que vai complexificar a decifração do canto a vários níveis. Um dos primeiros problemas tem que ver com a figura da personagem masculina principal, o pastor Anfriso, sob a qual se oculta **um** D. Duarte de Bragança.

### 3. - O Mecenas-narratário

Laura de Anfriso tem como principal destinatário um D. Duarte de Bragança, no momento em que existiam dois indivíduos com o mesmo nome. Todavia, e independentemente do Duarte a quem a obra, no seu final, tenha sido dedicada – nomeadamente, aquele a que se refere a «Epístola Dedicatória» (e para além da hipótese, que se tentará provar no ponto final deste trabalho, de que existe um duplo mecenas), desde já se afirma que, sob a personagem de Anfriso se oculta o Marquês de Frechilha, irmão de D. Teodósio II de Bragança, que tem sido confundido com o segundo filho do Duque, o irmão do futuro D. João IV.

Torna-se pertinente, neste momento, elaborar uma sumária árvore genealógica daquela família para o período filipino:



Sabe-se que, nesse período pelo menos, os segundos varões dos Duques de Bragança receberam o nome de Duarte. Este facto, associado à importância dispensada pelos Filipes aos

Bragança, e ao uso do título de «Excelência», pode dar origem à confusão num só de indivíduos distintos.

Tentando resumir e organizar as informações conseguidas em António Caetano de Sousa e D. Francisco Manuel de Melo, constata-se que D. Duarte – Duque de Frechilha – é o quarto filho (o segundo varão) de D. João (1543-1583 sexto Duque de Bragança, nascido do casamento com D. Catarina (1540-1614) em 1563. É irmão de D. Teodósio II. Nasceu a 21, e sido baptizado a 29 de Setembro de 1569 (ou nascido a 20 de Outubro de 1569)<sup>65</sup> e morreu em Madrid, a 27 de Maio de 1627, de um ataque de asma. Pretende ser enterrado em Vila Viçosa, junto de seu irmão, mas parece ter ficado no «côro de S. Domingos Real em Madrid, convento de freiras Beneditinas, e no mesmo lugar onde estivera o corpo de D. Carlos, príncipe de Castela»<sup>66</sup>.

Quando em 5 de Dezembro de 1581, o Duque D. João vai a Elvas receber Filipe II, é acompanhado pelo Duque de Barcelos, D. Teodósio, e apresenta ao rei os seus outros dois filhos, D. Duarte e D. Alexandre. Depois da morte de D. João, numa das primeiras visitas que D. Teodósio faz a Lisboa ao Arquiduque Alberto, por motivo das questões com D. António e os Ingleses – em 1589 –, vem também acompanhado de seu irmão:

*...tomou-lhe o Duque D. Teodósio a visita (Arquiduque Alberto) debaixo do dossel, ficando a sua cadeira, e a de seu irmão, que erão todas iguaes, dentro da alcatifa; e quando o Arquiduque sabio, o acompanhou até à escada, dando alguns passos nella, e seu irmão o senhor D. Duarte baixou até à porta da rua.*<sup>67</sup>

Um comportamento que parece indiciar uma sucessão hierárquica e que é interpretado do seguinte modo por D. Francisco Manuel de Melo:

*Duarte criara-se no meio de grandes esperanças de Príncipe, nenhuma maior do que a virtude que as determinava, porque muitos, durante muito tempo, supuseram Teodósio desejoso de passar ao irmão a condição, os encargos e as esperanças. Por ordem do rei D. Filipe casou com D. Beatriz de Toledo, marquesa de Jarandilba, filha herdeira de D. Fernando Alvares de Toledo, conde de Oropesa... D. Filipe II, movido talvez por sua consciência ou grato às excelentes qualidades de D. Duarte, seu sobrinho, instituiu na sua pessoa o -marquesado de Frechilla, com vassallos e rendas conforme o foro daquela coroa.*<sup>68</sup>

De facto, o marquesado de Frechilha é instituído de acordo com o proposto nas mercês de Filipe II à Casa de Bragança<sup>69</sup>:

*o primogénito teria direito ao ofício de Condestável, que em caso de morte passaria para o segundo filho, depois herdeiro e sucessor da casa de Bragança; o segundo filho varão teria direito a um lugar em Castela de cerca de mil vizinhos, bem como quatro mil cruzados de renda, com o título de marquês. D. Duarte recebe por mercê as villas de Frechilba e Ramiel, «Behetrias do districto adiantado de Castela em o partido de Campos.», mais os quatro mil cruzados de renda perpétua, por doação de Filipe II, datada de Valladolid, 6 de Julho de 1592 - tinha 23 anos.<sup>70</sup>*

Destas mercês faz também parte o tratamento por «Excellência», privilégio exclusivo à Casa de Bragança concedido por Filipe II quando da sua visita a Portugal em Dezembro de 1581 e a pedido de D. Catarina. Tagarro dirige-se ao seu mecenas usando o tratamento de «Excellentissimo Principe...».

Sabe-se que D. Duarte passa grande parte da sua vida em Castela, tanto na corte como nas suas terras. Casado em 25 de Fevereiro de 1596 com D. Brites ou Beatriz de Toledo Monroy y Ayala, herdeira da casa de Oropeza, Marquesa de Jarandilha aí vive até à morte de sua mulher. Dela tem apenas um filho, segundo D. Francisco Manuel, e três segundo A. Caetano de Sousa: D. Fernando Alvares de Toledo, em 1597, Marquez de Jarandilha aos dois anos de idade, e Marquês de Oropesa em 1619 por renúncia de seu avô. D. Fernando morre jovem, com 27 anos (1624), deixando como herdeiros do seu casamento com D. Maria Pimentel, a João Alvares de Toledo y Portugal, D. Duarte Fernando, e D. Mariana Engrácia de Toledo y Portugal, Marquesa de los Velez, (que vem a ser proposta como noiva a D. João V). Os outros dois filhos de D. Duarte são, segundo Caetano de Sousa, D. João de Toledo, e D. Francisco de Toledo, tendo o último morrido jovem.

Dos seus títulos e actividades em Espanha sabe-se que foi Comendador de Castelnovo, Alferes Mayor da Ordem de Alcântara, Gentil-homem da Câmara de Filipe III e depois de Filipe IV. Segundo D. Francisco Manuel, o Rei Filipe III:

*...tanto obrigado pelo sangue como pela virtude e mérito de seu primo: nomeou-o em segredo Vice-Rei de Nápoles, o que fez crescer a inveja de outros, levando-os a persuadir o Rei de que não convinha afastar para longe de si, e ainda menos entregar-lhe grande poder, àqueles em quem lembrança de coisas passadas podia acordar esperança ou desejo de outras futuras. Com a mesma fortuna foi depois escolhido para aio do príncipe D. Filipe, agora Rei, – mas, como a emulação de palacianos e validos era a mesma de antes, não alteraram êles a sua atitude apesar de serem diferentes as causas.*

*Assim passou D. Duarte alguns anos na Corte de Espanha, – sem encargos, mas fazendo-se amar de todos por sua categoria e liberalidade. O aplauso dos que o mantinham ocioso era para ele a maior injúria.*<sup>71</sup>

Será aqui de ter em conta o comportamento de Filipe II para com D. Teodósio, quando da libertação deste que, com 11 anos, ficara refém em Alcácer-Quibir: solto em 27 de Agosto de 1579, é retido em Ceuta pelos castelhanos com «festejos» para celebrar o seu resgate, onde recebe a notícia da morte do Cardeal D. Henrique (31.01.1581). Ainda no resto do percurso, Filipe dá instruções a Medina-Sidonia para que o retenha na Andaluzia, com festas em todas as cidades, o que leva a um protesto do Duque seu pai, D. João<sup>72</sup>. Considerando, pois, o comportamento dos Filipes, a longa estadia de D. Duarte em Espanha revela-se como um estratagema político para «conservar» seguro numa «prisão de rosas» como lhe chama Tagarro – um herdeiro em segundo grau à coroa de Portugal que, simultaneamente, serve de refém para manter na ordem e controlar o primogénito. Este é um processo de actuação já antigo<sup>73</sup>, senão veja-se o que vem a acontecer com o seu sobrinho, D. Duarte, irmão de D. João IV, quando da Restauração: preso na Flandres, é levado para Milão onde é assassinado.

Regressando a D. Duarte de Frechilha, sabe-se que esteve em Portugal quando do baptizado de seus sobrinhos, D. João, Duque de Barcelos, em 18 de Março de 1604, e de D. Duarte, de quem é padrinho em, 30 de Março de 1605. Mas estes dois momentos são definidos como «visitas», diferentes portanto de uma estadia mais longa em que terá tido oportunidade de criar uma pequena corte durante alguns anos em Évora, provavelmente por volta de 1618<sup>74</sup> e talvez até 1621, data da subida ao trono de Filipe III de Portugal.

Teria, entretanto, sido chamado a Espanha, onde casou segunda vez com D. Guiomar Pardo y Tavera, marquesa de Malagon<sup>75</sup> título concedido por Filipe III ao pai, D. João Pardo y Tavera. Deste casamento não há descendência:

*Reinava já então em Espanha o rei Filipe III que chamou D. Duarte dando-lhe novo estado e o título de Grande que ele esperava obter, não por favor do rei, mas por morte do conde de Oropesa, seu sogro. Só o neto, porém, recebeu esse título de seu avô, por D. Duarte ter morrido antes do sogro.*<sup>76</sup>

Subindo ao trono Filipe IV, este nomeou-o conselheiro de Estado e gentil-homem da sua Câmara sem exercício: «Nesta perigosa condição de homem da corte, cada vez com maior favor e segurança se manteve D. Duarte até à morte»<sup>77</sup>.

Durante a sua longa estadia em Espanha, o Marquês de Frechilha terá desempenhado uma série de funções de carácter diplomático, organizando festas e jogos de canas – na canonização da Rainha Santa Isabel, e em 1623, na vinda a Madrid de Carlos I<sup>78</sup> então príncipe de Gales – mas intervindo também em negócios de carácter mais sério, como o tratado com o legado Papal Francisco Barberini, que Urbano VIII lhe agradece por Breve de 3 de Janeiro de 1627. E sobre ele diz ainda Caetano de Sousa:

*...e foy excellente poeta no tempo, em que em Hespanha florecerão celebres engenbos: pelo que no Certamén Poético, que fez na Ordem Terceira de Madrid nas festas da Canonização da Rainha Santa Isabel, sua Real ascendente, foyo Senbor D. Duarte Juiç do Certamen, sendo seu adjunto Lope de La Vega e Carpio, como refere huma relação destas olenidade impressa em Barcellona no Anno de 1625.*

Lope de Vega foi hóspede em Vila Viçosa, a cuja tapada dedicou um poema<sup>79</sup> onde, sob o mito dos dióscuros, aparece uma primeira referência ao irmão de D. Teodósio:

Sí alli se mira Castor abrazado  
con Pólux, ya fu, tiempo en que se vía,  
generoso Duarte, en tí cifrado  
más fraternal y ilustre compañía;  
(vv.305-8)

Estes versos referem a morte de D. Ana de Castela – 1607 (v.467 e 659) e vão «pronosticando alegres bodas/ al generoso duque de Barcelos» (vv.475-6), apontando para um provável noivado do segundo filho de D. Teodósio, que não consta tenha casado. O facto de se lhe dirigir pelo título de Barcelos, confirma que o poema foi escrito depois da morte de D. Duarte de Frechilha, que vem a ser mencionada nas estrofes seguintes, dedicadas à exaltação da dinastia de Bragança:

Mas como en el grande duque de Barcelos,  
Duarte, y Alejandro deja al mundo  
parte del sol que se llevó a los cielos,  
en gloria envuelve aquel dolor profundo;  
y en medio de tan graves desconsuelos  
al planeta del círculo segundo  
igualó el pensamiento, que en su idea  
con terrestres memorias cielos vea.

De aquel excellentíssimo Duarte,  
hermano vuestro, qué diré sin miedo,  
por més que amor me ayude, enseñe el arte,  
pues a su proporción tan lejos quedo?

Después que por él tuvo en vós tal parte  
la ilustrísima casa de Toledo,  
mis musas hacen más alegre salva  
al alto nombre de Oropesa y Alba.

Qué hipérbole no fuera corto y vano,  
si su valor encarecer quisiera?  
Porque vos solo fuéades su hermano,  
Y él también solo vuestro hermano fuera;  
en fin, de vuestro nombre lusitano  
toda Europa, señor, reyes espera,  
y España, por los suyos venturosa,  
agradecida más y más gloriosa.

(vv.665-88)

Neste poema, Lope de Vega não resiste à tentação de associar os dois Duartes, tio e sobrinho. Mas neste momento interessa salientar que existiram contactos entre D. Duarte de Frechilha e os poetas da época, e parece pertinente a afirmação de que teria sido amigo de Lope de Vega, também autor de uma Arcádia onde, segundo Edwin S. Morby<sup>80</sup> Anfriso é o pseudónimo atribuído a D. António, Duque de Alba, o mecenas de Lope na altura (e em que o próprio Lope aparece com o nome de Belardo).

O outro D. Duarte de Bragança – o protagonista da **História do Infante D. Duarte...** de José Ramos-Coelho<sup>81</sup> – é filho de D. Teodósio II e Ana Velasco<sup>82</sup>. Nascido a 30 de Março de 1905, e sendo o segundo varão da Casa de Bragança tem, automaticamente, direito ao título de Duque de Guimarães – de que despoja seu tio e padrinho D. Duarte de Frechilha. Será já este o primeiro elemento que pode levar à confusão entre as duas personalidades. Esta é ainda alimentada pelo relacionamento privilegiado que parece ter sido o de ambos, já que o sobrinho é um dos principais herdeiros do tio<sup>83</sup>.

Para além disso, a secundaridade relativamente ao título brigantino, partilhada por ambos, alimenta no sobrinho – como já o fizera relativamente ao tio – a esperança de um dia vir a ocupar uma posição de primeiro plano. No caso do Frechilha, como atrás é referido, esta esperança é destruída pela descendência de D. Teodósio; no caso de D. Duarte é ameaçada pelo casamento de seu irmão mais velho, D. João (em 1632):

*Então o Infante D. Duarte, que se via menos poderoso, ainda que não menos estimado, começou a conhecer quão grande pobreza era fazer thesouro de vontades albeas. Via-se com Real sangue e suficiencia capaz de poder começar a valer por si mesmo, e com a necessidade de valer, pelo que valesse.<sup>84</sup>*

Após alguns conflitos com sua cunhada – D. Luisa de Gusmão – que o acusa de estar apaixonado por uma criada menor, D. Duarte de Guimarães deixa a casa de seu irmão primogénito, e vai viver com D. Alexandre (seu outro irmão, já que seu tio morrera em 1608) para a Quinta dos Peixinhos, propriedade de Francisco de Lucena. Em 1634 abandona Vila Viçosa, acompanhado de seu aposentador-mor Francisco de Sousa Coutinho:

*...desejando juntar à grandeza do seu altíssimo nascimento acções que lhe grangeassem o nome, que o seu valor lhe prometia no nobre exercício da guerra...*<sup>85</sup>

Determina, então, na guerra que ficou conhecida como dos Trinta Anos, servir o Imperador Fernando II. Chega incógnito a Madrid, onde se detém apenas por 12 dias. É bem recebido na Alemanha, e o imperador trata-o como Príncipe Livre e Grande de Espanha – o que vem a suscitar um protesto de D. Inigo Vellez Ladrón de Guevara, 6º. Conde de Onhate, Embaixador Extraordinário do Rei Católico naquela corte. A viagem de D. Duarte prossegue por Itália (Milão) onde chega a 28 de Agosto de 1634. Em 9 de Setembro do mesmo ano está em Insbruck, e a 18 chega a Nusterf, perto de Viena. Regressa a Lisboa apenas em 1638, após a Revolta de Évora. Em 20 de Outubro está, quase incógnito, em Vila Viçosa (não apresenta os seus cumprimentos a nenhum dos governantes ou superiores hierárquicos). Será neste momento que terá sido aliciado a candidatar-se à futura ocupação do trono, o que recusa, partindo para Lisboa em 23 de Novembro do mesmo ano, para apanhar ainda o navio que o trouxera. No momento da Restauração D. Duarte, como já referido, encontra-se na Flandres onde, devido a denúncia de seu companheiro, D. Francisco Coutinho, é preso e depois levado a Milão, onde é executado em 1649<sup>86</sup>.

## **i - Conclusões prévias**

A partir de tudo o que ficou dito parcas são as conclusões que se podem tirar. Que o licenciado Manuel da Veiga seria originário de família nobre, um ramo dos Veigas que chega ao século XVI sem grandes meios de subsistência, seja devido a perseguição política (é sucessivamente reiterado o seu nacionalismo num período de ocupação estrangeira), seja em resultado da derrota de Alcácer-Quibir (caso tivesse ligações com os Noronha, fosse mestiço, o seu cognome, Tagarro, referisse um topónimo africano, ou algumas afirmações textuais fossem auto-biográficas), não foi confirmado. Nem ainda no que respeita ao seu nome, será pertinente afirmar que Tagarro seja um topónimo, embora apareça qualificado de Português

ou Lusitano, pois também pode referir um estatuto social. Talvez que, com a capacidade de síntese que possuem as denominações de origem popular, o apelido congregasse essas várias hipóteses.

A tradição de que recebera ordens não será de pôr de parte, tanto devido às referências simbólicas dos elogios que lhe são feitos, ou ainda à possibilidade de o testamento encontrado – com uma provável data de abertura: 4 de Novembro de 1635 – ser o seu, como à profundidade e profusão de referências de carácter religioso que se fazem nos poemas.

Não foi possível construir uma biografia, nem fica esclarecida a lenda, mas a sua prática de escrita vem confirmar a alta conta em que é tido pelos autores do prólogo e epílogo, o seu grande saber, bem como o patriotismo e nacionalismo da facção que alimenta a «corte na aldeia» em Vila Viçosa no período filipino. Misterioso é ainda o facto de não ser referido na obra de autores seus contemporâneos, com quem se cruza na corte brigantina.

Como que em analogia com o destino do(s) seu(s) mecenas – conquanto por motivos e processos inversos – Manuel da Veiga tornou-se uma «nota à margem» na história da literatura: não fosse a obra e o nome ter-se-ia perdido no anonimato do colectivo. E porque a obra permaneceu, prova a existência da entidade histórica que lhe deu origem.

No que respeita ao(s) D. Duarte(s) de Bragança, tio e sobrinho identificam-se numa posição de secundaridade relativamente ao título, embora a História insinue que estariam mais preparados que os primogénitos para assumir a chefia do país e recuperar a independência. Pela coincidência entre presenças e ausências do «pastor» dos versos na sua «Aldeia» e do Marquês de Frechilha em Portugal, torna-se, desde já, mais provável que este fosse o mecenas principal de Tagarro, ideia reforçada pela coincidência de denominações (Anfriso) entre este e o mecenas de Lope de Vega.

## II – A OBRA E A CRÍTICA

Os enigmas que envolvem este texto – nem sempre voluntários e premeditados – estendem - se também à materialidade do livro, à sua história editorial. E a ocultação apregoada na escrita alarga-se ao campo de uma fraca recepção por parte do público, que se recorda de Tagarro apenas a um ritmo bisseccular.

### 1. - Sobre *Laura de Anfriso*

**Laura de Anfriso**, de Manuel da Veiga Tagarro, foi editado com licenças e privilégio, em Évora, por Manoel Carvalho Impressor da Universidade, em 1628 (no frontispício). As licenças são concedidas por Fr. Thomas de S. Domingos, «magister», em Lisboa, a 12 de Fevereiro de 1626, e pelo Bispo Inquisidor Geral D. Fernão Martins Mascarenhas, em 15 de Fevereiro de 1626. A autorização de impressão é dada por D. Fr. Manoel Bispo de Fez, em Évora, a 15 de Março de 1627. As taxas datam de Lisboa, de 3 de Agosto de 1627. Considera-se, portanto, que a edição é de 1627 embora, no frontispício apresente a data de 1628.

#### 1.1 - Problemas editoriais

Como atrás se referiu, o volume é composto por uma epístola, quatro écloas e seis livros com dez odes cada um. Da edição de Manuel de Carvalho existem exemplares nas Bibliotecas Nacional de Lisboa, da Ajuda, de Évora e na Livraria da Imprensa Nacional.

Segundo Inocêncio, existe um exemplar datado de 1628, diferente deste, uma vez que lhe falta o sexto livro das odes. Aquele autor considera, assim, que a segunda edição do texto, «nova edição, correcta, e emendada» é a da Typographia Rollandiana, datada de 1788, cujo prólogo diz ser da autoria de Lourenço Caminha. Aí se atribui suavidade e harmonia a Laura de Anfriso, mas se considera que:

*... não tem aquele brilhante, de que eram ornados outros Poetas do seu tempo. A linguagem he puramente Portuguesa, e sem affectação; porém tem huma belleza, que encanta, move, e arrebatá; mas sem escaldar a imaginação do Leitor. Os seus Versos são brandos, e amorosos, mas cheios de decência, e de poesia honesta; abunda de muita moral, e até de política; alguns delles são sentenças, e decisões.<sup>87</sup>*

A principal reserva que se pode colocar relativamente a esta edição, para além de algumas, pequenas, discrepâncias de pontuação e ortografia – perigosas por vezes no alterar - do sentido das frases – é o facto de os editores terem retirado as notas aos versos que informam a edição de 1627. São estas notas que se afiguram como um dos elementos mais fascinantes e enriquecedores da obra, aspecto que não foi esquecido por Barbosa Machado:

*... igualmente perito na metrificação, como no estudo da Sagrada Escritura, Jurisprudência e Lição de Poetas e Historiadores de cujas autoridades estão cheyas as margens do livro que publicou...*<sup>88</sup>

Para além disso, a edição de 1788 apresenta-se completa nos momentos em que a de 1627 é omissa, e vice-versa. À de 1788 faltam-lhe as folhas 251-252, correspondentes ao início da «Ode X» do Livro VI (8 sextilhas). E foi em confronto com esta edição que primeiro se detectou o desaparecimento dos fols.131/131v. e 132/132v. do texto de 1627.

A edição utilizada para este trabalho é a da Biblioteca Nacional de Lisboa, que se encontra nos Reservados do Fundo Geral sob a cota 215v. Este livro suscita alguns problemas de carácter editorial, tanto no âmbito da paginação, como de discrepâncias nas indicações de rodapé, além de lhe faltarem cerca de duas folhas. As anomalias detectadas, que a seguir se enumeram, levantam a dúvida sobre a possibilidade de se tratar de um engano apenas tipográfico ou um acto mais complexo (censura), seja de simples troca de referências, que não afecta a ordenação dos poemas, seja o caso mais grave de trocas na disposição das estrofes:

1) Repetição ou trocas nos números dos fólhos:

- Os fol. 12 e 13 aparecem com o nº 12;
- Os fol. 14 e 15 aparecem com o nº14;
- O fol. 29 apresenta o nº 20;
- O fol. 47 apresenta o nº 44;
- O fol. 54 apresenta o nº 50;
- Em todos estes casos a numeração segue correcta, ignorando a repetição ou troca de números. Porém, a partir do «Livro II das Odes» (que começa no fol. 53, mas que deveria ser o fol. 57) a numeração segue os dígitos de valor mais baixo, ou seja, o resto da edição está toda numerada a partir do fol.53 (repetindo, portanto, os números de 53 a 57). Daqui surge a hipótese de se terem utilizado e reunido neste livro os fólhos de duas edições diferentes.

2) Discrepâncias entre indicação de rodapé, e início de estrofe seguinte:

- O fol. 14(/A) dá como indicação «Tu»; a estrofe da página seguinte (fol.14v./A) começa por «Lá nessas...»; a segunda estrofe deste folio começa por «Tu eras...»;  
Sugere-se a possibilidade de troca na ordem das estrofes;
- O fol. 43 dá como indicação «Oh»; a estrofe da página seguinte (fol.43v.) começa por «O cego...»;
- O fol. 44 dá como indicação «Vida»; na página seguinte (fol.44v.) encontra-se uma nova Ode que começa por «Vida inquieta»;
- O fol. 69v. dá como indicação «Pos»; a estrofe da página seguinte (fol.70) começa por «Por»;
- O fol. 74 dá como indicação «Pisou»; a estrofe da página seguinte (fol.74v.) começa por «Hum odio...»
- O fol. 74v. dá como indicação «Ode»; a página seguinte (fol. 75) contém ainda uma estrofe em continuação do poema anterior;
- O fol. 98 dá como indicação «Já»; a página seguinte (fol.98v.) começa por «Quem...»
- O fol. 108 não apresenta indicação de rodapé;

3) Erro na numeração dos poemas:

- A Ode II aparece com o nº X;
- A Ode VI aparece com o nº IV;

4) Falta de folhas:

- Foram retirados ou arrancados os fólhos 125/125v e 126/ 126v., que representam um total de 16 quintilhas (Ode V do Livro VI);
- O mesmo se passa com os fólhos 131/131v. e 132/132v., num total de 16 sextilhas (Ode VII do livro VI);
- Enquanto no primeiro caso a situação não levanta suspeitas de maior, a ausência dos segundos fólhos, pelo teor dos versos, permite a hipótese de uma tentativa de censura ao poema. Tanto mais que, segundo o que já acima se referiu, seria o último livro das odes – o sexto – em falta na hipotética edição de 1628.

No total, este livro tem 146 fólhos, numerados até ao 140.

## 1.2 - Aspectos prosódicos

A Epístola é composta em terza rima – com 112 tercetos e uma quadra de rima cruzada – num total de 340 decassílabos (indicados por letra maiúscula), obedecendo à rima tradicional ABA/BCB/etc.

As Éclogas I – «Ao Senhor D. Duarte» – e III – «Entrada de D. Teodósio» – são compostas por, respectivamente, 34 e 26 estrofes de 13 versos cada, em que alternam decassílabos com hexassílabos (indicados por letra minúscula), nos seguintes esquemas rimáticos: ABCBACcDeDEFF, eabCabCcdeeDff.

A composição estrófica das outras duas Éclogas é mais complexa. A Écloga II – «Ao Senhor D. Teodósio» – apresenta-se em três partes: primeiramente, um grupo de 28 tercetos mais 1 quadra, em «terza rima» (introdução e apresentação dos pastores Frondoso e Salício); a estes seguem-se 12 oitavas, com a rima ABABABCC, ou oitava rima (diálogo em que os pastores alternam no louvor e pedido de regresso de D. Teodósio), que em si, constituem uma ode; para, no final, regressar à «terza rima», com 4 tercetos e uma quadra (conclusão do narrador, onde descreve os sentimentos dos pastores e faz coincidir o fim do canto como fim do dia). Todos os versos são decassílabos.

A Écloga IV apresenta 8 estrofes de 13 versos com a rima abCabCcdeeDff, a que se seguem 133+1 em «terza rima».

A uniformidade dos metros – alternância entre decassílabo e hexassílabo – vai manter-se constante pelos Livros de Odes.

Estas são, na sua grande maioria, compostas por quintilhas (32) e sextilhas (26), além de duas em novenas. Em qualquer deste tipo de estrofes os esquemas rimáticos revelam-se bastante rígidos (ababb e abbaa), nem sempre respeitando a regra da rima dupla (abacc, abcbb). A rima emparelhada no final recupera, de algum modo, o ritmo de balada, acentuado pela predominância dos decassílabos. Tagarro evita sempre a simetria especular da rima intermédia e, ao recusar este centro distributivo, transforma a quintilha num terceto acoplado de um dístico.

No que respeita às sextilhas, as rimas apresentam-se cruzadas nos quatro primeiros versos e emparelhadas nos dois últimos (aabbcc, ababcc ou abbacc), o que pode ser entendido como uma redução da oitava camoniana. As composições em estrofes de nove versos, de raízes nacionais antigas mas pouco usadas, são apenas duas e obedecendo à mesma rima: abbaaccdd.

Se se tiver em conta que a forma da ode corresponde a estrofes de oito versos (com as rimas abCabCdD ou aBaBcedC), nenhum destes poemas preenche essa condição (variam entre 5/6 e 9 versos), pelo que mereceriam antes o nome de liras<sup>89</sup> ou de canções aliradas<sup>90</sup>.

A alternância de decassílabos (o metro épico) com hexassílabos (o metro bucólico), combinação recuperada no século XVI e apelidada de «heróico quebrado» – que apenas brevemente é substituída pela oitava rima – parece atestar, desde já, a partir da escolha prosódica, a particular intenção épica do autor (que se explorará no próximo ponto).

### 1.3 - Os mistérios da escrita

Ao afirmar-se como «tradutor» das palavras da sua personagem principal – Anfriso – o narrador insinua que o seu é um texto «à clef», pelo que, mais que uma leitura, se implica – ou exige – uma «decifração». Assim, não se poderá deixar de ter em conta as pistas que foram, ostensiva e voluntariamente, semeadas pelo próprio autor.

E o que mais chama a atenção neste livro de poemas são as notas à margem, próprias dos tratados de retórica da época, e não raras nos textos poéticos. Quando encontradas nos outros autores consultados (como em Eloy de Sá Sotto Mayor, por exemplo) são habitualmente esparsas, e limitam-se a chamar a atenção para determinada figura de estilo, ou a indicar a fonte bíblica ou clássica que terá inspirado determinado verso. Aqui, referem mais de uma centena de nomes e abarcam uma dimensão quase enciclopédica do conhecimento, da Antiguidade Clássica aos contemporâneos de Tagarro, pertençam as suas obras ao campo do sagrado – ortodoxo ou não – ou do profano.

Colocadas pelo próprio, estas notas marginais – que por momentos ameaçam tornar o poema em centão – não só levam, obrigatoriamente, a uma leitura intertextual, como desencadeiam uma dupla estrutura de sentido. No primeiro caso, quando chamam a atenção, ou confirmam que determinado passo pertence a outro texto. No segundo, quando o subtexto referido contradiz, ou de alguma maneira se opõe, ao texto de superfície. Este processo parece ter sido utilizado voluntária e expressamente com intenção de «revelar» segredos, ou fazer afirmações «perigosas»:

*E, com efeito é bastante raro um texto literário ser recuperado e citado tal qual. O novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto. Ou essa finalidade permanece escondida (...) Ou então o novo contexto confessa operar uma rescrita crítica, e dá em espectáculo o refazer dum texto.<sup>91</sup>*

Torna-se difícil, na prática, separar as duas alternativas, e desde já se pode afirmar que funcionam em simultâneo na obra de Manuel da Veiga. Neste momento, porém, procurar-se-á apenas fazer o levantamento das informações sobre o acto de escrita em si, já que o complexo processo de intertextualidade que se anuncia será abordado em capítulo independente.

#### 1.4 - A escrita como encenação e escultura

Em **Laura de Anfriso** a escrita é valorizada como testemunho de um processo doloroso e de um tempo de sofrimento que, em nota, se associam, simultaneamente, às lamentações de Job<sup>92</sup> e à lenda pagã da luta de Apolo coma píton:

Em coua de dragois, e escuridade  
Dous partos produzi, & o mesmo Ceo  
Testemunha sera desta verdade.

Alli a dura historia se teceo  
Do perseguido Anfriso, & a de Fileno  
Que primaueras da Alma enriqueceo  
(Epíst.,vv. 276-81)

Esta dupla associação (que já aparece na **Floresta de Enganos** de Gil Vicente, por exemplo), traz consigo o pressuposto profético da poesia<sup>93</sup>. Foi no espaço oracular que a obra se concebeu, e dele nasceram duas personagens, Anfriso – de Tessalia e Macedónia – que nos versos anteriores aparecia «a Laura atado», e Fileno, ambos náufragos. São estas personagens que irão ensinar ao narrador como «pintar» dois painéis trágicos. As artes da poesia e da música (o canto) são associadas à tragédia (a manifestação dramática mais sublime e sagrada), bem como à pintura, numa síntese artística que se invoca para esboçar os tormentos passados pelos dois pastores, e à qual, seguidamente, se vem juntar a escultura:

Mas como pode ser que se apurasse  
Obra? da qual sospeito que se a vira,  
Fugituios borrões Plauto a chamasse.

Na alhea letra a minha se esculpira,  
Príncipe meu, com tinta adulterada,  
Que apenas quinto olhar traslada & tiraõ  
(Epíst., vv.303-08)

A linguagem apresenta-se como objecto de um artesanato específico – a inscrição num suporte material – que apoia a pretensão à autonomia escultórica do texto. Para além da instância temporal e presente, o discurso aspira à perenidade – garantida pela fixação enquanto escrita e assegurada pela resistência da pedra (como epigrama, ou epitáfio).

A interrogação do narrador sobre as dificuldades do seu trabalho doloroso traz consigo algum «menosprezo» pelo seu resultado, confirmando a «encenação» que envolve o acto de escrita. O trabalho – drama/acção de escrever, sujeito ao tempo e ao espaço – apela à sua «ressurreição» sentida como episódica e esporádica que apenas a leitura pode efectuar.

Revela-se aqui a importância das notas marginais omitidas pelos editores de 1788: a letra alheia que serve de base à «escultura» da letra própria, a pedra em que o «eu» lava o seu próprio texto. Para além das possíveis associações com o epigrama grego, esta menção aponta para um conceito de arte aristotélico: o artista é aquele consegue ver para lá da matéria, revelando a essência que se esconde no seu interior. Esta ideia confirma-se pelo último verso referido: a necessidade de um «quinto olhar», um olhar «essencial» que consiga «trasladar» (trazer de outro lugar), traduzir, por entre o labirinto de citações, «a tinta adulterada», o pensamento do autor. O problema da escrita revela-se como hermenêutico pela exigência do seu pólo complementar que é o acto de leitura. Consciente da alienação a que ficar sujeita a sua obra, Manuel da Veiga instiga a que o leitor resgate o seu texto do estranhamento da distanciação, se aproprie dele e o torne de novo «presente». O leitor deverá, portanto, possuir uma capacidade de «visão» idêntica à do poeta, desejar tornar-se seu contemporâneo e, através de si, coetâneo dos génios do passado.

Este processo não será único, e tem que ver com uma concepção particular da imitação artística, já posta em prática por Petrarca e, segundo refere Fidelino de Figueiredo, utilizada comumente por Giambattista Marini (1569-1625) o «pai» do culteranismo. Marini confessara que «com materiais velhos construía o seu estylo»<sup>94</sup>.

Na última estrofe do sexto Livro de Odes reitera-se o mistério voluntário em que se envolve o acto de escrita que, não sendo gratuito para o autor, também não o deverá ser para o leitor:

Morda na mal limada consonância  
Quem inchado vier de alta arrogância,  
Mas tu Leitor prudente  
Escarmenta em Anfriso sabiamente  
Não dê contigo o engano  
Em hũa confusão de eterno dano.

(vv.187-92).

A par do ocultamento que envolve o acto de escrita, está igualmente patente uma intenção ética, que se manifesta ainda de outros modos:

Nestas rimas senhor tãobem se alcança  
Quão facil he na vida um breue riso:  
Quão depressa se murcha hũa esperança.

Aqui se representa o grande Anfriso,  
Aqui a nobre Laura, a Deos atados  
Dando ameno teatro ao paraíso.

(Epíst., vv.254-59)

Associada à «representação teatral», ao drama, a escrita vai, de novo, ser qualificada de «santa tragédia». A referência ao sagrado repete-se mais adiante:

Não são isto Canções de Amor profano  
Mas são huas escadas verdadeiras  
Pera poder subir ao desengano.

(Epíst., vv. 272-74)

A obra apresenta-se como um código – um manual filosófico – a seguir para atingir um estado de «santidade» dissociado do amor profano, mas passível de com ele ser confundido. O desengano – cujo conceito irá ser discutido e desenvolvido na quarta parte deste trabalho – insinua-se como análogo à ataraxia estoica ou à indiferença neo-platónica, como uma situação em que não se ama nem se é amado, um estado «paradisíaco» porque sem sofrimento.

A obra é então exibida como um «monstro» – porque construída a partir dos fragmentos de outras obras, ou acumulação de paradoxos<sup>95</sup> – algo contra-natura, idêntico aos que, gerados na natureza, por curiosidade e raridade, se oferecem aos príncipes.

## 2. - A Crítica

Manuel da Veiga não tem despertado um grande interesse crítico, sendo referido apenas como termo de comparação, e negativo, aos estudiosos dos seus contemporâneos. Para além de breves referências marginais, serviu de tema apenas a dois pequenos artigos, um de Jacinto do Prado Coelho e outro de Orieta del Bene. O único trabalho com pretensões mais exaustivas que lhe foi dedicado é da autoria de Belarmina Augusta Ferreira Ribeiro: trata-se de uma Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica apresentada na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa em 1950, intitulada **A «Laura de Anfriso»**.

## 2.1 - Uma leitura tradicional

Na sua maioria, as alusões feitas a Manuel da Veiga Tagarro, ou à sua obra, têm por base o estudo de Belarmina Ribeiro. Será de salientar, no entanto, que devido aos padrões pelos quais são actualmente aferidos os comentários de texto, o interesse desta dissertação é praticamente limitado ao seu pioneirismo.

A autora começa por reproduzir o discurso de Frei Tomás de S. Domingos, o censor da edição do século XVII (1627), e depois o prólogo da segunda edição, de 1788. O primeiro problema surge do facto de que, embora parte do seu trabalho seja dedicado ao levantamento de «citações» de autores clássicos – indicados em margem no texto seiscentista e ausentes no segundo – não menciona ter constatado a sua existência.

Depois, discutindo superficialmente o problema do mecenas – talvez induzida em erro por Fidelino de Figueiredo e Teófilo Braga –, considera como narratário único dos poemas D. Duarte de Guimarães que, mais adiante, confunde com o Marquês de Frechilha. Baseia-se na falta de informação por parte de Tagarro, argumentando que, se o livro fosse dedicado ao Marquês, o autor certamente no-lo teria dito. Esta hipótese pode, de imediato, ser rebatida, dado a dedicatória do livro utilizar os tratamentos, nacionais, de Excelência e Príncipe – superiores, portanto ao de Marquês, castelhano; e ainda devido à circunstância de D. Duarte ter falecido em 1627, como adiante se discutirá.

Outros aspectos menos pontuais são igualmente dignos de reparo. Especialmente, porque tanto a perspectiva histórico-social com que encara o período de publicação, quanto as relações que estabelece entre autor e obra, foram ultrapassadas. Referindo o papel da censura inquisitorial, e apoiando-se em Menedez-Pelayo, diz:

*Está já hoje provado que o artista não se achava constrangido pela «acção compressor» dos índices e da - Censura e que o influxo da inquisição no sentido de dificultar a expansão literária foi muito reduzido. [...] Assim, a Inquisição não veio impedir a liberdade da ciência, da erudição ou da filosofia. Quanto muito poderemos afirmar que o formalismo exagerado e ridículo da Censura prévia, tornava difícil a publicidade, mas nunca podia proibir a criação do artista ou «aferrrolhar os espíritos.»<sup>96</sup>*

A esta perspectiva, claramente marcada por uma ideologia do Estado Novo, acrescenta-se uma leitura impressionista e sensacionista. Belarmina Ribeiro considera como carácter fundamental do livro a experiência humana do seu autor e a sua qualidade de transição:

*Para além disto tudo está o homem que verdadeiramente sentiu e viveu, que escreveu porque sofreu, e que fez da sua experiência um cântico de amor e de vida. Nele temos o encontro de duas correntes: a do lirismo renascentista, e a do lirismo seiscentista. O começo de um no declinar do outro.*<sup>97</sup>

No que respeita ao problema biográfico, refere as notícias de Barbosa Machado e Nicolau António, e diz: «Resta-nos investigar no seu livro e procurar nele mais algumas circunstâncias pessoais que venham ajudar a fazer um pouco mais de luz.»<sup>98</sup> a que se seguem várias observações sobre a relação directa – e não mediatizada – entre os dados veiculados pelo texto e hipotéticos factos biográficos. Conclui que Tagarro deve ter nascido nos finais do século XVI no Alentejo (Écloga IV), foi de família nobre (Livro IV, Ode 10; livro I, Ode 1), estudou em Évora, seguindo o curso da faculdade de Teologia (Livro IV, Ode 10), foi licenciado (título); requisitado pelo magistério público (livro III, Ode 2), ter-se-á aplicado ao direito civil (livro VI, Ode 10). Apaixonou-se aos doze anos (Écloga I), amor que se conservou constante pela vida fora (Livro I, Ode 8) e que lhe causa dissabores, pois é perseguido e preso (Livro III, Ode 1).

Afirma ainda que o poeta compôs a sua obra na prisão (Epístola), levando à letra a metáfora: «Em alheia letra a minha esculpira/ príncipe meu, com tinta adulterada,/ Que apenas quinto olhar traslada e tira» (Epístola), pois diz que: «Serve-se de tinta fabricada por ele e de papel já escrito»<sup>99</sup>.

A prisão segue-se um desterro voluntário (Écloga IV), e por desgosto resolve consagrar-se a Deus (Livro VI, Ode 8) seguindo o exemplo de Laura, afastando-se do mundo para melhor esquecer as suas mágoas:

*tudo quanto de factos concretos da sua vida se pode tirar da sua obra. Mas como a sua biografia só nos pode interessar na medida em que ela vem afectar a sua obra, isto, que vimos através dela, nos basta.*<sup>100</sup>

No que respeita à relação com Laura desenvolve o tradicional problema amoroso e atesta a separação dos amantes, não por questões sociais, mas pela inconstância feminina e aparecimento de um rival-monstro. Confirma-a, no entanto, como a mulher angélica, «idealizada desde Dante ao Renascimento»<sup>101</sup> e termina: «Laura foi uma mulher que personificou em si, todo o ideal e entusiasmo dum poeta apaixonado e que, por isso, se imortalizou»<sup>102</sup>.

Assim, o principal tema da Laura de Anfriso é uma história de amor, e será necessário admitir: «pela sinceridade do sentimento expresso, que sob o nome de Anfriso se oculta o próprio autor»<sup>103</sup>.

O capítulo mais interessante será o III, em que aborda as influências culturais patentes nos diversos poemas, estabelecendo elos com várias tradições:

*Em Veiga Tagarro confluem projecções diversas: as da história e cultura nacionais, as da cultura e poesia clássicas, as da renascença italiana representadas por Petrarca, Sanazaro e Tasso, as da cultura católica representada pelos padres da igreja e pelos textos sagrados.*<sup>104</sup>

Mas nos levantamentos subsequentes não é possível detectar se as interligações são feitas com, ou sem, consulta prévia das notas em margem fornecidas pela edição de seiscentos, o que, no entanto, não diminui o valor da interpretação de Belarmina Ribeiro.

Desenvolve, seguidamente, o conceito de que Tagarro é um poeta de transição, situando-o entre Renascimento e Barroco – portanto Maneirista, embora não use o termo – e continua detectando-lhe traços de pré-romantismo.

Este é provado no quarto capítulo, que dedica ao estudo da representação da natureza nos poemas do autor:

*o poeta contempla a natureza, dum lado, como objecto consciente, por outro lado, com um modo sentimental, como se associasse as impressões da natureza com os seus sentimentos, com as suas recriações e lutas interiores, com a sua imaginação, e como se ele próprio estivesse irmanado com a natureza.*<sup>105</sup>

Reúne, então, as várias tradições sob a imagem de uma tripla natureza:

*Temos nele três naturezas que se compenetraram e que nos mostram bem a convergência de outras tantas atitudes. A do homem Renascente, a do homem seiscentista e a do homem romântico.*<sup>106</sup>

A figura de Laura apresenta-se, ainda como uma personificação dessa natureza, a «Primavera florida» que: «é invocada e revive no espírito do poeta através da Natureza. Ele vivendo em contacto com a natureza, sente-a e fá-la reviver na sua obra»<sup>107</sup>.

Conclui o seu trabalho afirmando que Ideal e Real estão intimamente ligados, pois o poeta não apenas «sente o mundo exterior» como simultaneamente se projecta nele<sup>108</sup>. Amor e melancolia aliam-se, assim, numa busca do impossível.

Como apêndice à sua dissertação, Belarmina Ribeiro reproduz alguns poemas numa pequena antologia.

Como atrás se referiu, este é um trabalho pioneiro com muitos anos de idade. Para além dos aspectos negativos que necessariamente se salientaram, tem o mérito, não só de ter contribuído para um não apagamento total de um autor, chamando a atenção para ele e despertando o interesse pela sua obra, mas ainda de ser produtivo, na medida em que deixa em aberto pistas para aprofundamentos posteriores.

## 2.2 - Uma leitura linguística

Em «Manuel da Veiga Tagarro e a Língua da Laura de Anfriso»<sup>109</sup>, Orieta del Bene procura detectar as marcas linguísticas deixadas por autores como Camões, Gôngora e Rodrigues Lobo, em Tagarro.

Não acrescenta nada de novo sobre a biografia do autor, em muitos passos seguindo a interpretação já apresentada por Belarmina Ribeiro, com a agravante de não encontrar um plano rígido para a obra. Relativamente ao problema da linguagem, diz que:

*Manuel da Veiga se exprime numa Koin, culta, nobilitada por influências que o autor mostra aceitar conscientemente, e, conforme ao costume da época, muitas vezes com intenção de homenagem para os autores de quem engasta versos e expressões na sua própria obra.*<sup>110</sup>

No entanto, não refere que a «aceitação consciente» passa pelo uso de notas marginais. A revelia destas mesmas notas, considera que Camões ter sido o poeta mais aproveitado:

*...numeróssimas terão sido as expressões camonianas, sobretudo tiradas de Os Lusíadas, que aparecem na Laura de Anfriso, dando a toda a obra, e em particular à Carta Dedicatória e às quatro éclogas, um carácter linguístico inegavelmente camoniano.*

Parte então para o levantamento do que chama: «elementos do carácter linguístico camoniano», apresentando exemplos como: «Porque me ouviu tocar fruta rude/ Já não leda, mas triste/E sem concerto» (Écloga I, vv.69-70), «E eu triste e descontente» (Écloga I, vv.200), ou «Naquela alma gentil» (Livro II, Ode 10, v.64), e acrescenta:

*às vezes a evocação camoniana é criada com o mínimo de elementos estritamente lexicais, mas através de uma sensibilidade linguística que leva o poeta a usar, dir-se-ia automaticamente, processos e figuras de retórica consagradas por Camões.<sup>111</sup>*

Tendo em conta a pobreza e antiguidade dos exemplos dados, esta afirmação torna-se quase ridícula, pese embora o reconhecimento de uma intertextualidade petrarquista, sem dúvida por via camoniana.

Continua a autora por este sistema, e com o mesmo nível de provas recolhidas junto do léxico, considerando palavras como: Ledo e contente, triste e descontente, venturoso, ameno, claro, sereno, sonoro, deleitoso, etc., termos que, não sendo raros ou eruditos, nem neologismos, individualmente não parecem oferecer uma base para um estudo deste tipo.

No que respeita a Gôngora e Rodrigues Lobo, detecta a inserção de versos que se referem particularmente a estes autores. Porém, no caso do primeiro, a exuberância, própria do espírito imperial espanhol, agravaria a frustração dos leitores, dado a situação política em Portugal – mais um motivo para o desengano, na ofensa do sentimento patriótico nacional. No caso de Rodrigues Lobo, as aproximações não são apenas vocabulares, mas também nos termos de descrição paisagística:

*A paisagem que aparece na obra de Tagarro é mais de tipo «coimbrão» como em Rodrigues Lobo, e não há aceno à abrasada e solitária planície alentejana, como o seria de esperar de um natural de Évora. Mas o «topos» do «Locus amoenus» vinha de longe, tanto mais que se harmoniza bem coma meiguice (sic) do canto de Manuel da Veiga.<sup>112</sup>*

Encontrando-lhe laivos de romantismo, busca ainda associações e semelhanças com Bernardim Ribeiro:

*Talvez o pré-romantismo de Tagarro se possa achar mais no desespero com que ele descrê da vida e da mulher amada, no desejo da morte que ele chega ao atrevimento de usar sob a forma do suicídio (Livro IV, Ode 4) - A Inquisição não deve ter reparado - e na atitude negativa com que o protagonista se aproxima da religião, pois não é a vida de oração ou o serviço de Deus que mais sinceramente lhe apetece, mas tão só a paz, o descanso, e a fuga à responsabilidade que o claustro possa oferecer-lhe.<sup>113</sup>*

Seguidamente, aborda o texto sob perspectivas temáticas, como o patriotismo. Considera que Tagarro procura manter vivo o espírito da epopeia nacional, provado pelo

interesse em louvar a dinastia de Bragança, pela introdução de elementos ou intenção épica num texto marcadamente lírico e pastoral, prometendo cantos maiores, e melhores para o futuro – o que a leva a dizer que Laura... se insere na atmosfera cultural que ter dado origem à corrente de literatura autonomista portuguesa. A sugestão épica é associada por Orieta del Bene ao clima messiânico do período, o do Bandarra. Ao referir os aproveitamentos linguísticos das literaturas clássicas, surgem algumas contradições:

*Havendo aqui, por um lado, a necessidade de traduzir o verso latino, e por outro, estando ausente a preocupação patriótica, de se dirigir ao leitor português de modo entusiasmante, alusivo e relativamente discreto, como o pediam as circunstâncias, o poeta está bem mais livre do que acontece com o aproveitamento do verso camoniano.*<sup>114</sup>

Detecta algumas das referências clássicas, mas o modo como estas são apresentadas mostra que Orieta del Bene não consultou a edição de 1627, uma vez que apresenta como «revelação» versos e momentos que, naquele texto, vêm indicados, claramente, nas margens. Esta ideia pode ser confirmada pelos esclarecimentos veiculados em nota ao artigo: «As duas edições (1627 e 1758) são substancialmente iguais e não apresentam, variantes de interesse»<sup>115</sup>.

Discute ainda o problema de periodização e, com base no estudo do termo desengano, conclui que aquele:

*...caracteriza toda uma época cultural, a do barroquismo exuberante ocultando e exprimindo, ao mesmo tempo, aprofunda crise de passagem que estala as formas da Renascença antes de chegar, tortuosamente, ao novo Classicismo Arcade.*<sup>116</sup>

deixando implícito que classifica o texto como Barroco. Porém, quando do estudo da originalidade de Tagarro que, ao contrário de Belarmina Ribeiro, afirma centrar-se nas églogas, diz: «É nesta poesia que aparece mais gradual e harmónica a paisagem da imagem renascentista à seiscentista, de um barroco apenas acenado»<sup>117</sup> – o que aponta para o conceito de Maneirismo. Mais adiante afirma de novo:

*O estilo de Manuel da Veiga, com o seu classicismo renascentista, com o seu camonianismo, com a sua atmosfera lírica à Rodrigues Lobo parece filho de uma atitude conservadora, no sentido em que o poeta se dá conta de não ser necessário estar a par das correntes literárias estrangeiras e castelhanas – e principalmente castelhanas – enquanto o país não voltasse a ter um futuro aberto à sua frente, e deste modo acontece que uma*

*obra impressa em 1627 e presumivelmente composta não muito antes desta data, pode ser considerada, ainda depois de Gôngora ter publicado Polifemo e Soledades, uma obra de passagem entre a Renascença e o Barroco.*<sup>118</sup>

Acrescente-se que – embora já corresse em manuscrito – aqueles textos de Gôngora foram publicados exactamente em 1627.

Para além da hesitação em usar o termo Maneirismo – que já não se justifica em 1972 como em 1950 – Orieta del Bene esquece as referências não apenas temáticas, como a personagem de Anfriso, mas também as notas e os versos que apontam Lope de Vega. Se Tagarro se assume como «discípulo» de Lope, terá, forçosamente, que ignorar Gôngora, «inimigo», ou pelo menos oponente, do seu mestre.

Curiosamente, del Bene termina com uma avaliação geral em que usa a metáfora da pintura – e do período maneirista – para enaltecer o carácter positivo da obra e do autor:

*De facto, o ecletismo de Laura de Anfriso lembra aquele ecletismo, nascido de condições históricas mais ou menos análogas, dos pintores italianos da geração posterior a Caravaggio e aos Carracci: as suas obras não vinham revolucionar a arte, mas tratavam de conservar, assimilar e transmitir tudo o que de nobre e belo fora criado na passagem entre a Renascença e o Barroco, reinterpretando-o em tom menor mas não falbo de encanto.*<sup>119</sup>

Deste artigo ressalta a ideia que **Laura de Anfriso** se trata de um texto de transição, que procura a síntese de todo o conhecimento anterior, e que pertence à categoria das obras menores. De um modo geral, constata-se que a sua autora se serve de um conceituário bastante elementar, com base nas noções de influência e semelhança, donde resultam conclusões superficiais e contraditórias.

### 2.3 - Outras referências

No seu pequeno artigo «Um poeta esquecido: Manuel da Veiga Tagarro», Jacinto do Prado Coelho<sup>120</sup> considera **Laura de Anfriso** como: «a melhor colectânea lírica do século XVII em Portugal» mas continua a alimentar a lenda em torno do seu tema e autor:

*É uma história de amor com triste e romanesco desenlace. Sob o nome de Anfriso oculta-se o próprio autor, Manuel da Veiga, nos tempos da sua juventude. Viveu em Évora, a que chama «a sua aldeia» onde se terá*

*licenciado. Laura não sabemos quem seja, não obstante as conjecturas de Teófilo Braga, com excessiva tendência para identificar os heróis das obras de ficção com personagens de carne e osso.*

Continua, pois, veiculando a ideia geral de que o texto é auto-biográfico, e que os acontecimentos narrados correspondem a factos reais: nomeadamente a «prisão», a entrada no convento de Laura, a perda da esperança em Anfriso provocada por uma não retribuição do seu amor, a resignação, e final entrada em ordens

O pré-romantismo é afirmado por associações com o «clima bocagiano» que considera alternarem com: «A graça de uma arte neo-clássica», além de manter a influência de Camões: «Tagarro aprendeu em Camões a expressão luminosamente clara, impressionantemente simples»<sup>121</sup>.

Louvando o facto de se ter eximido a cultismos e conceptismos em pleno Barroco, afirma o desengano como um pretexto para: «exibir cultura e bom engenho» em elementos que vêm, na sua maior parte, do «lirismo renascentista» (p.34). Salienta ainda o aspecto da natureza-jardim com características cénicas, bem como a importância do teatro, próprios do período. Termina confirmando:

*Tagarro é pois um barroco; mas aqui este adjectivo – aliás ambíguo, em tantos e tão vários sentidos se emprega hoje! – exprime apenas um modo de sentir a vida e conceber a arte, independentemente de qualquer juízo pejorativo. Tagarro é inegavelmente um artista lírico de boa palma, um notável criador de imagens poéticas e de música verbal.*<sup>122</sup>

O apreço evidente que Jacinto do Prado Coelho demonstra por Manuel da Veiga – foi ele o orientador da tese de Belarmina Ribeiro – fá-lo cair nalguns excessos encomiásticos, especialmente no que respeita à luminosidade e clareza de expressão.

Anterior ainda a este artigo é o estudo de Maria de Lurdes Belchior (1959) sobre Rodrigues Lobo<sup>123</sup> e nele se refere, marginal e esporadicamente, a figura de Manuel da Veiga. Lobo e Veiga são comparados por dedicarem ambos os seus trabalhos à corte dos Braganças<sup>124</sup>. A dado passo afirma:

*É verdade que Veiga Tagarro compõe uma écloga – a écloga II – à vinda de D. Teodósio a Lisboa, em 1619, quando da visita de Filipe III. Mas Veiga Tagarro estava muito ligado à casa de Bragança (o que acontecia também com Rodrigues Lobo) e a écloga é uma obrira sem pretensões (sic), dando apenas corpo aos sentimentos de gratidão e estima que ligavam o poeta ao duque.*<sup>125</sup>

Este argumento é utilizado para justificar o facto de, para esse mesmo acontecimento, Rodrigues Lobo ter escrito sobre a Jornada de Filipe III, defendendo-o da acusação de essa sua obra ser «ensonsa e charra...» feita por Carolina Michaelis e Ricardo Jorge: «O romanceiro de Rodrigues Lobo é uma espécie de epopeia frustrada»<sup>126</sup>. Rodrigues Lobo é acusado de ter traído a causa portuguesa.

Uma outra referência feita – em nota – a Tagarro prende-se com a sua descrição metafórica da natureza e baseia-se no estudo de Belarmina Ribeiro acima discutido.

De um modo geral, Maria de Lurdes Belchior está a defender o seu autor das comparações que entre ele e Tagarro são feitas por Ricardo Jorge, que não perdoa nem a um, nem a outro:

*No bando dos poetas que zumbem nos freixiédos da Tapada, estremam-se o leiriense Rodrigues Lobo, o Lerenó, e o eborense Manuel da Veiga, o Tagarro; aquele decanta os Braganças no Condestabre; este vai-lhe no encaço ao depois na Laura d'Anfriso. Os Braganças inçam propriamente a obra do Lobo desde as Éclogas à Corte na Aldeia e à Jornada; e no Tagarro toda a bucólica não passa dum fogacho de incenso, tribulado às faces dos príncipes de Vila Viçosa.*<sup>127</sup>

Numa breve comparação, em que salienta a qualidade e influência de Lobo sobre Tagarro, Ricardo Jorge alimenta o equívoco entre os mecenas, contesta as informações de Teófilo Braga, e admite ter sido impossível encontrar dados biográficos minimamente prováveis.

Por fim, e mais recentemente, Manuel da Veiga Tagarro é mencionado em termos de um estudo sobre as éclogas bucólicas do Renascimento e Maneirismo da autoria de José Augusto Cardoso Bernardes:

*O substrato gnoseológico que assinala a écloga portuguesa do Renascimento e Maneirismo vai acentuar-se, claramente com o advento do Barroco, evoluindo então esta quer no sentido do didactismo parenético (D. Francisco Manuel de Melo) quer no sentido da fantasia folclorista (Rodrigues Lobo e, sobretudo, Manuel da Veiga Tagarro).*<sup>128</sup>

Será mais em termos de classificação periodológica que Manuel da Veiga irá ser referido noutras investigações de maior folgo. No seu estudo sobre Camões, afirma Jorge de Sena:

*Por volta de 1620 o maneirismo que se inicia com Camões e os tão servis imitadores seus entrou em declínio. Rodrigues Lobo e Manuel da Veiga Tagarro, este mais tardio, serão os últimos expoentes delicados desse período que, no espírito de Francisco Manuel de Melo lutar ainda com o Barroco.*<sup>129</sup>

Faz então uma lista dos poetas sobreviventes a Camões, em que inclui Tagarro, afirmando, contra a tradição literária corrente, que:

*estão isentos de «gongorismos», ou apenas o exploram, na medida em que toda a Europa literária tendia para esse novo estilo de que, separadamente, Gôngora (1561-1627) na Espanha e Marino (1569-1625) em Itália viriam a ser os mais polarizadores expoentes.*<sup>130</sup>

Acrescenta que será fácil confirmar a sua hipótese conferindo as datas de publicação das obras de Gôngora – 1627 – embora tanto as **Soledades** como **O Polifemo** circulassem, em manuscrito, desde 1613. E termina:

*Honestamente, responsavelmente e inteligentemente, aqui proclamo que Camões e os outros até Rodrigues Lobo (quod erat demonstrandum) são maneiristas.*<sup>131</sup>

Esta opinião vem, porém, a ser criticada por V. M. Aguiar e Silva<sup>132</sup>. Ao longo do seu exaustivo estudo sobre o Maneirismo e o Barroco, este autor refere Tagarro apenas esporadicamente. Num desses momentos recusa os propostos da periodização avançada por Sena, que considera: «escassos de demonstração efectiva, mas ricos de aguda intuição»<sup>133</sup>. Reformula, então, a lista elaborada pelo poeta, acrescentando alguns nomes e retirando outros: «expungido do nome de Manuel da Veiga Tagarro, um poeta já inequivocamente de sensibilidade e expressão barrocas»<sup>134</sup>.

Ao demarcar a fronteira cronológica entre as líricas Maneirista e Barroca, diz:

*É precisamente nos anos que ocorrem entre a segunda e terceira décadas do século (XVII) que nos parece dever situar-se aquela fronteira: [...] A Laura de Anfriso (Euora, Manuel carvalho, 1627) de Manuel da Veiga, as Rimas Várias (Lisboa, Mattheus Pinheiro, 1628) de António Alvares Soares, e as Várias Poesias (Lisboa, Mattheus Pinheiro, 1629) de Paulo Gonçalves de Andrade, testemunham já uma sensibilidade e um gosto poético barrocos.*<sup>135</sup>

Sem qualquer hesitação, e sem considerar a possibilidade de os poemas terem sido escritos antes das datas das suas edições, desenvolve a sua apreciação de Manuel da Veiga já como poeta barroco:

*Veiga Tagarro evoca a sortílega beleza da mulher, numa sucessão de faustosas e hiperbólicas imagens oriundas da tradição estilística petrarquista – imagens dominadas por conotações de luz, brilho e majestade – acabando por reconhecer que todos esses amavios e fulgores em breve se reduziriam a terra e, por isso mesmo, advertindo o pensamento da loucura de correr «apoz huma figura/ que vos ha de assombrar na sepultura».<sup>136</sup>*

Tanto esta citação, como as seguintes, revelam que Aguiar e Silva baseou o seu estudo deste autor na edição de 1788.

Outras referências vão ser feitas a Tagarro, especialmente quando da abordagem de temas e metáforas: «estrelas como flores nocturnas»<sup>137</sup>; «caveira sobre sepultura»<sup>138</sup>; «invocação e exaltação do desengano»<sup>139</sup>; «mito de Ícaro»<sup>140</sup>; concluindo que, associando a metáfora à hipérbole: «Tagarro evoca, através de metáforas culteranas e desrealizantes, o crescimento da vinha apegada aos álamos, e a calma do verão»<sup>141</sup>, citando (Livro I, Ode 6 e livro IV, Ode 1), igualmente a partir da edição do século XVIII.

Será pelo facto de Aguiar e Silva não só não ter baseado o seu estudo na edição da **Laura de Anfriso** de 1627, como por não ter tido em conta as datas de escrita dos poemas – referidas nos de circunstância – e que vêm a «cair «no período maneirista, que se considera subsistir a dúvida e a necessidade de definição periodológica deste autor.

## ii - Conclusões Prévias

Pelo que atrás ficou dito, parece evidente que **Laura de Anfriso** de Manuel da Veiga Tagarro não deixa de suscitar controvérsias. A nível editorial, pela dúvida sobre o possível acrescento posterior a 1627 do último Livro de Odes, e ainda pelos problemas de leitura do texto desencadeados pela presença ou ausência das notas marginais.

Será a questão das notas que se afigura fundamental para as diversas interpretações dadas ao texto, bem como para a sua definição periodológica: se presentes, a construção aponta para finais do Renascimento, para uns últimos laivos de exacerbado classicismo; se ausentes, os versos perdem a sua dimensão intertextual evidente de ligação pedante aos modelos do passado, esvaziando-se da sua erudição, tornam-se hipérbolos artificiosas.

Daqui resultará a dificuldade de enquadrar Tagarro num período literário específico, já que o seu livro é editado entre a «segunda e terceira década» do século XVII – dentro dos parâmetros de Aguiar e Silva – mas grande parte dos poemas terá sido escrita entre a primeira e segunda décadas, que aquele autor refere como limite do Maneirismo<sup>142</sup>.

No que respeita aos aspectos prosódicos detecta-se uma grande uniformidade que revelará uma tendência ao classicismo, apoiada pela intenção épica, que, no entanto, vai de par com um artificiosismo pastoril anacrónico – por ser já barroco, ou ainda excessivamente medieval.

Também o facto de o texto se assumir como «à clef», a que se associa a sua intenção oracular e sagrada, não coincide com o cultismo embrionário das citações pedantes. Incongruente é também apresentar-se como um manual filosófico-amoroso, e simultaneamente construção «monstruosa», porque elaborada a partir de fragmentos alheios.

Todas estas questões, embora não verbalizadas, se reflectem nas opiniões da crítica sobre este autor. Para além do problema biográfico e mecénático, não chegam a acordo nem sobre a qualidade dos versos deste autor, nem sobre a sua inserção num período ou escola literários.

### III – BUCOLISMO E INTERTEXTUALIDADE

**Laura de Anfriso** é composto por élogos e odes, com pastores por personagens, insere-se claramente no género bucólico.

Sem entrar em polémicas sobre a complexa relação entre a Arte e a Vida, pode afirmar-se que, para além de todas as divergências próprias às suas perspectivas particulares, os estudiosos daquele género literário estão de acordo em considerar, como sua característica primeira, uma relação mais ou menos mediatizada com o real. Esta preocupação com a vida e o mundo tem levado os críticos a uma leitura evidentemente biográfica dos textos:

*É próprio do género bucólico que os autores falem de si mesmos nessas composições e nelas figurem com o nome de uma ou outra personagem, em cuja acção revivem situações da sua existência real, em cujas palavras exprimem sentimentos seus; que nos revelem experimentados alvoroços e padecidas amarguras de amor, quer confessando-se directamente, quer deixando-se entrever sob os traços, através os gestos e falas deste ou daquele pastor enamorado, deste ou daquele zagal queixoso.*

*Reconhecer-se-á, pois, que – para a compreensão e explicação duma obra pertencente a tal género – será indispensável o conhecimento da vida e maneira de ser do seu autor.<sup>143</sup>*

A tentação biográfica poderá ter sido desencadeada e alimentada pelos estudos sobre a vida e obra de Virgílio, cuja prática corrobora, ainda, interpretações de carácter histórico-social:

*É forçoso que se reconheça, sob a clara aparência das Bucólicas, toda uma actualidade que nos é velada como por um bruma, mas cuja imprecisão pareceria um encanto por acréscimo aos contemporâneos de Virgílio.*

*Evitemos, no entanto, de procurar em todo o lado, sistematicamente... e em vão, alegorias e mascaradas romanas. Com este jogo de identificações e de chaves, os escoliastas gastaram tesouros de engenbosidade ingénua. Nos nossos dias, um idêntico esforço de erudição foi retomado; mas nesta via as tentativas mais ousadas e as mais subtis só podem conduzir a hipóteses frágeis.<sup>144</sup>*

Com a emergência dos modernos paradigmas e abordagens do texto literário, a interpretação puramente biográfica tornou-se obsoleta, mas não é possível ignorar a componente sociológica, já que a preocupação com o real, em maior ou menor grau, está sempre claramente explícita. Em última instância, isto permite classificar o género, seja

como pertencendo à literatura de intervenção (pela sua qualidade de crítica social), seja como mera ficção escapista. Contra posições extremas insurge-se Helen Cooper:

*Muito raramente é escapista - é uma arte que está profundamente preocupada com assuntos sociais, morais ou religiosos; mas acima de tudo, é uma arte, pelo que as suas preocupações mais sérias são contrabalançadas pela imaginação dos artistas e pela qualidade da sua poesia.*<sup>145</sup>

Assim, para além de preencher de imediato uma relação de arquitextualidade, é a própria estrutura formal histórica do bucolismo – com as suas regras estritas – que obriga a uma leitura forçosamente intertextual não apenas relativamente à tradição pastoril, mas em primeiro lugar com a História e as práticas de escrita do período a que se reporta o texto. A problemática histórica irá constituir o cerne do ponto quinto deste trabalho. Neste momento tentar-se-á justificar a questão intertextual, tanto a nível das interferências citacionais quanto das formas usadas para o que será necessário desenvolver uma análise descritiva da obra.

## **1. - A pastoral renascentista**

A voga do género pastoril tem os seus inícios, de facto, na primeira metade do século XVI, não se tendo em conta a forma das pastorelas, nem os poemas em que as personagens são pastores, tanto da tradição romancística como trovadoresca<sup>146</sup>.

Deste modo, quando se aborda o bucolismo, terá de recorrer-se aos autores renascentistas, que são usados como ponto de referência. Ainda, e por sistema, nos estudos sobre a pastoral do Renascimento e seus seguidores imediatos, a tendência é a de saltar de Virgílio e Teócrito para Sannazaro, e abordar os textos enquanto uma «corrupção» do modelo clássico, esquecendo-se a tradição medieval, não tendo em conta que:

*O Renascimento não constitui, com efeito, uma ruptura em relação aos modelos tradicionais, mas antes uma busca de conciliação entre esses modelos e a escola italianizante.*<sup>147</sup>

Aquela ignorância poder dar origem a leituras erróneas, já que:

*A Pastoral, talvez mais do que qualquer outro modo ou forma literários, é uma questão de tradição, de autoridade e modelo, e de influência, e nenhuma obra pode ser compreendida por si só. As fundações da pastoral do Renascimento encontram-se nos séculos imediatamente anteriores, e não na Roma antiga.*<sup>148</sup>

É a tradição medieval mais próxima que, associada ao interesse pela Antiguidade Clássica, torna mais rico este género onde tudo se usa e nada se esquece. Nestas condições, revela-se como de maior peso a participação na totalidade de um processo de pensamento englobante (o que subjaz à tradição), valorizando-se a qualidade – e não a quantidade – do estímulo recebido.

Para Helen Cooper<sup>149</sup> como para William Empson<sup>150</sup> o termo pastoral tem, no Renascimento, o sentido específico de tornar simples o complexo, e a sua existência justifica-se por uma relação de referência directa com o real: «É na relação metafórica, ou irónica entre o mundo criado pelo poeta e o mundo real que a pastoral existe»<sup>151</sup>.

A preferência por este género revela-se como manifestação de um anseio de criar uma alternativa ao real, ao mesmo tempo que se adopta uma perspectiva crítica perante a sociedade, não sendo, portanto, apenas uma fuga para um espaço idílico. Assim, a pastoral é, primeiro que tudo, um molde de pensamento, uma filosofia, que se explicita em formas específicas (não confináveis apenas à écloga):

*A Pastoral, no seu sentido mais completo, é qualquer coisa mais do que um género literário. É uma necessidade de reformar a vida. Não se trata apenas de descrever a existência dos pastores e dos seus prazeres inocentes, mas de a imitar, se não na realidade, pelo menos em sonho. O ideal bucólico será o remédio que libertará os espíritos dos constrangimentos do amor cortês, dos desenxabidos da alegoria, e também da realidade terra-a-terra.*<sup>152</sup>

No caso dos estudos sobre Tagarro, a tendência foi para ter em conta apenas a tradição clássica, tanto mais que Virgílio e Teócrito, para além de Sannazaro, são glosados, invocados em nota, directamente mencionados. Mas a tradição virgiliana é das mais vivas por toda a Idade Média, e é ela que alimenta a evolução medieval da écloga latina. Virgílio participa, então, das duas vertentes tradicionais, associando-se, igualmente, a uma segunda linha de tradição, a que é constituída pela herança «independente» da pastoral vernacular. Esta segunda via manifesta-se em toda a Europa – nela se insere Petrarca – e entre nós tem os seus representantes iniciais em Bernardim Ribeiro, Cristóvão Falcão<sup>153</sup> e também Gil Vicente, confessadamente inspirado por Juan del Encina<sup>154</sup>.

A importância de Virgílio mostra-se crucial e simultaneamente complexa. As **Bucólicas** chegam ao Renascimento filtradas por séculos de interpretações e glosas que a tendência para o racionalismo, no período, não consegue, de todo, extinguir. A tradição

medieval acrescenta aos textos sentidos impossíveis de ignorar, estabelecendo, deste modo, regras não escritas mas que estariam na mente dos seus utilizadores e leitores. Como exemplo – e a partir das Bucólicas I e IV, as mais conhecidas – encontra-se o encorajar do uso contínuo da écloga como panegírico político, o facto de esta poder ser lida como manifestação auto-biográfica, e ainda o poder retratar problemas de carácter político-social. O potencial bucólico para apresentar uma Idade de Ouro – aspecto que ser igualmente discutido no próximo capítulo – e é usado como processo irónico de descrição dos mais variados sofrimentos humanos, individuais ou colectivos. Os temas de Virgílio, tanto panegíricos como religiosos – a Écloga IV, aceite como uma profecia do nascimento de Cristo pelos Padres da Igreja – associam-se a um cenário mitológico tornado familiar pelas **Metamorfoses** de Ovídio, também ele vivo através da Idade Média, está presente na tradição bucólica portuguesa e em Tagarro. A dimensão e quantidade destas influências generalizadas são fáceis de provar. A partir da interpretação cristianizada da Écloga IV de Virgílio que se desencadeia a voga de éclogas tendo por tema a Natividade, especialmente a anunciação aos pastores, estabelecendo-se, por aqui, uma fusão entre as tradições clássica e medieval. Recorde-se que Gil Vicente inicia a sua actividade com o **Monólogo do Vaqueiro** que obedece àquela temática.

Da herança clássica chega ao Renascimento a ideia que a écloga corresponde a uma experimentação formal, associada ao modo heróico, ao panegírico de príncipes e mecenas. Os seus cultores reúnem-se em academias, usam pseudónimos, escrevem para um senhor que é identificado com o David bíblico – rei, poeta, pastor.

Da tradição vernacular resulta o conflito entre forças desiguais que provocaram uma reestruturação da écloga e estão igualmente presentes em Manuel da Veiga, nomeadamente, a influência da teoria estilística imposta por Sérvio, que defende o estilo humilde para a pastoral, e o domínio dos conteúdos pelo pensamento cristão – o valorizar da metáfora de Cristo (Papa/Bispo) como pastor das suas ovelhas – que desencadeia a tendência para uma leitura alegórica ou mesmo mística.

Às heranças da antiguidade vêm associar-se o conhecimento e descobertas do seu presente, nomeadamente Teócrito cuja recuperação veio a ter lugar nos séculos XVI-XVII.

## 1.2 - Os pastores e o cenário bucólico

Um dos processos de distinção da origem de influências recebidas será o modo de figuração – mais «artificial», ou mais «rústica» – das personagens pastoris; um outro será os estudos dos cenários em que evoluem – mais «reais», ou mais «simbólicos».

Considerando-se o vaqueiro/pastor vicentino como exemplo mais próximo da tradição medieval, verifica-se que este é representado de um modo diferente dos seus congéneres da Antiguidade Clássica. E esta representação passa pelo tipo de linguagem utilizada: do dialecto saiguês herdado de Juan del Encina, passam a falar um português rústico, retirado da observação de uma realidade campesina nacional, ainda que, pouco a pouco, convertida numa linguagem convencional representando um estereótipo. Tal como o seu vocabulário, as ideias que exprimem estão directamente relacionadas com o seu «modus vivendi». Todavia, isto implica, também aqui, a presença de uma certa artificialidade, pois são personagens artisticamente construídas: a sua é uma «falsa» rusticidade. Por esta sua faceta tornam-se análogos aos pastores sicilianos de Teócrito. Porém, de surrão e cajado, grosseiros e boçais, entregues a ocupações e divertimentos próprios do seu estado, alguns dos protagonistas dos **Idílios** destacam-se do grupo por apresentarem preocupações pouco típicas da sua classe: são os pastores-poetas que apascentam o gado e fazem versos simples e modestos.

Em Virgílio o pastor é já uma personagem decorativa. Dedicar-se ao pastoreio um pouco por acaso, ou para cumprir com as exigências do género. As suas ambições estão mais ligadas à terra que ao gado – o pastor de Virgílio é mais um lavrador que aspira a elevar a sua rusticidade a uma urbanidade. É esta minimização do elemento pastoril que vem a alimentar a artificialidade da figura do pastor tal como se encontra no Renascimento. Diz Rodrigues Lobo:

*Escondeo a Natureza no fundo do mar, em ásperas conchas, as perlas finas, a que deo tanto preço a cobiça dos homens; sepultou nas entranhas da terra, entre bárbaras nações e remotos climas, o ouro que havia de penhorar tanto a nossa vontade; murou o mar de serras, semeou-o de perigos, que nos pusessem medo ao desejo, só a fim de dilatar mais tempo a nossa vida; porém, a malícia, cujo intento foi tirar-lhe apela o sossego, descobriu para nosso dano estes segredos, e escondeo a verdade de outros em que consistia o descanso de um ânimo seguro; cobriu de burel aos pastores, disfraçou seu contentamento com um trabalho vil e desprezado, e desta maneira encantou um tesouro que só na terra havia para fazer os ânimos contentes.*<sup>155</sup>

Em Rodrigues Lobo, como em Fernão Álvares do Oriente e Eloy de Sá Sotto Maior, os pastores já foram cortesãos que se decidiram a voltar as costas ao mundo, à vaidade da corte, aos amores mundanos. São já todos «pastores peregrinos» que abandonaram o seu estado social primeiro, para regressar a um paraíso não deteriorado pela cobiça do homem:

*Quanto fora a vida mais saborosa e mais quieta entre as ovelhas, e quanto mais seguro o fruto dela, que o das esperanças da corte e dos enganosos tratos da cidade?*

*E se suspiramos há tanto tempo pela ditosa idade de ouro, é por esta melhoria que teve de todas as outras: viviam os homens como pastores, guardavam gado e tratavam com a terra. E claramente se prova esta verdade, pois o primeiro que Deos nela criou, este ofício teve; o título que lhe deo foi senhor dos animais; Abel, o primeiro justo em que começou a Igreja, e os mais que de Adão naceram guardaram gado.*<sup>156</sup>

Este regresso às origens implica, igualmente, uma transformação na sua linguagem.

No prefácio à sua **Primavera**, diz ainda Rodrigues Lobo: «& os meus paftores muyto naturais pois por melhor que fallem & digam feus queixumes diãte do entendimento de V. S. sempre ferão rufticos»<sup>157</sup>. Paradoxalmente, a qualidade de «bem falar», com «naturalidade», insinua a perfeição da linguagem popular decorrente da proximidade de uma forma de expressão original e adâmica – que irá ser explorada no Romantismo – e que tem o seu paralelo no estilo de um «entendimento» de muita cultura (a filosofia?):

*Que estilo mais conforme ao uso da razão e menos inficionado da malícia que a singela prática dos pastores? Desta razão naceo os escriptores antigos disfarçarem a doutrina de suas obras no modo pastoril, como mais puro estilo e verdadeiro; neste escondeo Salamão os mistérios da nossa Fé que estão nos cantares da Esposa, escolhendo para a empresa tão alta e para a poesia tão divina a semelhança tão humilde cujo exemplo era assaz bastante para acreditar estas artes com os homens de nossa idade.*<sup>158</sup>

A rusticidade do falar deixa, então, de ser uma bitola que permita aferir a origem social dos pastores.

Como alternativa, oferecem-se os seus nomes:

*A simples consideração dos nomes dos pastores, nos nossos poetas bucólicos, pode ser ponto de partida para afirmações que, confirmadas por outros índices, servirão para caracterizar o cosmos pastoril das suas obras.*<sup>159</sup>

Se mais correntes ou populares, como em Gil Vicente, Sá de Miranda e Bernardim ou D. Francisco Manuel, pertencerão à tradição medieval, se mais rebuscados na sua estirpe, como em António Ferreira, corresponderão à tradição clássica. Neste último grupo que se podem incluir os pastores da **Laura de Anfriso**.

Apresentando um comportamento adequado às regras da tradição emergente de Teócrito na sua preocupação com o gado – e pela presença de pescadores – os pastores de Tagarro são igualmente virgilianos, tanto pela qualidade do seu canto, quanto pelo facto de o seu herói ser, alternativamente, pastor e lavrador.

No que respeita aos nomes das suas personagens, estes emergem das várias tradições. Alfisibeu e Sileno vêm, respectivamente, das *Éclogas* VIII e IV de Virgílio, embora o segundo apareça também em Rodrigues Lobo, Eloy de Sá Sotto Maior e, posteriormente, numa *écloga* pastoril de Miguel Lopo Albergaria<sup>160</sup>. Frondoso é o pastor de Camões (*Écloga* IV), já herdado de Lope de Vega, e depois presente na **Lusitânia Transformada** e na *Écloga* «Araduca» (IV) da parte 4ª. da **Fuente de Aganipe**. Salício foi pastor em Sá de Miranda (Nemoroso) e Eloy de Sá Sotto Maior (**Ribeiras do Mondego**), tendo igualmente ocorrido em Garcilaso de La Vega (*Écloga* I). Quanto a Lico, apenas se detectou o nome em Eloy de Sá Sotto Maior, mas a sua origem pode ser clássica se se considerar o sucessor de Aristóteles no Liceu. Fileno surge em António Gomez de Oliveira (**Idyllos Maritimos**), mas poderá ser considerado como uma variante do Filénio de Rodrigues Lobo (**Primavera**).

Apenas Anfriso se apresenta com uma qualificação um pouco diversa (que, no entanto, não lhe é exclusiva). Embora também virgiliano, Anfriso é o nome de um espaço: «tu, memorável, nós te cantaremos pasto do Anfriso»<sup>161</sup>, espaço esse nomeado em função do rio que o banha. Anfriso é o rio junto ao qual Apolo – expulso do Olimpo por ter morto os cíclopes – faz pastar os rebanhos do rei Admeto. Também Luciano, na sua **Farsália** (VI.365) refere este rio, recuperado entre nós por Sá de Miranda: «Pobre pastor de Admeto, oyólo, y viólo/ con zurrón y zampoña el rio Anfriso,/ su cayado sopuesto triste y solo»<sup>162</sup>.

Enquanto personagem bucólica o Anfriso mais conhecido no período é a já referida personagem principal da **Arcádia** de Lope de Vega, texto publicado pela primeira vez em 1598, e com 14 edições até 1621. Mas já em 1613 surgia uma referência a «el pastor de Anfriso» no «Coloquio de Los Perros» de Miguel de Cervantes<sup>163</sup>. Vai aparecer posteriormente (1701) como herói de uma *écloga* piscatória anónima<sup>164</sup>. Em Manuel da Veiga Anfriso é, sucessivamente, pastor, peregrino, náufrago, lavrador, mas também aparece sob a figura do rio: o «Tessalico Anfriso»<sup>165</sup>. Pelo nome apolíneo, o pastor encontra-se associado ao lugar da

pastoreação, com o qual se identifica, bem como às águas que banham esse espaço, transformando estes elementos em substitutos alternativos uns dos outros. Anfriso nomeia um pastor, mas também um cenário: o nome estabelece um elo de continuidade entre a personagem e o espaço que ela ocupa.

Apascentando o seu gado, a personagem bucólica movimenta-se normalmente em cenários exteriores. Fica, assim, sujeita às modificações temporais que determinarão a fartura ou escassez de alimento para o seu gado. Nesta perspectiva, torna-se lógico que privilegie a Primavera como o momento de germinação e abundância.

Nos seus primórdios, o cenário pastoril é bastante simples e praticamente uniforme – o prado, o bosque, árvores, um rio. Mesmo assim essa simplicidade pode apresentar características diversas mais ou menos abstractas: epicuristas e sensoriais como em Teócrito e Horácio, onde a voz da natureza faz cântico com a voz dos animais e do pastor; ou mais monótonas e generalizadas, com aspectos de utilidade social, e simultaneamente mais anímicas, como em Virgílio, onde a natureza se esquece de cumprir as suas funções para ouvir o canto do pastor. Será talvez por interferência da tradição medieval e bíblica, e dir-se-ia ainda pelos teatros de correspondências neo-platónicas, que o cenário pastoril vem a adquirir a dimensão emblemática que parece ser a sua no início do Renascimento. Assim, cenário e pastores adquirem sentidos que ultrapassam as evidências, sentidos que recorrem a um mesmo campo vocabular, aos «topos» tradicionais – «bosques deleitosos» e «perpétuas primaveras» –, que cada autor reordenará sem por isso se distanciar dos seus significados, sem abdicar de uma ligação ao real.

Também os pastores de Manuel da Veiga têm uma grande ligação ao concreto, especialmente porque se movimentam em espaços restritos, mais reais do que simbólicos. Os seus pastores concentram, assim, os papéis atribuídos às diversas tradições: têm uma função alegórica, como no classicismo, já que são uma metáfora do real e, na sua preocupação com o particular, revelam um simbolismo que ultrapassa a sua individualidade; tem uma função figurativa, como na herança medieval, pois o seu simbolismo aspira ao divino, além de que as preocupações com o homem, a sociedade e a moral, são também de carácter religioso. E ainda, seguindo a tradição arcádica neo-platónica, os nomes dos pastores funcionarão como pseudónimos de contemporâneos seus. Reafirma-se, pois, que, à semelhança do que acontece com o Duque de Alba na **Arcádia** de Lope de Vega, o mecenas de Tagarro aparece representado na **Laura de Anfriso** sob a figura do pastor-herói. Do mesmo modo, o seu autor-narrador, ao assumir a função de «secretário» e «tradutor» dos cantos do seu mecenas, de

cuja vida relata os principais passos, esconder-se-á, por vezes, sob o(s) pseudónimo(s) do(s) pastor(es). Não aparece, no entanto, associado a uma personagem particular e definida, nem na sua obra, nem nas obras dos seus contemporâneos que foram consultadas<sup>166</sup>.

## 2. - Graus de intertextualidade

Pelo que atrás ficou dito, pode desde já considerar-se que **Laura de Anfriso** de Manuel da Veiga Tagarro se institui como um espaço de intercâmbio discursivo onde se cruzam e transformam outras vozes, um espaço de intertextualidade assumida, usada e levada ao seu extremo, que não apenas promove: «a absorção e transformação mais ou menos radical de múltiplos textos»<sup>167</sup> que se projectam na sua superfície, considerando, pois, toda a literatura enquanto «um grande texto», como ainda – ultrapassando as mais ousadas expectativas de uma Kristeva<sup>168</sup> – alarga essa noção de «grande texto» às várias artes do seu tempo, e à história política – e também filosófica e religiosa – de um país.

Aqui se encontram todos os graus e tipos de intertextualidade. Exoliterária, pelas suas referências à escultura, pintura e música; endoliterária, hetero-autoral e externa, no uso da literatura, não apenas da antiguidade, mas igualmente de contemporâneos; homo-autoral e interna, nas citações entre poemas, repetições e glosas.

São também facilmente detectáveis os cinco tipos de relações transtextuais, tal como definido por Genette<sup>169</sup>. A citação, enquanto «presença efectiva de um texto noutro»; as notas marginais, enquanto marca de uma relação paratextual; a «metatextualidade» enquanto relação de comentário; a já referida «arquitextualidade» pela autodeterminação do género; e ainda uma «hipertextualidade» na medida em que a ligação entre texto e hipotexto se efectua tanto por derivação como por transformação.

Para Laurent Jenny não há dúvidas sobre o facto intertextual se a obra possuir uma forte coloração de metalinguagem, neste caso evidente, tanto devido às notas marginais, quanto à permanência do conceito de imitação renascentista:

*...o dogma da imitação, próprio do Renascimento, é também um convite a uma leitura dupla dos textos e à decifração da sua relação intertextual com o modelo antigo. Os modos de leitura de cada época estão, portanto, igualmente inscritos nos respectivos modos de escrita.*<sup>170</sup>

Pode desde já afirmar-se, também, que em **Laura de Anfriso** se assiste ao exacerbar do clássico conceito de imitação:

*Os problemas da representação, em relação com a mimese aristotélica, enquanto projecto do empreendimento literário, são resolvidos em função do princípio central do Humanismo, ou seja da Imitatio. Esta impõe, indiscutivelmente, o princípio da autoridade dos clássicos (entendendo como seus pares os italianos – Bembo, Sannazaro – e os castelhanos – Boscán, Garcilaso) e esse princípio que poderia ter alcançado um carácter compulsório, se não tivesse actuado também como contraponto, um projecto de originalidade, vai reger a produção literária quincentista em Portugal.*<sup>171</sup>

E Tagarro, na continuidade da prática de quinhentos, institui como seu modelo, não apenas toda a tradição greco-latina, como também a judaica e cristã que, na sua obra, quase atingem a paródia no sentido aristotélico do termo («paros»=ao longo de; «ode»=canto): um modificar e refazer de toda a cultura. Antecipa ainda uma prática que irá ser «institucionalizada» em 1659 por Lorenzo Gracián no seu Discurso XXXIII – «De los Conceptos por Acomodacion de Verso, Texto o Autoridad»:

*Requiere esta agudeza tan grande erudicion como sutileza. La erudicion para tener copia de lugares, y de Textos, la sutileza para ajustarlos. [...] No solamente una palabra, pero toda una parte de la Autoridad se puede alterar. [...] Las autoridades que se acomodan umas vezes son sagradas, y deven se ajustar a cosas graves y decentes. [...] Otras vezes son de las letras humanas, y estas no importa que se acomoden a sujetos humildes. [...] Ha de ser celebre la Autoridad e muy sabida, para que ténga más gracia. Fundase este conceptuoso artificio, no solo en la conveniencia, sino en la des conveniencia de la autoridad cõ la materia.*<sup>172</sup>

Este processo citacional é, assim, exaltação dos antigos – e dos contemporâneos<sup>173</sup> –, mas também subversão:

*Sendo o esquecimento, a neutralização de um discurso, impossíveis, mais vale trocar-lhe os pólos ideológicos. Ou então reificá-lo, torná-lo objecto de metalinguagem. Abre-se então o campo duma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele. Quer queiram quer não, esses velhos discursos injectam toda a sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão.*<sup>174</sup>

São então os clássicos, particularmente os latinos, com Virgílio à cabeça, que se prestam a esta subversão que, não os destruindo, acaba por garantir a sua vitalidade. A apropriação do passado neste processo de absorção dos antigos, ou da sua citação pelo

intertexto, funciona totalmente no momento em que este se sobrepõe ao sub-texto nas memórias das gentes, quando o seu autor se torna de facto «Auctoris» – produtor de autoridade. Talvez que esta técnica justifique a perda de interesse esporádica a que ficam sujeitas, o esquecimento a que são votadas determinadas obras – como **Laura de Anfriso**. O leitor comum (que na época pertenceria a uma elite) – a memória colectiva – não possui actualmente a maioria dos referentes que lhe poderão permitir um fácil entendimento dos poemas. Estes tornam-se obscuros, hermetizam-se. As notas marginais podem então, também e ainda, ser encaradas como uma antecipação da obscuridade e um meio de obviar ao esquecimento – que, nesta hipótese, teria sido «previsto» pelo poeta. Recorde-se que a imortalidade pela escrita é um dos topos herdados da antiguidade clássica que com maior assiduidade se encontra nos textos de carácter bucólico<sup>175</sup>. No entanto, em paralelo, parece estar igualmente presente, ou ter emergido, a consciência da ameaça que pode constituir o esquecimento. Como exemplo refere-se a descrição da estátua da memória – cujo templo tem por nome «incerto» – feita por Eloy de Sá Sotto Maior:

*Estão da outra banda todos aquelles, que por letras, fizeram immortal seu nome: mas porque estes são quasi infinitos, & de mim vos quizera dizer quem sou, os deixaremos. A mim chamão Memória; quam antiga sou mostro no rosto, & a elle pera tras: porque não vejo mais que o passado, & pera mostrar que delle viuo, o que ao presente visto, não mostra mais q o que foy, que porquasi se não sabe, as letras o declarão. Nas azas mostro a ligeireza, cãque voo, & he ella tall, que não ha aue, por velóz que seja, que se lhe possa comparar. Tenho as chaves desta porta, q guardo ha muytos annos, porque sei sustentar este perigo. O mayor em que me vejo, he com hum grande enemigo, que me persegue, & tem sua morada por bayxo deste Templo, chamão lhe Esquecimento: he hum velho cego, q dorme de contino em hua coua, aonde nunca entrou a luz do dia.(...) quem pello esquecimento me perde a mim de vista, ve morta a honra, & a fama sempre viua.<sup>176</sup>*

Por tal, o assinalar de citações procurará restituir a funcionalidade, reactivar a vivência dos materiais do passado na sua relação com o público – é esse o primeiro trabalho dos humanistas: o recuperar dos textos perdidos da antiguidade, o recapitular dos legados culturais do passado.

Poderia dizer-se que, por este motivo, será a hipertextualidade abundante e declarada, e dela decorrem dois aspectos diferentes. Por um lado, o autor exhibe as suas leituras, seja com intenção didáctica, seja para provar o dinamismo e as possibilidades criativas do modelo. Por outro, manifesta o seu desejo de ser lido, de ser entendido de que o seu «segredo» seja

revelado: «A partir do momento em que se perde o segredo da adequação entre um sujeito e a sua linguagem, só a intertextualidade vai permitir o reencontro de uma verdade compósita»<sup>177</sup>. Daqui resulta um acto ditatorial de condicionamento da leitura pelo autor, e uma limitação das decisões interpretativas que ficam, em primeiro lugar, sujeitas ao tempo histórico da escrita.

### 3. - Uma análise descritiva

Uma vez que são editados em conjunto, os poemas terão que ser considerados como um todo, embora se evidenciem claramente três momentos distintos. O primeiro, corresponderá à «Epístola Dedicatória» pelo retomar de frases, temas e informações de outros poemas, por vezes em jeito de «sumário» – além de, quanto a nós, ter sido dirigida a um segundo mecenas, mais novo – sugere ter sido o último texto a ser escrito. As élogas formam, por si, um conjunto à parte na medida em que são, declaradamente, poemas de circunstância associados a acontecimentos históricos datados e comprovados – questões que se desenvolverão no ponto quinto. Os Livros de Odes, provavelmente escritos em simultâneo com as élogas – podendo ainda alguns poemas serem imediatamente anteriores<sup>178</sup> – distanciam-se pela procura de uma unidade narrativa própria e pelo abandono do tom encomiástico.

#### 3.1 - Exigência de uma dupla leitura

A uma leitura de superfície, os poemas de **Laura de Anfriso** não oferecem nem novidades, nem irregularidades dignas de nota, cumprindo com as regras próprias do género em que se inserem. Procurar-se-á, no entanto, provar que também as formas respeitam uma dupla estrutura já que, tanto élogas, como odes (ou canções aliradas), bem como a sua reunião num todo, dão origem a uma forma épica menor e esquecida – o «epilion» – que adiante se discutirá. No que respeita aos textos, individualmente, verifica-se que, por vezes, as notas marginais interferem alterando-lhes o sentido primeiro:

*Cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático «deslocado» e originário de uma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual...*<sup>179</sup>

Torna-se, pois, difícil, uma análise puramente «estrutural», que não tenha em conta, de imediato, o dinamismo desencadeado por este processo, as reverberações de sentido, especialmente nos momentos mais contraditórios e nos poemas de circunstância. No entanto, procurar-se-á deixar de fora, nesta altura, alguns dos pontos mais complexos. Ainda, e para evitar repetições desnecessárias, alterar-se-á a ordem de abordagem do primeiro grupo de textos, começando pelas éclogas e deixando a epístola para o final.

### 3.2 - As Éclogas

Na primeira Écloga – subordinada, pelas notas, às **Bucólicas** II, III e VIII de Virgílio – cruzam-se os pastores Anfriso e Alfisibeu, apresentados por um narrador («eu») diverso e anónimo – que se dirige a um narratário explícito:

O lamentar suave dos Pastores  
Anfriso juntamente, & Alfisibeu  
Cãtarei, seus queixumes imitado.  
(...)  
Vós que representando  
Estais, nesse poder nessa excellencia,  
Hua dourada idade  
(vv.1-9).

A este trecho corresponde, em nota, uma referência à Écloga II de Virgílio<sup>180</sup>, donde são retirados os dois últimos versos. Não é, no entanto, mencionado Garcilaso de La Vega<sup>181</sup>. Para o editor, Antonio Gallego Morell, tanto Nemoroso como Salício são pseudónimos do próprio autor sob duas facetas emocionais diferentes, respectivamente ciumento e nostálgico de quem se glosam, quase passo a passo, as primeiras estrofes:

El dulce lamentar de dos pastores  
Salício juntamente e Nemoroso,  
he de contar, sus quejas imitando  
(Éclog. I, vv.1-3)

As duas primeiras estrofes vão funcionar como dedicatória, pois só na terceira se descreve o cenário bucólico e se introduz a personagem de Anfriso. Entre uma e outra aparece uma nova referência ao autor da antiguidade<sup>182</sup>.

Anfriso queixa-se da tirania do amor, e afirma já ter sobre ele obtido a sua vingança:

Vingado estou: ja veo o doce tempo  
Do meu tão desejado desengano:

A Deos maligno Amor, cruel tirano.  
(vv. 37-39)

Uma analepse relata os sofrimentos desse tempo de loucura, em que a sua única consolação era entalhar o nome de Laura nos «alemos sombrios». A perdição corresponde, pois, ao momento em que vê pela primeira vez a sua amada, encontro em que teria cerca de doze anos (vv. 137-38). A par desta estrofe encontra-se de novo a indicação da mesma *Écloga III*<sup>183</sup>, mas que pode também ser de *Eclesiastes* 8<sup>184</sup> (o pecador não é logo castigado; o justo vê-se muitas vezes em adversidade.) – a partir das notas, o topos tradicional do amor à primeira vista recebe uma coloração política. Ao sofrimento do pastor corresponde o do rebanho.

Assim, um «eu» reproduz o canto de despedida do pastor Anfriso, que pendura a sua lira e deixa de cantar e de sofrer pelo amor da serrana Laura, porque atingiu o estado de Desengano. A partir dos vv.209 o narrador descreve a reacção de árvores e montes a esta despedida, e introduz a personagem do seu oponente, Alfisibeu, invocando as Musas como juízes para o concurso que se irá seguir – mais uma vez sob a égide de Virgílio<sup>185</sup>. Aqui a nota reforça a ideia de uma situação de injustiça e adversidade política, ou de impotência temporária da personagem em questão.

Alfisibeu começa por solicitar a natureza para que oiça a triste história do pastor Fileno, e descreve qualidade órfica do seu canto que, por tal, se identifica com o de Anfriso. Fileno cantara o seu sofrimento durante a noite, o que leva Alfisibeu a associá-la com a morte:

Oh noite sempiterna!  
Que tu Fileno meu, tão cedo viste;  
Pois que na Primavera de teus annos  
Da morte tão cruel prouaste enganos;  
(vv.244-247)

Relata, seguidamente, as exéquias de Fileno, começando pelo coro das Tágides, a cujo choro contrapõe o riso das estrelas pelo roubo de Fileno. Segue-se a descrição do luto da paisagem, do local da pastoreação, depois dos pastores e gado, a que se associam os pássaros. Esta vai pormenorizar-se na enumeração de manifestações invertidas da natureza, construindo uma imagem do «mundo às avessas»:

Em lugar do fermoso trigo nace  
O joyo estéril, a infelice auena.  
Pella violla amena,  
Pellos brancos jasmíns, do campo riso,  
Pellas frescas giestas,

Pello roxo Narciso  
Nacem cardos, & espinhos nas florestas,  
(vv.304-310).

Após o que Alfisibeu fala da sua própria saudade enquanto companheiro de Fileno, referindo, no elogio fúnebre, os seus temores alimentados por – tradicionais – augúrios que marcaram o dia da morte. Ao lamento segue-se a descrição do espaço celeste ocupado por Fileno, que é reprodução melhorada do terreno. No final constrói-se uma segunda imagem do mundo às avessas, mas agora com um carácter positivo:

Que maçans os carvalhos estão dando.  
Os alemos florecem com Narciso;  
Os rios correm mel, as fontes leite;  
A tamargueira alambres vai suando.  
La se estão pendurando  
As uvas & corais pellos espinhos;  
(vv.380-385)

A esta paisagem paradisíaca segue-se a auto-consolação: «Com teu bem nossa magoa acalantamos.» (vv. 396), para se passar à execução das últimas vontades de Fileno – testemunhadas pelos pastores Ricardo, tocador de lira, e Tirreno, tocador de cítara. Determina-se a forma de luto, o local e modo do enterro, e o epitáfio:

Então na sepultura aleuantada,  
Em campo de alabastro branco, & frio,  
Pera testemunhar nossa lembrança;  
Ficará entalhado este Elogio,  
Que ao mundo dirá com vox calada:  
«O fermoso Fileno aqui descança.  
«Eu fui a esperança,  
«Eu sui a glória das campinas bellas  
«Conhecido Sileno  
«Daqui até às estrelas,  
«De ovelhas guardador no prado ameno;  
«Deume o fado de inueja a vida breue;  
«Este sepulcro cobre a cinza leue.»  
(vv. 417-429).

A Écloga termina com Alfisibeu a assegurar a eternidade da memória de Fileno, garantida pelo paralelismo com os ciclos naturais, e pelo seu próprio choro até ao reencontro.

São, deste modo, apresentadas duas «mortes», uma simbólica (Anfriso) e outra «de facto» embora não explicada (Fileno), em que a segunda funciona, por ausência, como

descrição da primeira. O abandono do amor de Laura, e do canto, por Anfriso (que pode ser também uma situação de injustiça social), equipara-se, assim, ao abandono da vida propriamente dita, por Fileno, tanto mais que estes dois pastores são identificados pela mesma qualidade órfica (e recorde-se que Orfeu é, a par de poeta, um herói civilizacional). Assim, a personagem de Alfisibeu revela-se como um duplo do narrador. Tentando esquematizar:

<b>Narrador</b>	Anfriso	(vs. Laura)	=	Morte (desengano)
<b>Alfisibeu</b>	Fileno	(vs. ?)		Morte (perda da vida)
	Baixo/mundo – negativo			Alto/Céu – (positivo)
	exéquias	Choro das Tágides (água/terra)	vs.	Riso das estrelas (ar/fogo)
	morte	Joio por trigo cardos por flores	vs.	carvalhos dão maçãs cardos dão uvas
	execução testamentária	testemunhas:		Ricardo/Tirreno
	Elogio fúnebre			

O concurso que, inicialmente, parece ser entre Anfriso e Alfisibeu, revela-se como podendo ser entre o primeiro e Fileno (duplos gemelares?) já que a égloga termina sem que a disputa volte a ser referida, e sem que seja apresentado qualquer vencedor. Pode, então, inferir-se que as duas mortes – e os dois cantos – se equivalem, e que esta paridade é mais importante que o próprio concurso ou o seu resultado. Equivalência que se estende à dignidade social das personagens. Fileno poderá funcionar aqui como pseudónimo de D. Sebastião – igualmente denominado Célio – o que, pelo paralelismo desencadeado, vai implicar Anfriso como seu possível herdeiro.

A segunda Écloga – claramente de circunstância, tal como a terceira – é composta por duas partes. Na primeira o narrador descreve o tempo e o espaço pastoris, pretexto para justificar o desejo de qualidade do canto de louvor a D. Teodósio:

Mas quem DVQVE fera tão defcuidado?  
 Que o efcufe a humildade do feu canto?  
 Que quem deu o que tinha affáz te(m) dado.  
 (vv.25-27)

Solicita a protecção e audiência para os «rudos pastores», e promete concorrer com o próprio Apolo. Começa depois a narração das consequências da partida do Duque que vai receber Filipe II. Tanto a saudação quanto os versos seguintes se subordinam de novo a Virgílio, agora às **Geórgicas** IV e I. As queixas partem da própria terra, depois dos pastores, passando aos

horizontes, e acabando no próprio «eu» derramando as suas lágrimas junto ao rio. Aí vê aproximarem-se outros dois pastores, também chorando:

Eu li nos olhos seus magoas & dores  
Com sospiros ardentes misturadas:  
Porem sempre cuidei que erão de amores.  
(vv.61-63)

Conclui que choram pela ausência do duque, e propõe-se reproduzir o canto que testemunhou. São então introduzidas as personagens de Frondoso, tocador de cítara, e o seu interlocutor Salício.

A segunda parte corresponderá ao «concurso», em que alternam as falas dos pastores. Frondoso começa por repreender D. Teodósio pelas mágoas que deixou com a sua partida, continuando Salício com as referências ao encontro histórico entre aquele e Filipe II. Após comparar «a nossa aldeia» a uma mãe chorosa pelo filho ausente (em nota refere-se Horácio), Frondoso, sucessivamente retomado por Salício, refere Ricardo e Anfriso, a «glória dos pastores», que penduraram as suas liras e quebraram as suas coroas em sinal de dor. Os outros pastores esqueceram-se do gado, o qual também partilha do desgosto pela recusa em comer e alimentar as crias. A desolação continua manifestando-se no comportamento das aves, e demais elementos da natureza, encerrando: «E agora tudo he treua escura, & fea:/ Vem pois Sol dar luz a nossa Aldea.» (vv. 159-60). Termina Salício reiterando o pedido de regresso e louvando a melhor qualidade da rústica harmonia sobre os cantos dos cisnes do Tejo.

Seguem-se os tercetos, em que o narrador relata o final do concurso, e a reacção da natureza, agora não à qualidade, mas ao tema do canto, e à aproximação entre pastores e narrador corresponde o pôr do sol: «E foi o fimdo dia o fim do canto» (vv. 200).

A terceira Écloga funciona como complementar da anterior, novamente dedicada a D. Teodósio. As cinco primeiras estrofes referem-se à apresentação dos intervenientes – Nisardo, pescador e Lico, pastor –, as vinte seguintes correspondendo respectivamente, metade ao discurso de Lico, e metade ao de Nisardo, e uma última de conclusão.

A primeira estrofe descreve uma paisagem bucólica junto ao rio Tejo, e a segunda introduz o concurso entre pastores e pescadores, louvando cada grupo o espaço em que trabalha. O canto é considerado tão harmonioso:

Que perde facilmente  
O seu preço no monte

A fruta pastoril do antigo Manto.  
Mouense de puro espanto  
As rochas para a praya;  
(vv.30-34)

sendo aqui também usadas, novamente, as figuras de Virgílio e de Orfeu como termos de comparação. A qualidade do canto ,ainda exaltada pela reacção do «rebanho escamoso» que para o ouvir abandona o mar. No final do concurso, para se decidirem, as aves exigem uma segunda «competência», cujo vencedor será o que melhor louvar o duque. Lico e Nisardo, anunciados como últimos representantes das respectivas classes, dão início à sua disputa.

O pescador começa por narrar a viagem de barco efectuada por D. Teodósio, que torna mais sagrado ainda o rio Tejo. Jogando com o verde e o ouro das armas do duque de Barcelos (seu filho, que o acompanha), descreve as ofertas das Nereides, que consigo vão trazer o divino Proteu para celebrar a casa de Bragança:

Pera que discantasse;  
E o Cesar sublimasse,  
Aleuantando a voz ao quinto Ceo,  
Ia na harpa que seria,  
Entoa esta profunda profecia.  
(vv. 87-91)

Louvando a casa de Bragança e o duque, considera-o digno de história e glória superiores à grega e romana, digno de ultrapassar a fama de Alexandre. A sua grandeza só parará no Céu, quando ocupar o espaço que lhe é devido junto dos planetas – e aqui menciona o auxílio de Alcides a Atlante, que já treme: «só cuidando/ No grão pezo que então sustentará.» (vv. 132-33). Proteu termina o seu canto afirmando-lhe a protecção divina contra os fados cruéis:

Viuva em larga bonança  
Nesta idade dourada;  
Pois por elle já vejo  
Sobre as agoas do Tejo  
Thetis, de puro amor, que afeiçoada  
Ao gesto bello & tenro,  
Deseja de comprallo pera genro.  
(vv. 137-142)

Após o canto de Proteu as águas do rio retomam o seu curso, enquanto as ninfas choram a ausência: «amorofas/ Detendo o lenho curuo na ágoa clara!» (vv. 171-72). Nisardo termina solicitando o regresso do duque, e oferecendo-lhe o canto e os pensamentos:

Só para dar a Lico hum desengano  
(...)

Que cantão como Orfeos os Pescadores;  
E se eu não venço a Lico,  
A lyra ao desengano sacrifico.

(vv.188-195)

Lico retoma o discurso louvando a mãe de D. Teodósio, D. Catarina, para passar a descrever agora a paisagem vista de terra: as ninfas Napeias acompanham Apolo que canta a D. Teodósio. A estrofe seguinte começa com a fala do próprio Apolo que confessa ter abandonado Tessalia, Esmirna e Itália:

E venho a vossas terras  
Abrandar os penedos,  
E mouer os rochedos  
Que hão-de câtar em fim nas altas serras  
As aruores sagradas,  
Com meus doces assentos animadas.

(vv. 229-234)

Refere seguidamente o «Tessalico Anfriso» como um rio, que é auditor tão atento quanto as ninfas, do tema do canto. Apolo abandona todos os seus troféus passados, façanhas e templos, que troca pelo serviço do Duque. Refere as suas dádivas a Virgílio e a Homero, a inveja de Alexandre, oferecendo agora:

A Celio alma de Anfriso  
Mas ay que a tem por rizo!  
E são obriga vosso nome ingente:  
Que a minha doce rima  
A vista do alto Schoto não na estima.

(vv. 269-273 )

Dirige-se então ao Duque de Barcelos, saudando-o como retrato de seu pai e superior aos príncipes do mundo: «Alto ramo do tronco Imperial» (vv.279), terminando com uma glosada **Geórgica** I (vv. 34-35) – indicada em nota. Acaba o canto de Apolo, que dá lugar à descrição das suas consequências – idênticas às da *Écloga V* de Virgílio<sup>186</sup> – onde a natureza, em coro, entoia: «Viva o grão THEODOSIO de Bragança.» (vv. 299). Retoma Lico a palavra para referir os concursos das próprias Musas em louvor do duque, para oferecer os seus «humildes versos» ao «Duque merecedor de largo Império» (vv. 315), procurando dar a Nisardo um «vitupério» e ameaçando sacrificar o seu instrumento caso perca.

A última estrofe refere a continuidade da contenda, sem apresentar qualquer decisão sobre o concurso. Pastor e pescador trocam dádivas, e seguem o gado respectivo.

Esta écloga apresenta uma estrutura simétrica evidente em que, à oposição entre pastor e pescador (Nisardo vs. Lico), se segue a das ninfas (Nereides vs. Napéas) e a das divindades (Proteu vs. Apolo), de um modo superficial. Será possível ainda estabelecer-se um grupo de oposições mais complexo, nomeadamente a partir das relações especulares desencadeadas pelo jogo metafórico e imagética utilizados por cada um dos pares. Os contrastes são estabelecidos com base numa estrutura de encaixe, fundamentalmente dupla e em patamares, a que correspondem diversos níveis de narração:

1º. Grau	2º. Grau		3º. Grau
(descrição)		(descrição)	(digressão)
Narrador			
	Nisardo		
		Nereides (líras)	
			Proteu
		Nereides	
(mar)	Nisardo		
(terra)	Lico		
		Napeias (salteiros)	
			Apolo
		Ninfas / Musas	
	Lico		
Narrador			

A nível de 1º grau o «eu» de enunciação mantém-se implícito; o 2º grau corresponde a uma situação aparentemente dramática – um diálogo entre Nisardo e Lico –, pois de facto não passa de um duplo monólogo a que se acrescenta a descrição da actividade das ninfas; enquanto as narrativas de 3º. grau são atribuídas aos seus autores pelos narradores de 2º. grau. Curiosamente, a sucessão das personagens parece desenhar um M deitado.

A écloga IV é de novo dedicada a D. Duarte. A primeira estrofe introduz a paisagem idílica, onde um «eu» – pela didascália Sileno – diz:

Oh Cristais derretidos  
 Que estas Veigas ditosas  
 Como cintas de prata ides cercando!  
 (...)  
 Aqui hum pouco descançar quisera;  
 Aqui entre estas flores,  
 Doce campo direi vossos louvores.  
 (vv.11-13)

Louva-se aquele que prefere a vida campestre (que a nota associa a Cícero) a «jóias» e «thronos» (e agora Garcilaso de la Vega), que fica isento de avareza e inveja (Séneca em nota):

E seus campos fiéis  
Antepoem aos doces  
Laurados de ouro fino, & rica prata,  
E seu arado duro  
A purpura real, ao cetro puro.

(vv.35-39)

versos a que correspondem, ainda, citações de Boécio e Sanazzaro, bem como o primeiro verso do Épodo II de Horácio: «Beatus ille qui procul negotiis». Tradicionalmente associada ao topos da «aurea mediania», a oposição horaciana entre «Otium/Negotium»<sup>187</sup>, usada para condenar a cobiça, alarga-se aqui a uma crítica aos próprios Descobrimentos:

Nem teme o ronco insano,  
Do feruente Oceano,  
Ne das sonoras armas o ruído,  
Que vai mouendo a guerra,  
Por buscar outro mundo, & outra terra.

(vv. 48-52)

e continua pela estrofe seguinte, apoiada pelas notas que quase se sobrepõem ao próprio texto: para além de Horácio, refere-se um Épodo de Claudiano<sup>188</sup> e de novo Séneca<sup>189</sup>. Os versos seguintes continuam a descrição do espaço campestre sob a égide da **Geórgica** II de Virgílio, terminando com uma referência a Cícero e Varrão. O encómio continua pela impossibilidade de fuga ao amor, de quem são vítimas as próprias abelhas (como em Virgílio) e aves. A personagem que consegue este estado de libertação, dos cuidados da vida em sociedade e de amores, é o lavrador, que após um dia de trabalho árduo nos campos:

Se recolhe na Aldeia  
Onde acabava pobre  
He para elle seu paço enriquecido,  
Alli com o conhecido  
Gasta as alegres horas;  
Fala das sementeiras,  
Dos nouilhos, das eiras,  
Sem palauras sutis & enganadoras  
Gozando junto ao fogo  
Conuersação sincera, honesto jogo.

(vv.95-104)

A estes versos corresponde em nota o Epigrama 2 de Marcial a Quintiliano.

Seguem-se os tercetos que começam: «Assim cantava o desterrado Anfriso» (vv.105), transformado a personagem de Sileno em narrador do lamento do primeiro (Anfriso, «eu» de enunciado, Sileno «eu» de enunciação). As estrofes anteriores revelam-se, portanto, como uma

analepse sobre o passado de Anfriso, actualmente desterrado da vida em sociedade, do «ceptro puro» (vv.39), da «guerra» (vv.41) da «dama vingativa» (vv.87), enfim, do rio Tejo:

Ouuu de longe a voz, & inda sospira,  
Sentindo o claro Tejo a eterna auzencia,  
De quem mil vezes tão de perto ouira.

Anfriso dos Pastores excellencia,  
Que nas praias do Tejo ja cantara,  
Fazendo a Orfeo no Hebro competencia.  
(vv. 108-113).

Os tercetos seguintes vão narrar a estadia de Anfriso junto ao Tejo, na companhia de seu amigo Silvio – sob a égide de Teócrito, **Idílio VIII**, e mais uma vez Virgílio, agora os primeiros versos da *Écloga VII*<sup>190</sup> – de quem se vem a separar com destino ao Guadiana (vv.185). Esta viagem implica uma mudança de vestuário, e logo, uma transformação<sup>191</sup>:

Eis o novo soldado da ventura  
De Pastor peregrino se fizera,  
Trocando da montanha a vestidura.

A que trazia de romeiros era,  
Serguilha humilde; nella disfarçado  
Dar volta ao mundo todo Anfriso espera

Bordão de Zimbro, liso, & torneado;  
Contas de tiracollo penduradas,  
Chapeo branco de conchas semeado:  
(vv. 186-194)

Para além de apenas mais um eco de Rodrigues Lobo, a personagem metamorfoseia-se de serrano em peregrino, e as roupagens que passa a envergar apontam para uma zona espacial, que as conchas definem como Santiago de Compostela, o local por excelência da cavalaria<sup>192</sup>.

Nas duas estrofes seguintes (vv.195-200) o jogo com os tempos verbais (o pretérito e gerúndio) instaura os tercetos anteriores como uma nova analepse, reforçada pelo repetir do começo da acção – dando origem a uma estrutura circular: «Estaua pois Anfriso engrandecendo/ Os lauradores bemaumentados,/ Se fossem suas glórias conhecendo.» (vv.-201-203), agora subordinada à **Geórgica II** de Virgílio<sup>193</sup>. Anfriso é então chamado por Ricardo, outro grande entre os pastores, que consigo traz o Sileno (numa referência directa à *Écloga VI* de Virgílio):

E ambos atão ao velho que se escusa,  
Por não querer cantar no prado ameno.

Era Sileno neto de Aretusa;  
Sabia as gerações do mundo todo;  
Porque lhas ensinara hua alta Musa.  
(vv.220-24)

Perante os atentos Anfriso e Ricardo, Sileno: «Então cantaua aquelle Paraiso,/ Que Portugal gozou tão breues annos;» (vv. 234-35), e o tema do seu canto vai ser a história de Portugal, centrada nos feitos dos Braganças, começando com Atoleiros (vv.243) e no fundador da dinastia, D. Nuno Alvares Pereira (vv.251). A descrição da batalha, por uma hipotipose, e subordinada agora pelas notas marginais à **Encida**, livros 10 (vv.258) e 9 (vv. 281), é interrompida por uma exclamação do narrador:

Oh patria minha bemaumenturada!  
Que então mandafte já filhos valentes,  
Pera aquella vitoria affinalada.  
(vv. 261-263)

O condestável é: «O grande Scipião Nuno atrevido» (vv. 282) e os próprios mortos, alguns deles, lamentam não o terem sido pelo «invicto cavalleiro./ Que a morte com o Autor, doce fizerão.» (vv.304-305).

A partir do verso 309 Sileno dirige-se aos lavradores que ainda no presente encontram restos de armaduras – no momento em que a nota marginal refere uma longa citação de Claudiano – para «profetizar»:

Tempo virá, disia, que a memória  
Deste triunfo excelso, & soberano  
Escreva a pena de ouro em larga história

O grande engenho, Homero Lusitano  
Que a cidade de Alcides tão famosa,  
Suspensa ouviu falar sobre Trajano.  
(...)

Aquelle a quem seriam muito estreitos  
Os cargos & excellencias, que a Cadeira  
Vai dâdo em Lusitania aos sábios peitos.  
(vv. 321-27, 330-33)

À «ignorância» voluntária sobre Camões neste passo, junta-se a crítica ao conformismo e aceitação dos cargos cedidos pelo regime castelhano.

O canto é retomado sobre a figura de D. Manuel, um «segundo» fundador da dinastia, louvado como autor dos descobrimentos, e pela sua descendência, de entre a qual salienta a neta, D. Catarina. O Sileno continua a exaltação da Casa de Bragança, detalhando os feitos dos seus diversos ascendentes, até chegar ao destinatário, D. Duarte cuja partida se anuncia, suscitando lamentações por parte de Anfriso e Ricardo, bem como de toda a natureza, e do próprio Sileno-narrador:

Mas até que outra ves eu vos não veja  
Nestas verdes campinas, nestes prados;  
Padecer Madrid a minha inveja.

Eboreos campos bemaumenturados,  
Nunca desesperéis desta bonança,  
Que eis de ser de DVARTE inda pisados.  
(vv. 435-440).

O tema do canto seguidamente vai ser a descendência de D. Teodósio. E, centrando-se em D. Duarte, o Sileno continua:

Principe, disse, excelso, vossas glorias  
Hade cantar hum cisne em nossos dias;  
Que eclipse dos Virgílios as memorias.

Mas delle alcanção minhas profecias  
Que tem por partezinha a grão sciência,  
Que illustrou noutro tempo Monarchias.  
(vv. 468-73).

Após este recordar de Dante, os versos seguintes vão estabelecer uma «confusão» entre dois possíveis destinatários – tio e sobrinho –, confusão esta (que se procurará destrinçar na quinta parte deste trabalho) que as notas marginais não ajudam a esclarecer: a primeira refere comentários<sup>194</sup> ao **Salmo** 9, que corresponde a acção de graças por um grande livramento<sup>195</sup>. A segunda é composta por várias e longas citações que acompanham os 14 tercetos seguintes (dois fólhos), tem como tema passos do **Antigo** e **Novo Testamentos** que, de um modo sumário, referem novamente os comentários dos padres da Igreja sobre o **Livro de Reis** I.21<sup>196</sup> sobre **Amós**, 7<sup>197</sup> e Origenes sobre a **Epístola aos Romanos**<sup>198</sup>.

Nas estrofes seguintes o Sileno canta de novo a viagem de D. Duarte (vv.497-500) e, em confronto com as notas, será permitido supor que o Bragança teria sido, de alguma, forma aliciado para tomar o poder. O canto do Sileno continua, propondo honras reais (vv. 521), até que o narrador põe termo à fala da personagem:

Então forão saltando à competencia  
 Os faunos, e as feras da espessura,  
 Obrigados da doce violencia.

Tudo o que Febo disse na verdura  
 E ouvió Eurôtas bemaumentado:  
 Isso canta Sileno com vox pura.

(vv. 530-535);

Este passo corresponde a uma glosa dos últimos versos da *Écloga VI* de Virgílio<sup>199</sup>. O sol recomeça o seu curso, e o narrador pede reconhecimento e protecção ao destinatário.

Nesta *écloga* o aspecto composicional mais invulgar tem a ver com os jogos de ponto de vista: há um «eu» narrador que apresenta a personagem de Sileno como autor de um canto («eu» de enunciação-narrador revela Sileno como «eu» de enunciado); posteriormente, este «eu» de enunciado (Sileno) vem a revelar-se como sendo também ele narrador («eu» de enunciação» de um segundo «eu» de enunciado - agora Anfriso). Ou seja, o narrador apresenta Sileno que reproduz o canto de Anfriso, mas esta informação só é dada *a posteriori*, criando uma confusão premeditada entre os diversos «eus». Tentando esquematizar:

<b>1ª. parte</b> - circular		
«eu» narrador (canta)	«eu» Sileno (que canta)	«eu» Anfriso
presente da escrita	presente do canto	passado do «eu»
desterro de Anfriso	passado de Anfriso	
		- junto ao Tejo
		- com Sílvio (pastor serrano)
	<b>Viagem de Anfriso – paragem do Sol</b>	
	- Guadiana	
	- Mudança de vestuário	
	- Peregrino	
<b>2ª. parte</b>		
presente de Anfriso		
- Louvor dos lavradores		
	chamado por Ricardo e Sileno	
	(atam Sileno)	Sileno canta D. Duarte
	<b>Viagem de D. Duarte – paragem do Sol</b>	
		Sileno canta D. Teodósio (e descendência)
«eu» narrador diz	Isto canta o Sileno (narrador de Anfriso)	
	<b>- Sol reinicia a sua viagem</b>	
«eu» narrador pede reconhecimento e protecção		

Há um jogo temporal em que a mudança sucessiva de narrador/ponto de vista transforma em passado o presente do canto ao revelá-lo como analepse sobre outro narrador. Ou seja, desencadeia-se uma estrutura circular em que cada momento de «presente» é,

sucesivamente, reconvertido em analepse, e logo, transformado em «passado». E os «presentes» são gradualmente revelados como «passados» nos momentos em que, de facto, a nível do próprio discurso - e da leitura - o começam a ser.

### 3.3 - A Epístola

A Epístola Dedicatória aparece como um texto de exaltação da casa de Bragança, mas também de intimação à liberdade, um panfleto nacionalista e patriótico contra o domínio castelhano, repetindo muitas das ideias já veiculadas nas écloas (e odes). As diversas partes a que, teoricamente, dever obedecer a sua composição – saudação, exórdio, narração, petição e conclusão – entrelaçam-se e repetem-se de modo harmonioso, embora seja este poema que mais claramente vai também obedecer à estrutura do «epícion» (como adiante se tentará provar). Também aqui, ao considerar-se os textos para os quais apontam as notas, surgem algumas supresas.

D. Duarte é exaltado enquanto descendente directo de D. Teodósio, de linhagem real, e logo, promessa de vir a ser um futuro rei. Os seus antepassados são-lhe exibidos como exemplo de humanidade e grandeza, pelo que o autor solicita benevolência e apoio para a sua obra. Neste momento a nota lateral refere o **Salmo** 109, que entre os versículos 1-20 contém uma invocação de salvaguarda e maldição dos inimigos<sup>200</sup> – demasiado violenta para poder ser apenas retórica. O poeta propõe-se imitar o Mantuano, e embora o seu canto seja um «rústico exercício», avanta que hão-de chegar os tempos saturninos quando, a destino mais luminoso, corresponderão melhores versos. Esse futuro ofuscará e fará esquecer todos os grandes nomes de guerreiros e governantes do passado – troianos e Césares, Pompílio e Torquato, – ou dos seus impérios – Grécia e Roma – dando novo alento ao «sybillino peito». Aqui a nota refere a Écloa IV de Virgílio, com todas as suas implicações imperiais e messiânicas que, aliás, são desenvolvidas nalguns dos poemas seguintes.

As futuras glórias do príncipe, obtidas por predestinação divina, determinação astrológica e hereditária, inserem-se na continuidade das glórias e valentia dos defensores da nacionalidade desde Nun'Álvares Pereira, e culminarão no libertar do Túmulo Santo em posse dos «torpes Agarenos». No momento em que se inicia a narração, entre outros textos da Antiguidade Clássica, as notas indicam os bíblicos **Salmos de David** 4<sup>201</sup> e 103<sup>202</sup>, que associados com a anterior referência a **Samuel**, permitem afirmar se pretende a identificação entre o Rei-Pastor-Poeta David e D. Duarte.

D. Duarte é assim instado a uma cruzada africana, uma empresa exclusiva da Lusitânia que o chama por seu capitão. À conquista do túmulo de Cristo, em Jerusalém, segue-se a do de D. Sebastião, em Alcácer-Quibir:

De vosso Rei, & tio o campo infando,  
Que ja sangue bebeo em fatais horas,  
só por vossa vingança está bradando.  
(vv.127-29)

D. Sebastião é definido como «Regio Abel», indicando a nota respectiva **Génesis** 4<sup>203</sup>, e tanto a comparação como a nota completam-se no insinuar de que o rei/pastor poderia ter sido morto, não pelos inimigos e «infiéis agarenos», mas por «irmãos» – na raça? na fé? na língua? Esta ideia é repetida várias vezes ao longo do texto. D. Sebastião clama vingança, não só por si e pelos seus, com os mártires de Cristo, mas também pelos familiares de Bragança. Ao prometer reparação aos mártires de Africa:

O companhia santa, & gloriosa,  
Que debaxo do altar do Sarraceno  
Aos Anjos publicais a dor penosa:  
(vv.130-32)

A nota refere **Apocalipse** 6 – A abertura dos primeiros seis selos<sup>204</sup>, onde parece constatar-se realisticamente – tendo em conta que não apenas a «fina-flor» da aristocracia portuguesa morreu em Alcácer – a falta de adeptos e soldados para que se possa tomar uma iniciativa de guerra ou restauração. A estrofe seguinte refere os comentários sobre o **Salmo** 9 de Crisóstomo, e o **Sermão** 39 de S. Agostinho, de Temp.<sup>205</sup>, consolando pela necessidade de esperar. Este é um dos momentos em que o subtexto não só contradiz, mas se sobrepõe, ao sentido primeiro.

Aos versos seguintes (166-192) correspondem novas citações de S. Paulo (Epístola aos Gal. 6.), dos comentários de Oleastro sobre **Êxodo** 24., da **Homilia** 3 de S. Gregório, e de D. Bernardo e Ruperto sobre cap. 21 do **Evangelho de João** – textos que referem a revelação divina, tanto do **Antigo** como **Novo Testamentos**, e no caso de S. Paulo, acompanhada de conversão<sup>206</sup>. Desta nota podem tirar-se duas ilações: a primeira, e tendo em conta os pedidos de protecção das notas iniciais que acompanham os agradecimentos no poema, é que o autor teria sido perseguido por questões religiosas – heresia, judaísmo ou islamismo; a segunda, considerando também as referências feitas à «sacralidade» de D. Duarte, especialmente a sua

comparação com David, é a de que este Bragança está (também) fadado, por estigma ou predestinação divinos, a desempenhar o cargo real.

A partir do verso 141 é introduzida uma digressão que, por uma hipotipose, descreve o comportamento de D. Teodósio II em Alcácer e dos seus ascendentes em África, apresentados como exemplos a seguir:

Vede o Pay, vede o Auo, & vede o tio,  
E pello reino & gloria de IESUS  
Entraí Príncipe excelso em desafio.

O estandarte real da Santa Cruz  
Por vossa altiua mão seja aruorado  
Pera a treua Africana dardes lus.

(vv. 208-213).

Seguidamente o narrador oferece-se para acompanhar o príncipe na morte por Cristo, comparando essa morte guerreira e gloriosa ao presente de submissão:

Não fica mais subido o vosso intento  
Em triunfar vencendo os inimigos;  
Do qu em sofrer por Deos hà baxo asse(n)to.

Mas que digo? se, os males, & os perigos  
Tudo auéis de vencer com sábio peito;  
Como quem tem os Anjos por amigos:  
(vv. 227-232)

donde resulta um efeito de contraste e complementaridade. Ao propor-se acompanhar D. Duarte na libertação da terra Africana, refere os comentários sobre o **Apocalipse I**, e **Mateus 26**<sup>207</sup>. E, até aos versos 230, as notas reportam-se ao problema da vocação: de Ezequiel, de Pedro, de Paulo; mas, particularmente interessante é a que se refere ao **Evangelho de S. Lucas**<sup>208</sup>: No momento em que é mais violenta a exortação à guerra, a nota aconselha a prudência e a negociações de paz, arriscando-se a poder ser lida como uma crítica ao comportamento e decisões do próprio D. Sebastião no caso da batalha de Africa. Reforça-se, de novo, o sentido contraditório do sub-texto.

Os versos seguintes até ao final correspondem a um segundo momento digressivo, que tem como tema a preocupação com o acto de escrita, a sua qualidade e intenção, como atrás foi referido. Conclui-se, depois, a Epístola com novo pedido de amparo, agora para os dois pastores, com votos de glória e triunfo, e uma promessa de um canto futuro a «Homero escurecendo», em «estilo grande e raro», a que se opõem os «cantos do chão» do presente.

Neste momento, a nota refere as invejas de Alexandre a Aquiles – motivo já anteriormente explorado por Camões – a **Defesa de Arquias** por Cícero (X.24), o texto descoberto por Petrarca em 1333<sup>209</sup>, autor também referido na mesma nota.

### 3.3 - Uma Estrutura épica

Pelo modo como estão organizadas estruturalmente, tanto as éclogas como a carta dedicatória ultrapassam, de alguma maneira, as formas com que se nomeiam e, a par da intenção épica, bem como da importância das referências históricas e exibição de conhecimentos e alusões pedantes, seria possível enquadrá-las na estrutura do «epilion».

Este termo designa uma forma épica secundária, altamente artificiosa, em voga no período helenístico, que tem como seu modelo inaugural a **Hecale** de Calímaco<sup>210</sup> - considerada como um manifesto da escola que defende o épico curto<sup>211</sup>. De salientar, no entanto, que Tagarro apelida o texto de «idílio heróico». Por tal, teria como seus precursores mais directos os **Idílios** épicos de Teócrito («Hylas», XIII<sup>212</sup>; «Hércules criança», XXIV e «Hércules o matador de leões», XXV<sup>213</sup>) além da **Europa** de Moscus<sup>214</sup>, e a **Argonáutica** de Apolónio de Rodes<sup>215</sup>. A tradição desta forma grega é seguida pelos latinos. Segundo Marjorie Crump<sup>216</sup>, a sua evolução apresenta três momentos chave: o primeiro, correspondente ao período de Catulo, com **Peleus** e **Tétis** (em que a digressão se centra nos bordados que ornamentam o leito nupcial), o segundo momento, relacionado com Cornélio Galo, é representado pelo **Culex** e «Aristeu» (**Georgica** IV) de Virgílio, e o terceiro, o período dos poetas augustanos, em que o grande mestre é Ovídio, pois subordina a construção das suas **Metamorfoses** a esta forma.

Inspirado na tradição dos catálogos, Ovídio organiza os seus poemas em grupos (livros) a partir da ideia central da transformação, acabando por escrever um único poema, dando-lhe a aparência de unidade épica. Crump considera que tanto a «Canção do Sileno» na **Geórgica** IV de Virgílio – que é ela própria um «epilion» – quanto o Livro X das **Metamorfoses**, fornecem listas dos temas a serem usados por este tipo de composição.

#### 3.3.1 - O epilion

O «epilion» é um poema narrativo curto nunca excedendo os 400 a 500 versos, tendo por tema um incidente na vida de uma heroína ou herói épicos – é sempre um nome feminino que lhe dá o título –, tendendo o seu autor a usar histórias pouco conhecidas ou a inventar novos assuntos. Virgílio é quem transforma os heróis de mitológicos em personagens de sangue real.

O estilo desta forma pode variar, e o poema ser apenas narrativo, ou apresentar, em alternância com a narração, partes descritivas de carácter realista, podendo ainda servir-se da forma dramática.

A principal característica do «epílion», o que o distingue verdadeiramente das outras formas, é a presença de uma digressão. Esta será uma segunda história encaixada, por vezes bastante longa, e frequentemente sem qualquer ligação evidente com a primeira. A relação é estabelecida seja por paralelismo de temas e contraste de detalhes, ou por oposição de temas e semelhança de detalhes. Esta história de segundo grau – que por vezes se multiplica em patamares meta-diegéticos – é normalmente contada por uma das personagens, que assume o papel de narrador, e em alguns casos consiste na descrição de uma obra de arte («ekphrasis»). O primeiro exemplo de digressão deste tipo é a descrição do escudo de Aquiles na **Ilíada**<sup>217</sup>. O escudo, composto de três níveis de metal gravados e trabalhados pelo fogo de Hefaiсто, tem sido interpretado alegoricamente ao longo dos séculos.

Marjorie Crump<sup>218</sup>, por «estatística» feita a partir dos exemplos mais elaborados, chega a um levantamento das diversas partes que compõe um «epílion»: uma dedicatória inicial ao mecenas, a que se segue a informação sobre o tema a ser abordado, além de uma breve notícia biográfica também sobre a mesma entidade, que terminam com uma invocação às musas. Nesta primeira fase são ainda apresentadas desculpas pela trivialidade do trabalho, e promete-se um canto mais sério para o futuro. Todos estes pontos devem ser profusamente decorados com alusões mitológicas raras e glosas ou citações que exibam a destreza e a mestria do autor – alusões que se podem prolongar ao longo da narração. Inicia-se, seguidamente, a parte narrativa, de uma história com características sensacionalistas, na qual está inserida a meio, ou no final, a digressão – que se pode multiplicar. Segue-se uma passagem em que se inclui um lamento formal, para finalizar com uma transformação ou metamorfose das personagens.

No que respeita à «Epístola Dedicatória» da **Laura de Anfriso** detectam-se facilmente a maioria destes elementos: **1º.**) dedicatória, vv.1-27; **2º.**) informação sobre o tema, vv. 28-36; **3º.**) notícia biográfica sobre o mecenas, vv.37-42; **4º.**) invocação às musas, vv.43-45; **5º.**) frivolidade do trabalho, vv.46-48; **6º.**) promessa de epopeia futura, vv.49-51. A narração é iniciada nos vv. 100. A digressão, é iniciada nos vv.148, com uma hipotipose. A transformação final – que pode também ser uma segunda descrição – vai desde o mencionar do acto de escrita, a partir dos vv.248, até ao final.

Relativamente às élogas, recorda-se aqui os encaixes e as divisões em patamares, já assinaladas.

Também as odes, consideradas como um todo, podem ser incluídas nesta classificação, pois, no caso de o «epilion» se tornar demasiado longo, o incidente principal pode complicar-se por diversas digressões, frequentemente tão elaboradas que acabam por ser consideradas, por si próprias, como «epilia» independentes (como por exemplo, no Livro I, as Odes 2 e 8; no Livro II, a Ode 8; no Livro III, a Ode 7, e no Livro VI as Odes 7 e 10). Salvaguardando a argumentação de que o seu tema não pertence ao campo épico, recorda-se aqui que o **Idílio** XIII de Teócrito tem por base um tema amoroso, e igualmente se recorda que é esta temática que subjaz às **Metamorfoses** de Ovídio. Por outro lado, o amor como objecto de demanda associa-se naturalmente ao tema da guerra, especialmente quando o que está em jogo é a conquista do desengano – vocábulo e matéria que, pela sua complexidade e implicações, será adiante abordado em maior detalhe. Neste momento tentar-se-ão estabelecer as linhas gerais do percurso em si.

### 3.4 - Os Livros de Odes

Como já referido, os seis livros são compostos de dez odes cada um e, no seu conjunto, formam um corpo único com relações especulares – ou de auto-textualidade - relativamente à epístola e élogos.

É possível detectar uma estrutura – embora pouco marcada e não homogénea – no seu interior, tendo como base a relação «amorosa» entre Laura e Anfriso. As aproximações e afastamentos deste par podem ser consideradas como uma espécie de enquadramento em que se inserem outros poemas com a mais diversa temática.

Descobre-se assim uma pequena intriga narrativa, subordinada ao tema do desengano, que se vai concretizar a três níveis: o amoroso, o político e o religioso.

Anfriso chora o abandono de Laura, e auto-consola-se porque já ultrapassou o sofrimento amoroso e atingiu o estado de Desengano (Livro I, Ode 1). Depois Vénus intervém (Livro I, Ode 8) e assiste aos preparativos para o casamento entre os apaixonados – Anfriso e a Laura lusitana – casamento este que, por razões não reveladas a nível de superfície, não se chega a concretizar<sup>219</sup>. Labitina, mãe de Laura, aconselha-a (Livro II, Ode 2) enquanto Anfriso (Livro II, Ode 3) grava o nome de Laura num álamo, para que – como em **Crisfal**<sup>220</sup> – as letras cresçam com a árvore. Laura passeia-se sobre o rio (Anfriso) marcando-o com a sua «planta» imperial (Livro II, Ode 5). Anfriso canta Laura e confessa ter de novo caído nos enganos amorosos (Livro II, Ode 6) para seguidamente recobrar a razão<sup>221</sup> (Livro II, Ode 7) – re-atingir o Desengano.

A Ode seguinte (Livro II, Ode 8) – um canto de Anfriso que glosa o tema virgiliano das abelhas, já usado nas écloas – opera a passagem do desengano amoroso para o político<sup>222</sup>. Anfriso sofre uma transformação (Livro III, Ode 7) marcada pela mudança de roupa, e antecipa para si o desterro e um futuro triste (Livro III, Ode 10). Olhando-se nas águas vê nelas espelhado o seu desengano (Livro IV, Ode 1), após o que «ressuscita» Laura (Livro IV, Ode 4), canta as suas próprias exéquias e escreve o seu epitáfio pessoal<sup>223</sup>. Neste espaço intervêm duas odes de um «eu» indeterminado que substitui a figura de Diana pelos Santos Desenganos (Livro IV, Ode 6) e equipara o Desengano ao final da Idade de Ouro. Anfriso retoma o seu canto para acusar a Fortuna de o ter rebaixado sem nunca o ter deixado elevar-se (Livro IV, Ode 9) e continua a cantar o Desengano, associando a vida à imagem da nau<sup>224</sup> e Laura a rochedos ameaçadores (Livro V, Ode 1).

Segue-se um terceiro momento: Anfriso canta a paixão de Laura por Cristo (Livro V, Ode 3), assume-se agora como pescador-peregrino (Livro V, Ode 4) associando o seu choro ao movimento das ondas (Livro V, Ode 6). Laura adormecida é ameaçada por uma serpente/dragão<sup>225</sup> e salva pela própria morte (Livro V, Ode 10). Reconhecendo a sua beleza como efémera (Livro VI, 4), a personagem resolve dedicar-se à vida religiosa, conseguindo que tanto Deus como Cristo se apaixonem por si (Livro VI, Ode 6). Bordando «panos para os altares», Laura entra em êxtase (Livro VI, Ode 7), o narrador «pendura a lira» e considera Cristo como a sua musa (Livro VI, Ode 8), Anfriso parte para o deserto, onde dá vida a Cristo (Livro VI, Ode 9) e termina com o seu segundo epitáfio (Livro VI, Ode 10).

Sempre subordinados ao tema do Desengano, outros motivos se podem detectar, na sua maioria com uma forte intenção moralizadora. A reactualização de temas e mitos da – tradição greco-latina revela-se como recuperação de uma filosofia algo estóica, por influência de Séneca<sup>226</sup> – que se procura conciliar com o epicurismo – o que Maria Leonor C. Buescu apelida de «pragmatismo português»:

*O pragmatismo latino – e porque não pragmatismo português – assentam no que podemos chamar uma «filosofia de acção» que, liberta da especulação pura, procura fornecer esquemas de vida, no quadro da existência: voltada para o imediato, rejeitando a abstractização dos conteúdos, formulando um conteúdo objectivo, em relação à realidade circundante. [...] A proposta é a de uma filosofia de moderação, a «aurea – mediocritas», que a partir do «Otium», permitirá ascender à «Humanitas».*<sup>227</sup>

Talvez por este motivo, este «senso comum» interfira a nível das conclusões decorrentes das filosofias da antiguidade, a consciência da brevidade do tempo e da efemeridade do homem. Embora ainda expressas pelas metáforas e imagens (quase « clichés ») que as consagraram no passado, apresentam uma dimensão trágica de menor intensidade. Assim, de algum modo, todos os temas a seguir enumerados têm directamente a ver com diversas manifestações da efemeridade e da mudança, e logo, também com a problemática do desengano.

Ícaro e Dédalo são as primeiras personagens a ser invocadas (Livro I, Ode 2 e Livro II, Ode 9). Usando Manuel da Veiga Tagarro como ilustração do que afirma, V. Aguiar e Silva considera que:

*o mito de Ícaro constitui um trágico símbolo do desengano, pois a desastrada aventura do filho de Dédalo – adverte os homens das funestas consequências das suas ambições e do seu orgulho:*<sup>228</sup>

Em Tagarro, apesar da novidade de as personagens serem caracterizadas como « nadadores do ar », o tema é, neste momento, tratado de modo « pedante ». Não ainda como representação de uma apoteose espectacular e teatral mas, aparentemente, como um exercício escolar de síntese e reelaboração de todas as versões do passado. Esta hipótese apoia-se na presença de um sem número de notas marginais que podem funcionar como um « catálogo » dos autores que já tinham tratado aquele mito, bem como no facto de apresentar uma digressão em que Dédalo pinta várias cenas mitológicas nas paredes de um templo, entre as quais se inclui a da morte de seu filho. Todavia, quando associado ao tema do Desengano, o mito de Ícaro adquire uma dimensão mais complexa como adiante se discutirá, tanto mais que a personagem exaltada por este autor é quase sempre Dédalo.

Na Ode 4 deste mesmo Livro glosa-se o ferimento de Vénus por seu próprio filho<sup>229</sup>; a figura de Périlo (Livro I, Ode 5) é usada como símbolo da soberba e presunção humanas; Alexandre e Aquiles (Livro I, Ode 10) são de novo exemplo da inveja do primeiro ao segundo, pela imortalidade conseguida através da poesia de Homero; Acrísio é atraído por Júpiter que, sob a forma de chuva de ouro, fecunda a filha do primeiro (Livro III, Ode 5) mas a tónica é posta agora no poder das « chuvas de ouro » e não na astúcia do deus; a tragédia de Orfeu e Eurídice é cantada por Proteu (Livro III, Ode 3) numa glosa da **Geórgica** IV de Virgílio<sup>230</sup>; Orfeu canta Alcides regressado da guerra (Livro III, Ode 9), sob a égide de Claudiano, Horácio e Ovídio; na Ode 3 do Livro 4 glosa-se de novo Virgílio, agora o encontro

entre Dido e Eneias<sup>231</sup> descrevendo-se a cena em que Dido tem ao colo Ascânio, sob cuja figura se esconde Eros – também este poema é acompanhado marginalmente das principais referências ao tema; a última Ode do Livro IV, que se debruça sobre a personagem de Diana, apelidada simultaneamente de «ninfa» e «fera», fonte de todos os enganos – termina com uma moralização sobre o desejo do impossível, e insinua a mudança do culto da deusa para um outro – não nomeado ainda; a Ode 7 do livro 5 glosa-se a **Ilíada** para condenar as mulheres, destruidoras de monarquias. Neste primeiro grupo, todos os poemas apresentam uma ideia moral de comportamento individual que vai ser desenvolvida e demonstrada a partir de um exemplo mitológico, exemplo este que é também um comentário das suas versões mais antigas.

Pode detectar-se, ainda, um segundo grupo de poemas em que são explorados alguns topos afins dos anteriores, mas agora a moralização dirige-a à sociedade em geral e não os indivíduos em particular. Reencontram-se temas que atravessam igualmente as obras de autores mais ou menos contemporâneos, como por exemplo, Rodrigues Lobo, Camões, ou Fernão Álvares do Oriente: «Contra o Ouro» (Livro II, Ode 3; Livro II, Ode 10; Livro III, Ode 6), «tempus fugit» (Livro I, Odes 7 e 9), e o horaciano vida-nau-viagem (Livro II, Ode 1 e Livro III, Ode 6). Alguns textos afirmam-se ainda como «emblemas» (Livro V, Ode 8 e Livro VI, Ode 2) – embora não apresentem qualquer gravura; outros possuem características claramente heráldicas: união da Vide/Serpe/Álamo (Livro I, Ode 6), Obelisco e Rosa (Livro VI, Ode 5).

As Odes de temática clássica dão lugar agora a temas «ao divino» – em que se transporta uma dada situação de carácter profano a outra, na maioria das vezes idêntica, mas sujeita ao campo do sagrado. Acompanham, deste modo, a transformação estrutural atrás detectada – relativamente ao evoluir do percurso para o Desengano – que também ela se pode reduzir ao topos da passagem do amor-humano ao amor-divino. Estes poemas apresentam-se mais claramente a partir do livro V, onde se começa por exprimir uma dúvida teológica (Ode 2), se muda do mecenas humano para Deus<sup>232</sup> (Ode 9) para, enfim, no Livro VI se poder falar de «conversão» (Ode 8). No entanto, a metamorfose já tinha sido preparada nos livros anteriores, a partir de um auto-reflectir e questionar sobre a vida (Livro II, Ode 4), o conceber o corpo como prisão da alma (Livro III, Ode 1, desenvolvido na ode seguinte), e um apelo à morte (Livro IV, Ode 7, que na Ode 8 se revela em resignação). É também no Livro VI que se dá a conversão, que é uma transmutação (metamorfose), das personagens principais Anfriso e Laura.

Todos estes momentos, e temáticas diversas, vêm a revelar-se como um todo orgânico se encarados como três fases de um mesmo percurso – o Caminho para o Desengano – e se o Desengano for considerado para além de um simples «enfado» face ao mundo e recuperar a dimensão filosófica que parece ter sido a sua, nos primórdios do Renascimento. De acordo com o que adiante se tentará provar, aventa-se a hipótese de que (também em Manuel da Veiga Tagarro) este percurso se apresenta como um substituto analógico da Demanda da Cavalaria medieval, especialmente porque, em ambos os casos, tanto o motor da demanda, quanto o seu objecto, estão directamente relacionados com a problemática do Amor.

#### 4. - Os Caminhos para o Desengano

É já um lugar comum da crítica radicar a temática amorosa na tradição cortês que, nos primórdios da nossa produção literária, poderá corresponder a uma primeira fase das manifestações da herança neo-platónica.

O amor cortês – invenção dos trovadores – surge como uma recusa desdenhosa de limitar o amor à simples satisfação do instinto sexual. É a partir desta concepção que se desenvolvem as teorias (e práticas) do eros ocidental, enquanto sublimação ou espiritualização do impulso elementar. Elaboradas no decurso do renascimento dos séculos XII e XIII (a «rinascità» italiana) atingem a sua glória como «Dolce Stil Nuovo» para rapidamente degenerarem em maneirismo. Os seus representantes, os «Fedele D'Amore» ocidentais, vão caracterizar-se pela sua vocação para o sofrimento («endura») e desejo de absoluto. Constroem todo um ritual amoroso em que está implícito, não só a ocultação do amor e do seu objecto, como também a necessidade de afastamento dos amantes (o obstáculo que instaura e alimenta a paixão, em Dennis de Rougemont<sup>233</sup>) de modo a suspender indefinidamente a satisfação do desejo.

Eros assume formas patológicas: é a síndrome do Amor «hereos» ou «heroycos»<sup>234</sup>, parente chegado da melancolia «nigra» e «canina». Manifesta-se por insónia, anorexia, e um estado de apatia geral, a que se contrapõe o brilho do olhar. Os sintomas estão ainda presentes em Diogo Bernardes:

Não sei que remedio tenha, não sei que  
Conselho tome em tanta pena & dor,  
Trago na fronte escrito o meu amor,  
Vós não o vedes, todo o mundo o vê:

Infinita belleza, & pouca fé,  
 Nos olhos tristes, na perdida cor,  
 Não vedes vós o fero, & viuo ardor  
 Que por vós sinto longe, ou perto esté? <sup>235</sup>

É pelo olhar que se comunica a infecção: a imagem do/a amado/a penetra no espírito pelos olhos e, através do nervo óptico, comunica com o espírito sensível (o pneuma) que forma o senso comum.

A patologia erótica do amor cortês surge valorizada positivamente. É resultado de uma vontade deformante que força uma inversão de valores no que respeita ao conceito de doença: o mal amoroso é a verdadeira saúde da alma e do corpo, porque constitui a receita de uma experiência espiritual suprema.

Em **Siervo Libre de Amor**, uma novela-tratado sobre o amor em prosa e verso, escrito entre 1430-41, Juan Rodrigues del Padrón resume os três capítulos que correspondem aos três momentos do caminho para o Desengano:

*O seguinte tratado vai partido em três partes principais, segundo três diversos tempos que em si contém, figurados por três caminhos e três árvores consagradas que se referem a três partes do homem, a saber: ao coração e ao livre arbítrio e ao entendimento, e a três vários pensamentos daqueles. A primeira parte prossegue o tempo que bem amou e foi amado; figurado pela verde murta, plantada na espaçosa via que dizem ser a de bem amar, por onde seguiu o coração no tempo em que bem amava. A segunda refere-se ao tempo em que bem amou e não foi amado; figurado pela árvore do paraíso [álamo branco ou árvore pópulo] plantado na via descendente que é a do desespero, por onde quis seguir o desesperado livre arbítrio. A terceira, e final, trata do tempo em que não se amou nem se foi amado; figurado pela verde oliveira, plantada na muito agreste e angustiada senda, que o servo entendimento bem quisera seguir, por onde seguiu, depois de livre, em companhia da discrição. [...] pela qual seguem muito poucos, por ser a mais fácil de falbar e mais grave de seguir.* <sup>236</sup>

Nesta longa citação descreve-se o triplo caminho de acesso ao Desengano, associando-se, a cada etapa, um tempo, um órgão do corpo humano, uma forma de pensamento, uma árvore – e também uma divindade da mitologia greco-latina:

1º. Momento	2º. Momento	3º. Momento
(engano)	(engano)	(desengano)
Amor correspondido	Amor não correspondido	Não amor
Coração	Livre Arbítrio	Entendimento
Passado	Presente	Futuro
Via larga	Via descendente	Via agreste
Murta	Álamo branco	Oliveira
Vénus	Hércules/Diana	Minerva

A via descendente – uma peregrinação cujo início é marcado por uma mudança de roupa – é também equiparada a uma «descida aos infernos»<sup>237</sup> e relacionada como pópulo branco de Hércules no canto VIII da **Eneida** (vv.276<sup>238</sup>). No prefácio àquele autor, António Prieto<sup>239</sup> salienta como fontes de maior influência a **Fiammetta** de Boccaccio, as **Metamorfoses** de Ovídio e o **Trionfo de las Donas** de Petrarca. Tanto pelas fontes, como pela esquematização – que recorda os palcos de correspondências da tradição hermética – e também pela temática, esta hipotética versão inicial do caminho para o desengano poderá, de imediato, ser equiparada ao percurso neo-platónico para atingir o estado de morte-na-vida<sup>240</sup> que tem a sua origem nos pressupostos do amor cortês tal como veiculados por Dante e Petrarca.

O esquema atrás elaborado, a partir da teorização de Padrón, mantém-se relativamente correcto em paralelo com a evolução do conceito de Desengano, especialmente se se considerar a imagética recorrente para cada um: o primeiro momento (nível do corpo – e da prosa?), relacionado com os «enganos» de amor, está ligado à figura da Primavera; o segundo (nível da alma/pneuma - e da poesia/drama?), relacionado com os «enganos» de fortuna<sup>241</sup>, associa-se ao Verão, demarca-se por uma mudança de estado – passagem de cavaleiro a pastor, mudança de terras, trajo, ou nome – sendo tradicionalmente determinado pela presença da figura feminina de Diana; o terceiro momento (nível do espírito - do silêncio<sup>242</sup>, ou da escrita alegórico/filosófica?), que corresponderá a uma situação de indiferença, a ataraxia do sábio estóico<sup>243</sup>, em paralelo com uma desmascaração – que se pode resumir no revelar do segredo individual – sempre associada à morte, à passagem do amor profano ao divino, e à substituição (ou fusão) de Diana por Deus/Cristo<sup>244</sup>.

Desde o Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, são numerosos os autores portugueses a debruçarem-se sobre o tema:

*Poeta do desengano é Bernardim Ribeiro. E Camões e Pero Andrade de Caminha, Frei Agostinho da Cruz, D. Francisco Manuel de Melo, os poetas da Fénix Renascida, etc., todos – cantam o desengano – desengano amoroso ou desengano da vida e dos bens da Fortuna. António da Fonseca Soares (Frei António das Chagas), Pe. Manuel Bernardes e outros pregam, pedagogicamente, o desengano, para que o homem se defenda das coisas efémeras. O desengano é, nalguns casos, saboreado: “quem quiser ledó viver/ saiba-se desesperar” (D. João Manuel, in Cancioneiro Geral, tomo II, p.31).*<sup>245</sup>

Cada abordagem individual, que se apresenta mais ou menos cifrada, deixa transparecer os mesmos pressupostos. A articulação dos textos, seja escamoteada ou não, é sempre tripartida, e como exemplo mais evidente recorda-se a novela pastoril de Francisco Rodrigues Lobo:

*A articulação lógica dos três painéis do tríptico (de Francisco Rodrigues Lobo) parece ser clara: É Primavera, ou a Revelação. A segunda, a Peregrinação ou percurso para o conhecimento. Quanto à terceira, Desenganado, o título em língua portuguesa exige, sem dúvida, uma reflexão semântica. Desenganado é, em linguagem corrente – e actual –, o desencantado, aquele que perdeu as ilusões, o desiludido. Contudo, uma vez mais, o jogo do segredo, da ambiguidade, desta vez polissémica, intervém. Que desenganado é isto, aquele que já não vive enganado (trompé) é, em suma, aquele que se libertou do engano e da mentira e entrou, finalmente, na posse da Verdade. Eis, portanto, segundo creio, a descodificação global do tríptico. Primavera – o primeiro painel – ou a assunção da mentira universal, representada na beleza enganadora das flores e da sua efêmera transitoriedade. A Peregrinação – o segundo painel – ou a exploração do Universo, esse transcendente “correr mundo” que faz parte dos arquétipos da aventura humana. Percurso difícil de iniciação que leva, finalmente, à posse definitiva e triunfante da Verdade: o Graal.*<sup>246</sup>

E a articulação tripartida desencadeia a associação com um outro percurso, o de Adão como símbolo do homem em geral – do paraíso, à queda<sup>247</sup> e à salvação. Percurso que – embora não pela ordem que aqui se apresenta – António Cirurgião relaciona com a «via mística»:

*É uma viagem penosa, mas triunfante, desde o inferno da ilusão e do purgatório do desengano ao paraíso do amor divino. No fundo talvez pudéssemos dizer, mantidas as devidas proporções, que se trata da jornada que os místicos dizem fazer as almas a caminho da união com Deus: via purgativa, via iluminativa e via unitiva. A primeira poderíamos representá-la por aqueles poemas em que os pastores choram os males do passado; a segunda, pelos poemas em que se põem em contraste as “sem razões do mundo sacrílego” com as grandezas do Criador; a terceira via seria representada pelo último poema, em que os pastores, despojados de tudo quanto é mundano, já se encontram em união íntima com Deus: “E vós, pastores, que no peito entrada/ Destes ao Rey celeste, homem divino.”*

*Aqui temos nós a poesia bucólica restaurada à sua pureza primitiva: os pastores da Lusitânia Transformada, como os pastores do Evangelho de São Lucas (II, 15-20), encaminham-se para o presépio para adorar e louvar o Deus menino. Vistas bem as coisas, no final da novela, assistimos à abjuração total do pastoralismo pagão de Teócrito, Virgílio e discípulos.*<sup>248</sup>

Resta acrescentar que esta informação não está totalmente correcta no que respeita à recusa do paganismo, uma vez que na **Lusitânia Transformada** o Natal vai ser celebrado no bosque de Diana – o que implica mais uma síntese do que conversão religiosa:

*...lbe deu por alvitre que estava mui perto do bosque de Diana que buscava, para o qual ela também estava de caminho com os mais pastores naturais e comarcãos, para celebrarem em a presença das sagradas ninfas a solenidade do dia seguinte.*<sup>249</sup>

Todavia, atingir o Desengano é sinónimo de salvação, e também de revelação, de encontro com o divino, só possível através do êxtase.

É o êxtase amoroso/espiritual que está na base das reformulações do amor cortês levadas a cabo pelos filósofos de Florença. Da polémica entre Ficino e Pico della Mirandola sobre as traduções de Platão (nomeadamente de **O Banquete**) e sobre o cotejar de poemas de Guido Cavalcanti (o autor da **Primavera**), vai nascer uma nova teorização que pode ser entendida como uma segunda fase no evoluir deste processo.

Ficino usa a palavra «furo» para definir a possessão platónica – a agitação violenta do ser a que Leão Hebreu vai chamar «desenfreamento»:

*o desenfreamento não é próprio do amor lascivo, mas, característica comum a todo o amor eficaz e grande, seja ele honesto ou desonesto; [...] Quem pode afirmar que nos amores honestos se não acham desejos maravilhosos e desenfreados? Qual o amor mais honesto que o divino? Qual mais inflamado e desenfreado? Nem sequer se governa pela razão...*<sup>250</sup>

É o estado excessivo que ultrapassa a razão e aliena o homem. Ecoando Bernardim Ribeiro, diz Vasco Mouzinho de Castelbranco: «Desconhecido de si mesmo na mudança/ Quando a vezes a mi, por mi pergunto/ Quem fui responde que me não conhece»<sup>251</sup>.

No entanto, Ficino considera que, quando ligado ao amor, o excesso acaba por ser conhecimento porque é conversão e iluminação divina, e Deus o seu princípio e fim. O estado platónico é semanticamente valorizado, e passa a ser aplicado aos estados superiores da alma. Por sua vez, a alma está ligada ao corpo por:

*um corpo muito fino, quase não-corpo e quase já alma; ou quase não alma e quase já corpo. Na sua composição há um mínimo de natureza terrestre, um pouco mais de natureza aquática, ainda mais da natureza aérea. Mas o máximo pertence à natureza do fogo estelar.*<sup>253</sup>

Este fogo, que se manifesta através do olhar e «arde sem se ver», é o grande agente da fascinação, e o maior componente da substância única que põe os seres em relação mútua. Segundo Leão Hebreu:

*Porque o mundo e as suas coisas tem tanto amor, quanto todo ele está unido e enlaçado com todas as suas coisas à guisa de membro de um indivíduo; de outro modo, a divisão seria causa da sua total perdição; e como não há nada que faça unir o universo com todas as suas diversas coisas, a não ser o amor, segue-se que o amor, causa do ser do mundo e de todas as suas coisas.*<sup>254</sup>

Trata-se pois do pneuma universal a que Ficino chamou «eros»: «A paternidade da equação eros=magia, cujos termos são sem dúvida reversíveis, pertence a Ficino»<sup>255</sup>.

Deste modo, se eros é o elemento que assegura a colaboração entre as forças do universo, e se o amor é a força que assegura a cadeia ininterrupta dos seres, então o mago e o amante agem de modo idêntico. Ambos operam sobre o mesmo campo (pneuma<sup>256</sup>), lançando a sua rede para atrair a si determinado objecto. Enquanto o mago procura controlar coisas, indivíduos, a sociedade, anjos ou demónios, o amante procura controlar o aparelho pneumático do ser amado. Os processos são idênticos e o objectivo o mesmo, ligar ou vencer o(as) outro(as), estabelecer vínculos.

Na sua reformulação do «amor hereos» Ficino vai considerar que o ser amado tem um papel secundário, e que o verdadeiro objecto de eros é o fantasma, a «sombra», a imagem do(a) amado(a) que ocupa todo o espírito do amante, para aí se transformar em sujeito, ficando aquele desprovido de si próprio, ou «o amador que se transformou na coisa amada, por virtude do muito imaginar». Ainda, segundo Leão Hebreu:

*Em suma, digo-te que, embora atrás tivéssemos definido o amor em geral, a própria definição do perfeito amor do homem e da mulher é a conversão do amado, com desejo de que se converta o amado no amante, E quando tal amor é igual em cada uma das duas partes, define-se como conversão de um amante noutra.*

<sup>257</sup>Como solução para a perda de identidade existe a hipótese de que o amado, aceitando o amor, ceda ao amante o seu espaço interior (o seu pneuma), para que este possa existir (o 1º. momento no caminho para o Desengano)<sup>258</sup>. Caso não exista reciprocidade – caso o amante não seja correspondido (2º. momento do caminho para o Desengano) – o amador reduz-se à sua não-existência, à morte na vida como o Pérsio de Bernardim Ribeiro:

Mal pode ser esquecida  
a cousa mui desejada;  
lembança n'alma empremada  
não pode ser apartada  
se se não aparta a vida.

Em quanto me vires vivo,  
não me verás descansar,  
pregunto-te, Fauno amigo,  
como pode repousar  
quem traz a morte consigo?

Ou ainda e sempre Camões:

Morrendo estou na vida, e em morte vivo;  
Vejo sem olhos e sem língua falo  
E juntamente passo glória e pena<sup>259</sup>.

Pico della Mirandola, a partir deste processo de alienação que condena por intersubjectivo, vai formular a morte de amor como experiência mística pura, a partir da recuperação da «mors osculi» ou «morte di bacio». O amante é o símbolo da alma, a amada da inteligência, e o beijo a união extática de ambos. A «morte di bacio» será uma extinção corporal acompanhada de um êxtase intelectual: «A «morte di bacio», contemplação plena das inteligências angélicas, é um arrebatamento ao céu, uma «vacatio» durante a qual o corpo fica em estado de catalepsia»<sup>260</sup>.

É o impulso que leva à fusão extática amante/amado, base provável das teorias dos «Fedele d'Amore», que vai ser retomado como ideia básica do «furor heróico» de Giordano Bruno. A sua teoria sobre o amor é também a formulação de um método para alcançar o conhecimento. Bruno representará, então, uma última fase da tradição neo-platónica neste período – discípulo de Nicolau de Cusa e de Copérnico, ataca Aristóteles com base no **Timeu**, mas invoca mais a tradição pitagórica do que a platónica propriamente dita.

O «furor» – que em Ficino é aliado à teoria dos humores e apresenta graus diversos – surge em Bruno como um impulso único de um coração cheio de amor que evoca tanto o dom da poesia como o êxtase. Cognomina-o de «heróico» porque o seu objecto é supra-natural, e o homem capaz de tal amor terá de ser um herói. Este herói é a personagem humana que pode manipular, pela sua vontade, os fantasmas que se instauram no seu interior (a imagem do objecto amado), é aquele que controla o seu mecanismo fantástico e através desse processo – que contém tanto de arte de memória quanto de magia – consegue elevar-se ao conhecimento do mundo inteligível. Mas é também aquele que tudo aprende sobre o amor, para aprender a não amar. No «Triunfo de Amor» de D. Francisco de Portugal, diz-se:

Negada toda el alma a los sentidos  
De atributos humanos respetada,  
Que venciendo a si dexo vencidos  
Al imperio de affectos destinada  
Las lisonjas de Amor, rayos temidos,  
Que tan bella dià pisa adornada  
Vencida vanidad, despojo rico,  
No con altre arme, que col'cor pudico.

Será oportuno referir aqui a adequação das figuras de Ícaro e Dédalo, aqueles que se alcançam em directo à Ideia: mas enquanto o filho, tal como a borboleta em torno da chama, queima as suas asas e se precipita no mar - por imprudência atingindo a morte (ou um desengano ficiniano?). Dédalo – que Tagarro transforma em figura principal do mito, ou funde com seu filho na formulação «Ícaro Dedaleio» (Livro II, Ode 9, vv.66) – é aquele que não só se liberta do labirinto, como regressa à terra depois de um vôo bem controlado (metáfora do desengano bruniano?). Bruno resume, então, a um único os três caminhos para o Desengano, mantendo a representação do terceiro momento: aquele em que não se ama, nem se é amado.

O encontro com a Verdade, a Ideia, ou Deus, desencadeia, assim, uma experiência paradoxal: é triunfante e definitivo porque fica registado na memória do indivíduo, efémero e nunca final porque, sendo alcançado através do êxtase (a saída de si próprio), se perde no momento em que a alma retorna ao corpo – como reconhece Leão Hebreu:

*bem verdade que nesta vida não é tão fácil alcançar essa beatitude (copulação com Deus); e mesmo quando se pudesse, não é assim tão fácil permanecer sempre nela. Isto porque, enquanto vivemos, o nosso intelecto está de certo modo vinculado à matéria deste nosso frágil corpo. Por este motivo, alguém que chegou a tal copulação nesta vida, não permanecia sempre nela em virtude da ligação com o corpo: pelo contrário, depois da copulação divina, tornava a reconhecer as coisas corpóreas como dantes;*<sup>262</sup>

Um problema filosófico que Camões também equacionou em poesia<sup>263</sup>. Impossível de coabitar na materialidade e de se sujeitar ao tempo, torna-se um instante de revelação que, no entanto, vai marcar e transformar, definitivamente, o indivíduo – e logo, o seu discurso.

#### 4.1 - O desengano e a escrita

Regressando ao esquema sobre as formulações de Padrón, pode verificar-se que só no segundo momento – o presente – a escrita é possível. Aqui fica implícita a relação entre a poesia e a alma, o espaço da emoção amorosa.

No presente, as personagens contam umas às outras (ou ao leitor) os seus desenganos passados: a prosa corresponde à descrição de paisagens, à localização e narração dos acontecimentos do passado. Normalmente começam com a chegada de um(a) pastor(a) que conta as suas desventuras e, por sistema, terminam com o canto, e/ou «saída de cena» das personagens. A poesia – que é sempre acompanhada de música – repete, de algum modo, o tema da narrativa, tornando-o exemplar<sup>264</sup> e «presentificando-o». Assim, relativamente aos dois primeiros momentos – passado e presente – a sua demarcação pode ainda ser estabelecida a nível de variantes do discurso:

*...dir-se-ia que nos comentários e análises do Amor e nas descrições paisagísticas se realiza a prosificação do que é intensa e líricamente sentido; por seu turno, nas composições em verso e sobretudo nas Éclogas, encontram-se dramatizados estados de alma e situações de tensão amorosa.*<sup>265</sup>

A «dramatização» – que torna muitas obras do género pastoril «representáveis» – terá aqui que ver com o transformar em acção presente os acontecimentos do passado, numa revivência que é catarse e, logo, exorcismo, purificação e «cura». No que respeita ao 3º. Estado – o da filosofia, da razão/Minerva, ou do espírito – este é apresentado como correspondente ao futuro, e daqui decorrem duas hipóteses: ou, por ser «futuro», esse estado não é nunca alcançado (atingido, o futuro torna-se presente); ou o homem terá abdicado de todos os seus desejos. Esta última instância desencadeia uma situação também paradoxal: o poeta escreve, e o acto de escrita – quanto mais não seja porque é desejo de comunicar – é prova de que ainda não atingiu o Desengano/indiferença/ataraxia. Isto leva a que na maioria dos textos os autores admitam que o Desengano esteja ainda por alcançar: atesta-o o facto de continuarem a escrever. Como alternativa, apresentam-se duas hipóteses: o recorrer à alegoria<sup>266</sup>, ao sonho<sup>267</sup>, ou o de elevar a poesia ao estatuto da filosofia e considerá-la como tendo origem no «entendimento», na razão e não na emoção amorosa<sup>268</sup> – e neste caso, o amor deixa de ser emoção para se tornar ideologia. De novo, como em Rodrigues Lobo:

*Lereno, que é o herói da trilogia pastoral, passa muito tempo a cantar, quase sempre desenganado. [...] Quando a pedido de outros pastores, canta a sua sabedoria amarga, exprime-se, sobretudo [...] pelo sentimento agudo da efemeridade da existência e da perfídia da Ventura. Algumas das suas cantigas têm carácter didáctico, como se o poeta quizesse pregar o desengano que a experiência da vida lhe ensinou. (sublinhado nosso).<sup>269</sup>*

Se o Desengano «se prega» não é um sentimento, mas uma moral, uma ética, um dogma ou uma filosofia.

Esta problemática da transformação discursiva é inicialmente sentida como inadequação pelos próprios filósofos. Ficino, em luta com a linguagem para dar ao amor da sabedoria e da divindade uma expressão condigna, acaba por recorrer à poética profana do seu tempo:

*A linguagem pode exprimir ingenuamente o «tremedum» ou a «Maiestas», ou o «mysterium fascinans» com termos pedidos de empréstimo ao domínio natural ou à vida espiritual profana do homem. Mas esta terminologia analógica deve-se justamente à incapacidade humana de exprimir o «ganx andere»: a linguagem fica reduzida a sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural do homem com termos pedidos de empréstimo a esta mesma experiência natural.<sup>270</sup>*

Também Giordano Bruno escreve em verso os seus emblemas **De gli Eroici Furore**<sup>271</sup> recorrendo, por vezes, à linguagem da mística – é contemporâneo de St<sup>a</sup>. Teresa d'Ávila e S. João da Cruz – embora a sua seja uma obra puramente metafísica. Os problemas linguísticos que enfrenta são, no entanto, opostos aos de Ficino. Bruno confronta-se com o uso degradado da linguagem do amor platonizante: os seus signos estão esvaziados de sentido e tornaram-se um mero artifício na estratégia erótica e retórica do amor profano, baseado numa idealização puramente verbal da mulher<sup>272</sup>. Acrescente-se que o mesmo se passa posteriormente com alguns poetas metafísicos ingleses.

Talvez por este motivo, Bruno vai pôr em causa as formulações de Dante e Petrarca, condenando abertamente o segundo por considerar que a sua obra é o resultado da contemplação obsessional de um objecto indigno (reivindica para a esfera do consciente puro os problemas do inconsciente, segundo ele, indevidamente exaltados pelo poeta), e mais veladamente o primeiro por, na sua utilização de Beatriz enquanto encarnação da Ideia, não ter separado os aspectos sagrados dos profanos. Bruno resolve a incompatibilidade entre o

espiritual – a devoção que eleva o amante e o mantém casto – e o material – a fixação do amor sobre um objecto terreno, que excita o desejo – optando por uma concepção puramente espiritual do amor. A sua teoria corresponde a uma compilação de teses que já orientavam a prática de escrita dos autores do período.

Existem, portanto, semelhanças que aproximam o amor heróico do amor de origem cortês. Ambos têm como objecto o Um divino, o absoluto, único e inacessível – a Ideia neoplatónica – do qual, porém, não se desviam apesar da certeza de nunca conseguir o êxito. Ambos se comprazem no sofrimento implícito nessa situação. Porém, o amor heróico é clarividente (a imagem fantástica é reconhecida como tal) e activo (o sujeito não só controla como manipula o seu próprio aparelho fantástico/emocional). Têm ainda em comum a aspiração à morte<sup>273</sup> que, em Bruno surge com a peculiaridade de ser uma etapa entre o estado anterior ao amor (a contemplação da espécie divina através da sua representação sensível, o momento em que se instaura o desejo) e o estado subsequente ao amor (o momento em que o «eu» se aliena e perde consciência de si). Tem ainda em comum o recorrer ao discurso da poesia e o hipostasiar da figura da mulher – Ideia, Verdade, Deus.

## 5. - Os «Santos Desenganos» em Laura de Anfriso

Sendo metáfora do êxtase que é, simultaneamente, revelação de todo o conhecimento e encontro com o divino, o Desengano adquire uma conotação sagrada e pode ser apelidado de «Santo Desengano». **Laura de Anfriso** é apresentada como uma «santa tragédia». A referência ao «sagrado» repete-se mais adiante:

Não são isto Canções de Amor profano  
Mas são hūas escadas verdadeiras  
Pera poder subir ao desengano.

(E.D. vv. 272-74)

O facto de o termo aparecer no plural – os «Santos Desenganos» – indicia que, em Tagarro, o processo não é único, e o Desengano não se alcança de uma vez por todas<sup>274</sup>, mas sim, por etapas, a diversos níveis, por «secções». Há, seguramente, um relativizar de todo o percurso que é, de algum modo, reduzido à sua dimensão mais humana<sup>275</sup>. Tanto mais humano quanto, no final, se admite ter falhado<sup>276</sup>, não terem sido atingidos os objectivos propostos.

Embora igualmente mencionado na Epístola e Éclogas, é nos Livros de Odes – como acima se referiu – que melhor se esquematiza o percurso em direcção ao Desengano.

A primeira Ode (Livro I) apresenta, até aos vv.130, como «eu» de enunciação o pastor Anfriso, o que só vem a ser revelado no v.131 por um narrador que toma à sua responsabilidade os versos restantes até ao final. Anfriso dirige-se aos seus pensamentos que voaram demasiado alto, trazendo-lhe dissabores, louvando os discretos que se escondem da fama: «Oh como vive bem quem bem se esconde!» (vv.11), apoiando este verso com uma citação de Ovídio; os motivos são a experiência de «amor e fortuna» (vv.18). Pede então ao amor/menino que o poupe com suas setas:

Mas elle perfiaua,  
E hum chuueiro de bronze aos ares daua.

Logo me vy perdido por aquella,  
Que foi do mundo gloria;  
(vv. 29-32)

Descreve seguidamente os problemas que lhe são provocados pela deusa Fortuna, e pela inveja:

Eis que hum monstro de formas mil deseja  
Tragaruos; eilo abrindo  
Sulfureas bocas de danada inueja,  
Monstro, a quem a fortuna  
Deu, com nenhü saber, lingoa importuna.  
(vv. 57-60)

As notas referem os comentários de **Mateus** 3<sup>277</sup>, **Job** 39<sup>278</sup>, o capítulo 9 do **Apocalipse**<sup>279</sup> que é associado a Plínio, e novamente **Job** 16<sup>280</sup>. A isto acrescenta-se a inconstância da amada:

O praser falso, a esperança breue;  
Foy de vidro a firmesa  
Daquella, que era exemplo de bellesa:

Oh de fortuna, & Amor duros cutellos!  
(vv. 73-6)

Em que a nota refere o comentário de **Jerónimo** ao **Salmo** 115<sup>281</sup>, e David face a Saul (**Samuel**, I, 18)<sup>282</sup>. Aconselha depois sua alma a que fuja a tais tiranos, e dirija o seu olhar para o Céu – a nota indica a «fuga saeculi» de Ambrósio, capítulo 4 - a primeira fonte de amor que ensina «santos desenganos» (vv. 85), enumerando seguidamente os motivos para seus desgostos:

Esquiuança de alheia fermosura;  
Gostos nunca alcançados,  
Tristes carrancas de fortuna escura,  
Escassa, & infanda sorte,  
Me h,,o de fazer achar da Cruz o norte.  
(vv. 91-95)

Esta enumeração traz consigo implícita a dificuldade de substituir os amores terrenos pelos divinos, que também pode ser interpretada como uma dúvida teológica. É o canto do «mal dos pensamentos» topos que, funcionando como uma tomada de consciência da efemeridade das coisas terrenas, vai permitir o acesso ao divino: «Que então mais vos ireis a Deos unindo» (vv.100). A estes versos corresponde uma longa nota em que se nomeiam os comentários de Ruperto sobre Jacob e Labão<sup>283</sup>, Agostinho sobre **Isaías**, 26<sup>284</sup>, Teofrasto sobre **Marcos** 8<sup>285</sup>, João Nazianzo sobre o **Salmo** 21<sup>286</sup>, a homilia de João Crisóstomo sobre **Mateus** 10<sup>287</sup>, Jerónimo sobre **Provérbios** 26<sup>288</sup>, e Idiora (?) lib. 2 **De amore Dei**, capítulo 5., que resumem situações de «traição», seja ela «positiva» ou negativa. Dedicava então os cantos aos mortais, dando a sua história como exemplo: «De um santo desengano alta vitória» (vv.105), dedicatória acompanhada de mais uma série de referências bíblicas: **Job** 18<sup>289</sup>, Ezequiel 12<sup>290</sup>, símbolo do cativo, da dispersão e profecia contra os falsos profetas, bem como da impossibilidade de alcançar a terra prometida. **Salmos** 140<sup>291</sup> e **Provérbios** 7<sup>292</sup>; de comentários dos padres da Igreja: Tomas, Gregório, Ambrósio, Jerónimo; do **Novo Testamento: Epístola aos Demétrios**; e da tradição greco-latina: da **Antiguidade Romana** de José (Flávio?), livro 11, capítulo. 3 - cantos que são tanto mais suaves quanto maior o sofrimento. E as dores vão ser tornadas públicas no «teatro do mundo» (vv.112), embora os temas não sejam «materias de cothurno», mas insolências de amor e invejas que, repetidas, mais levam ao desengano<sup>293</sup> - encontra-se já, por um lado, a intenção moralizadora do narrador e, por outro, a ligação do discurso de Anfriso ao drama, tanto mais que, nos versos seguintes o «eu» de enunciado atribui o canto ao pastor:

Assi cantava o peregrino Anfriso,  
Por ver se em tais memórias  
Acha do desengano o paraíso,  
Assi o vay buscando,  
Com a lyra seus passos animando.  
(vv.131-35).

Começa uma segunda parte em que Anfriso diz partir em buscado desengano, que é apresentado como estado «paradisíaco», sem sofrimento. Pode então afirmar-se que o

primeiro momento do poema se institui como uma zona teórico-didática (onde o narrador toma à sua responsabilidade o papel desempenhado pelo discurso em prosa das novelas pastoris) em que se apresentam os diversos motivos do engano, à qual se vai contrapor uma segunda zona «prática» exemplificada na personagem de Anfriso. A estrofe seguinte, novamente atribuída ao pastor, é um pouco misteriosa:

Não tece histórias não, prompto Aristarco <sup>294</sup>  
Se o título te alteraõ:  
De Italia, & Portugal consulta o arco:  
Se em fim lho das por erros:  
Orelhas leua para muitos perros.

(vv.136-40)

Pela primeira vez, nas Odes, se afirma o mistério que envolve a escrita. Tendo em conta que o texto tem por título **Laura de Anfriso**, que o pastor se queixa da inconstância da sua amada, e que a Laura tradicional, a de Petrarca, parece possível afirmar que se fornece aqui uma pista para a interpretação do sentido da personagem feminina. Mais ainda, avisa-se o leitor contra a possibilidade de «erro» nessa interpretação – reiterada pela referência a Aristarco –, instando a que busque a verdadeira imagem de Laura, e não apenas a superficial ou alegórica.

Nas duas últimas estrofes, que dão origem a uma terceira parte, emerge de novo o narrador – assumindo este agora o discurso do filósofo-desenganado – para fazer um comentário, que transforma todo o pñem a numa digressão. O narrador pronuncia-se primeiro sobre o canto de Anfriso, salientando a sua intenção de «divertir a lembrança» (vv.143) e depois sobre a própria personagem (de quem assim, de novo, se demarca), chamando-a de «retabulo de penas doloroso» (vv.145). Laura aparece como um motivo de sofrimento, mas alternativo: «Outras vezes de Laura magoado» - reiterando a ideia exposta ao longo do poema que o sofrimento é (mais) de fortuna e amores (em versos que ecoam o soneto de Camões). A distância do narrador face à personagem torna-se explícita quando aquele se afirma como confidente de Anfriso e, simultaneamente, como «tradutor» dos cantos, com intenção expressa de enganar o leitor:

Eu q(ue) as rimas lhe ouui, no vulgo errado  
As deixo publicadas,  
Na estampa da memoria eternizadas.

(vv.148-50)

O narrador distancia-se da sua personagem, e este afastamento vem a revelar-se como fundamental para o evoluir do tema do desengano, pois em poemas subsequentes perde a

subalternidade hierárquica de «secretário», assumindo uma posição crítica (grandemente apoiada pelas notas) face ao comportamento e ideais de Anfriso.

Ainda neste livro, o relacionamento entre Laura e Anfriso só vai ser retomado na Ode 8, sob o tema do «pensamento» de Anfriso que julga ter esquecido Laura, mas que, por lapso, regista o seu nome a meio dos seus trabalhos de escrita.

Também este poema se divide em três partes, sendo a segunda uma dupla digressão. Dá-se então a palavra a Eros-menino que se gaba, diante de Vénus, de ter ferido Anfriso e abalado a sua impassibilidade perante o amor. Eros solicita sua mãe que apresse o casamento do pastor com uma alta Lusitana, filha de um «excellente que ilustrou Portugal com nome ingente». Desenvolve-se uma segunda digressão (por encaixe) narrando a visita de Vénus à noiva - a ninfa Laura –, na praia onde «Doris com o Tejo é misturada». Vénus descreve Laura – que preenche todos os requisitos da imagem feminina petrarquista, ou da Ideia neoplatónica, como se atesta relativamente às notas marginais (e adiante se desenvolverá): Laura é mais bela do que a própria deusa, que confessa adorá-la e morrer (ou ter morrido) por ela. Esta «morte» e subalternização de Vénus (a deusa que rege o 1º. momento do caminho para o desengano), traz consigo implícita a promoção de Laura à posição da figura feminina que rege o 2º. momento: Laura é, aqui, Diana.

É ainda Vénus quem descreve a Laura o espaço de Anfriso – que a espera como sua senhora – prometendo-lhe um «himeneu sagrado». A estas descrições segue-se um momento de dramaticidade em que, «ausente» o narrador, se presentificam duas posições (a de Laura e Anfriso) distanciadas uma da outra, que gradualmente se aproximam:

Ia vem Anfriso amante  
No meo de hum sublime ajuntamento  
Altio e tyriunfante,  
Dando feria ao tormento,  
Em que trazia atado o sofrimento.  
Ia a pompa gloriosa,  
E os couches de ouro fino marchetados  
Ante a porta famosa  
Estão Laura parados,  
Ia para vos leuar aparelhados

(vv. 121-30)

A personagem de Vénus funciona aqui como uma observadora omnisciente que vê, em simultâneo, os dois espaços. Há, portanto, uma tentativa de sabotagem da linearidade do discurso pela combinação do advérbio «já» com o jogo de tempos verbais.

Na primeira estrofe deste exemplo encontra-se a formulação «Já vem... dando». O advérbio «já» (vv.1), que agrava a intensificação do sentido de presente do verbo «vem», escamoteia a função do gerúndio «dando» (vv.4) como acção posterior e inacabada, arrastando-o para um presente contínuo. O verbo «vir», que é auxiliar, apresenta-se inicialmente como principal, só depois sendo reconhecido como secundário. Cria-se, assim, um valor afectivo de «aceleração» de um movimento inacabado que se desenvolve gradualmente rumo ao local em que o sujeito (Vénus) se encontra.

Na segunda estrofe o processo repete-se criando um efeito inverso: «Já ... estão... parados». O aspecto conclusivo do processo verbal criado pelo participio «parados», - transforma-se em estatismo por interferência do auxiliar «estão» (voz passiva de estado), e o advérbio «já» intensifica a sua duração até ao presente, insinuando a demora, uma cristalização do tempo.

Em ambos os casos os verbos auxiliares estão no presente do indicativo – enunciam um facto actual, que ocorre no momento em que se fala, ou desencadeiam um presente histórico. Este aspecto, reforçado pelo advérbio, impõe-se ao participio da segunda estrofe que por si só não indica se a acção é passada, presente ou futura. Assim, o participio passado tem tendência para se associar ao tempo verbal da estrofe anterior, transformando-a na oração principal e, ao secundarizar-se, dá origem a uma relação de simultaneidade entre os dois acontecimentos. Este complexo jogo verbal pode ser detectado noutros poemas. A ode termina com a intervenção do narrador, que relata a cena de despedida entre Vénus e Laura, e comenta, na última estrofe, a desistência do casamento pela parte de Anfriso: «Ai que os gostos de Anfriso são de vento». Laura é vento - um comentário que pode revelar-se irónico, tendo em conta o sentido primeiro do vocábulo Laura (como se verá no ponto III.3.1).

Na terceira Ode do segundo livro é-nos apresentado um «eu» de enunciação que, pelo tema, se pode considerar ser a personagem de Anfriso. O «eu» escreve o nome de Laura num álamo e, à semelhança do que acontece em **Crisfal**<sup>295</sup>, as letras crescem com a própria árvore. As letras são consideradas como «signos» da alma que ultrapassam os da astrologia na sua capacidade de vir a eternizar Anfriso. A alma de Anfriso é, portanto, idêntica – ou está nas mesmas circunstâncias de – a própria árvore, que se reflecte no rio, para ver o nome que em si tem gravado. Neste momento invoca-se como metáfora o mito de Narciso, e em nota refere-se Ovídio, nas **Metamorfoses**. O poema continua narrando o comportamento do rio, que não mais quer passar para melhor reflectir o nome de Laura<sup>296</sup>, considerando que este

momento só foi suplantado pelo da presença física da própria<sup>297</sup>. Com o tempo aumentam as letras, e com elas, tanto a fortuna do álamo, como a inveja das águas.

Tendo em conta a nota sobre Narciso acima referida, pode afirmar-se que, por detrás dela, de novo se esconde a posição crítica do narrador<sup>298</sup>. Os versos dizem:

Ah como vos contemplo  
Que mouido do ar sonoro, & brando,  
Sois de Narciso exemplo:  
Pois para a agoa olhando,  
Vos estais de vós mesmo namorando.  
(vv.31-35)

Anfriso enamora-se da sua própria imagem, que é Laura: o amador «é» a coisa amada, perdeu o seu espaço vital que está ocupado pela «sombra» feminina<sup>299</sup>. E o amor de Anfriso revela-se, assim, como uma situação de ignorância e ilusão «enganosas»<sup>300</sup>. O narrador coloca-se na posição do filósofo, ou do «mago» de Giordano Bruno: é aquele que conseguiu controlar o seu próprio «aparelho pneumático» e, devido a esta sua posição de lucidez – devido a ter alcançado o «desengano» –, é-lhe possível reconhecer a situação «hierarquicamente» inferior de Anfriso que, neste momento, está ainda na segunda fase do processo, o caminho de quem ama e não é amado, o estado de alienação ficiniano.

As Odes 6 e 7 deste livro terão de ser lidas em conjunto, pois oferecem-se como ameaça e concretização de uma recaída nos enganos. Um «eu» de enunciação interpela os seus «pensamentos» aconselhando-os a que não cedam à tentação:

Olhai o que fazeis:  
Não vos torne a açoutar o Amor tirano  
Em seus laços cruéis:  
Deixai tão graue dano,  
Olhai que apostatais do desengano.  
(vv.6-10)

O «eu» está ameaçado de um segundo «engano amoroso» pelo recordar do primeiro - ao qual correspondeu um belo canto sobre Laura, cuja qualidade órfica é descrita numa pequena digressão. Por sua vez, o desengano é apresentado como uma ideologia, ou uma religião devido ao termo «apostatarõ». O poema termina incitando os «pensamentos» à razão. Mas a memória do passado torna-se uma ameaça ao presente, ameaça que se concretiza no poema seguinte:

Tudo se me trocou fado, & ventura,

Ficando só comigo a sorte escura  
Pera cujo tormento  
Era mister de bronze o sofrimento;  
Bem que a golpes tão duros,  
Nem Mausoléos de bronze estão seguros.  
(vv. 19-24)

A tentação não resistiu uma alma/mausoléu de bronze, já que os sofrimentos que experimenta lhe são superiores. A personagem é, assim, «acordada» para a vida, para novas dores, mas consegue recuperar o seu estado de indiferença anterior, vencendo o «sofrimento sobre a natureza» (vv.25) e exibindo-se como exemplo a seguir: «Todos quantos souberam de tristeza/Venhão ver minhas dores,» (vv.26-27).

Foi então «vencido» o engano amoroso, e começa o caminho para o desengano de fortuna (político). Na Ode 10 do Livro II o canto de Anfriso insurge-se contra a cobiça que está a destruir o império português – o topos já vicentino dos «fumos da Índia». É esta Ode que, por oposição, recorda «O Mostrengo» de Pessoa. O homem comum é horacianamente comparado ao marinheiro numa tormenta, cujo barco «virgiliano» (ou camoneano) luta contra os elementos em fúria – altas rochas, mar irado. A sua pequenez é reiterada pelo facto de estes elementos serem controlados por Deus. Daqui parte para o tema dos Descobrimentos, que são ousadia humana, atrevimento e desatino. Anfriso sente os mares estreitos, e a monarquia escamosa canta: «em figura/Paradigmas de Célio em coua escura.». Constrói-se uma analogia entre a prisão de Célio, ausente há muito, e Anfriso:

Rethorico sentir, lingoagem muda,  
Os compassos mortais da algema ruda  
Em compendio retrata:  
Ate que no instrumento a voz dezata,  
Prophetica harmonia  
Echo vivo de Celio parecia.  
(vv.67-72)

A profética harmonia do canto de Anfriso torna-o eco de Célio. Sob este último nome – que reaparece noutros momentos – as notas insinuem que poderá também esconder-se a figura de D. Sebastião<sup>301</sup>. O poema termina com o comentário do narrador à reacção de Anfriso perante um canto conjunto de Proteu e Laura: o primeiro diverte-o, a segunda magoa-o.

No Livro seguinte (III) apenas as odes 7 e 10 se reportam a Anfriso. Na primeira o pastor dirige-se às ninfas do Tejo, informando-nos que já foi poeta desse rio. Solicita-lhes que o oiçam e julguem o canto das suas exéquias:

Dizei, donde aprendestes,  
Alma minha, hum sofrer de tanta dura?  
Ah quam mal escolheste!  
Que mal que tanto dura,  
Cedo vos ha de por na sepultura.  
(vv.21-25)

Nesta estrofe, a repetição da palavra «dura» em rima, salienta o seu duplo significado de tempo (duração) e qualidade (dureza/endura) do sofrimento. Como sua metáfora – e digressão – evoca-se o tema do fascínio da borboleta pela luz (da alma/«psique» pela Ideia)<sup>302</sup> que se enleva na luz da vela acesa, onde se evidencia o comprazimento no sofrer:

Porem este costume  
Alma so no sofrer vos tras quieta;  
Bem como fas no lume  
A simples borboleta  
Que até não se queimar anda inquieta!  
(vv. 31-34)

Para a seguir se comparar esse sofrimento aos suplícios de Tântalo e Tício<sup>303</sup>. Com o canto, as ninfas deixam o riso, trocam as verdes telas, por: «roupas negras, roxas e amarellas»<sup>304</sup>. Estes versos adquirem um sentido emblemático, se lido em função da ode seguinte (Livro II, Ode 8). Sob a égide da «fonte resplandecente» de Horácio – que vai ser usada como metáfora para a sua alma – o «eu» descreve uma paisagem paradisíaca e primaveril, onde se destaca o «freixo verde»<sup>305</sup>.

Na última Ode deste Livro (10), Anfriso interpela as «perpetuas saudades» que não o abandonam, e define-se como «desterrado» e «desesperado». Ao descrever os seus sofrimentos, lamenta-se:

Oh duros rudimentos!  
Crime de concussão multiplicado  
Em vis entendimentos,  
Balas me tem tirado  
Vede que culpa foy? ser estrelado.  
(vv.16-20)

O termo «concussão» ultrapassa o seu sentido de «violência», pois em nota afirma-se a glosa de tratados políticos sobre o assunto (Inocêncio e Cornélio<sup>306</sup>. A par do último verso desta estrofe, a referência a «concussão» ultrapassa o simples desgosto amoroso e vem reforçar a hipótese, que se discute no quinto ponto deste trabalho, de que Anfriso – D. Duarte terá sido perseguido por tentativa de recuperação do trono para Portugal, ou por abuso de poder). O

último verso desta estrofe é um dos que, na edição do século XVIII, apresenta uma pontuação diferente que lhe altera o sentido: «Vede que culpa foi ser estrelado!». Enquanto no primeiro caso o ser «estrelado», ou astrologicamente predestinado se oferece como o motivo que desencadeia os sofrimentos/«concussão», no segundo é o próprio sofrimento que já está predeterminado pelas estrelas. Sujeito ao fatalismo astrológico, Anfriso aparece aqui, já não como figura individual, mas como representante de um povo – explícito nos vv. 31-2: «Assi me lamentaua/ O pouo todo, que meu mal sentia». O povo associa-se ao seu sofrimento – numa continuidade própria à relação entre governante e governado –, reiterando, pois, a perspectiva política.

Por fim toma a palavra o narrador que desenvolve um comentário sobre os versos anteriores:

Assi cantava Anfriso  
Metamorphosis de honra exercitando:  
Quem he flor, he Narciso;  
Não vay Almas dobrando  
Mas sombras Nominais multiplicando.

Não sofre o altiuo peito  
As pinturas que admitte há verde estado  
Por não perder conceito  
Heliodoro<sup>307</sup> honrado  
Entra em diuersos nomes disfraçado.

Affeão hum generoso  
As desculpas de Augusto <sup>308</sup> em outra idade.  
Por hum disfarse honroso  
Não dourar a verdade,  
Perde o Sorga tiâra, & dignidade.

(vv. 41-55)

Aqui o narrador reafirma o mistério em que envolve a sua escrita, e confessa o uso de «disfarces» para encobrir a personagem de Anfriso. Pela referência a Heliodoro, «filho de Teodósio da raça do sol» e pelas «mentiras» de Augusto(/Filipe?), não apenas parece pretender-se uma referência a acontecimentos históricos contemporâneos, como também uma associação ao mito imperial (tema que se desenvolverá no ponto quinto).

No poema seguinte (Livro IV, Ode 1) desenvolve-se o tema astrológico, que pode pretender clarificar a culpa de «ser estrelado» dos versos acima. Este tema é associado ao motivo da nau como metáfora do Estado. E mais uma vez, sob a égide de Horácio, estrelas e

céu reflectem-se no mar dando origem a um «céu mentido». Esta contemplação narcísica do próprio universo desencadeia uma interpelação às águas por parte do narrador:

Vós nestas falsas, & apparentes flores,  
Vos nestes mentirosos resplandores,  
Sustentais vossas glorias,  
Ay daquelle que em tragicas memorias  
Viue lembrado do estado antigo  
Pera ter môr tormento, & mor castigo  
(vv.19-24)

A seguir, vai estabelecer uma comparação altamente complexa consigo próprio, e com o estado amoroso. Por um lado, o reflexo cósmico implica uma concepção platónica do universo, em que o mundo inferior se apresenta como cópia degradada do modelo celeste ideal. Por outro, o considerar esse reflexo como «mentiroso», associado à reminiscência do «estado antigo», traz implicações religiosas pouco ortodoxas (apontando para um gnosticismo). Se lido à luz das referências de carácter político anteriormente mencionadas, o «eu» (ou Anfriso/D.Duarte de Frechilha, duplo gemelar de Fileno/Célio/D. Sebastião) recorda o tempo pré-filipino da independência e da grandeza da casa de Bragança. Uma terceira interpretação, sob a faceta do desengano, aponta para o momento de satisfação amorosa. A esta complexidade acrescenta-se a possibilidade de um duplo destinatário –(dois «vós») – onde um vive da mentira/aparência de realeza dada pelo mundo material, e outro, que é essencialmente rei/espelho do resplendor divino<sup>309</sup>. Este segundo «vós», de essência divina, recorda-se do «Estado antigo» em que foi igualmente espelho «De dous olhos fermosos». O processo de «reflexão» termina porque sendo o «eu» de vidro, as invejas o fazem quebrar-se:

Qual o espelho terso, & cristallino  
Posto nas mãos laciuas de um minino,  
Que vendoo reluzente,  
No chão cahir, o deixa facilmente,  
E depois rindose, & mouendo os braços,  
Se esta vendo contente nos pedaços.

Tal eu, fuy noutro tempo espelho viuo,  
Nas mãos me trouxe o minino altiio:  
E com nouos rigores  
Vendo de minha luz tais resplandores,  
Me foy de pura inueja desfazendo:  
E agora em meus pedaços se anda vendo.

Eu me alegro minino deshumano  
De me tratares com tão feo engano;  
A vida mudarey;  
E enfim desenganado viuirey:  
Que de amor, e fortuna altos fauores,  
São vidro fragil, falsos resplandores.  
(vv.67-84)

Este menino «deshumano» (supra- ou infra-humano), porque «dascivo», pode identificar-se com Eros. Eros, que preside tanto à libertação dos «reflexos» amorosos, como, enquanto «mensageiro pneumático», aos de fortuna – que aqui são claramente políticos –, confirma o alargamento do sentido do conceito de Desengano.

Assim, Anfriso, ao atingir o «desengano» político, que se adiciona ao «amoroso», terá cumprido as duas últimas etapas do processo. Esta ideia é atestada pelas Odes 3 e 4 deste mesmo Livro. Primeiro, na glosa do encontro entre Dido e Eneias já atrás referida que, exemplificando a morte de amor, associa a figura de Eros (aqui personificando Ascânio, e logo com dupla face) à questão política:

Oh Deos fero, & tirano!  
Oh mentiroso, falso, & lisongeiro!  
Que com settas & enganos  
Ia brando, já guerreiro,  
Poes nossa vida em catiueiro.

Os cetros, as coroas,  
Os corações de imperio, & magestade,  
Tudo cruel magoas;  
Ay que toda a vontade,  
De tuas almas sente a potestade  
(vv.81-90)

A duplicidade de Eros é reforçada pela pluralidade das «suas almas» e a faceta política reiterada pelas notas, que referem **A Cidade de Deus** de Agostinho. A Ode termina com uma fala do narrador de onde este retira por moral ser «bem aventurado» o que não ama.

Na Ode 4 Anfriso chora a morte de Laura:

Ay olhos quao azinha!  
Vos deu olhado o têpo, & a sorte escura!  
Pois que vos chego a ver na sepultura  
Em vossa Primauera  
Sem vos poder dar vida: ah quê pudera!

Que he isto breves glorias?  
Como assi vos passais tão de corrida?  
Que cometeo tal vida!

Pera em sy ver tragedias tão notorias.  
Oh Ingratas memorias!  
Oh como me trareis atormentado?  
Quando por maior magoa for lembrado  
De Laura esclarecida,  
Que vejo em cinza quasi convertida.

(vv.19-27)

No entanto, o comentário final do narrador revela que este canto teve por efeito retardar a Morte, e de algum modo «ressuscitar» Laura. A qualidade órfica de Anfriso, reiterada na Ode seguinte (Livro IV, Ode 5) que tem por tema as (2<sup>as</sup>.) exéquias do pastor, apresenta, nas últimas cinco estrofes, o seu segundo epitáfio:

Nesta lagem sombria  
Descança hum sem ventura peregrino;  
O qual quando viuia  
Por força do destino  
Com crueldade sobeja  
Foy alvo de furor, preza de inueja.

(vv.55-60)

A esta estrofe corresponde uma nota que indica os comentários dos Padres da Igreja ao Salmo 119<sup>310</sup>. Nestas duas últimas Odes assiste-se, então, à segunda morte das personagens de Laura e Anfriso, morte fictícia ou simbólica, já que Laura «ressuscita» e Anfriso não pára de cantar.

A Ode seguinte continua com o tema da morte, associado à ideia de libertação, pelo que dever ser lida junto com as anteriores. Aqui, o «eu» de enunciação distancia-se novamente de Anfriso – e também de Laura – usando as dores das personagens como termo de comparação das suas:

Cantor de branca neue  
q em quãto o Rey dos rios vay passando,  
Largais ao vento leue  
O contraponto brando  
Vossas próprias exéquias celebrando.

Quanta inueja vos tenho!  
Pois morrendo acabais a triste vida,  
Que eu cansado sostenho  
Tão penosa, & tão comprida:  
Quando has de vir ó doce despedida?

(vv.1-10)

O «eu» considera as suas dores maiores ainda que as da personagem, e pede à morte que venha definitivamente, dizendo:

Mas vindo em meu socorro  
Vem morte tão cuberta, & escondida,  
Que não sinta eu que morro;  
Por gloria tão subida  
Me não tornar de nouo a dar a vida.  
(vv.35-40)

Pode novamente associar-se este discurso ao do narrador que, na sua perspectiva didáctica e teórica, pretender demonstrar que já terá atingido o estado bruniano de morte-na-vida. Curiosamente, poderá ser despertado desse estado pela própria morte – o «sentir que morro» – que desencadeia um paradoxo: o «sentir» a morte, é ainda, de alguma maneira «sentir», e logo, estar «vivo» sabotando-se, deste modo, a possibilidade de verificação ou confirmação material da indiferença própria do Desengano.

O paradoxo esboçado desenvolve-se na Ode seguinte (Livro IV, Ode 7) que tem aquele conceito por tema:

Ah venturosos annos!  
Como vos alôgais de há se(m) ve(n)tura!  
Mostrandome os enganos,  
Que minha sorte dura  
Por dobrar meus tormêtos me procura.  
(vv.1-5)

A este lamento segue-se um apelo à morte, para que liberte o «eu» do «desterro» que é a vida de tormentos<sup>311</sup>. Mas a própria aspiração à morte é uma forma de desejo, pelo que também deverá ser abandonada: «Choua, chouao tormentos» (v.23). Os sofrimentos são definidos como «holocaustos» da alma que conseguem tornar os sentidos exaustos, pelo que o sofrimento é bem-vindo e desejado em maior quantidade como prenda da fortuna:

Mas ay que digo & choro?  
Cobiçoso de achar tempos infaustos?  
Fortuna que te adoro?  
Se os sentidos exaustos  
Tenho por fazer dalma os holocaustos?  
(vv.36-40)

De salientar o alargamento do conceito de «cobiça» que aqui parece cobrir o campo semântico do desejo<sup>312</sup>. Uniformizam-se, deste modo, sob o primeiro vocábulo, todas as manifestações do segundo, da ambição, inveja, avidez, avareza à paixão amorosa. Assim, implicitamente, a «cobiça», fonte de todos os males do mundo e ponto de partida para o caminho de encontro ao desengano, apresenta, igualmente, dois níveis de gradação.

Retoma-se, no Livro IV, Ode 9, o problema da predestinação que se revela como política. Introduzido pelo narrador, Anfriso lamenta-se e discorre sobre as evoluções da roda da fortuna e a sua instabilidade:

Ay, diz, Fortuna varia, & sementidal!  
Que tão mal me trataste!  
Pois que me derrubaste  
Daquelle alto estado,  
A que tu não me tinhas leuantado.

Se tua roda fatal me sublimasse  
Nunca eu me queixara  
Quando me derribara:  
Que he esta tua empresa,  
Derribar a quem poes na mõi alteza  
(vv.1-20)

O «alto estado» é esclarecido pela digressão dos versos seguintes, que invocam as figuras de grandes governantes. Implícito fica que Anfriso culpa a fortuna por ser rei deposto antes de coroado<sup>313</sup>. Aceitaria descer, se tivesse subido, pois esse seria o percurso normal da fortuna, que determina o destino dos homens. Como exemplo, menciona «Reys, & Emperadores excellentes» (v.30) personificados em César, apelidado de «Monarca do mundo esclarecido». E refere-se que, apesar de toda a sua coragem e sabedoria, o seu êxito resulta dos poderes da fortuna e não de glória pessoal. Também os seus sucessores Pompeu e Dâmocles – seus «palincestros de sangue» – foram regidos pela roda da deusa. Neste momento as notas referem Curtius, Plutarco, Claudiano, mas principalmente Séneca. Alarga-se, depois, o exemplo dos imperadores/reis às suas próprias línguas, que igualmente pereceram por obra da fortuna:

As lingoas de rubins Grega, & Romana  
Que nectar desaparzião  
Ay que de ti tremião!  
No basilico empenho  
q(ue) por algôs lhe deste o mesmo engenho  
(vv. 76-80)

Anfriso «desmaia» – sai de si? - e chora, e o seu choro revela-se como uma outra forma de canto pois as lágrimas são «vozes da alma» (e Anfriso um rio).

Na primeira ode do livro V, desenvolve-se ainda o tema da fortuna inimiga, mas agora associada ao desamor de Laura. Anfriso comenta o desengano, começando por comparar a sua vida a um barco:

Como sois combatida!  
Rota barquinha, & mal afortunada  
De minha triste vida!  
I dos mares tragada:  
I com duro furor aos Ceos leuada,  
(vv.1-5)

Esta estrofe é acompanhada por uma citação de **Job**<sup>314</sup> aparentemente sem qualquer ligação ao enunciado principal. Nos versos seguintes, a imagética evolui a partir de duplicações: a rota barquinha já sofreu «naufrágios a pares». Laura – a rocha dura, com alma de bronze/diamante e de «anjo a figura» –, compraz-se com o sofrimento do pastor. Equiparada a Cila, ameaça-o e à sua nau, de parelha com Fortuna/Caribdis. Entretanto, apesar de a sua rota ter sido trocada pela mudança de fortuna, consegue chegar a bom porto – o Desengano:

Chegai a este edifício  
Onde o alto desengano venerado;  
Faseilhe sacrificio  
Do vestido molhado,  
Em que se vio Anfrifo amortalhado

Deos te salue excellencia  
De triunfantes, santo desengano,  
Filho da nobre ausência  
Morte do amor tyrano,  
Anchora dos que fogem do Oceano.  
(vv.61-70)

Estas duas estrofes são acompanhadas em nota por uma referência aos primeiros versos do Livro VI da **Eneida** (onde se narra a descida aos infernos do herói) - a chegada a Cumes, a ancoragem dos navios, e a visita de Eneias ao templo de Apolo<sup>315</sup>, templo, hipoteticamente, construído por Dédalo quando da sua «aterragem»<sup>316</sup>. À sua chegada, o náufrago Anfriso repete os gestos de Dédalo, consagrando os pedaços das velas e restos da sua barca como ex-votos no templo do Desengano<sup>317</sup>. Logo que o vislumbra, Anfriso chora de riso, abraça-se com as colunas, beija a terra fria.

Mas o pastor-náufrago aparece seguidamente de novo na sua barca: ou ainda não atingiu, de facto, o Desengano, ou foi adoptada uma estratégia que procura exhibir a dificuldade do processo pela sua morosidade. Na Ode 3 (Livro V), envia os seus suspiros à não nomeada Laura – gradativamente referida como «Áspid fermoso», «fera cruel», e depois «peito Angélico», e diz:

Desenganate Anfriso, me dizia,  
Que esposo mortal  
Não há de entrar em minha companhia:

Só viuo namorada  
Da beleza superna, & increada.

Olha aquella beleza tal, & tanta,  
Que por me dar a vida  
Por mi se pendurou na árvoe santa,  
Estendendo seus braços,  
Por darem em casto amor doces abraços.  
(vv.21-30)

Estas estrofes são acompanhadas, em nota, por uma lista de comentadores<sup>318</sup> às primeiras palavras do **Apocalipse**: «1. Revelação de Jesus Cristo, a qual Deus lhe deu, para mostrar as coisas que brevemente devem acontecer; e pelo seu anjo as enviou, e as notificou a João seu servo.». A descrição aparentemente negativizada de Laura (que pela referência à serpente adquire não apenas conotações demoníacas, mas também e de novo gnósticas, de qualquer modo, sempre associadas à passagem de conhecimento) é tornada duplamente positiva pela sua relação «cristianizada» com a Ideia platónica, e pelo reiterar da sua função de reveladora a partir da indicação do **Apocalipse**. A par desta, aparece uma segunda nota marginal apontando os **Cantares de Salomão**, que reitera a interpretação acima pelo enriquecimento do sentido a dar ao vocábulo árvore: «8.5 - Quem é esta que sobe do deserto, e vem encostada tão aprazivelmente ao seu amado? Debaixo de uma macieira te despertei, ali esteve tua mãe com dores; ali esteve com dores aquela que te deu à luz.». A «árvore santa» não é apenas a cruz de Cristo, mas igualmente a macieira, aqui símbolo de amor e não de pecado. Laura, de inimiga torna-se conselheira:

Estas palauras: tal força tiuerão,  
Que logo em viuas chamas  
O peito congelado me acender,,o;  
Ia troco meu cuidado,  
Ia viuo destes bens desenganado.

Aqui ao pé dos troncos da espessura  
O mundo desprezando;  
tenho sede, da eterna fermosura  
Nem outra com verdade  
Se gabará de minha liberdade.  
(vv.31-40)

Apesar de todas as suas declarações sobre o ter atingido o Desengano, Anfriso continua ainda na sua barca na Ode seguinte (Livro v, Ode 4). Vem como «peregrino» e chega à praia para se aproximar do canto de um pintassilgo. Numa digressão, e na hipótese de o pássaro e ele terem

a mesma origem (espaço do álamo) avisa-o para que tema os laços do caçador que equipara às redes do amor<sup>319</sup> e depois aconselha ainda:

Não fieis nessas penas de ouro, & verde  
Nem no canto acordado,  
Porqu eu tambem cantei,  
Ay rigoroso fado!  
Quantos tiros, esta alma tem prouado!  
(vv. 46-50)

Se se considerar que o verde e ouro são as cores dos duques de Barcelos (os segundos filhos dos Braganças), este verso, que atribui essas cores ao pintassilgo, afirma o pássaro como duplo do «eu», associa o Desengano à posição social – além de reiterar a possibilidade de Anfriso ser D. Duarte, e ainda, permitir datar o poema como tendo sido escrito antes de 1610, sendo de 1605 – hipotéticas datas do nascimento do segundo filho de D. Teodósio II, o segundo Duarte que, por direito, receberá o título de Barcelos e as suas cores. A problemática histórica será devidamente discutida no próximo ponto.

Anfriso e o Desengano só vêm a ser retomados no sexto e último Livro. Na Ode 9, o pastor parece ter alcançado definitivamente o estado a que aspirava, o que é atestado por uma segunda metamorfose:

Troca seda em burel, em prâto o rizo,  
Na altiva Primavera o grãde Anfriso  
Descalço, & descuberto  
Se mete nas entranhas de hum deserto,  
Onde hua coua pobre  
O penitente corpo a penas cobre.  
(vv. 1-6)

Discorrendo sobre a falsidade dos homens – acompanhado em margem por longas notas, inicialmente sobre o **Apocalipse**<sup>320</sup> e Salomão<sup>321</sup> que reiteram a passagem ao divino, e depois sobre Labão, **Job**, **João**, nomeados no próprio corpo do texto – a personagem despede-se das «glorias fingidas» e propõe-se imitar a Cristo, a quem oferece a própria vida:

Mas já que de tão pouco vos pagais,  
Que esta vida tão misera estimais:  
Eu vola dou Senhor,  
Prendei por refens de nosso amor,  
Que tomalla eu não possa;  
Se ategora foy minha, agora he vossa.

Assi chorava Anfriso saudoso,  
Quando o doce IESVS bello, & fermoço  
Com sembrante de riso  
Os olhos pondo nelle, disse, Anfriso!  
Ouvirão os orizontes,  
Responderão Anfriso os altos montes.  
(vv. 55-60).

O choro de Anfriso foi ouvido, a sua oferta aceite, e ele é «chamado» – recebeu prova de eleição.

A última Ode (Livro VI) apresenta um «eu» em contemplação do Céu que o leva a recordar: «Onde Amor pendurou minha esperança» (vv.6), e a afirmar que esse mesmo céu foi criado em função de si próprio: «Teatros estrellados,/ Que pera meus olhos estais pintados!» (vv.12). A atracção que mostra no presente, leva-o a imaginar e a desejar a sua futura morte. Numa digressão, o «eu» desloca-se em visita aos «campos de ouro & prata» – visita que é metáfora dessa mesma morte, e logo também «êxtase», saída de si próprio. Distancia-se de si, e agora, ao olhar do presente, junta-se a atracção do passado, que lhe serve de contraponto – as estrelas são comparadas aos olhos humanos que o haviam seduzido – e que surge negativizada Despede-se então da terra e dos seus bens com intenção de ficar no Céu:

A Deos amor da terra, a Deos cuidado,  
Porque me vejo agora enuergonhado  
Daquella prisão dura  
A vista desta noua fermosura;  
A Deos amor terreno,  
Que me roubão os Ceos com o brãdo aceno.  
(vv.47-48)

A alma e os sentidos vão ser roubados pela música das estrelas cujos «doces accents/ Lanção prisões aos peitos mais isentos» (vv.59-60). Numa outra digressão, descreve-se, seguidamente, o percurso dos próprios astros e planetas, das constelações – com uma evidente carga astrológica – o doce exército que entre si tece a imagem da guerra e ao qual o «eu» aspira pertencer pois:

A noite desta guerra é sabedoria:  
Quando aquella belleza roubadora  
Com mil graças a molhos  
Settas brãdas me tira aos mesmos olhos  
(vv.84-87)

O espaço da noite, dos planetas e estrelas, teve como seu representante a amada, neste caso Laura, que evidencia afinidades com Helena e a Violante de Camões<sup>322</sup>. O movimento dos

astros é ainda descrito como «arrayal» ao qual o «eu» aspira pertencer, não temendo ser ferido, pois nesse caso: «Luz por sangue correrá;/ oh fermoço morrer, quem já morrerá» (vv. 107-8). O êxtase é associado ao conhecimento, e logo, torna-se «revelação» reiterando as insinuações feitas pelas notas sobre o **Apocalipse**. O «eu» imagina então a sua morte e as suas exéquias nesse espaço, descrevendo a sua sepultura e epitáfio:

Sobre puro cristal da sepultura  
Estaria entalhada hua escritura;  
E as letras radiantes  
Serião de topázios & diamantes,  
Onde lavrasse o Amor  
Meu breve nome, os pés do vencedor.

Neste sepulcro jaz hum venturoso  
Por nome Anfriso, o qual de saudoço  
As estrelas olhando:  
Ellas aos olhos seus forão apontando  
Com setas amorosas,  
E a vida lhe tirarão de enuejosas.  
(vv. 121-32)

Este é o terceiro epitáfio de Anfriso, que revela ter perdido a vida por ter olhado demasiado as estrelas. O pastor-náufrago-peregrino terá então atingido o terceiro estado do Desengano, o espaço da razão/Minerva, da sabedoria associado à revelação. O seu percurso apresentou marcadamente três etapas, a cada mudança de nível correspondendo uma mudança de estado e de roupa.

Após a «morte» de Anfriso, o poema continua por mais oito estrofes, em que o narrador assume de novo um discurso distanciado relativamente à personagem - declara-se «sombra» e «eco» da sua voz. Dirigindo-se ao leitor, pretende explicar o que para trás ficou dito, embora por vezes as suas palavras esclareçam muito pouco:

Do angelico Doutor a flama altiua  
Foi da alma suspensão; q a Febo esquiva;  
Porque honras de Castalia  
Por humildes julguei, ate que Italia  
Formou o riao (sic) brando,  
Coriscos sem trouões dissimulando.  
(vv.151-156)

Tradicionalmente o angélico doutor será Tomás D'Aquino, mas aqui pode pressupor-se que se trata de Petrarca, apresentado como inspirador, não apenas das palavras, mas também das teorias «dissimuladas»<sup>323</sup>. Poderia ainda estar implícita uma ligação outra com Itália – um

reconhecimento poético – não conseguido na península? Continuando com um hipotético relato sobre o decorrer do seu trabalho, afirma «outra obra mais alta/.../Pudera ser escrita» e acrescenta:

Em fim se obras de gloria a luz não virão  
As algemas de bronze o impedirão;  
E então pelos cabellos  
O tempo me levou a honrar a Delos;  
Como não busco gloria  
Não receo que a neguem à minha historia.  
(vv. 181-86)

Nesta referência a Delos – o santuário de Apolo e ilha central das Cíclades – culmina uma série de alusões àquele deus, dispersas ao longo dos poemas, que parecem igualmente confirmar o processo de «morte» e renovação sucessivas que as personagens vão sofrendo. Em primeiro lugar, Apolo, irmão de Artemísia/Diana, é também associado ao Sol, e a um seu culto secreto de origem pitagórica<sup>324</sup>: o seu nome secreto significa «aquele que faz morrer». Assim, enquanto Anfriso se apresenta como servidor de Laura/Diana, o narrador revela-se como seguidor de seu irmão Apolo – também o patrono dos poetas – desempenhando uma função didáctica e orientadora, acompanhando a sua personagem num duplo e paralelo caminho em direcção ao Desengano.

O poema termina insistindo no mistério voluntário em que se envolveu a escrita:

Morda na mal limada consonância  
Quem inchado vier de alta arrogância,  
Mas tu Leitor prudente  
Escarmenta em Anfriso sabiamente  
Não dê contigo o engano  
Em hua confusão de eterno dano.  
(vv.187-92)

A primeira parte desta Ode – até ao epitáfio – é toda ela acompanhada de notas sobre temas religiosos. Depois aparece apenas uma nota relativa à última estrofe em que se menciona Plauto – instando o sábio a fugir, ou a reconhecer o perigo. Face ao texto, também este perigo adquire um duplo sentido: ou se refere à possibilidade de erro de leitura, ou à de erro de vida. Anfriso é apresentado como um modelo, que pode servir de advertência ou «exemplum» para que o leitor não siga pelo caminho da cobiça, o «engano», que poder levar à condenação eterna. Também pode ser que o dano eterno tenha a ver com a impossibilidade de salvar a alma a partir do caminho para o Desengano – são muitas as conotações heréticas<sup>325</sup> que dele se

deprendem, tanto mais que o verbo «escarmentar» tem o sentido de «castigar», «prevenir» ou «corrigir» - mas também de «desengano».

### iii - Conclusões prévias

De acordo com tudo o que para trás ficou dito, ter-se-á provado que o texto, construído com recurso massivo à intertextualidade, se organiza em torno do conceito gradativo de «desengano». O conceito aponta, na sua fase final, para um estado de «morte-na-vida», indiferença perante as tentações do mundo – e porque não, do demónio e da carne – uma «ataraxia» que se pretende identificar com uma situação bucólica, de inocência adâmica e paradisíaca:

*Na idade de Ouro, a harmonia entre a razão e as outras faculdades do homem era perfeita; nesse sentido, no intuito de alcançar novamente a perfeição dessa harmonia, o bucolista situa a idade de ouro na vida rústica dos pastores e cria ali um Éden de natureza amena, onde o homem vive sereno e liberto das paixões.*<sup>326</sup>

Poder-se-á, então, afirmar que o estado de desengano corresponde a uma «idade de ouro» individual que serve de contraponto à manifestação colectiva desse mesmo mito, já aqui indiciada pela intenção épica que orienta a estruturação dos textos. Uma e outra idades aparecem simbólica e directamente relacionadas com a figura feminina de Diana/Astreia – neste texto sob a hipóstase de Laura – e sujeitas a uma transformação «ao divino» – Laura apaixonada por um Cristo apolíneo, que traz consigo a insinuação de um incesto sagrado, como adiante se tentar provar.

#### IV – A RELAÇÃO POESIA HISTÓRIA

Poesia e História aparecem associadas, tanto teórica como praticamente, desde os seus primórdios, e é a sua relação que desencadeia as principais reflexões sobre a analogia entre a arte e o real.

O primeiro paralelismo, que marca todo o pensamento ocidental, estabelecido – implicitamente por Platão e declaradamente Aristóteles – a partir de concepções formalmente idênticas (arte como imitação do real), mas que se revelam antagónicas: enquanto Platão encara as Ideias como o verdadeiro real, de que a natureza, um reflexo, e acusa a arte de mimese (ser o reflexo de um reflexo), Aristóteles vai considerar que o verdadeiro real reside na natureza, cuja imitação se apresenta como a suprema qualidade da arte. Esta velha divergência, que traça a linha de demarcação entre as estéticas materialista e idealista, acaba por manter-se válida para todas as interpretações ulteriores da relação entre a arte e o real – neste caso, a poesia como arte e a história como «real» – resistindo às diversas oscilações, bem como às «nuances» que a evolução epistemológica lhe vem dando ao longo dos tempos.

A nível das práticas de escrita, poesia e história aparecem ligadas na sua origem: a poesia vai buscar os seus temas à história, e à lenda – ou à história como lenda e mito – e a história serve-se da poesia como meio de transmissão, para assegurar a sua existência e permanência (as epopeias). É neste espaço que se pode inserir a intenção épica de Tagarro – a já atestada escolha da estrutura do «epilion» - que, a par da opção pelo género bucólico, com as devidas implicações adâmicas associadas às implicações filosóficas do Desengano, se mostra também como desejo de regresso às origens.

Mas a amálgama épica inicial (poesia, história, mito e direito) fragmentou-se para dar lugar a outros géneros. O poder do mito é minado pelo cristianismo e a validade da narrativa foi desafiada pela história e pelo direito. A síntese épica divide-se entre dois caminhos: um, de carácter ficcional, dirigido para os ideais de belo e bom (na linha platónica), outro, empírico, dirigido para o real (na linha aristotélica). No primeiro vão ser enquadrados os impulsos estéticos e éticos; no segundo encontra-se como componente a história propriamente dita, pretendendo a verdade dos factos. Diz Hecateu de Mileto: «Escrevo de acordo com o que me parece ser a verdade, pois as histórias («logos») dos gregos são, em meu entender, muitas e ridículas.»<sup>327</sup>.

É, portanto, a partir de um desejo e de um conceito de verdade, que a história se vai afastar da poesia, deixando de ser «logos»:

*Esta é a exposição de informações (estória) de Heródoto de Halicarnasso, a fim de que os feitos dos homens, com o tempo, se não apaguem e de que não percam o seu lustre acções grandiosas e admiráveis praticadas quer pelos helenos quer pelos bárbaros: e, sobretudo, a razão pela qual entraram em conflito uns com os outros.*<sup>328</sup>

História passa a ser uma exposição de informações para manter na memória as acções grandiosas e as razões dos conflitos. O seu conceito continua a evoluir, e aquela passa a pretender-se, não só verdadeira, como científica e imparcial:

*Eu Lívio [...] enquanto indago e revolvo com toda a aplicação e cuidado aquelas coisas antigas (as histórias dos antigos romanos) de todo o cuidado, o qual posto que não possa torcer o ânimo de mim, que escrevo da verdade, contudo pode fazer esse ânimo inquieto. Determino eu Lívio nem afirmar nem refutar aquelas coisas que se contam antes de se fundar a cidade de Roma, ou na sua fundação mais convenientes às fábulas dos poetas do que aos verdadeiros escritos das coisas verdadeiras e obradas. Concede-se esta licença à antiguidade que confundindo as coisas humanas comas Divinas, faça os princípios das cidades mais dignos e respeitosos*<sup>329</sup>

Ao contrário do poeta, o historiador vai ter como função explicar uma evidência, para o que ter que adoptar um determinado critério. A sua informação necessita de um suporte empírico passível de ser verificado – os documentos ou os factos. Generaliza e sintetiza. Não concebe o passado colectivo da humanidade como sendo composto de um número infinito de acontecimentos, actos ou actividades isolados, todos eles igualmente significativos e importantes porque resultam da dor individual – o sofrimento humano que o discurso histórico postula, mas que sempre soube nunca poder penetrar: «A causa mais verdadeira [dos conflitos] é a menos evidente na exposição» diz Tucídides<sup>330</sup>.

Foi então deixado aos poetas a «exposição» do sofrimento humano individual.

Manuel da Veiga toma sobre si o retratar a dor de um indivíduo que não conseguiu o seu lugar na História, o sofrimento de um povo que de herói – tendo ocupado o centro do mundo – se vê reduzido a uma situação de lateralidade e de dependência.

Isto não impede que também procure preencher, na medida do possível – e o possível tem que ver com uma situação de censura, não apenas religiosa, mas também política – a exigência de veracidade que tradicionalmente é feita ao historiador, mas com as devidas reticências, seguindo o conselho de João de Barros:

*A primeira e mais principal parte de história é a verdade dela; e porém em algumas cousas não há-de ser tanta que se diga por ela o dito da muita justiça que fica em crueldade, principalmente nas cousas que tratam da infâmia de alguém, ainda que verdade sejam.*<sup>331</sup>

O historiador é responsabilizável perante uma realidade exterior ao seu discurso, o seu trabalho, sempre referencial e susceptível de controlo. Porém: «a verdade é a mais variável das medidas. Não é um invariante trans-histórico, mas uma obra da imaginação constituinte»<sup>332</sup>. Para além da intenção moralizadora, e das «cedências» ao poder – em que tanto se insere a ocultação voluntária das informações como o encómio ao mecenas – interfere a imaginação que subjaz a todo o evoluir do conhecimento, e que relativiza o conceito de verdade. Nada é verdadeiro nem falso: «a verdade é o nome que damos às nossas opções, das quais não abdicamos; se abdicássemos delas, diríamos que eram decidiamente falsas, por tanto respeitarmos a verdade»<sup>333</sup>.

A relativização de uma verdade torna-a homónima e análoga a outras. Dá origem a uma verdade plural (a verdade é que a verdade varia, de Nietzsche), um sistema de verdades fabricadas, ou diversos programas de verdade, contraditórios entre si, pertencentes a um tempo e um espaço heterogéneos e plurais, e dependentes da esfera de crenças, igualmente sinceras e profundas, adoptadas no momento.

O princípio do século XVII será um dos momentos em que se muda de paradigma – no sentido que Thomas Kuhn dá a este termo: uma manifestação de novos modelos «que dão nascimento a tradições particulares e coerentes de investigação científica»<sup>334</sup>. Ou em que a mudança de conceptualização do real traz consigo uma alteração no sistema de verdades que, inicialmente, se revela como pluralidade. Não há consciência clara da dimensão da ruptura, mas afirma-se o desfazamento entre o homem e o mundo, que é detectado nas pequenas coisas do quotidiano. Utiliza-se de modo novo o «topos» do «mundo às avessas» que se actualiza e enriquece de sentidos num espaço em que a perda e subjugação políticas são facto consumado. A insegurança própria do período, desencadeada pela mudança de cosmovisão, é agravada, a nível individual, pela necessidade de sobrevivência num ambiente cortês que, subitamente, se poder tornar hostil, pela perda do meio de sobrevivência que representa um mecenas.

Estes aspectos reforçam a necessidade de recorrer à imaginação – à arte, que também subjaz à interpretação do historiador – para encenar os factos históricos, ou as marcas deixadas por eles, sob a forma de um discurso poético:

*Um largo sopro de imaginação fecundava para mitos idênticos a emotividade e a inteligência dos Portugueses, e por isso o sentimos estremecer na história como na poesia. À história, por vezes, falta apenas a rima e a regularidade do ritmo para ser poesia; por seu turno, a poesia épica, tão cultivada no tempo, de nada mais precisa, em páginas e páginas, do que prescindir de uma e outra, para ser a eloquente e imaginosa crónica da gesta heróica, em que a história essencialmente consistia.*<sup>335</sup>

Foi em termos da «força da imaginação» que os poetas reivindicaram para si, que acabaram condenados por faltarem à verdade histórica. Mas, curiosamente, com a Nova História – que se levanta contra o positivismo universitário – o historiador sofre agora, e por razões semelhantes, a acusação secular de falsidade de que o poeta se conseguiu ilibar após o Romantismo. Agora, o historiador é acusado de ilusionismo, de transformar em discurso sobre o real a fabricação de um texto a partir de restos documentais: a montagem ficcional dos fragmentos de que se compõe a história. Por outro lado, embora atravesse vários graus de sofisticação, o seu objectivo permanece o mesmo: manter «vivo» o passado para que possa servir de exemplo, positivo ou negativo, ao presente e ao futuro. A sua imparcialidade é, por mais esta razão, fictícia. Os impulsos éticos, ou a subordinação à forma de poder dominante, vêm a surgir, discretamente, por detrás do desejo de proporcionar ao seu tempo o ponto de referência necessário a uma comparação.

Seja geral ou específica, eventual, serial ou quantitativa, a história tornou-se vulnerável. Chegou-se ao ponto de se poder insinuar (com Paul Veyne) que, uma vez que a história não existe, tudo é histórico. Recuando perante o risco de uma posição iconoclasta, Le Roy Ladurie pretende que a sua força e a sua fraqueza residem no facto de ela ser: «uma mistura entre as Ciências Humanas, por um lado, e a literatura, o romance, as belas artes, o cinema, o teatro e a ópera por outro.»<sup>336</sup>. De ciência com pretensões à exactidão, à construção de leis universais, vem a revelar-se como uma arte de tratar os restos, uma arte de memória e encenação. Recupera, de certa forma, a sua qualidade inicial de lenda e mito: é a «legenda», no sentido original do termo, o «exemplum» que deve ser lido e que poder ser seguido ou evitado; é o mito, em que não se distingue entre os seres, as acções ou os acontecimentos reais, e os imaginados ou desejados. Historiador e poeta aproximam-se.

É neste sentido tão moderno – ou tão antigo – do termo que pode ser entendida a função da história e o modo como é utilizada na construção da poesia de Manuel da Veiga Tagarro: «igoalmente perito na metrificacção, como no estudo da Sagrada Escritura,

Jurisprudência e Lição de Poetas e Historiadores de cujas autoridades estão cheyas as margens do livro que publicou»<sup>337</sup>.

## 1. - A intenção épica em Tagarro

Confrontado com o auge e glória épicos atingidos por **Os Lusíadas** de Camões – a poesia ao serviço da história para perpetuar as façanhas de um povo, que a história prova como errada pelo desastre de Alcácer-Quibir – Manuel da Veiga está numa posição triplamente ingrata: a nível literário, porque será pouco provável conseguir ultrapassar a qualidade da epopeia; a nível político, porque a perda da independência não oferece um tema de molde a ser cantado; a nível individual porque, pelas últimas razões, a posição do(s) mecena(s) será de expectativa e incerteza – quanto mais elevada a sua classe, menos segurança oferece dado constituir uma maior ameaça para o poder vigente.

Mas, a pouco e pouco, torna-se explícita uma aspiração épica que as formas utilizadas já deixavam adivinhar. O poeta revela que a sua voz poderá superar as de Lino e Orfeu a «Homero escurecendo», imitar Virgílio em estilo «grande e raro» diferente do «rústico exercício», dos «cantos do chão» do presente. Éclogas e Odes apresentam-se, então, como o «rascunho» de uma epopeia que apenas espera os feitos guerreiros de D. Duarte. O narrador reconhece ainda a sua obra como um «ensaio do futuro» quando, chegados os tempos saturninos, a destino mais luminoso corresponderão melhores versos em que o «eu» cantará a «Imperial genealogia» dos Braganças. Todas estas afirmações vão ser sucessivamente reiteradas ao longo dos poemas, chegando-se numa Ode (I.10) a glosar os **Lusíadas**, «re-dirigindo-os» a D. Duarte.

Tagarro consegue usar a história na poesia – busca a síntese épica – da melhor maneira que o seu tempo lhe permite. O recurso ao «epícion» e o (ab)uso de citações para além de um comedimento aparente nos encómios, representa um estratagema engenhoso para alcançar o objectivo primeiro que se propõe: cantar um indivíduo que aspira a um lugar na história, instando-o a que o conquiste. Este indivíduo é D. Duarte de Bragança que, com o passar do tempo, acaba por preencher todas as condições do anti-herói, a começar pela dificuldade de ser distinguido de familiares seus homónimos.

## 2. - O(s) Mecena(s)

Uma das constantes dos mecenas e doadores do Renascimento é a afirmação do poder, a tendência nítida para a identificação. Os mecenas distinguem-se dos simples doadores pela simples razão de que aqueles têm a possibilidade de ter uma plêiade de artistas e humanistas ao seu serviço, contribuindo de formas variadas e constantes para a exaltação dos patronos; os doadores são mais modestos, já que se limitam a encomendas saluárias. No entanto, as intenções de afirmação são as mesmas, pois: «os Reis, os demais Príncipes, os tiranos e os Papas procuram o prestígio indispensável para a conservação do poder»<sup>338</sup>.

D. Duarte desempenha assim o papel de mecenas, e a poesia de Tagarro preenche essas exigências ainda na tradição renascentista. A pequena corte dos Braganças – a de D. Teodósio, em Vila-Viçosa, e a de D. Duarte, muito breve, em Évora – à semelhança do que acontecia na Florença dos Médici, cumpre uma função não apenas cultural, mas também política, desenvolvendo discretamente o nacionalismo a esses dois níveis:

*A arte serve os fins da política através de um racionalizado processo de cálculo; é como uma empresa que a converte em instrumento de umas novas funções entre as quais a política e a diplomacia são, provavelmente, das mais notórias.*<sup>339</sup>

Justifica-se que alguns dos poemas apareçam como excessivamente laudatórios, ou como resultado de uma encomenda, que tem por fim ostentar, publicamente, a glória e o valor heróico, exaltar a «virtú» do Príncipe.

Estas exaltações acabam por se tornar «lugares comuns», «clichés» retóricos aplicados, de modo indiferenciado, a todos os mecenas, tornando difícil a distinção entre estes, no caso de o poeta mudar de protector (e o segundo ser, não apenas da mesma família, mas ainda possuir o mesmo nome) como se pretende mostrar aconteceu a Manuel da Veiga.

### 2.1 – O(s) mecena(s) na obra

Logo na «Carta Dedicatória», um D. Duarte é comparado a um outro seu homónimo, o filho de D. Manuel. Este Infante (1515-1540), biografado por André de Resende<sup>340</sup>, casa em 1536 com D. Isabel de Bragança, irmã de D. Teodósio I. Deste casamento nasce D. Catarina – mãe de D. Teodósio II e D. Duarte – concorrente de Filipe II na pretensão ao trono de Portugal.

A partir dos vv.141, é descrito o comportamento heróico de D. Teodósio II – que com apenas 11 anos é enviado para a guerra, em substituição de seu pai.

D. João acompanha D. Sebastião a África em Setembro de 1574, mas por motivo de doença não o pode fazer mais tarde. É ainda referido D. Fernando (2º. Duque do nome), o Condestável que acompanhou o Infante Santo a Ceuta<sup>341</sup>. Ao avô (D. Duarte) e ao pai (D. João), acrescenta-se como «exemplum» a figura do tio, D. Jaime, falecido em Alcácer-Quibir. À aura de martírio e honra que se cria em torno da Casa de Bragança, agravada pelo facto de o primeiro D. Jaime ter sido jurado príncipe herdeiro do reino em 1498, acrescenta-se uma obrigação e responsabilidade, não apenas para com o país, mas para com a libertação de África. Tarefa que, a nível de superfície, D. Duarte de Guimarães (em substituição de Frechilha) é instado a cumprir.

Ainda neste poema aparecem referências à sacralidade de D. Duarte, especialmente nas notas que citam **Samuel**. Ao ser comparado ao rei-pastor – que não tinha direito ao trono por consanguinidade, mas o recebeu por unção divina – o Bragança é instado a aspirar ao cargo real, porque assim estará igualmente predestinado por estigma divino.

É nesta Écloga que se torna suspeito o modo pouco claro como são referidos os sucessivos Duartes, que leva a desconfiar de uma obscuridade premeditada. Se o verdadeiro mecenas – Duarte de Frechilha – morre no momento em que a obra está no prelo, não teria sido difícil retirar ou alterar alguns versos. Essa manipulação do texto dedicatório acabaria por determinar todos os restantes encómios em função do seu (segundo) destinatário, absorvendo a figura de um hipotético, e diverso, antecessor.

### 2.1.1 - Nas Éclogas

A primeira écloga é também dirigida a um D. Duarte. O narratário é invocado como representante de uma futura «dourada idade» (vv.7-9) e, mais adiante, um dos pastores lamenta-se perante o seu rebanho:

Oh gado doce e brando!  
Buscai de oje em diante outro pastor:  
Que eu deixando estes montes,  
Por faltar minha dor  
Vou buscar outros climas, & e horizontes,  
(vv.72-78)

Que talvez pudesse ser lida como uma alusão às viagens ou partida do Marquês de Frechilha para Espanha. Como já se referiu, D. Duarte filho de D. Teodósio, sai pela primeira vez de Portugal em 1634, portanto sete anos depois da publicação do texto.

Por sua vez, a Écloga II é dedicada ao «Excellentíssimo Príncipe/o Senhor D. Theodosio Du/que de Bragança indo a Lisboa/ na vinda del Rei». Esta é a polémica viagem de Filipe III, II de Portugal, cuja visita começa em 22 de Abril de 1619, vindo a entrar oficialmente em Lisboa a 29 de Junho, e a atravessar a fronteira de regresso a 23 de Outubro do mesmo ano. D. Teodósio vai recebê-lo a Elvas, regressa a Vila Viçosa, e só mais tarde parte para Lisboa, de barco. A écloga refere-se pois à primeira fase da viagem iniciada em 27 de Abril de 1619<sup>342</sup>.

O texto estabelece uma curiosa divisão territorial:

Quando vos auzentastes do terreno  
De vossa amada pátria venturosa  
E as praias fostes ver do Tejo ameno:  
(vv.37-39)

Insinuando que a pátria é Vila Viçosa e logo, o resto do reino «estrangeiro», refere ainda as consequências que a partida do Duque tem sobre a natureza e seus habitantes representados pelos pastores Salício e Frondoso. O narrador propõe-se reproduzir os cantos daqueles, que testemunhou, dedicando-os não apenas a D. Teodósio, mas também a D. Duarte, seu filho:

Ouui DVARTE Principe esforçado,  
Verdadeiro penhor do grande Atlante  
E costumaiuos já a ser inuocado.  
(vv.79-81)

Esta passagem – acompanhada por uma referência marginal à écloga messiânica de Virgílio – pode ser um dos momentos que estará na origem de algumas das confusões entre tio e sobrinho. O narrador dirige-se a D. Teodósio II e seu filho, D. Duarte de Guimarães – que na altura terá cerca de 14 anos, e logo, poderá não estar habituado a grandes louvores – como narratários de um texto que celebra a sua deslocação. Mas o narrador revela não ter saído de Vila-Viçosa, ou seja, não faz parte da comitiva da viagem, mas sim dos que ficam à espera do regresso, falando, portanto, para um destinatário imediato que também ele não terá partido. Deste modo, parece pertinente afirmar que a Écloga se destina, de facto, a D. Duarte de Frechilha, e que, retoricamente, toma por tema a viagem dos familiares daquele.

Há assim um «concurso» entre pastores, repreendendo D. Teodósio pelas mágoas que deixou com a saída de Vila Viçosa. O encontro histórico é sucessivamente referido: «Pastor que vas buscando outro Pastor/ Que lá do Maçanares veo ao Tejo» (vv.97-98); o que, a par do espanto dos «Zagais de Madrid» pela qualidade do Duque: «Vendo os que de Xarama se abalarão,/ Que se trazem Pastor, Pastor acharão.» (vv.167-68), pretende estabelecer um paralelismo de hierarquias (e provocação) entre D. Teodósio e Filipe II (III).

Nos versos seguintes lança-se a hipótese de uma permanência definitiva do Duque na capital:

Ay temo que te queira em suas praias  
Por segundo Pastor a grande Aldea;  
Mas inda que o deseje tu não queiras:  
Vemte vemte Pastor a estas ribeiras.  
(vv.173-76)

De facto, Filipe II prometera a D. Catarina de Bragança nomear D. Teodósio como Condestável (o décimo-quinto) do Reino, o que vem a cumprir sem, no entanto, lhe conceder o exercício do cargo<sup>343</sup>. A Duquesa espera que a situação se altere após a retirada do Arquiduque Alberto, o que não se vem a verificar: Filipe nomeia cinco governadores – entre eles Miguel de Moura –, o que desencadeia o protesto de D. Catarina datado de 29 de Julho de 1593. D. Teodósio II acaba por desempenhar o cargo, como é tradição na sua família, mas apenas nominalmente, até à sua morte em 29 de Novembro de 1630.

A terceira écloga é novamente dedicada a D. Teodósio, e apresenta como título: «SOBRE A ENTRADA DO/ Duque em Lisboa levando consigo o/ Duque de Barcellos». Corresponde à partida de Vila Viçosa em 11 de Maio de 1619 – segunda fase da viagem – com destino às Cortes de Lisboa, para jurar o príncipe D. Filipe, futuro Filipe III, em que o Duque vem também acompanhado de D. Francisco de Mello. D. João tem cerca de 15 anos de idade. O Duque apresenta-se de luto nas cortes, e o Duque de Barcelos vestido de verde e ouro, o que parece provocar alguma celeuma. Diz ainda Caetano de Sousa<sup>344</sup>, que o Duque embarca em Aldeia Galega (actual Montijo) num bergantim verde com letras de ouro dizendo: «Manus Domini non est abbreviata», como alusão particular (**Números** 11.23<sup>345</sup>), a que «a gente dava diferentes sentidos, e o duque reservava para si a própria significação».

D. Teodósio está de luto pela morte de sua mulher, D. Ana Velasco (1607) e de sua mãe, D. Catarina (1614). E a Écloga – mais um concurso entre dois pastores, Lico e Nisardo – começa pelo louvor à Duquesa-mãe e sua linhagem. O narrador refere, seguidamente – como

atrás se descreveu – os concursos das próprias Musas em louvor do «Duque merecedor de largo Império» (vv. 315).

A Écloga IV é dedicada a D. Duarte agora, e pela primeira vez, apelidado de «Marquez de Frechilha». É esta a écloga que apresenta o complexo jogo com o ponto de vista, a que se associam sucessivas analepses, originando uma estrutura circular que, em última instância, atribui a Anfriso a autoria do canto. Embora não seja claro de imediato, o «eu» de enunciado é a personagem do pastor Anfriso – «Assim cantava o desterrado Anfriso» – cujo canto é relatado pela personagem de Sileno: «Então cantava aquelle Paraiso,/ Que Portugal gozou tão breves annos» (vv.234-35). Os versos iniciais tornam-se, portanto, uma analepse sobre o passado do pastor, actualmente desterrado da vida em sociedade. Pastor que já cantara nas praias do Tejo – como igualmente se refere na Écloga I. Tendo em conta a referência a um passado paradisíaco do país – evidentemente o período pré-filipino – e pressupondo-se que o desterro terá que ver com uma estadia prévia do(s) Bragança(s) na corte de Lisboa, esta personagem só poder ser o primeiro D. Duarte, uma vez que o segundo só nasce em 1604 (já durante a ocupação filipina). Está explícito o desterro, e implícito que D. Duarte está despojado de hierarquias e bens na «aldeia».

Após o louvor de todos os descendentes de Bragança, o Sileno refere D. Teodósio (de novo enquanto herói de Alcácer-Quibir) e dirige-se a seu irmão, o destinatário, D. Duarte:

Então cantou senhor o nome vosso  
Dizendo glorias tais, tantos lououros,  
Que apenas com chorar contallos posso.

DUARTE, disse, gloria dos senhores,  
Que já corte fizeste na minha Aldea,  
Quando de vós gosauam meus Pastores.

Alli Éuora clara se recrea  
Porque da vista vossa está gosando;  
Mas ay que lhe ameaça a noite feal

Ay que está Mançanaires enuejando,  
Ditosos campos meus, vossa ventura!  
Ay que ja tanto bem nos vay roubando.

Ficou a triste Aldea em treva escura  
Quando vos ausentais, Príncipe raro:  
(vv. 406-418).

Neste momento lamenta-se a partida de D. Duarte para a corte de Espanha, requisitado por Filipe (vv. 433). O narrador identifica-se como pertencendo ao mesmo espaço que o seu

mecenas, Évora, afirmação que poderá estar na base da ideia que Manuel da Veiga seria daquela cidade. Por sua vez, o destino de Duarte, cantado por Sileno, é idêntico ao de Anfriso. Ainda, ao referir o já ter «feito corte», confirma o Marquês de Frechilha como destinatário maioritário do texto.

Esta partida de D. Duarte desencadeia as lamentações de toda a natureza, e do próprio Sileno-narrador:

Mas até que outra ves eu vos não veja  
Nestas verdes campinas, nestes prados;  
Padecer Madrid a minha inueja.

Eboreos campos bemaumenturados,  
Nunca desesperéis desta bonança,  
Que eis de ser de DVARTE inda pisados.

(vv. 435-440)

O tema do canto vai agora ser a descendência de D. Teodósio (vv.450-51), D. João, Duque de Barcelos e futuro D. João IV, «digno de régios senhorios» (vv. 458), mas principalmente D. Duarte – agora o sobrinho – que a nota em margem dá como predilecto, talvez porque afilhado da avó, D. Catarina e do destinatário<sup>346</sup>, em quem «Nuno lhe está nos olhos espirando» (vv. 467). O Sileno continua prometendo-lhe um canto e profetizando um futuro:

Principe, disse, excelso vossas glorias  
Hade cantar hum cisne em nossos dias;  
Que eclipse dos Virgilios as memorias.

Mas delle alcanção minhas profecias  
Que tem por partezinha a grão sciência,  
Que illustrou noutro tempo Monarchias.

(vv. 468-73)

Tendo em conta as afirmações anteriores sobre o Duque de Frechilha, e estes versos que se referem a um «pastorzinho» - portanto o segundo D. Duarte – não havendo esclarecimento a seguir sobre o destinatário, põe-se a hipótese de, dada a identidade de nomes, haver uma tentativa para englobar os dois Duartes, colocando-os na mesma situação de auditores igualmente vítimas de invejas. Esta identidade de situações – que posteriormente é identidade de viagens e destinos - favorece a assimilação entre os mecenas.

Tanto mais que, no final, a partida de Anfriso-Duarte se revela como fuga: «De ti, de ti fugindo, ó campo ingrato,/ Para livre se ver de tantos danos,/ Não por buscar riquezas nem contrato.» (vv.498-500). As notas – que referem comentários ao **Salmo 9**<sup>347</sup>, ao **Livro de Reis**

2<sup>348</sup>, **Amós** 7<sup>349</sup> e a **Epístola aos Romanos** 12<sup>350</sup> – insinuam, a nível das *Éclogas*, que D. Duarte teria sido acusado de uma qualquer tentativa de tomada do poder. O canto do Sileno continua, propondo honras reais (vv. 521), e menciona a expectativa de Toledo. Sendo este um dos títulos da primeira mulher de D. Duarte de Frechilha (e de seus filhos: Toledo y Portugal), neste momento não podem existir dúvidas quanto ao mecenas destinatário.

Um narrador extra-diegético põe termo à fala de Sileno oferecendo-se para uma futura epopeia, e pede aceitação para os seus versos:

Recebei entre tanto brandamente  
Com animo Real, egregio peito  
A humildade Senhor do meu presente.

Também o pouco he a principes aceito  
Mas vede neste pouco retratado  
De hua larga vontade hum grãde effeito.  
(vv. 551-56).

Reiterando-se aqui a «realeza» do Marquês de Frechilha, apelidado de «príncipe», insinuando-se a sua intenção – ou desejo – de vir a tomar o poder, anulam-se a hipóteses anteriores de distinção entre os destinatários por questões de título ou estatuto social. Ainda, estes versos entram em oposição com a anterior promessa de um canto futuro, por outro «cisle», feita a D. Duarte-sobrinho na *Écloga* III.

### 2.1.2 – Nos Livros de Odes

Nos Livros de Odes a preponderância é dada à personagem masculina de Anfriso, de quem o narrador se afirma, em simultâneo, confidente e secretário. Assim, na sua maioria, a temática das Odes só esporadicamente refere de modo claro(s) o(s) Bragança(s), optando por referências de carácter simbólico ou emblemático. Por exemplo, a Ode 6 do Livro I tem por tema o casamento da vide com o álamo, e desenvolve a mistura destes elementos em termos heráldicos. A mulher, de origem castelhana, contribui com as suas armas (vide) para o enriquecimento e protecção do marido (serpente/álamo). Poder-se-ia ver aqui uma alusão ao casamento de D. Duarte (o primeiro, em Fevereiro de 1596, o segundo, cerca de 1620), tanto mais que a serpente é o timbre dos Braganças<sup>351</sup> e, na Ode 8 do mesmo Livro, Amor recomenda a Anfriso que apresse o casamento – que, como já referido, não se chega a efectuar – com uma alta Lusitana. É provável que, mesmo que D. Duarte tivesse desejado casar segunda vez com uma portuguesa, não tivesse sido autorizado a tal pelo rei. Também D.

Teodósio casou (em Junho de 1603) com uma espanhola, D. Ana Velasco, filha do Condestável de Castela<sup>352</sup>.

Na Ode 10 do mesmo Livro a temática é de novo política, mas mascarada pelos nomes da Antiguidade. O assunto é a inveja tida a Aquiles por Alexandre – que «Já de Filipe Rei se desprezava» – dado o primeiro ter sido cantado por Homero. O narrador, por sua vez, fala da inveja de Homero porque o seu herói – Anfriso – é superior aos da Grécia e Macedónia. A Fortuna nega outro Homero por receio de que se rissem dela, pois Anfriso parou a sua roda – um feito superior aos da Antiguidade<sup>353</sup>.

No segundo Livro de Odes elabora-se, camufladamente, o tema imperial – como adiante se desenvolverá. Na Ode 5, o sol inveja um rio, que o suplanta no amor de Laura, e por tal ataca-o, tecendo-lhe prisões de prata. Parece aqui referir-se de outro modo às «prisões de rosas» já anteriormente mencionadas. Na Ode 8 glosa-se o motivo das abelhas, de Virgílio: estas veneram o seu rei, levam-no em ombros – o trono é feito pelos corpos dos vassalos, que lhe obedecem até à morte. Umás são lavradoras, outras «soldados» que põem «o freio às vespas». Na Ode 9 o tema é de novo a escrita enganosa, mas agora relativamente ao narratário, e por razões tanto políticas como religiosas:

Oh em inueja tanta  
Abjuradas rapinas!  
De Theologia santa!  
Tornai ô peregrinas  
Por lei do postlimino ao grãde Aquinas:

Mas enquanto não vedes  
Vosso Pay verdadeiro:  
Entre as toscas paredes  
Deste vil catiueiro  
Demos a Phebo insenso lisongeiro  
(vv.36-45)

O narrador afirma ainda pretender igualar os comentadores de **Polifemo** de Gongora, ou seja, associar-se aos partidários de Lope de Vega. Mas a principal questão colocada por esta Ode tem a ver com o problema «social» da escrita «mecenática» e da história: só se contam e cantam acontecimentos importantes, só sobrevivem os nomes ligados ao êxito. No entanto, o «eu» não desanima e considera que o futuro verá o sucesso dos seus poemas atingir os vários cantos do globo, e o seu nome tornar-se conhecido internacionalmente por cantar as grandezas de Anfriso (D. Duarte), sucessor de Febo (Filipe).

A Ode 2 do Livro III refere uma prisão, real ou metafórica, de Anfriso ou do narrador. No cárcere, o «eu» olha a Lua (Proserpina/Diana) cujas fases reflectem o seu destino:

Ay que penas, que dores!  
Pois vejo retratado  
Em vossos resplandores  
Hum eminente estado,  
Quando de altos Liceos fuy sospirado!

Ay vencimento leue!  
Ay glorias inconstantes!  
Dialecticas de neue!  
Esperanças errantes  
Pera subir Anões: mingoando Atlantes:  
(vv.16-25)

Na sua comparação com a Lua – na qual descobre um quinto Estado, um estado essencial, superior aos governados pela matéria – o «eu» diferencia-se por não recuperar os bens perdidos com o «minguar»: as suas glórias diminuiram para sempre, ficando apenas as lembranças: «Que o ouro de Tolosa apresentarão». A este segue-se um verso:

Quantos stellionato  
Contra my cometerão  
Verão neste contrato  
Que honrinhas não me alterão:  
Inda que ser do mundo o rei me derão.  
(vv.76-80)

De acordo com os dicionários, «estelionato» é a fraude de quem «cede, vende, ou obriga uma coisa, ocultando que esta já estava cedida, vendida ou obrigada a outrem». Aqui, o objecto do roubo, segundo as notas marginais, é uma «coroa» ou «diadema». Recorde-se que, segundo D. Francisco Manuel de Melo, em determinada altura, D. Teodósio teria pretendido ceder o título a seu irmão.

As últimas odes – já atrás abordadas – têm por tema o desterro de Anfriso, o lamentar-se por «ser estrellado» ou astrologicamente predestinado, e a interpelação à Fortuna, que é acusada de não cumprir o seu percurso usual: como já se referiu, de o ter feito rei antes de o ter sido.

A Ode 5 do Livro V é o elogio fúnebre de um dos Braganças que «alumiava a lusitana gente», mas cujo nome não é mencionado. A morte não só corta a vida do indivíduo como da própria corte. E a personagem é considerada de nobreza antiga:

Grandeza sublimada  
Que o cetro mereceo da redondesal  
Esta he a nobreza?  
Onde altos resplandores se juntarão  
De tantos Reis famosos que a gerarão!  
A qual de Reis nacendo,  
E estaua Reis ao mundo prometendo?

Esta he a Magestade?  
Que com o aceno o reino meneaua?  
Esta era a que abrandaua  
As lagrimas da nossa saudade

(v.39-49)

Não é possível afirmar se se trata de homem ou mulher, embora pela comparação com as «estrelas» a interpretação possa tender para o segundo caso. Como hipótese mais provável coloca-se a de o poema referir a morte de D. Ana Velasco, em 1607. A promessa de reis implica uma certa juventude da personagem, por outro lado, existiam já três herdeiros possíveis - D. João, D. Duarte e D. Alexandre. Esta «promessa» pode igualmente referir-se ao passado, pois D. Ana é também uma descendente da Casa de Bragança, prima em 3º. grau de seu marido, D. Teodósio, e no 4º. grau de consanguinidade. Ou, em alternativa, a morte de D. Catarina, em 1614 (se se tiverem conta o «aceno» com que «meneava» o reino). No caso de se tratar de uma figura masculina, a única possibilidade é a de ser D. Fernando Alvares de Toledo, Marquez de Jarandilha e de Oropesa, filho de D. Duarte de Frechilha, que morre em 1624 – todavia, não faz muito sentido, dado a referência à possibilidade de herança real. Como alternativa, fica apenas D. Duarte, o mecenas – o que implicaria um certo malabarismo com os textos, pois, como já se disse, aquele morre exactamente no ano de publicação (1627) – e ainda porque, embora o tema dos cantos seguintes seja(m) o(s) seu(s)epitáfio(s), Anfriso continua a cantar. D. Teodósio, e seus descendentes directos, ficam naturalmente excluídos por estarem ainda vivos muito depois da edição do texto.

As últimas estrofes do poema que encerra o último livro de Odes são dedicadas ao leitor, e pretendem explicar – tornando ainda mais misterioso – o que para trás ficou dito. Os últimos versos confirmam que Anfriso não é associável ao autor-narrador, e apoiam a hipótese de que o primeiro se trata de uma personagem sob a qual se esconde a figura de D. Duarte de Bragança. Deste modo, a questão de os versos terem sido escritos «sob grilhões» parece mais uma metáfora relativa a uma censura, imposta ou levada a cabo pelo próprio, dado a intenção nacionalista que pervade o seu poema. Também as duas estrofes seguintes são intrigantes:

Não me moue ambição de eterna fama,  
Nem coroa fatal da ingrata rama,  
Outra obra mais alta,  
Onde Lyra, Ou Scoto, a pena exalta,  
Pudera ser escrita:  
Mas porcos não presarão a Margarita.

Fermosa Margarita em vaso de ouro  
Das graças em geral viuo thesouro  
A hum claro ajuntamento  
Pudera ser estrella, & ornamento;  
Quem a entende, a deseja:  
Em que o preço lhe tire a alheia inueja.  
(vv.169-80)

É esta a única menção ao nome de Margarida, pelo que terá sido aqui que se inspirou Teófilo para criar o seu romance. No entanto, este nome poderá ser apenas um sinónimo de pérola: A obra é uma pérola que não deve ser «deitada a porcos» – mais uma referência clássica, agora a reformulação de uma fábula de Esopo por Fedro<sup>354</sup>. Sendo esta hipótese correcta, parece reiterar-se aqui o problema da necessidade de sobrevivência pela escrita, e a sujeição ao estatuto mecenático. Também, o estilo da afirmação implícita revela a alta consideração em que o poeta se tem – a si, ou ao seu tema; ou ainda mais uma referência gnóstica, se se tiver em conta a simbologia associada à pérola para aquela filosofia<sup>355</sup> (que reitera a faceta simbólica e metafórica da figura de Laura, como adiante se discutirá).

No caso ainda de se tratar de uma pessoa, e tendo em conta que Tagarro vive do mecenato – ou escreve para o «poder» – sugerem-se duas possibilidades. Ou esta é a rainha Margarida, mulher de Filipe II (III de Portugal) a quem Lope de Vega dedica um poema: «A La Muerte de La Reina Nuestra Señora»<sup>356</sup> que faleceu no Escorial em 3 de Outubro de 1611 (e portanto, o poema seria anterior a essa data). Ou é Margarida de Sabóia, a Duquesa de Mântua. Outro problema surge desta hipótese, já que a Duquesa só ocupa o cargo de regente de Portugal no início de 1635. Assim, em primeiro lugar impõe-se o facto de o último Livro de Odes ter sido publicado depois de 1628 e «cozido» ao resto do volume; depois, deixaria de se poder considerar o testamento encontrado como sendo o de Tagarro, que estaria ainda vivo naquela data; ou ainda, em alternativa, o poema seria dirigido a Margarida de Sabóia antes de ela ocupar aquele cargo político e, neste último caso, não poderia ter sido escrito em Portugal, pois a duquesa não se encontrava neste país.

Mas sob uma perspectiva simbólica ou filosófica, a pérola será tanto a metáfora para a alma caída na matéria, quanto a ratificação de que as personagens principais da obra se

ocultam sob um nome secreto: o mecenas sob a denominação de Anfriso, e sob a de Laura, uma alegoria da Ideia, ou da divina Sofia.

## 2.2 - Anfriso como personagem histórica

Embora **Laura de Anfriso** apresente poemas dedicados a D. Teodósio II e, implicitamente, a seu filho, D. Duarte, Duque de Guimarães, dirige-se, em primeiro lugar, a D. Duarte de Frechilha e depois de Malagón, irmão do Duque de Bragança. D. Duarte, «excelente poeta», aparece representado sob a figura do pastor Anfriso, à semelhança do que acontece com o Duque de Alba na **Arcádia** de Lope de Vega. Do mesmo modo, o seu autor-narrador esconde-se, por vezes, sob o pseudónimo de um dos pastores e assume-se como «secretário» e «tradutor» dos cantos do seu mecenas, de cuja vida relata os principais passos.

Sendo D. Duarte da Casa de Bragança é esta família que se louva, por vezes até ao excesso. Por outro lado, não sendo herdeiro directo do título, é exaltado como um «rei que não o é antes de o ter sido», mas na posição de herdeiro em segundo grau (e dado o carácter e intenções do primogénito lhe ceder o título) teria sérias hipóteses de vir a ser o Duque do nome.

D. Duarte Frechilha morre em 1627, data da licença de publicação da **Laura de Anfriso**. Esta coincidência permite supor que aquela autorização terá sido propositadamente demorada pois, com a morte do destinatário, o texto deixa de ser «perigoso» no alimentar de nacionalismos. Será também este sucesso que desencadeará a «confusão» – quanto a nós, premeditada – entre destinatários. Pois está vivo um outro D. Duarte, o de Guimarães, nas mesmas condições do primeiro: segundo no direito ao título, também ele de carácter mais forte e politicamente mais activo que o primogénito (como já referido, os chefes do movimento da Restauração convidam-no a assumir o poder, antes de contactarem o Duque de Bragança).

O facto de na Carta Dedicatória se poderem confundir tio e sobrinho terá como justificação provável a necessidade de protecção concreta por parte de Tagarro, cujo mecenas está ausente por longos períodos em Espanha. Ou, no caso de a Ode 5 do Livro V referir a morte do mecenas – se D. Duarte Frechilha morre em Maio de 1627, antes da publicação dos poemas (as taxas datam de Agosto desse ano) – o autor ver-se-ia obrigado, não só a arranjar rapidamente um substituto que financiasse a edição, como também garantir a sua permanência (e sobrevivência) como poeta de corte. É igualmente por este motivo – confirmado pelas

redundâncias textuais – que se considera ter a Carta sido escrita depois das Éclogas. Nestas condições, a dedicatória ao Senhor D. Duarte (Guimarães) poderá ser lida com um esforço para angariação, ou continuidade, de mecenato por parte do poeta que, sem alternativa, se veria obrigado a «abandonar as pérolas devido à necessidade de comer», ou a «lançar pérolas a porcos» – buscar apoio junto de Margarida de Sabóia? Tanto mais que, na última Ode do Livro VI o narrador reconhece que não conseguiu alcançar os seus objectivos épicos:

Em fim se obras de gloria a luz não virão;  
As algemas de bronze o impedirão;  
E então pelos cabellos  
O tempo me levou a honrar a Delos;  
Como não busco gloria  
Não receio que a neguem à minha historia.  
(vv. 181-86)

Mas a sua história é, de acordo com o título, centrada na personagem feminina de Laura, «propriedade» de Anfriso.

### 3. - Laura e o mito imperial

O género bucólico, pela recuperação de um tempo e espaço com características adâmicas, está tradicionalmente associado ao mito do regresso da Idade de Ouro. Diz Rodrigues Lobo no seu Discurso sobre a vida e estilo dos pastores:

*E na verdade, que outra cousa é a vida de um pastor senão a semelhança de Império, um ensaio de reinar com moderação e brandura? Que cousa mais semelhante ao governo de um reino que o vigiar do gado, pelejar por ele e defendê-lo das feras, segurá-lo dos ladrões, trazê-lo ao pasto fértil, às sombras frias, às fontes claras...*<sup>357</sup>

O mito do regresso à Idade de Ouro instaura-se como uma construção progressiva que resulta do aglutinar de elementos diversos em torno de um núcleo central. A sua primeira formulação detecta-se em **Os trabalhos e os dias** de Hesíodo<sup>358</sup>. Entre os vv.108-202, o poeta relata a queda progressiva da humanidade desde um momento inicial áureo, em que o homem se identifica com os deuses, alheio ao sofrimento, à velhice e doença, e isento de trabalho. Este estado «adâmico» e paradisíaco é, porém, substituído pelo aparecimento de uma «quinta raça», a de ferro, que também ela virá a ser aniquilada:

Zeus aniquilará também esta raça de homens dotados de voz  
Sairão da terra de vastos caminhos  
Para o Olimpo, para junto da raça dos imortais,

A Vergonha e a Justiça. O triste sofrimento aos mortais  
Será deixado. Contra o mal não mais terão remédio.<sup>359</sup>

Deixando os humanos sem hipótese de salvação, a Justiça – aqui identificada com Nemésis – desaparecerá definitivamente da face da terra.

O tema seduz muitos dos autores seguintes. Platão, no **Fédon** (110d-111c) descreve a região dos bem-aventurados. Na **República** desenvolve a utopia exemplar, passível de concretização na terra, que irá servir de modelo ao estado bem governado pelo homem mais justo. O mito torna-se presente (pelas tentativas pessoais de concretização levadas a cabo pelo filósofo) e real. Crê-se que, em algum momento, em algum lugar, antes ou depois da morte, será possível encontrar a felicidade. Ovídio vai retomar o tema nas suas **Metamorfoses** (I, 127-161). Já influenciado pelos **Phaenomena** – um tratado astrológico<sup>360</sup> de Aratus, o poeta transmite aos latinos a associação de Astreia/Justiça com o signo da Virgem, o sexto do Zodíaco (vv.95-115)<sup>361</sup>. Astreia, filha de Zeus e Témis, ou de Astreus e Aurora, é identificável com várias outras figuras de diversas mitologias (Erigone, filha de Ícaro; Ceres; Vénus; Astarte; Juno ou Urânia) enriquecendo-se a simbologia associada à figura inicial.

Toda a carga astrológico-simbólica está já implícita na recuperação do tema por Virgílio, o seu grande reformulador. O poeta canta o passado edénico nas Geórgicas e na sua Écloga IV profetiza o regresso à Idade de Ouro – ou a sua chegada – para a sua época, a de Augusto. Ideia que vai reiterar no canto VI da **Eneida**:

Levará o seu domínio a toda a terra  
E exaltar o seu valor aos Astros;  
E circunscrever, com um só muro  
Sete montes: ditosa m., e de heróis  
(...)  
Eis ao César e a progénie toda  
de Iulo, cuja fama irá aos Astros.  
Esse, o homem que, por tantas vezes,  
Prometido te foi; Augusto César,  
Divina geração virá no Lácio  
Onde reinou Saturno antigamente  
restabelecer os séculos dourados,  
E estenderá o seu manto até aos Índios  
E os garamantes, gente que demora  
Fora dos signos, para lá do curso  
Do sol e onde Atlante, que sustenta  
O céu nos ombros, faz girar o eixo  
De brilhantes estrelas adornado.<sup>362</sup>

Com Virgílio, a Idade de Ouro é associada ao Império terreno, presente e com pretensões a universalidade, de Augusto. O século do César passará a ser considerado como o

exemplo supremo de um mundo unido e em paz, e o imperador consagrado como modelo de ordem e justiça: uma personificação de Astreia (tanto mais que, na sua reelaboração do calendário romano, Augusto deixa o seu nome ligado ao sexto mês, o da Virgem). No entanto, a sua glória máxima, para os cristãos, reside no facto de Cristo ter consentido nascer num império sob o domínio romano, regido pelo maior dos césares.

A **Eneida** de Virgílio adquire, então, a categoria de poema semi-sagrado, glorificando historicamente o nascimento do Salvador. Virgílio advém o poeta da Idade de Ouro, antecipada na sua *Écloga IV*. A virgem Astreia – ou a Justiça – torna-se identificável com Maria, e a criança, o filho da Virgem, com Cristo apolíneo. Encontra-se, pois, um embrião do que virá a ser a síntese renascentista, pelo confluir da tradição clássica com a profetização judaica na realidade cristã do início da era. A noção de passado modelar, edénico, é fundida pela tradição com a noção de império universal – o reino áureo de Saturno –, cujo arquétipo é simbolizado pelos impérios reais conhecidos: o de Augusto, sucessor de Alexandre e exemplo mais próximo – transformando dois temas, aparentemente contraditórios, num único.

A linguagem pastoral da *écloga virgiliana* vai ser aproximada da de **Isaías** e dos **Cantares de Salomão**, a sua profecia da de Daniel, adquirindo o seu lugar no vocabulário -místico cristão. Retomada por Agostinho, serve de inspiração à ideia da Jerusalém Celeste, a Cidade de Deus que se contrapõe (e transparece através de) a cidade dos homens, e atravessa toda a sua concepção da história. A distinção agostiniana vai servir de base ao pensamento místico associado ao milenarismo. A Idade Média alimenta a aproximação de Maria com Astreia, e o Advento de Cristo como clímax da História. Estas noções não só exacerbam o culto mariano, exaltado nas formulações franciscanas, como também vão fundamentar a teorização mística e filosófica sobre o regresso da Idade de Ouro – ou do Império do Espírito Santo – que informa as concepções de Joaquim de Flora<sup>363</sup>.

A ideia do regresso de Astreia – a Justiça – desenvolve-se em paralelo e como sinónimo do aparecimento do Rei-do-Mundo, ganhando novo ímpeto com cada uma das sucessivas renovações imperiais: Constantino, Carlos Magno, Frederico II Hoenstauffen (filho e continuador dos projectos de Frederico Barbarossa). O mito mantém-se como preocupação dos espíritos reais em pleno século XVI, dentro e fora da Europa. Solimão o Magnífico (1520-60), Ivan III (1462-1505), Ivan IV, o Terrível (1538-84), Isabel I de Inglaterra – que se auto-apelida Imperatriz do Mundo e desenvolve a sua propaganda pessoal sob a imagem de Astreia-Diana – são alguns dos nomes que aspiram ao título de «Imperator». Porém, os grandes candidatos ao império são Carlos V de Espanha e Francisco I de França,

concorrentes e rivais do nosso rei D. Manuel, na eleição de 1519, que o Papa Leão X vende ao monarca espanhol.

O conceito de Império sofre uma alteração radical antes ainda da época dos descobrimentos. O momento de ruptura parece instalar-se entre Dante e Petrarca, e é marcado pelo fim do feudalismo, pela afirmação e fixação de fronteiras nacionais. Embora ainda associada a um espaço geográfico, a ideia de Império é limitada pelo absolutismo régio e adquire conotações mais culturais e ideológicas que propriamente políticas. A primeira formulação teórica deve-se a Dante que, na sua **Monarquia**, desenvolve a ideia desligada de nacionalismos. Por hierarquias e analogias entre homem e sociedade, poder divino e real, recupera a Justiça de Virgílio como ordem máxima do império:

*Além disso o mundo está perfeitamente ordenado quando nele reina a justiça em toda a plenitude. Virgílio, desejando celebrar o século que nascia, cantava nas Bucólicas:*

*Já a Virgem regressa; regressam os tempos de Saturno.*

*A Virgem era a Justiça a que também se chamava Astreia. A justiça plena só existe com o Monarca. Para a excelente ordenação do mundo é necessária, portanto, a monarquia ou Império.*<sup>364</sup>

Este texto baseia-se numa lei de amor ideal manifesta a nível do temporal, mas dela departe uma outra hierarquia analógica, de carácter espiritual – associável às teorizações de Joaquim de Flora sobre a Cidade de Deus de Agostinho – que explicita na **Divina Comédia**. Dante preocupa-se, assim, não apenas com os aspectos prático e realista da função governativa, mas também com o seu contraponto espiritual, que tem o grau mais elevado em Deus, de que o príncipe é manifestação humana.

Também Petrarca se preocupa com as questões imperiais nos seus dois aspectos. Não refuta a teoria medieval do Império, mas a sua perspectiva é diferente. O conhecimento que possui da civilização clássica leva-o a entender a Idade Média como um tempo de obscurantismo – uma Idade de Ferro – que resultou da destruição provocada pelas invasões bárbaras. A noção de descontinuidade cultural associa-se a ideia do ciclo de renovações periódicas presente na retórica imperialista:

*Que Petrarca não tenha de facto contestado a teoria da traslação do Império, e portanto a sua continuidade, é sugerido pela profecia que ele coloca na boca de Lucio Cipião no seu poema latino Africa (II, vv.288-93). Porém, noutros sítios parece olhar com desprezo algumas das noções mais queridas pelo imperialismo medieval. Para ele, as influências bárbaras que destruíram Roma sobrevivem no Império barbarizado da Idade Média.*<sup>365</sup>

Petrarca crê ainda que a fraqueza e desunião da Itália são motivadas pelo abandono da deusa fortuna – de Dante – que não mais é seduzida pela «virtú» do povo romano. Por este motivo se liga, inicialmente, a Cola di Rienzo – que convida a Itália a unir-se sob uma nova Roma, já que a antiga «Virtú» cívica romana seria, concretamente, recuperada sob a sua chefia. E também se afasta daquele criticando-o, em carta, pelo excesso de ambição de poder. O que o poeta exige de facto é uma renovação mais completa da civilização clássica, a verdadeira missão do humanista do seu tempo.

A sua devoção pela «humanitas» clássica reúne a disciplina literária e a preocupação espiritual com a alma. Segundo Antonio Prieto:

*implica toda uma inauguração europeia que não tarda a manifestar-se. Aliando-se com o neo-platonismo, a «humanitas» de Petrarca reaparece, por exemplo, em Marcilio Ficino com uma projecção que toca, pictoricamente, a criação da Primavera de Botticelli. [...] Trata-se de uma transformação das cenas profanas sugeridas pela descrição de Vénus («Humanitas») de Apuleio, na que intervém a elevação espiritual cristã que Ficino predica epistolarmente a Lorenzo di Pierfrancesco di Medici e que Ficini tinha animado com a dignidade petrarquista.<sup>366</sup>*

Poder-se-á, pois, afirmar que se evidencia uma ligação entre o amálgama das figuras de Astreia-Justiça-Diana e a imagem sagrada de Maria como representante cristianizada da deusa Fortuna. Igualmente, sendo Astreia associada ao mito Imperial – que possui duas facetas, a sagrada e profana – aquela figura apresenta-se como metáfora ideal, tanto para a «Virtú» romana, como para a «Humanitas», projectando-se na **Primavera** de Boticelli, e dando origem à sua primeira hipóstase neo-platónica em Beatriz. Madona Laura será, então, a sucessora directa daquelas figuras femininas, congregando em si, ainda, a tradição medieval trovadoresca.

### 3.1 - A Construção da figura de Laura

Terá sido a um poema de um trovador do século XII que Petrarca foi buscar a sua Laura. Trata-se de «Ab gai so cundet e leri» [«Com uma bela, alegre e feliz melodia»] de Arnaut Daniel, que traz a assinatura do autor em três versos magníficos:

Ieu sui Arnautz **qu'amas l'aura**  
e cas la lebre ab lo bueu  
e nadi contra suberna.  
(vv.43-45)

[Eu sou Arnaud que apanha o vento  
Caço a lebre com o boi  
E nado contra a corrente.]

A expressão «qu'amas l'aura» – foneticamente, ou na linguagem dos pássaros, pode ler-se «que amas Laura». «L'aur amara», «ar amargo», a inaugurar outro dos seus poemas, dá-nos «Laura amarga». São vários os autores que atribuem esta origem à Dama de Petrarca, tanto mais que este pede de empréstimo a Arnaut a forma da sextina, e glosa o primeiro poema explicitamente no seu Canzonieri<sup>367</sup> «Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura» que tem por sujeito poético uma «Laura».

O mítico encontro de Petrarca com Laura na Igreja de Santa Clara é datado de 6 de Abril de 1327, ano em que alguns críticos fazem nascer o humanismo. Exactamente 21 anos depois, no mesmo dia, morria a musa, dando origem à segunda parte da obra do autor, intitulada «In morte de madonna Laura» pelo seu biógrafo Vellutello. É este quem fixa o texto poético de Petrarca e o associa a um percurso amoroso à revelia da ordem estabelecida pelo poeta toscano. A lenda é imposta à obra, e Laura torna-se uma entidade de «carne e osso»:

*Com a eleição de Laura como «dona» poética a quem Petrarca se entrega, o poeta vai renovar requintadamente o velho conceptualismo da poesia provençal, afiliando-se transitoriamente numa retórica subtil em que o nome de Laura equivale a Aurora, Louro, Laurea, ou bem num artifício que já havia agradado a Arnaut Daniel, um nome oculto em Aura. O soneto «L'aure che 'l verde lauro e l'aureo crine» é uma complacência fónica com o nome da sua «dona», e um outro soneto, «L'aurea mia sacra al mio stanco riposo» joga conjuntamente com o sentido próprio de aura e com o do nome amado.<sup>368</sup>*

Petrarca associa-se, então, à poesia lírica provençal, ao hermetismo do «trobar ric», podendo o nome de Laura funcionar como «senhal» à semelhança de «Prima verrá», a Primavera/Giovanna de Cavalcanti. A mulher no «petrarquismo» torna-se, então, uma: «potência poética da qual o poeta extrai a ideia de beleza, o que explica que Ficino lhe tenha assignado o elemento platónico do amor-contemplação»<sup>369</sup>. Esta imagem feminina ideal – que é uma máscara das concepções filosóficas do poeta – exige, no entanto, algum «lastro» concreto e material:

*Porque Laura, para além da sua existência real, é uma vigorosa necessidade criacional do homem Petrarca, um elevado motivo poético ao qual o poeta concede uma ténue ligação terrestre através de notas realistas que o apoiem na ideação dela, como o soneto sobre o seu primeiro encontro «Era il giorno ch'al sol si scolotato»*

[poema 3], ou em dar-lhe o autêntico nome de Laureta, ou ao relacioná-la com um retrato pintado por Simone Martini no soneto «Per mirar Policleto a prova fiso» [poema 77].<sup>370</sup>

Tendo em conta que a «Prima Verrá» de Cavalcanti está directamente relacionada com a figura da «Primavera» de Boticelli, torna-se certamente interessante esta afirmação sobre Laura, que reitera a ligação entre poesia e pintura, especialmente se se tiver em conta a tradição emblemática. Relativamente a este aspecto, o retrato, por si só, não prova a existência efectiva de Laura, mas pode atestar que esta não é apenas um ideal amoroso.

Quando elabora o plano final de organização da sua obra, Petrarca recolhe as suas cartas em prosa e em verso, e divide o cancionero em duas partes: «na primeira, segundo o tema da égloga terceira do *Bucolium carmen* o amor por Laura corresponde ao amor da glória; na segunda (...) Laura torna-se a guia para o céu, que está longe de sentimentos vis.»<sup>371</sup> a «L'aura gentil» que se opõe à «L'aura popularis», ou a personificação da Verdade tal como aparece em **De Secreto Conflictu:**

*... parecia-me ver – ansioso e muito – apresentar-se-me uma dona, de idade e esplendor excepcionais, e de uma beleza que os homens não compreendem suficientemente; nem eu sabia o que eu alcançava ver. Que era uma virgem mo revelavam todavia as suas vestes e o seu rosto. Espantei-me ainda com aquele aspecto insolitamente luminoso, e não ousava levantar os meus olhos para os raios que o sol dos olhos dela emitiam; e então falou-me assim: – Não temas, não te perturbes com a minha beleza nova. Tive piedade das tuas dores, e descí de longe para te trazer uma ajuda a tempo. Já basta e já olhaste mais que basta, até agora a terra com olhos enevoados; e se a tal ponto olhaste essas belezas mortais em que eles se deleitam, que coisa não poderias esperar se os erguesses para as eternas?*

*Quando ouvi estas palavras, pois que ainda não me tinha recomposto do assombro, dei a resposta com a voz a tremer, pelo meio destes versos de Virgílio: «Que nome te poderei dar, ó virgem? Porque o teu rosto não é de pessoa mortal, nem a tua voz tem o som de uma voz humana». – Eu sou – eis a minha resposta – aquela que tu na nossa África descreveste com amorosa elegância (...) Apenas acabara de concluir as suas palavras e, considerando todas as coisas, pensei que só a própria Verdade poderia ser aquela que me falava.»<sup>372</sup>*

Nesta longa citação várias imagens se escondem por detrás da figura feminina. Em primeiro lugar, a sua caracterização como de extrema beleza, a par da referência à Verdade, exige que se faça a ligação com a sua terceira componente, a Justiça – recorde-se que em Platão, Verdade, Beleza e Justiça são as três vertentes do Uno. Depois, ainda pelas suas particularidades, a

figura associa-se à revelação da Ideia platónica, e logo, é sinónimo de conhecimento. Por sua vez, a citação de Virgílio<sup>373</sup> – que sintetiza, numa mesma aparição, as deusas Vénus e Diana – traz consigo as duas outras representações de Astreia. Tanto mais que esta Verdade de Petrarca – conforme expresso – é a mesma que a descrita na **Africa**, o que permite associar Laura ao mito Imperial.

Assim, parece possível afirmar que, sob o nome de Laura se personifica, igualmente, a figura de Astreia, com toda a carga simbólica – histórica, política e religiosa - que consigo acarreta.

### 3.2 – A Laura de Tagarro

No que respeita às significações atribuíveis à figura de Laura na obra de Tagarro, estas são múltiplas e controversas. Mas, mais do que uma «amada» encontrada aos 12 anos, torna-se evidente que esta Laura, dando continuidade nacional à personificação da Verdade/Justiça/Beleza de Petrarca, terá que ser lida ainda enquanto substituta da Astreia virgiliana cujo regresso ao mundo marcará o início da Idade de Ouro.

Em **Laura de Anfriso** só esporadicamente a heroína é referida, e mais raramente ainda toma a palavra. Na Ode 8 do Livro I, Vénus procede à sua descrição, enquanto alta lusitana-ninfa-noiva de Anfriso, e a sua beleza em geral – que respeita todos os cânones da mulher loira – como já referido, revela-se superior à da deusa, portanto, «mais que (romanamente) divina». Este momento é acompanhado, em margem, por notas que apontam para comentários a duas frases: «Species corporis simulacrum est mentis» - insinuando, portanto, que a descrição física poder ser apenas metáfora de uma entidade espiritual - e «Pulchritudo, & Virtus Reges Facit» - associando a Beleza e Virtude à realeza. Alguns dos versos seguintes desafiam a interpretação:

Mappas de fermosura  
Ao Angelico rostro o mundo deue;  
Quanto a virtude appura:  
Tanto ensinar se atreue  
Por globos de esmeralda em cristal breue  
(vv.86-90)

Seguidamente, Laura envergonha-se com os elogios de Vénus, e a sua reacção é acompanhada em nota pelo Livro II da **Eneida** onde se foram buscar os versos descrevendo o rubor de Lavínia<sup>374</sup>. A deusa convida, então, Laura a aceitar «o jugo brando/ Nesta idade dourada»

(vv.112-13), mas a união com Anfriso não se concretiza, como já foi dito, por inconstância daquele.

Na Ode 2 do Livro II, a divindade de Laura é alargada pela comparação com outras duas figuras mitológicas. Laura escuta os conselhos de sua mãe Leoniza, tal como Tália escutou Mnemósine e Diana escutou Latona. Laura e sua mãe são equiparadas em beleza, congregando, em si, as qualidades das outras figuras femininas invocadas. É agora a natureza que se dá por vencida perante tanta formosura:

E alli como corrida  
Escassamente os olhos leuantaua,  
Dandose por vencida  
E mais bella ficaua,  
Quando seu vencimento confessaua.  
(vv.26-30)

Ao confessar-se vencida pela beleza de Laura – que é obra sua – a natureza está a constatar o aumento do seu encanto próprio, o que permitirá a extrapolação Laura=Primavera/Alma do Mundo<sup>375</sup>.

Mas a personagem de Anfriso também tem como seus «substitutos» elementos do campo do natural, seja o álamo, seja o rio. Assim, o álamo que aparece na Ode seguinte terá que ser entendido como uma personificação do pastor. Tal como a árvore tem as letras do nome de Laura gravadas na sua casca, também o pastor tem o «senal», a imagem daquela gravada no seu peito. Laura é a «sombra» da Ideia<sup>376</sup> que penetrou pelos olhos do amado e ocupou o seu espaço interior, transformando-o pelo roubar da sua essência. É também a alma do mundo que transvaza a partir das suas manifestações materiais. Paralelamente, por estes dois motivos, pode afirmar-se desde já que Laura é mais um dos nomes – uma das sombras nominais de Anfriso – que o narrador multiplica ao longo do texto. Na Ode 5 do mesmo Livro, Anfriso – agora como rio – e após um período de cativo em «carcer de regello» e as suas águas:

Quando em parte quebradas  
Dos pés da honesta Laura erão tocadas  
  
Laura con seo passeio magestoso,  
De prezo, vos tornaua venturozo.  
Oh rio de cristal,  
Que pisado da planta imperial  
Tão sublime vos vejo  
Que vos inuejão Ganges, Douro, & Tejo  
(vv.17-24)

O rio, Anfriso, «acordado»/aquecido pelo tocar dos pés de Laura/Astreia, cujas «plantas» marcam as fronteiras – ou os «mappas» da ode anterior – do império. Estas pegadas peregrinas despertam a inveja do «Sol» (Filipe?):

Ficauão as pisadas peregrinas  
Impressas sobre as tarjas cristallinas  
Pera que o mundo as veja:  
Mas ah que o mesmo sol arde de inueja,  
Vendo ventura tanea  
De hum Rio que sobre elle se aleuanta.  
(vv.37-42)

O receio do sol perante o rio apresenta-se como uma formulação, evidentemente alegórica, que parece esconder acontecimentos reais de carácter político. Reforça-se a suposição de que Anfriso/D.Duarte, de algum modo teria aspirações a restaurar a independência – e logo, o Império por um acto de sublevação e tomada de poder, contra o qual se terá insurgido, ou o rei espanhol, ou mesmo o seu próprio irmão, D. Teodósio.

Na Ode 10 do Livro IV, encontra-se uma nova descrição – do aspecto físico, gestos e movimentação – de Laura-ninfa que, sob a égide de Virgílio, se passeia nos bosques de Diana. O poema contém uma digressão constituída por uma breve cena em que esta caça uma fera. Tanto a fera, como o álamo bendizem a sua condição de vítimas:

Os alemos soberbos, & fermozos,  
Que são aluo dos tiros venturozos,  
Com nobre presumpção  
Na seta estão beijando aquella mão,  
Que ou he neve animada.  
Ou do marfim mais puro foy formada.  
(vv. 37-42)

Continua o louvor da caçadora que termina com ecos camonianos: «A todos quanto vê todos cativa,/ Settas tirando a molhos:/ Porém as que mais rendem são dos olhos» (vv.46-49). Aqui em nota encontra-se Ovídio, Tibúlio e Propércio, mas também Ezequiel 28<sup>377</sup>, Crisóstomo sobre a epístola de S. Paulo aos Efésios<sup>378</sup> o Livro 10 de Egisipo, Flávio Josefo<sup>379</sup>, e Artemidoro<sup>380</sup>. Enquanto Diana, Laura é acusada de desprezar os pastores «A quem dura, & cruel matou de amores» (vv. 54). Na estrofe seguinte dá-se uma associação entre a ninfa/Diana e a caça, sendo agora a imagem feminina associada à da fera: «Os pastores seguindo/ A esta fêra, que delles se vai rindo» (vv. 59-60); a esta associação refere-se a **Bucólica 2**, supõe-se que de Virgílio. O poema vai terminar com um lamento de um narrador:

«Quem ordenou tão áspera ventura?/ Que nacesse de hum parto a fermosura com a dura esquivança?/.../ Que vamos sempre a caça do impossível» (vv. 60-62 e 65), que tem por nota lateral a **Arcádia** de Lope de Vega, a que se segue uma moralização, um pedido à sua alma para que busque outro bem mais acessível, «Bem verdadeiro, eterno e singular,/ fermosura infinita,/Com cujo sangue, ó alma, andais escrita» (vv.69-71). Propõe-se, aqui, a par da identificação de Laura com Diana<sup>381</sup>, uma mudança de objecto de culto, uma ainda não nomeada transferência da deusa pagã, para a figura de Cristo, com o seguinte argumento:

Deixai que ande bebendo seus enganos  
Quem não vio inda santos desenganos.  
Porem vos que abristes  
Os olhos, com que mil miserias vistes,  
Buscai be(n)s de mais dura;  
Despresai a caduca fermosura.  
(vv. 72-78)

A estes versos finais correspondem citações sobre a fugacidade dos bens do mundo, atribuídas a Crisóstomo, sobre a solidão do Pelicano em Agostinho, e sobre o **Salmo 101**<sup>382</sup>.

Laura-ninfa-Diana é, posteriormente, relacionada com Cila e apresentada como motivo de naufrágio de Anfriso (Livro V, Ode 1), tão inimiga quanto a fortuna-Caribdis no reter dos bens predestinados ao pastor. Na Ode 3 do mesmo Livro a ninfa que se recusar «casar» com Anfriso, e declara-se apaixonada por Cristo:

Desengana-te Anfriso, me dizia  
Que esposo mortal  
Não há de entrar em minha companhia:  
Só viuo namorada  
Da belleza superna, & increada.  
(vv.21-25)

A par desta estrofe encontra-se uma nota que refere: «Cognita divina Pulchritudine humanam intelligimus seditatem», acompanhada pela nomeação de padres da Igreja sobre a revelação do **Apocalipse**, e o **Cântico dos Cânticos**. Após ser identificada com Astreia e com Diana, Laura aparece aqui como figuração de uma Ideia neo-platónica (pela revelação), mas cristianizada, pois o objecto do seu amor é agora Cristo crucificado.

Laura coloca-se, deste modo, fora do alcance humano – e, se personificação da Ideia Imperial, prepara a sua transferência para o momento do Juízo Final do **Novo Testamento**.

A confirmação de que Laura não é alguém de carne e osso encontra-se na Ode seguinte, a sétima deste Livro, em que, numa glosa da **Ilíada** – e do catálogo de mulheres de

Hesíodo –, se condenam todas as mulheres em geral como destruidoras de Monarquias, sendo usada como exemplar a tragédia de Tróia desencadeada por Helena <sup>383</sup> :

Nem só tem assolado  
Monarchia Troyana;  
Senão também a Ibera, e a Ronana.

Oh feros basiliscos!  
Aspides, brandos Sphynges venenosas!  
Que causais tantos riscos  
Tragedias tão custosas  
As altas Monarchias gloriosas.  
(vv.78-85)

Esta moral, que o narrador retira do acontecimento épico é apoiada por uma lista de notas marginais que, supõe-se, referem todos os comentários misóginos, passando pelos autores clássicos e Padres da Igreja.

As Odes 3 e 4 do Livro VI são novamente dedicadas à descrição de Laura. Na primeira ela é comparada à rosa – mas também a Aurora, Diana, Palas – de acordo com o motivo da efemeridade da beleza, assunto que é desenvolvido na segunda. O autor desta comparação – e do canto – é Eros, que usa o argumento da efemeridade da beleza humana para convencer a personagem a casar com Cristo (apelidado de «Pedra divina» na Ode 1 deste Livro), e tomar a Cruz como trono:

Porque duvidas, alma soberana?  
Render-te aquella vida mais que humana,  
Que já por ti morreo?  
Eu que sou a maior força do Ceo  
Serei em teu fauor;  
E te tirarei Laura esse temor.  
(vv.55-60)

Eros desempenha aqui a sua função neo-platónica de pneuma universal e, seguidamente, vai reiterar esse seu ofício de elo de ligação entre todas as coisas, usando as suas armas tradicionais e pagãs, o arco e a seta, para ferir Laura de amores pelo seu «Divino Esposo». Mais uma vez, as notas referem textos religiosos.

Pelo retomar do tema da rosa, a Ode 5 deste Livro terá de ser lida em conjunto com as anteriores, embora Laura não seja aqui referida. A rosa, apresentando características emblemáticas (ou herméticas) – «Purpureos obeliscos/ Fechada rosa estais representando» (vv.1-2) – é elogiada como «Imperatriz» e «Aurora», numa personificação que leva a pensar,

por momentos, que se trata de uma alegoria a mascarar o louvor a uma pessoa de facto. O poema termina de novo com a questão da efemeridade da beleza e da passagem do tempo.

É este um dos poemas a que faltam dois fólhos – pelo que se seguiu a edição do século XVIII. Nos que existem aparece apenas uma nota marginal no fólho 124v., mencionando o elogio da rosa feito pela própria Vénus, narrado por Libânio. No fólho 127, por entre autores sagrados, surgem Horácio<sup>384</sup>, Ronsard<sup>385</sup>, Marinus<sup>386</sup>, Mena<sup>387</sup>, Torcato Tasso<sup>388</sup>.

À semelhança do que acontece com Anfriso – que vai «morrendo» sucessivamente – também Laura é, por três vezes, ameaçada de morte. Primeiro, no Livro IV, Ode 4, por doença quando é ressuscitada pelo canto de Anfriso. Este lamento sobre a figura feminina serve de pretexto a um comentário sobre a brevidade do tempo e a efemeridade da beleza.

Depois, na última Ode do Livro V, agora Laura é ameaçada por um monstro. O poema começa com a descrição de uma serpente/dragão que se propõe atacá-la quando adormecida. Mas a personagem acaba por ser defendida pela própria Morte, que lhe serve de guarda:

Contra esta prenda rica,  
Que de meus próprios dentes já larguei,  
Vens tu, ó serpe iníqua?  
Atropelando a ley.  
Que eu mesma pus que a Laura perdoei?  
(vv. 46-50)

É então a Morte que fulmina o dragão o qual, ao cair, acorda Laura. E a Morte/Libitina dirige-se-lhe falando-lhe das três vidas que lhe concedera: a primeira, a natural; a segunda, resultante de a ter poupado a uma doença; e esta terceira, em que a salvara do dragão. Estes salvamentos foram ordenados por Cristo: «Aquella Magestade/ Que a mi já se rendeo na Cruz sagrada» (vv.91-92). E a morte aconselha Laura a empregar a sua (terceira ou tripla) vida: «Onde ella se restaura,/ Naquela cruz formosa,/ Do piloto Jesus nau gloriosa» (vv. 106-10). Laura chora de amor: «E quando imagina/ quanto JESUS a ama:/ JESUS esposo meu, sospira e chama» (vv.113-115). O poeta escolheu a curiosa imagem de uma Morte que funciona como «alcoviteira» de Cristo na conversão de Laura. A tripla fuga à morte – ou recuperação da vida por Laura – insere-se no pólo oposto às triplas exéquias de Anfriso no seu caminho de acesso ao Desengano. A parte final do poema é também toda ela toda acompanhada de notas marginais de carácter religioso.

Marca-se, assim, o percurso de acesso ao divino, que vem a ser pormenorizado no final do sexto Livro de Odes. Na Ode 6, Laura toma o hábito e entra no convento. Este acto,

definido pela própria como um auto-sacrifício, é acompanhado de um comportamento ascético e por auto-punições talvez excessivas – ou pouco ortodoxas:

Rasgava a carne tenra, & delicada  
Com diciplina fera:  
O duro leito de cortiças era:  
O pobreza estremada!  
Chau de altos Ceos,  
Que tanto agradas ao eterno Deos!  
(vv. 31-36)

Apesar do leito duro, com uma pedra por almofada, Laura ainda interrompe o seu sono nocturno para fazer orações, com consequências igualmente pouco vulgares:

Aos Ceos fazendo Guerra  
Pois dis seu mesmo Autor,  
Que hua Alma lhe tirou balas de amor.  
(vv. 52-54)

Deus/Cristo apresenta-se na posição do amado, seduzido pela figura feminina<sup>389</sup>. Uma segunda consequência da prece é uma insinuada união extática entre Laura e Cristo, também ela pouco ortodoxa (embora as notas mencionem esposais espirituais com Cristo):

Ah! quem se vira: & nisto heis que soltava  
Duas largas correntes  
Dos saudosos olhos descontentes;  
E quando em si tornava,  
Tanto que vio a luz:  
Suspirou docemente por Iesus.  
(vv. 91-96)

Na Ode seguinte – uma das mais conhecidas deste autor – o êxtase aparece explícito no seu final. O poema é todo ele constituído por uma «ekphrasis» – tendo em conta o modelo do «Escudo de Aquiles» – na medida em que se descreve uma obra de arte, bem como o momento e o processo da sua fabricação. Os primeiros versos introduzem a personagem:

Ornamentos de tella singulares  
Laura fazendo está pera os altares;  
Iá moue em campo de ouro  
A mão, que era de graças hum tesouro;  
Tão propria nas pinturas,  
Que as aruores tem voz, alma as figuras:  
(vv.1-6)

O acto de bordar, eminentemente feminino, associa-se às artes de poesia e pintura na sua qualidade de «poiesis»/criação, para descrever outros e sucessivos actos de criação – um refazer do cosmos e da história. Nestas condições, o «eu»-narrador assume, de modo não - evidente e escamoteado, uma (tripla) posição de demiurgo, que a nível de superfície é atribuída à personagem feminina<sup>390</sup>. Os versos seguintes são, assim, dedicados à descrição dos elementos «pintados»/bordados por Laura-Penélope, que correspondem a um percurso que passa da génese à queda e promessa de salvação. A bordadora começa pela Santíssima Trindade, passando ao Cosmos, ao Paraíso, com as respectiva árvore, Adão e a serpente, a que se seguem Daniel e suas profecias, Jacob, David, Joaquim e Maria, depois a anunciação do anjo e o nascimento em Belém.

Na edição de 1627 faltam, seguidamente, os fólios 131/131v. e 132/132 v. a que correspondem os versos 79-171. Nestes, continua-se a descrição do presépio, a que se segue uma estrofe contra os judeus:

Tu só és infiel,  
Que o não conheces, improbo Israel

Canalha infame, que ha tão longos dias  
Esperas cega, e triste outro Messias:  
Quem vira renovado  
O teatro de Tito em fogo armado:  
Que se as cruzes faltarem,  
Não falem fogos para te acabarem.  
(vv. 85-90)

Esta estrofe surge um pouco deslocada pela violência e diferença de tom, permitindo talvez a hipótese de um acrescento posterior à escrita do poema – pelo seu autor ou outrém. Ou então, devido à sua temática, procurar cristianizar – ou salvaguardar-se de – a faceta de messianismo judaico que também inspira o mito Imperial<sup>391</sup>.

Laura borda, então, as personagens do presépio, os anjos, os pastores, chegando a usar os seus cabelos para «As faxas do Minino» (vv.105) e com lágrimas de emoção lamenta-o:

Luz de minha alma, Sol Omnipotente!  
Vós que fostes gerado eternamente  
Do mar da divindade,  
Com o qual sois o mesmo em unidade,  
Alli sem Mãi nasceis,  
E aqui sem pai na terra apareceis.  
(vv. 110-114)

Este lamento levanta o problema de heresia relativamente à origem humana ou divina de Cristo, particularmente o «Nestorianismo» em que defendendo a existência de duas pessoas em Cristo – a divina e humana – Maria é considerada como apenas mãe do Cristo-homem. Continua Laura cobrindo o menino com seus cabelos – numa antecipação do gesto de Maria Madalena<sup>392</sup> – fazendo-lhe «prisões» (vv.138), que dão lugar a um comentário do narrador:

Que feridas, meu Deos, tão gloriosas,  
Vos farão vestiduras tão formosas,  
Se outra hora confessastes,  
Quando por zelozias namorastes,  
Que vossa doce escrava  
Com um só cabelo vos acutelava!

(vv.139-144)

O comentário pode ser entendido de duas maneiras: ou o destinatário é Anfriso, e então, como antigo enamorado de Laura, agora estará com «ciúmes» de Deus; ou o destinatário é o próprio Deus, e este confessar da sua «paixão» por Laura, vislumbrada através de «zelozias» tem de novo implicações heréticas, agora de carácter gnóstico. De facto, o termo «zelozias» tem o duplo sentido de «ciúme» e «postigo», «tabuinhas» como cortina, o véu que separa a divina Sofia de Deus na **Hypostase dos Arcontes**, a versão valentiniana tardia daquela posição filosófica.

O bordado continua, até que Laura descansa a sua mão e, agora adormecendo, entra de novo em êxtase<sup>393</sup>. Laura transfigura-se atingindo, portanto, numa dimensão idêntica à de seu par, o «esposo divino»:

Alli em doce somno, peregrino  
Goza de seu Esposo alto, e divino,  
O qual alçando a mão  
Esconjurava as filhas de Syaõ

(vv.166-68)

Na estrofe final o narrador aconselha: «Gozai Laura gozai vossos amores» (vv.172), aos quais correspondem um reflorescimento primaveril da natureza. Esta cristianização duplica ainda o processo de identificação de Beatriz com Cristo, feito por Dante, na Vita Nuova, e implicitamente recupera a Laura-Primavera, «Prima Verrá» a primeira a ver/ser vista. A par desta estrofe final encontra-se em nota à margem a reprodução de um excerto de **Êxodo** 24<sup>394</sup>, e do **Cântico** 2<sup>395</sup>.

Este último poema sobre Laura congrega os elementos sagrados e profanos, das tradições clássica, judaico-cristã, e mesmo herética.

#### **iv - Conclusões prévias**

Será possível portanto afirmar que, em Manuel da Veiga Tagarro, sob a figura de Laura, se esconde uma tentativa de condensação das diversas facetas da hipóstase feminina neo-platónica (Laura enquanto Ideia e substituta de Diana-Beatriz-Madonna Laura), a gnóstica (Helena-Maria Madalena), bem como da figura Imperial de Diana-Astreia, numa síntese cristianizada pelo professor da heroína. Ainda, e porque para além de ser associada à revelação, o seu «casamento» com Cristo/Deus traz implicações gnósticas, Laura é igualmente confirmada como personificação da divina Sofia.

Encontram-se, então, três facetas da figura de Laura, a primeira, a «material», que corresponderá à amada de Anfriso, na sua fase primitiva, funcionando como «dona poética» do pastor (e do narrador), relacionável com o primeiro estágio do caminho para o Desengano: Vénus/Primavera; a segunda, a Laura imperial, ainda relacionada com Anfriso, mas metáfora de um anseio de carácter político: é Diana/Astreia; a terceira, já de carácter sagrado e/ou filosófico – seja qual for a perspectiva adoptada (católica ou gnóstica) sempre cristianizada – em que Laura se torna hipóstase do conhecimento: a divina Sofia ou a Ideia neo-platónica. Aqui ainda com uma dupla hipótese decorrente da divisão entre «l'aura gentil» e «l'aura popularis» de Petrarca, sob a figura de Ennoia, ou sob a figura da Pistis Sofia do Valentinianismo.

Também o seu percurso pode ser considerado como duplo, se se entender que passa da vida activa – do mundo – à vida contemplativa – do convento, ou do amor humano ao divino.

## CONCLUSÃO

A impossibilidade de constituir uma biografia transforma Manuel da Veiga Tagarro num «herói» do estruturalismo. Preenche, por esta via, todas as condições que eram exigidas pelos mestres, na medida em que obriga o leitor – quer este queira ou não – a centrar-se exclusivamente na sua obra.

No entanto, e apesar das autonomia semântica do texto escrito face à situação de discurso, é impossível considera-lo como uma entidade sem autor. A tentação biográfica torna-se uma necessidade quando o sentido do texto depende de um olhar particular sobre o mundo, que constitui a sua referência primeira. Recusando, embora, a perspectiva psicologizante que informa a lenda romântica construída em torno de Manuel da Veiga Tagarro, insiste-se na hipótese de o autor poder ter sido um dos náufragos-prisioneiros resgatados de Alcácer-Quibir. Directamente relacionado com o norte de Africa, terá sido nobre porque se move na corte, embora sem meios. Por estes motivos se identificará com o Árquias defendido por Cícero: guerreiro, poeta e «estrangeiro», sem bens, e sem acesso a registos que permitam provar a sua identidade, terá ficado sujeito a sobreviver através do mecenato.

Porque o(s) mecenas que este «eu» de enunciação cantou se revela(m) igualmente desprotegido(s) da sorte, poeta e patrono(s) foram tragados pela história, tendo todavia sobrevivido esporádica e horacianamente imortalizados pela escrita poética.

No que respeita ao conjunto de poemas torna-se evidente, pela presença das notas marginais na edição de seiscentos, que a sua leitura exige o recurso não apenas à intertextualidade, como à interdisciplinaridade. A carga de erudição – dir-se-ia mesmo enciclopédica – que acompanha os diversos poemas, dificulta de sobremaneira a sua interpretação. Mas a inclusão de fragmentos de outros textos, que transformam a obra num «monstro», revelam-se não apenas como uma exibição pedante, mas também, como uma tentativa de recapitulação dos legados culturais do passado, que se pretendem organizar num todo englobante. Por esta via, **Laura de Anfriso** deverá ser lida e entendida, não como um conjunto de componentes parciais, mas como um todo histórico – exibindo-se como «tradição» no sentido primeiro do termo. A historicidade da transmissão, e da recepção, deste «conhecimento», não pode, pois, ser elidida, tanto mais que, devido às transformações sócio-

culturais, filosóficas, e mesmo religiosas do período – que implicam uma mudança de cosmovisão – a tradição se revela como problemática. A recuperação do passado é uma tentativa para superar o esquecimento e obviar à alienação. Manuel da Veiga transpõe este obstáculo pelo recurso à estratégia da citação. A sua escrita é, deste modo, também uma forma de leitura dos textos da antiguidade – sagrada e profana –, textos que procura resgatar tornando-os, simultaneamente, presentes e produtivos para o futuro.

Quanto mais não seja por este aspecto, será redutor despedir sumariamente Tagarro com mais ou menos classificações e etiquetas, especialmente quando os estudos que o mencionam são elaborados sem o recurso à edição de 1627.

Relativamente a um enquadramento periodológico, pode afirmar-se que Manuel da Veiga, de acordo com os pressupostos superiormente sintetizados por V. M. Aguiar e Silva, se encontra mais perto do Maneirismo que do Barroco:

*O barroco é profundamente sensorial e naturalista, apela gozosamente para as seriações fruídas na variedade incessante do mundo físico, ao passo que o maneirismo, sob o domínio do "disegno" interiore, da Idea, se distancia da realidade física e do mundo sensório, preocupado com problemas filosófico -morais, com fantasmas interiores e com complexidades e subtilezas estilísticas; o barroco é uma arte acentuadamente realista e popular, animada de um poderoso ímpeto vital, comprazendo-se na sátira desbocada e galhofeira, dissolvendo deliberadamente a tradição poética petrarquista, ao passo que o maneirismo é uma arte de elites avessa ao sentimento "democrático" que anima o barroco, anti-realista, impregnada de um importante substrato preciosista e cortês, representado sobretudo pelo filão petrarquista; o barroco caracteriza-se pela ostentação, pelo esplendor e pela proliferação dos elementos decorativos, pelo senso da magnificência que se revela em todas as suas manifestações, tanto nas festas de corte como nas cerimónias fúnebres, contrariamente ao maneirismo, mais sóbrio e mais frio, introspectivo e cerebral, dilacerado por contradições insolúveis; o barroco tende frequentemente para o ludismo e o divertimento enquanto o maneirismo aparece conturbado por um "pathos" e uma melancolia de raízes bem fundas.*<sup>396</sup>

A favor da hipótese Maneirista, encontra-se a mundividência, já que se refere um mundo labiríntico, mas o universo não perdeu a sua harmonia ptolomaica, pois as estrelas continuam a seguir o seu ordenado caminho astrológico; a oposição corpo/alma alia-se à inquietação espiritual e à angústia pela efemeridade da vida, mas estas são resolvidas pelo divino, e encontra-se uma solução pelo êxtase.

A nível da linguagem descobre-se o uso de antíteses abstractas e metáforas conceituosas que remontam ao «Dolce Stil Nuovo» mas que, explicitadas pelas notas, não só adquirem uma intenção didáctica como «classicizam» o próprio Petrarca. Está ainda presente a dificuldade neo-platónica em encontrar um discurso para dizer o sagrado, que vai ser ultrapassada do modo usual, pelo recurso à linguagem da poesia amorosa profana.

Assim, a ligação ao Maneirismo será igualmente uma falsa aproximação, na medida em que a angústia existencial própria do período se apresenta altamente codificada de acordo com códigos anteriores, e a sua forma de pensamento, seguindo uma lógica claramente escolástica, poderia ser considerada mais próxima ainda do medieval que do renascente. O seu é um sofrimento rígido e hierarquizado, altamente ordenado mesmo nos seus destemperos. Terá sido esta anacronia, sensível mas não muito evidente, que os seus críticos associaram ao preciosismo e ostentação, e os levou a incluí-lo no período Barroco.

Como se pensa ter provado, se **Laura de Anfriso** peca é por excesso, e não por falta, de riqueza de significados, sejam eles a nível formal e prosódico, sejam a nível literário, histórico e filosófico. Esta desmesura é agravada pela duplicação, ou duplicidade, de sentidos e informações. Primeiro, relativamente à estrutura, verifica-se – na Epístola e Éclogas – que pretende conciliar os elementos próprios do género bucólico, que intitulam os textos, com uma estrutura épica, dissimulada e obsoleta, reunindo à intenção encomiástica a pretensão de sublimidade artística. Nos Livros de Odes vai ser seguido o processo inverso, pelo uso do nome da forma clássica e utilização das formas das silvas e canções pastoris. Estas duas partes do texto organizam-se num todo sob a égide do «epilion», que traz consigo a exaltação do tema amoroso à forma do canto heróico.

Estes processos gemelares, reflexo ainda de uma apropriação das tradições clássica e vernacular, prolongam-se pelas personagens e vão igualmente fundamentar a evolução do triplo percurso para o Desengano. Este é, inicialmente, um substituto analógico para a demanda da cavalaria medieval, mas progressivamente vem a revelar-se como um processo de evolução interior, tanto psicológico, como filosófico-espiritual. Começa porque esse caminho é seguido pelos heróis – Laura e Anfriso – que evoluem simultaneamente, a par e em oposição. E se Laura vai representar para Anfriso as diversas e sucessivas hipóstase femininas, centradas nas figuras de Eva/Vénus, Diana/Astreia e depois Verdade/Sofia; Anfriso acaba por se contrapor enquanto hipóstase masculina de homem/Adão, rei/David, e deus/Cristo. Assim, em última instância, a morte do pastor – porque vai para os Céus/Mundo Ideal – e o êxtase de Laura – que se casa com Cristo –, funcionam como metáfora, ou alegoria, da união

mística dos princípios feminino (Lua) e masculino (Sol) que cada um deles representa. Por este processo, Laura sempre acaba por casar com Anfriso na dúplice união de Cristo com Sofia.

Por aqui se recupera, uma vez mais, o mito do regresso à Idade de Ouro próprio do estado adâmico da vida pastoril, mas agora sob uma perspectiva religiosa (gnóstica) ou filosófica (o neo-platonismo de Leão Hebreu<sup>397</sup>). Este processo corresponde, em Manuel da Veiga, a uma tripla redenção de uma tripla queda – a gnóstica-cósmica, e as genésicas dos anjos e dos homens. A ascensão redentora aparece simbolizada no cortejo estelar e astrológico, narrado por Anfriso na sua subida aos céus, bem como no bordado de Laura, que «refaz» o universo. O processo escatológico apresenta-se, também ele, como síntese religiosa de diversas tradições que se pretendem cristianizar.

Mas por detrás das personagens e de todo o seu percurso está o «eu de enunciação», presença residual do autor histórico, que apenas fica conhecido pelas suas opiniões, ou pela sua filosofia:

*Quem escreve um poema , a problemática dum autor, o sujeito dum poema é sempre o seu autor seja qual for a retórica usada para se expressar, e esse autor não é apenas aquilo que surge dizendo um pronome pessoal qualquer num discurso, esse autor , a totalidade desse discurso. O sujeito dum poema é a globalidade do poema que é a pessoa do seu autor.* <sup>398</sup>

Em Laura de Anfriso, materialmente ausente, Tagarro não deixa de ser uma forte presença que se não pode ignorar. E se a problemática é o autor, Laura e Anfriso são, por esta via, Manuel da Veiga. Não se pretende, com esta leitura, uma apropriação de um outro sujeito, presumivelmente escondido atrás do texto, mas sim do projecto de um mundo, de uma proposta ontológica que o texto acaba por desvelar diante de si mesmo.

## Notas

## Bibliografia

## Anexos

---

- <sup>1</sup> Henri Meschonnic : «*La poétique et l'histoire de l'individuation ne se conçoivent plus l'une sans l'autre. Toutes deux ensemble ne - sont pas en marge. Leur marginalização ne saurait être que cet effect culturel dont le propre est de se faire passer pour effect de science et de vérité. C'est la centralité du sujet, du rythme, du corps dans le langage qui exerce la contestation permanente des pratiques par la théorie, et des théories par la pratique. Le reste n'est que le jeu du signe.*» in *Les États de la Poétique*, Puf, Paris, 1985, p.22.
- <sup>2</sup> Paul Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, Edições 70, Lisboa, 1976, p.42.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p.104.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 90.
- <sup>5</sup> J. C. Polet: «*Fondée sur la pure intellectualité de l'inscription du sens et de l'historicité de son écriture, l'irréductibilité de l'histoire littéraire est la véritable entropie du mouvement et du développement de la critique scientifique: ses domaines et ses disciplines propres sont et seront toujours de définition aléatoire car les sciences humaines en général et celles de la littérature en particulier sont toujours - susceptibles de tirer, de l'histoire de la littérature, et du réservoir qu'elle est, des ordres de faits qui recèlent des coherences susceptibles d'intelligence systématique et, dès lors, d'autonomie méthodologique.*» in «*Histoire littéraire et littérature comparée*» in *Méthodes du Texte*, Éditions Duculot, Paris, 1987, pp.231-2.
- <sup>6</sup> Henri Meschonnic: «*Le structuralisme, constitué pour analyser des structures sans sujet ni histoire, après avoir échoué à rendre compte de la valeur, n'a pu qu'échouer devant cette carence de rapports entre éthique et politique qu'il a, lui même, contribué à constituer. C'est pourquoi le structuralisme, linguistique et littéraire, étant une Théorie de la langue, ne peut pas constituer une Théorie du discours.*», *Op. Cit.*, p.38.
- <sup>7</sup> Michel Foucault, «*What is an Author?*» in *Partisan Review*, Vol.XLII, no.4, 1975, p.614.
- <sup>8</sup> Henri Meschonnic: «*Pour la Poétique, si le discours est une pratique du sujet dans une histoire, le poème est pris comme l'inscription maximale du sujet (avec sa situation et son histoire) dans le langage, alors que les autres pratiques du discours se réalisent comme l'inscription du langage dans l'histoire et la situation.*», *Op. Cit.*, p.43.
- <sup>9</sup> V. M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Livraria Almedina, Coimbra, 1986, p.220-21.
- <sup>10</sup> Roland Barthes, *Essais Critiques*, Seuil, Paris, 1964, p.148-151.
- <sup>11</sup> Inocêncio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Imprensa-Nacional, Lisboa, Vol. VI, 1858, p.122-23.
- <sup>12</sup> «*Emmanuel de Veiga Tagarro, lusitanus, poeta, diversarum eclogarum & odarum collectionem hac inscriptione in publicum dedit: Lauro de Anfriso, Eborae 1627 in 4°. Quam ut suspicamur cum titulo Rimas Varias recoxit Rbotomagi in Gallia anno 1646.*» (1783 vol.I, pp.359), Sob a referência de «*Cognomium*» (p.491), informa sobre a existência de quatro indivíduos com o apelido de «*Veiga Tagarro*»: Emmanuel, Gaspar Alvarez, Thomas, Thomas Rodrigues, sendo este último de Évora.
- <sup>13</sup> Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, vol. III, 1752, p.401.
- <sup>14</sup> Lope de Vega e Carpio, *Laurel de Apolo...*, por Iuan Goncalvez, Madrid, 1630, «*Silva segunda*», fol. 21-21v.
- <sup>15</sup> João Soares de Brito, *Theath. Lusitana Litteratura*, Lit. E, n° 88
- <sup>16</sup> Est. 61.
- <sup>17</sup> J. M. da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Crítico Sobre os Melhores Poetas Portugueses*, Imprensa Silviana, Lisboa, Vol.V, 1850-55.
- <sup>18</sup> Francisco Dias Gomes, *Obras Poéticas*, Typographia da Real Academia das Ciências, Lisboa, 1799.
- <sup>19</sup> Carlos Castro *Catálogo de alguns livros Raros e Curiosos dos Sécs. XVI a XX*, vol.I, Livraria Castro, Lisboa, n° 978: «*...livro de versos seiscentista clássico e muito estimado. Primeira edição muito rara. Bom exemplar, porém com o frontispício em fac-simile.*» pp.117-18.
- <sup>20</sup> A partir de referências recolhidas nos poemas, declara que Manuel da Veiga, aos 12 anos, se apaixonou por D. Margarida de Noronha, filha de D. Francisco de Noronha, 2º Conde de Linhares e de D. Violante de Andrade,

---

irmã de D. António de Noronha, o companheiro de Camões, e senhora exímia na arte de pintar, como referido por Nunes do Leão em *Descrição de Portugal*. Esta paixão, naturalmente proibida, leva D. Margarida à clausura perpétua na ordem dominicana – onde toma o nome de Soror Maria de Paulo – e Tagarra à Cartuxa de Évora, onde estreita relações com D. Teodósio II. Segundo Barbosa Machado, esta D. Margarida a que Teófilo se refere, morreu em 1636, com 86 anos de idade, tornando ridícula a hipótese de um romance entre um par com uma diferença de cerca de 50 anos de idade. Teófilo Braga, *História da Literatura Portuguesa – Renascença*, Imprensa-Nacional, Casa da Moeda, Lisboa, 1984, pp.377-82.

- <sup>21</sup> Camilo Castelo Branco, *Curso de Literatura Portuguesa*, Editorial Labirinto, Lisboa, 1986, p. 38-39.
- <sup>22</sup> Dos «Manuel da Veiga» encontrados na *Leitura de Bacharéis*, nenhum permite uma associação clara com o autor.
- <sup>23</sup> Esta prática surge já em séculos anteriores e não se restringe a Portugal. Os exemplos abundam nas artes italianas: Angelo Ambrogini, conhecido como Angelo Poliziano, pela latinização de Montepulciano; Parmigianino, originário de Parma; Virgílio, conhecido como o Mantuano, etc. Em Portugal também se adopta esta estratégia, especialmente no caso de autores que publicam parte da sua obra em latim, ou seguiram estudos clássicos: Buralês, Barros, Amato Lusitano, etc.
- <sup>24</sup> Considerado como grande, e próximo da serra de Monte-Junto, sabe-se que já existia em 1280, porque constitui, com Alcoentre e Alcoentrinhos, uma dádiva de D. Dinis aos começos de Alcáçovas de Santarém.
- <sup>25</sup> Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Dicionário Histórico, Chorográfico, Biográfico...*, João Romano Torres, Editores, vol.VII, tomo2, Lisboa, 1915. Ainda neste Dicionário, o autor aparece como nome de Manuel da Veiga Tagarra.
- <sup>26</sup> Raphael Bluteau, *Vocabulário Portuguez & Latino...* na Officina de Pascoal da Sylva, Lisboa, Tomo VIII, 1721, p.16. Sobre este assunto, e relativamente a D. Teodósio II de Bragança, diz António Caetano de Sousa: «Muitos fidalgos de Andaluzia acossados da Justiça das suas terras, achavão refugio na Corte de Villa-Viçosa; muitos da Estremadura com mulheres, filhos, e famílias, corrião a abrigar-se da sua grandeza. Os Portugueses tinham de ordinário por sagrado asylo das suas - desgraças.» in *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Coimbra, Vol. IV, 1948 p.305.
- <sup>27</sup> Duarte Nunes do Leão: «*Dona Margarida de Noronha, Prioressa da Annunciada de Lisboa, sobrinha desta senhora (D. Lianor de Noronha) filha do Conde de Linhares Dom Francisco de Noronha seu primo com irmão com seu grande engenho de que he dotada não somente se fez docta na lingua latina e em outras, mas na Portuguesa em que he muito eloquente escreveu muitos discursos de cousas espirituas que a quem os lee moue a muita deuação. A mesma pinta tam excellentemente a oleo & illuminura que suas obras fazem espantar aos maiores officiais daquelle officio. // E a letra que faz latina, e outra de que alguns escriptos seus se mostram como por cousa de marauilha, tem tanta perfeição que vi confessar a alguns mestres dos meliores que nesta cidade ha não na terem visto tal & que della alguns que de gentis escrivães se prezão podem tomar traslados para a imitarem: & della por ser viuua não digo mais.*», in *Descrição do Reino de Portugal...*, na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1785, p.356. É a irmã de António de Noronha.
- <sup>28</sup> Lope de Vega, «A Don Diego Félix Quijada y Riquelme» (Epístola IV) in «La Filomela» (1621), *apud. Obras Poéticas*, Editorial Planeta, Barcelona, 1983, p.780. Esta epístola será anterior a 1617 e, segundo a nota de José Manuel Bleuca, o vocábulo é utilizado com o sentido de «bahar», ave rapaz – ave de rapina.
- <sup>29</sup> A. Luis Gomes, *Mercês de D. Teodósio II, Duque de Bragança e Fundação da Casa de Bragança*, Lisboa, 1967, p.301.
- <sup>30</sup> Planície cultivada e fértil. Prov. Minho. Terra de cultura de centeio ou de milho seródio. (do Cast. Vega).
- <sup>31</sup> «veiga florida» (E.I-18 vv.3);
- <sup>32</sup> (E.I-28vv.11);
- <sup>33</sup> (E.II-4 vv.1);
- <sup>34</sup> (E.II-34vv.1);
- <sup>35</sup> (E.IV-1vv.2);
- <sup>36</sup> «Quando he a Veiga fria» (L.I - O.6-6vv.1), «e as veigas já se ornão» (L.I-O.7-2vv.3), «chora a Veiga, e a fonte» (L.I-O.9-3vv.3; e O.7vv.2), «Tenha embora esperança/ A fonte o campo, o bosque, a veiga e o prado...»; «veiga formosa» (L.III-O.8-5vv.3), «veigas de prata» (L.IV-O.1-1vv.2), «vossas veigas» (L.IV-O.4-5vv. 2), «Vós das veigas belleza» (L.VI-O.5-19vv.1).
- <sup>37</sup> Esta tradição é instaurada por Hesíodo em *Os Trabalhos e Os dias*, vv.25-26. O poeta apresenta-se com identidade própria, auto-nomeia-se no interior da sua obra. Este processo, apelidado de «*sphragis*», vai ser divulgado por Arquíloco, e utilizado pelos autores posteriores entre os quais se conta Teócrito. in C. A. Trypanis, *Greek Poetry – from Homer to Seferis*, Faber & Faber, London & Boston, 1981, p. 60.
- <sup>38</sup> Vidé poemas de louvor no prólogo e epílogo.

---

<sup>39</sup> Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Op. Cit.*

- <sup>40</sup> Friedrich Stegmüller, *Filosofia e Teologia nas Universidades de Coimbra e Évora no século XVI*, Instituto de Estudos - Filológicos da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1959, p.89.
- <sup>41</sup> B.N.L. Res.4968P
- <sup>42</sup> B.N.L. H.G.28665 5
- <sup>43</sup> Lope de Vega, «La Filomena», *Op. Cit.*, p.833.
- <sup>44</sup> Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Op. Cit.*
- <sup>45</sup> *Ofícios e Padrões*, ano 64-65, liv.13, fls.64v. – T.T.
- <sup>46</sup> Livro 11, n° 32, Fls.66 a 67v. - T.T.
- <sup>47</sup> M. Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal – I Clenardo e a Sociedade Portuguesa*, Coimbra Editora, Limitada, Coimbra, 1974, vol.I, p.106.
- <sup>48</sup> Em Francisco de Andrada, *Crónica de D. João III*, Lello & Irmãos, Porto, 1976; e Frei Luis de Sousa, *Anais de D. João III*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1951.
- <sup>49</sup> A. Luis Gomes, *Op.Cit.*, mercês 135/19v. p.93.
- <sup>50</sup> Deste autor não foi possível encontrar qualquer referência em Inocêncio, Barbosa Machado, e *Leitura de Bacharéis*.
- <sup>51</sup> Fernão Álvares do Oriente in *Lusitânia Transformada*, Imprensa Nacional –Casa da Moeda, Lisboa, 1985, p.119.
- <sup>52</sup> Com o sentido de «estrangeiro», traz consigo a ideia do deambular, mas também de um estatuto social específico: «*Peregrini, meaning the citizens of any State other than Rome, implied membership of a definite community...*» in *The Oxford Classical Dictionary*.
- <sup>53</sup> Também ele poeta, deixou manuscrito *Primavera del Alma* que, segundo Barbosa Machado, consiste em versos sagrados (Lic. p/ imprimir de Francisco de Castro, de 16.04.1624, e censura de Fr. Tomás de Sto. Domingos – o mesmo que licencia a *Laura de Anfriso*), dedicados a D. Miguel de Noronha, conde de Linhares e Governador de Tânger.
- <sup>54</sup> Encontram-se dois Luis de Mendonça. O primeiro, Ludovicus de Mendoza é o referido por Nicolau António, que diz: «*Cistercensis coenobii de Spina Monachus, Philipo II. Hispaniorum Regi nuncupavit sculpique Reggis expensis fecit: Summam Totius Theologiae moralis septem arboris comprehensam. Matrili anno 1598 Reliquit in schedisque asservantur in ejusdem monasterii bibliotheca: Vitas Sanctorum per ordinem mensium in proprios eorum dies distributas: tomis sex. Epistolam symbolicis caracteribus & ingenium plenam, ad Philippum III. Adhuc Principem. Sermonem, quo scripta sunt, ignorare nos haud pudet, qui nec ab illustratoribus domesticarum rerum Henriquezjo & Vischio haurire potuimus. Dessecit circa annum Domini MDCXII*», in (vol. II, p. 50). Se for este Mendonça, e a informação sobre a data da sua morte estiver correcta – 1612 –, surge a possibilidade de, pelo menos parte de *Laura de Anfriso* ter circulado em manuscrito pela primeira década do século XVII. O segundo Mendonça é um poeta castelhano, autor de *Eloquencia Española en Arte* (B.N.Madrid, R-15.007), editado em Toledo, em 1604, in José Simon Díaz, *Bibliografía de La Literatura Hispánica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Miguel Cervantes» de Filologia Hispánica, Madrid, 1984, Tomo XIV, p.5214.
- <sup>55</sup> Não foi possível encontrar qualquer referência a este autor.
- <sup>56</sup> Sobre este autor algumas questões se levantam. Aparece uma referência na *Leitura de Bacharéis* (M.4, n°44) datada de 1629; Também uma outra se encontrou no *Índice das Chancellarias de D. Sebastião e D. Henrique* – Alf. dos 46 - Livros. Verbetes de 93°. v. de juro – Livro 20, fls. 155 (Mercês desde 1557 até 1580). As datas parecem tornar - impossível que seja o mesmo indivíduo. Nas *Mercês de D. Teodósio II* aparecem nada menos que cinco Berlchior Rodrigues: um, cavaleiro fidalgo da casa do Duque, moço das chaves do Duque D. João I (1588-1599); outro, Moço da mantearia do Duque (1583-1539; 1594-1614); o terceiro, escrivão da fazenda, pai de António Abreu; os dois últimos são referidos apenas como pais de Pe. Antonio da Cepa e de Lopo Rodrigues, respectivamente; pp. 276 e 375.

- <sup>57</sup> Segundo Inocêncio e Barbosa Machado, nasceu em Évora a 6 de Abril de 1597. Presbítero secular e prior da Igreja da Caridade em Beja, foi duas vezes a Roma na qualidade de agente de negócios do Arcebispo de Évora, D. José de Mello. Vem para Lisboa persuadido pelo Conde de Atouguia, de quem fora mestre, onde morre em 19 de Novembro de 1655. Escreve um soneto e uma ode ao nascimento do infante D. Pedro, depois D. Pedro II. São dele os comentários de censura feitos aos Lusíadas que provocam a resposta de João Soares de Brito em *Discurso Apologético a favor do insigne poeta Luis de Camões...* (B.N.L., CAM.399-P, Mss. in 4º de 33 p., inédito) e de João Franco Barreto em *Orthographia* (1641, pp.208-209), comentários que lega a Manuel Severim de Faria. A este último autor dedica um *Tratado Contra os Cultos*. Manuel Pires de Almeida é ainda o autor de uma *Arte Poética*, dividida em três tomos (versificatória e poesia comum; poesia lírica, trágica e cómica; epopeia ou poema heróico), e de duas artes de Gramática, uma Francesa e outra Italiana, além de várias traduções. Estas suas obras aparecem referidas no *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, Lisboa, 1985, como existentes na Torre do Tombo (embora não tenham sido encontradas).
- <sup>58</sup> Referido por Nicolau António como nobre – «Dom» – e cavaleiro africano «*Lusitano Urbe Marrochitana*», autor de várias poesias ao divino.
- <sup>59</sup> Não foram encontradas referências a este autor.
- <sup>60</sup> J. Chevalier e A.Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Seghers, Paris, 1973, vol.I, p.21.
- <sup>61</sup> IV.8: «E tu queres ver agora os registos de Heracleia, que todos sabemos terem sido destruídos durante a guerra Itálica, no incêndio - dos Arquivos?» V.11 «Exiges os nossos censos. É evidente! Como se não soubesse que, aquando do último censo, Árquias - acompanhou o exército com o preclaro general Lúcio Lúculo; aquando dos anteriores estive na Ásia com o mesmo, então questor» IX. «Pois bem: aqueles anseiam por um estrangeiro, mesmo depois de morto, só porque foi poeta. E nós havemos de repudiar este, que está vivo e é nosso, por vontade própria e pelas leis, principalmente quando há tanto tempo aplica todo o seu zelo e todo o seu talento na - celebração da glória e do louvor do povo romano? Com efeito, jovem ainda, não só se consagrou às Guerras Címbricas, como até agradou ao famoso gaio Mário, que parecia assaz rude para estes estudos.» IX.21 «Será sempre referida e enaltecida como acção nossa a terrível batalha naval de Tenedos, em quase bateu Lúcio Lúculo e na qual, mortos os almirantes, a esquadra inimiga foi afundada.» X.23 «se os nossos feitos tem como fronteira os confins do globo, devemos ansiar porque, aonde chegarem as nossas forças armadas, aí penetre o nosso glorioso renome. Se tudo isto é importante para os povos cujos feitos se narram, também constitui enorme incentivo para as arriscadas façanhas daqueles que arriscam a vida pela glória.» Cícero, *Em defesa do Poeta Árquias*, Editorial Inquérito, Lisboa, 1986. Todas estas longas citações permitem inferir que Tagarro poderia ser originário de África/Ásia, tendo-se os seus papéis perdido por causa das guerras, em que ele próprio ter participado – Alcácer-Quibir, ou qualquer outra após a ocupação dos entrepostos portugueses no oriente? E que seria a falta de documentação o motivo de ter sido perseguido? O que de novo aponta para o Portugal de além-mar, enfim, pela protecção: «Contra quem me ladrar na partezinha.» (v.249).
- <sup>62</sup> Horácio, *Oeuvres*, Garnier, Paris, 1967, p.49 - Ode I: «*mon front ceint d'une couronne de lierre, récompense du sage, je vis avec les dieux d'en haut*».
- <sup>63</sup> Astrologicamente, o sol em Balança – no século XVI – corresponde ao período de 15 de Agosto a 15 de Setembro; data da Batalha de Alcácer-Quibir? Seria Tagarro um dos prisioneiros resgatados por interferência dos Braganças com os dinheiros de Filipe II?
- <sup>64</sup> O apocalíptico pai do «donatismo» e do puritanismo não conformista, do radicalismo individual e do protesto político baseado em conceitos bíblicos, está ligado ao desenvolvimento do cristianismo africano.
- <sup>65</sup> Segundo D. Francisco Manuel de Melo, *D. Teodosio, Duque de Bragança*, Livraria Civilização Editora, Porto, 1944, p.141.
- <sup>66</sup> *Ibid.*, p. 145.
- <sup>67</sup> António Caetano de Sousa, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Coimbra, 1738, Vol.IV, p.375.
- <sup>68</sup> *Op. Cit.*, p. 142.
- <sup>69</sup> *Op. Cit.*, Vol.VI, p.117.
- <sup>70</sup> *Ibid.*, Vol.VIII, p.2.
- <sup>71</sup> D. Francisco Manuel de Melo, *Op. Cit.*, p.144-45.
- <sup>72</sup> António Caetano de Sousa, *Op. Cit.*, Vol.VI, p.180.
- <sup>73</sup> Damião de Góis, na *Chronica do Príncipe Dom Ioam...*, insinua que na sua infância, o filho do rei – o príncipe D. Afonso – estaria retido em casa de sua avó materna, no paço de Vila Viçosa, contra a vontade do pai. Faz ainda coincidir as festas de promessa de casamento do infante em Setúbal (que teria pouco mais de quatro anos de idade) com o assassinato de seus tios.

- 
- <sup>74</sup> Esta suposição baseia-se na carta dedicatória de *A Corte na Aldeia* de Francisco Rodrigues Lobo ao «Sr. D. Duarte, Marquês de Frechilha e de Malagam», datada de Leiria, em 1 de Dezembro de 1618: «*até V. Excelência, que, na (Corte) de Espanha, podia aventajar toda a sua grandeza, escolheu para morada essa cidade de Évora... cujos caídos muros e - edifícios, desamparados paços e incultos jardins parece que, agradecidos à assistência e favores de V. Excelência, ressuscitam agora;... Com a mesma confiança busca a V. Excelência esta Corte na Aldeia... para que V. Excelência a ampare como protector da língua e nação Portuguesa.*» p.1-2.
- <sup>75</sup> Rodrigues Lobo dirige-se-lhe já por este título.
- <sup>76</sup> D.Francisco Manuel de Melo, *Op. Cit.*, p.143.
- <sup>77</sup> *Ibid.*, p.145.
- <sup>78</sup> Encontra-se em Lope de Vega um soneto celebrando este acontecimento: «*En la Entrada del Serenissimo Principe de Gales - Arvo divino, que, en color celosa/ Iris del Cielo de la Grã Bretanha, después de tanta tempestad, España/ Te mira en breve esfera luminosa/ / bijodel gran Neptuno y de la hermosa/ reina del mar en su cerviz montaña,/ Donde la selva Calidonia baña/ eterna de cristal corona undosa/ / tú que en cielo portátil partes solo/ luz con el sol, en paz amor y celo/ triforme resplandece en nuestro polo;/ / dilata esmaltes al celeste velo/ que en darte su lugar promete Apolo/ que nuestra luna ilustrar tu cielo.*» in «*La Circe*», *Obras Poéticas*, Editorial Planeta, Barcelona, Madrid, 1985, p.1307.
- <sup>79</sup> «*Descripción de La Tapada – Insigne Monte y Recreación del Excellentissimo Señor Duque de Berganza*» in «*La Filomena*», *Op. Cit.*, p.704-25. – publicado em Madrid em 1628.
- <sup>80</sup> Introdução à *Arcadia* de Lope de Vega e Carpio, Editorial Castalia, Madrid, 1975, p.12 e 55.
- <sup>81</sup> José Ramos-Coelho, *História do Infante D. Duarte irmão de El-Rei D. João IV*, Typographia da Real Academia das Ciências, 3 vols., Lisboa, 1889, 1890, 1920.
- <sup>82</sup> Filha de D. João de Velasco, 7º. Condestável de Castela e Leão, Camareiro-mor de Filipe III e seu Copeiro-mor, membro do Conselho de Estado e Presidente do de Italia, 3º. Duque de Frias, 7º. Conde de Haro e de Castel Novo, Senhor das Casas de Velasco e dos Sete Infantes de Lara; e da Duquesa D. Maria Girón, filha de D. Pedro Girón, 1º. Duque de Ossuna, bisneta de João Afonso de Gusmão, 4º. Duque de Medina-Sidonia, irmão da Duquesa de Bragança D. Leonor de Mendonça, que foi mulher do Duque D. Jaime. in António Caetano de Sousa, *Op. Cit.* VI, 1951, p.209.
- <sup>83</sup> No seu testamento de 27 de Maio de 1627, o Marquês de Frechilha deixa a D. Duarte de Guimarães uma capitania no Brasil, bem como uma terra no limite de Sta. Iria, nos termos de Lisboa, menos a parte que doara ao Lic. João Mendes. in José Ramos-Coelho, *Op. Cit.*, vol.I, p. 78.
- <sup>84</sup> *Ibid.*, p.326.
- <sup>85</sup> *Ibid.*, p.327.
- <sup>86</sup> Não será de estranhar o pouco esforço que seu irmão, o rei D. João IV, terá feito para que fosse libertado, se se considerar a proposta feita a D. Duarte pelos revoltosos.
- <sup>87</sup> *Op. Cit.* p.iii.
- <sup>88</sup> Barbosa Machado, *Op. Cit.*, Vol.III, p.401.
- <sup>89</sup> Esta forma, importada de Itália por Garcilaso de La Vega, era composta por estrofes de 5 versos, alternando o decassílabo com o hexassílabo, com rima aBabB;
- <sup>90</sup> Segundo Maria de Lurdes Belchior: «*Na lira e nas canções aliradas o número de versos por estrofe vai de 4 a 9 e os versos são de 6 a 10 sílabas, alternando-se segundo o gosto ou capricho do poeta. Liras ou canções aliradas escreveram Garcilaso, Frei Luis de León, S. João da Cruz, e entre nós, além de Rodrigues Lobo, Camões, Falcão de Resende, Fernão Álvares do Oriente, e outros.*» in *Itinerário Poético de Rodrigues Lobo*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1985, p. 202.
- <sup>91</sup> Laurent Jenny, «*A Estratégia da Forma*» in *Intertextualidades*, Almedina, Coimbra, 1979, p. 43.
- <sup>92</sup> *Job*, 30.29: «*Irmão me fiz dos dragões, e companheiro das avestruzes/ / Enegreceu-se a minha pele sobre mim, e os meus ossos estão queimados do calor. / / Pelo que se tornou a minha barba em lamentação e o meu órgão em voz dos que choram.*»
- <sup>93</sup> A primeira referência à luta de Apolo com a píton aparece no hino homérico a Apolo: Já em Delfos, Apolo luta com um «draikana», um dragão do sexo feminino, junto de um ribeiro, e mata-a com uma seta do seu arco. Píton começa por ser o nome dado ao local em que decorreu a luta, pois o dragão, sem nome naquele hino, só posteriormente recebe o nome literário de «Delfina». Em Simónides de Cós (frag. 26A, Berk.) o dragão passa ao sexo masculino e recebe, então, o nome de Píton. Por volta de 300 a.C. corre a versão popular, que depois vem a ser institucionalizada por Ovídio, nas suas *Metamorfoses* (*Les Metamorphoses*, Garnier, Paris, 1966, p. 379), onde Apolo visita Delfos, sendo aí confrontado pelo dragão que guarda o oráculo, matando-o com muitas setas. in

---

Joseph Fontenrose, *Python*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1980. Mas a lenda aparece interpretada de modo curioso em Leão Hebreu: Píton é o símbolo da grande humidade que fica em resultado do dilúvio e que, perseguindo Latona por ordem de Juno, impede o nascimento de Apolo-Sol e Diana-Lua. in *Diálogos de Amor*, INIC, Lisboa, 1983, II, p.42.

<sup>94</sup> «*Numa carta a um amigo declara que colleccionava numa espécie de miscellânea tudo o que de picante e maravilhoso achara nos poetas gregos, latinos, italianos e hespanhoes, ordenando por materias, elementos com que construiu o seu estylo, saudado como um thesouro por elle descoberto. A intenção da sua poesia é ostentar grande riqueza de conceitos preciosos e surpreender pela maravilha e novidade...*», in Fidelino de Figueiredo, *História da Litteratura Clássica, 2ª Época: 1580-1756*, pp.31-32.

<sup>95</sup> «*Son las Paradoxas monstros de la verdad, y un extraordinario, aunque sea de ingénio, se recibe bien. Funda soberania esta real potencia, en levantar criaturas, digo, en acreditar provabilidades...*» Luis Gracian, «Disc. XVIII - De La Agudeza Paradoxa» in *Arte de Ingénio, Tratado de la Agudeza...* Lisboa, 1659, p.39.

<sup>96</sup> Belarmina Augusta Ferreira Ribeiro, *A «Laura de Anfriso»*, Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, 1950, p.4.

<sup>97</sup> *Ibid.* p.9.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.120.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.125.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.126.

<sup>109</sup> Orieta del Bene «Manuel da Veiga Tagarro e a Língua da Laura de Anfriso» in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1972, pp.508-518;

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.508.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.509.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.516.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.515.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.512.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.507.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.513.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.516.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.517.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.518.

<sup>120</sup> Jacinto do Prado Coelho, «Um poeta esquecido: Manuel da Veiga Tagarro», in *A Letra e o Leitor*, Moraes Editores, Lisboa, 1969, p. 31.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>123</sup> Maria de Lourdes Belchior, *Op. Cit.*

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.135

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.289.

<sup>126</sup> *Ibid.* Repare-se no constatar de uma intenção épica associada a uma forma menor – o romance - que, no entanto, se apresenta como variante vernácula do género, já que na sua origem está relacionado com as canções de gesta.

- 
- <sup>127</sup> Ricardo Jorge, *Francisco Rodrigues Lobo – Estudo Biográfico e Crítico*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1920, p.91-2.
- <sup>128</sup> José Augusto Cardoso Bernardes, *O Bucolismo Português – A Éclogado Renascimento e do Maneirismo*, Almedina, Coimbra, 1988, p.173.
- <sup>129</sup> Jorge de Sena, *Trinta anos de Camões (1948-78)*, Edições 70, vol.I, Lisboa.1980, p.47.
- <sup>130</sup> *Ibid.*, p. 47.
- <sup>131</sup> *Ibid.*, *Ibid.*, p.60.
- <sup>132</sup> V. M. Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Centro de Estudos Românicos da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1971.
- <sup>133</sup> *Ibid.*, p.204.
- <sup>134</sup> *Ibid.*, p.204.
- <sup>135</sup> *Ibid.*, p.217.
- <sup>136</sup> *Ibid.*, p.317.
- <sup>137</sup> *Ibid.*, p.406.
- <sup>138</sup> *Ibid.*, p.248.
- <sup>139</sup> *Ibid.*, p.413.
- <sup>140</sup> *Ibid.*, p.415.
- <sup>141</sup> *Ibid.*, p.492.
- <sup>142</sup> *Ibid.*, p.479.
- <sup>143</sup> Manuel da Silva Gaio, *Bucolismo I – Bernardim ribeiro*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1932, p.xii.
- <sup>144</sup> E. de Saint-Dennis, *Virgile – Bucoliques*, Soc. d'Éditions «Les Belles-Lettres», Paris, 1960, p.13.
- <sup>145</sup> Helen Cooper: « *It is very seldom escapist - it is an art that is deeply concerned with social, moral or religious matters; but above all it is an art, so that its serious concerns are offset by the artists imagination and by the quality of its poetry.* », in *Pastoral - Medieval into Renaissance*, D.S. Brewer, Rowman and Littlefield, Totowa, N. Jersey, 1977, p.1.
- <sup>146</sup> Teófilo Braga desenvolve a ligação entre estas diversas manifestações pastoris, atribuindo a Bernardim Ribeiro a primazia na personificação sob a alegoria de um pastor e na reconstrução da «*Écloga nova – misto de modelo de importação italiana com a forma popular portuguesa: «Entre esta dupla influência, a tradicional e erudita, Bernardim Ribeiro para exprimir a verdade da sua alma achou a espontaneidade característica do octosyllabo popular, e no diálogo pastoril. A aproximação das fontes tradicionaes e populares dera-lhe a superioridade sobre os outros poetas, e como bem diz Bouterweck, um carácter nacional ao bucolismo.»* in *Bernardim Ribeiro e o Bucolismo*, Livraria Chardon, Porto, 1897, p.70.
- <sup>147</sup> M<sup>a</sup>. Leonor C. Buescu, «Sobre o Renascimento Português: Reflexões e Notas» in *Ensaios de Literatura Portuguesa*, Editorial Presença, Lisboa, 1985, p.14.
- <sup>148</sup> Helen Cooper: «*Pastoral, perhaps more than any other mode or form of literature, is a matter of tradition, of authority and model - and influence, and no work can be understood in isolation. The foundations of Renaissance pastoral were in the centuries immediately preceding, not in ancient Rome.»* in *Op. Cit.*, p.1.
- <sup>149</sup> *Ibid.*, p.6,;
- <sup>150</sup> William Empson, *Some Versions of Pastoral*, Penguin, Harmondsworth, 1966, p.25.
- <sup>151</sup> *Ibid.*: «It is in the metaphorical or ironic relationship between the world created by the poet and the real world that the pastoral exists.» p.2.
- <sup>152</sup> J.Huizinga: «*La pastorale, dans son sens le plus complet, est quelque chose de plus qu'un genre littéraire. C'est un besoin de réformer la vie. Il ne s'agit pas seulement de décrire l'existence des bergers et de ses plaisirs innocents, mais de l'imiter, sinon en réalité, du moins en rêve. L'idéal bucolique sera le remède qui délivrera les esprits de la contrainte de l'amour courtois, des fadeurs de l'allégorie, - et aussi de la réalité terre à terre.»*, *L'Automne du Moyen Age*, Payot, Paris, 1980, p.136.
- <sup>153</sup> Segundo Teófilo Braga: «*O género pastoril do século XV constitue o caracter principal da eschola siciliana, assim chamada por que os poetas toscanos crearam o “dolce stil nuovo” sobre as fôrmas rudimentares dos trovadores da corte de Frederico II. O fundo tradicional da poesia siciliana constitue esse typo lyrico da Pastorella occidental e das Serranillas portuguesas, que chegou a penetrar na côrte de D. Diniz, e de que os nossos Cancioneiros trobadorescos apresentam tão numerosos documentos. Bernardim Ribeiro e Christóvam Falcão conheceram esta forma tradicional das Pastorellas ou Serranillas. Apesar de apreciar o gosto siciliano imitado nas Pastoraes de Tansillo e nas varias imitações dos Idyllios de Theocrito por Pontano e Sannazaro, postas em moda pelo gosto*

- 
- erudito da Renascença, Bernardim Ribeiro preferiu a fôrma popular e tradicional para as suas Eclogas, e a fôrma culta italiana para a Novella pastoral da Menina e Moça.» *Op. Cit.*, p.69.
- <sup>154</sup> «Apresenta Gil Vicente nos seus Autos a fôrma pastoril; mas não é o espírito do bucolismo antigo que o incita, preferindo o inspirar-se dos elementos tradicionaes, apropriando-se do Villancico popular, ainda àquelle tempo usado na lithurgia catholica. Garcia de Resende referindo-se à graça dos seus Autos, separa-os do novo gosto bucolico, dizendo na Miscellanea: «Posto que Juan del Encina/ O pastoril começou...», *Ibid.*, p. 68.
- <sup>155</sup> Francisco Rodrigues Lobo, *Discurso sobre a vida e estilo dos pastores, As Éclogas*, apud. Maria Ema Tarracha Ferreira, *Textos Literários - Séculos XVI e XVII*, Editorial Aster, Lisboa, 1966, p.68.
- <sup>156</sup> *Ibid.*, p.70.
- <sup>157</sup> Francisco Rodrigues Lobo in *A Primavera – De novo emendada e acrescentada* nesta segunda impressão pello mesmo autor, Impresso por Pedro Craesbeck, Lisboa, 1608, p. 1.
- <sup>158</sup> Francisco Rodrigues Lobo, *Discurso sobre a vida e estilo dos pastores*, *Op. Cit.*, p.71.
- <sup>159</sup> Maria de Lurdes Belchior, *Op. Cit.*, p.77.
- <sup>160</sup> Miguel Lopo Albergaria, *Lésbia*, 1701, Ms. 1714, T.T.
- <sup>161</sup> Virgílio: «et toi memorable, nous te chanterons pâtre del'Amphryse», *Les Bucoliques, Les Georgiques*, Garnier, Paris, 1967, Georg..III.2.
- <sup>162</sup> Sá de Miranda, *Nemoroso*, vv. 274-76
- <sup>163</sup> Miguel de Cervantes Saavedra: «Deteniame a oírta leer, y léia como el pastor de Anfriso cantaba extremada y divinamente, alabando a sin par Belisarda, sin haber en todos los montes de Arcadia árbol en cuyo tronco no se hubesse sentado a cantar desde que salía el sol en los brazos del Aurora, hasta quese ponía en los de Tetis;» in «Coloquio de los Perros» apud. *Novelas Ejemplares*, Biblioteca edaf, Madrid, 1982, p.483.
- <sup>164</sup> L.S.A.R., *Écloga Piscatória de Anfriso e Limiano, ou Inveja de Anfriso...*, Ms. 1708, T.T.
- <sup>165</sup> No seu poema à Tapada de Vila Viçosa, Lope de Vega refere um vale daquele espaço: «La nemorosa Tempe de - Tessalia» como metáfora para descrever o jardim brigantino. *Op. Cit.*, p.707, vv.89.
- <sup>166</sup> No prefácio a *Ribeiras do Mondego*, Martinho da Fonseca identifica, na prosa, alguns dos nomes pastoris, e entre eles refere Tagarro. Porém, na leitura do texto – tanto da edição de 1932 como da setecentista, não foi possível confirmar esta informação.
- <sup>167</sup> Julia Kristeva, *Semiotiqué. Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.60.
- <sup>168</sup> Julia Kristeva : «Le terme d'inter-textualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais que puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de "critique des sources" d'un texte, nous lui préférons celui de "transposition", qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du théorique - la positionnalité énonciative et dénotative.» in *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil, 1969, p.60.
- <sup>169</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, p.7-14.
- <sup>170</sup> Laurent Jenny, «A Estratégia da forma» in *Intertextualidades*, Almedina, Coimbra, 1979, p.7.
- <sup>171</sup> M<sup>a</sup>. Leonor C. Buescu «Sobre o Renascimento Português...» *Op.Cit.*, p.23.
- <sup>172</sup> Lorenzo Gracián in *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza...*, Off. Craesbeckiana, Lisboa, 1659, fol.67-69.
- <sup>173</sup> Como acontece, por exemplo, em Fernão Alvares do Oriente, que glosa e expande «Horas breves do meu contentamento», *Op. Cit.*, pp.146-48; ou Eloy de Sá Sotto Maior, que igualmente homenageia Diogo Bernardes, *Op.Cit.*, p. 34.
- <sup>174</sup> Laurent Jenny, *Op. Cit.*, p. 45.
- <sup>175</sup> M<sup>a</sup>. Leonor C. Buescu: «Assim, qual a via para atingir uma "imortalidade"? São os poetas antigos que respondem e a resposta é retomada pelos poetas portugueses a partir do século XVI: a glória da criação literária é o garante da imortalidade. Com efeito, na Ode XXX do Livro III, Horácio identifica a glória do poeta com a única glória perdurável, ela própria condição da glória dos heróis. Trata-se de um tópico comum a muitos poetas e escritores latinos, já por sua vez berdado do pensamento grego.», *Aspectos da Herança Clássica...*, p.46.
- <sup>176</sup> Eloy de Sá Sotto Maior in *Ribeiras do Mondego*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1932, p.71-v.
- <sup>177</sup> Laurent Jenny, *Op.Cit.*, p.48.
- <sup>178</sup> Na Ode 9 do Livro II, em nota referem-se os comentários ao *Polifemo* de Gôngora, comentários que têm início por volta de 1613.

- <sup>179</sup> Laurent Jenny, *Op.Cit.*, p. 21.
- <sup>180</sup> Virgílio: «*Devant qui fais-tu insensé? Les dieux aussi et le Dardarien Pâris ont habité les forêts. Laisse Pallas se plaire aux citadelles qu'elle a bâties pour nous, à tout autre séjour, préférons les forêts...*», Ecl.II pp.40-41.
- <sup>181</sup> «*Éclogas*» apud. *Obras Completas*, Editorial Planeta, Barcelona, 1981, p.57. A écloga I é dedicada a D. Pedro de Toledo, vice-rei de Nápoles e Mecenas de Garcilaso.
- <sup>182</sup> Virgílio: «*O toi... Viendra-t-il jamais le jour où il me sera permis de chanter tes hauts faits?... L'ombre fraîche de la nuit avait à peine quitté le ciel: c'était l'heure où la rosée si chère au troupeau recouvre l'herbe tendre. Damoné appuyé sur sa houlette d'olivier, commença ainsi:...*» Ecl.VIII, pp.78.
- <sup>183</sup> Virgílio: «*J'entrais alors dans cette année qui suit la onzième; déjà je pouvais, du sol, atteindre les frêles rameaux. A peine le vis-je que je fus perdu! et qu'un fol égarement emporta ma raison!*» *Ibid.*
- <sup>184</sup> Sobre a obediência devida ao rei: «8.1 - *Quem é como o sábio? E quem sabe a interpretação das coisas? A sabedoria do homem faz brilhar o seu rosto, e a dureza do seu rosto se muda.* / 8.2 – *Eu digo: observa o mandamento do rei, e isso, em consideração para com o juramento de Deus!* (...) 8.9 - *Tudo isto vi, quando apliquei o meu coração a toda a obra que se faz debaixo do sol: tempo há em que um homem tem domínio sobre outro homem para desgraça sua.* / 8.10 – *Assim, também vi os ímpios sepultados, e eis que havia quem fosse à sua sepultura, e os que fizeram bem e saíram do lugar santo foram esquecidos na cidade; também isto é vaidade.*»
- <sup>185</sup> Virgílio: «*Ainsi chanta Damon. Vous, dites-nous Piérides, ce que répondit Alpbésibée: nous ne sommes pas tous capables de toutes les taches.*» VIII, *Op. Cit.* pp.79.
- <sup>186</sup> Virgílio: «*Les Montagnes chevelues elles-mêmes lancent vers les astres des cris de joie; les rochers eux-mêmes, les buissons eux-mêmes répètent bientôt: il (Daphnis) est dieu, il est dieu, Menalque.*», *Ibid.*, pp.61.
- <sup>187</sup> Esta formulação aparece como um lugar-comum na poesia renascentista – em Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Camões, António Ferreira, Diogo Bernardes ou Rodrigues Lobo e, segundo M<sup>o</sup>. Leonor C. Buescu, poderá - traduzir-se pela busca da «*Quietação*»: «*Quietação não é, portanto, mais do que o "otium" clássico, propiciador da Humanitas. É, também, o oposto do "negotium" e a possibilidade de o espírito encontrar a disponibilidade para se entregar, liberto das solicitações da política, do êxito financeiro ou profissional, à reflexão, à meditação, à crítica e, finalmente, à criação artística.*» in *Aspectos da Herança Clássica...*, p.42.
- <sup>188</sup> O autor da *Gigantomaquia*.
- <sup>189</sup> A sua personagem trágica de Hipólito, destruído pelos monstros marinhos.
- <sup>190</sup> Virgílio: «*D'Aventure Daphnis s'était assis sous une yeuse frémissante, et Corydon et Thyrsis avaient confondu leurs troupeaux: Thyrsis, ses brebis, Corydon, ses chèvres aux mamelles gonflées de lait; tous deux dans la fleur de leur âge, Arcadiens tous deux, également habiles à chanter et prêts à se répondre.*» *Op. Cit.*, pp.71.
- <sup>191</sup> Esta mudança de traje é também ela um lugar-comum nos textos bucólicos do período. Surge, por exemplo, na *Lusitânia Transformada* (Livro 2, prosa 4; Livro 3, prosas 2, 4 e 14), sendo interpretada do seguinte modo por António Cirurgião: «*Mudança de estado, mudança de nome, mudança de roupa. É como que um novo renascimento para a vida. Transformação total. Faz-nos isto lembrar aquelas palavras de São Paulo sobre o homem velho e o homem novo. Ou então a cerimónia do baptismo, sobretudo quando administrada segundo os ritos dos primeiros séculos do Cristianismo. Cerimónia que, em muitos aspectos, tão próxima está dos ritos de iniciação de quase todas as religiões.*» in Fernão Álvares do Oriente, *o homem e a obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1976, p. 242. Em *Ribeiras do Mondego*, Eloy de Sá Sotto Maior oferece uma justificação para a mudança de nome: «*Na minha terra era Elicio, e nesta tenho por nome Ondélio; mudei o nome, por ver se com elle se me mudava a sorte: mas que importa que até ella me desconheça pelo nome, se me ha de conhecer pela sua marca.*», fol.3.
- <sup>192</sup> Em «*A Dialéctica do Segredo na Obra Pastoral de Francisco Rodrigues Lobo*», M<sup>o</sup>. Leonor C. Buescu, considera que os estatutos de cavaleiro e de pastor, aparentemente contraditórios, se instauram como equivalentes e analógicos: «*em oposição ao estatuto itinerante do Cavaleiro, o pastor é, também por definição, o sedentarizado. Eis, portanto, que no segundo painel do tríptico, Pastor Peregrino, a oposição está desfeita e, por um mecanismo de estruturas divergentes que se tornam convergentes (...), o sedentarismo do Pastor se torna itinerância de Peregrino e mobilidade de Cavaleiro.*» e acrescenta: «*Assim, Lereno, é Cavaleiro-Pastor, Peregrino do Amor, em demanda do Desengano. Analisemos, em primeiro lugar, o Cavaleiro do Amor e os seus emblemas: a armadura e a espada, de um lado, o burel e o cajado do outro. Emblemas que são assumidos no momento em que se inicia a andança, a errança, ou seja, a Peregrinação.*» in *Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*, I.N.I.C., Lisboa, 1986, p.98.
- <sup>193</sup> Virgílio: «*Ditosos os lavradores, ditosos, mais talvez do que, consentido se souberem dar valor aos bens que gozam! ...tem, pelo menos, uma segura tranquilidade e uma vida que não mente, rica em vários bens... A Justiça, ao abandonar a terra, deixou lá os sinais dos seus derradeiros passos...*», vv. 458- 74.
- <sup>194</sup> D. João Dam., D. Cyrill, Orig. [Origenes - <http://www.ccel.org/w/wace/biodict/htm/iii.xv.iv.htm>];

- <sup>195</sup> *Salmo 9*: «9.1 - *Eu te louvarei, Senhor, de todo o meu coração; contarei todas as tuas maravilhas;... 9.3 - Porquanto os meus inimigos retrocederam e caíram; e pereceram diante da tua face; 9.4 - Pois tu tens sustentado o meu direito e a minha causa: tu te assentaste no tribunal julgando justamente.*» Comparando com as notas relativas à epístola dedicatória, parece referir-se aqui, novamente, ou pela primeira vez, no caso da epístola ser posterior, uma protecção de D. Duarte ao autor/narrador.
- <sup>196</sup> Naboth recusa vender a sua vinha a Acab, é acusado perante o povo pelos filhos de Belial que dizem: «*Naboth blasfemou contra o Deus e contra o Rei. E o levaram para fora da cidade e o apredaram com pedras, e morreu.*»
- <sup>197</sup> Amós, A visão locusta do fogo e do prumo. «*14 – ... Eu não era profeta, nem filho de profeta, mas boieiro e cultivador de sicómoros; 7.15 – mas o Senhor metirou de após o gado, e o Senhor me disse: Vai e profetiza ao meu povo de Israel.*»
- <sup>198</sup> *Epístola aos Romanos*: «*12.1 – Rogo-vos, pois, irmãos, pela compaixão de Deus, que apresenteis os vossos corpos em sacrifício ao vivo, Santo e agradável a Deus, que é o vosso culto racional; 12.2 - Porque pela graça que me é dada, digo a cada um de entre vós, que não saiba mais do que convém saber, mas que saiba com temperança, conforme a medida da fé que Deus repartiu a cada um.*»
- <sup>199</sup> Virgílio, *Op.Cit.*, p. 67;
- <sup>200</sup> *Salmo 109*: «*1. O Deus do meu louvor, não te cales;/ 2. Pois a boca do ímpio e a boca fraudulenta estão abertas contra mim: têm falado contra mim com uma língua mentirosa;/ 3. Eles me cercaram com palavras odiosas, e pelejaram contra mim sem causa. (...)/ 13. Desapareça a sua posteridade e o seu nome seja apagado na seguinte geração;/ 21. Mas tu, ó Deus Senhor, sé comigo, por amor do teu nome; porque a tua misericórdia, boa, livra-me;/ 22. Porque estou aflito e necessitado, e dentro de mim está aflito o meu coração.*»
- <sup>201</sup> *Salmos de David*: «*4 – Cordéis de morte me cercaram, e torrentes de impiedade me assombraram./ 5 – Cordas do Inferno me cingiram, laços de morte me surpreenderam./ 6 – Na angústia invoquei ai Senhor (...)/ 17 - Livrou-me do meu inimigo forte e dos que me aborreciam, pois eram mais poderosos do que eu./ 18 - Surpreenderam-me no dia da minha iniquidade; mas o Senhor foi o meu amparo.*»
- <sup>202</sup> *Ibid.*: «*103.1 Bendize ó minha alma ao Senhor, e tudo o que há em mim bendiga o seu Santo Nome.(...)/ 4. Quem redime a tua vida da perdição, e te coroa de benignidade e da misericórdia.(...)/ 7. Fez notórios os seus caminhos a Moisés e os seus feitos aos filhos de Israel.*»
- <sup>203</sup> *Génesis*: «*4.1 – E conheceu Adão a Eva, sua mulher, e ela concebeu e teve Caím, e disse: Alcancei do Senhor um varão;/ 4.2 – E teve mais o seu irmão Abel: e Abel foi pastor de ovelhas, e Caím foi lavrador da terra; (...)/ 4.8 - E falou Caím com seu irmão Abel: e sucedeu que, estando eles no campo se levantou Caím contra seu irmão Abel e o matou.*»
- <sup>204</sup> *Apocalipse*: «*6.9 – E, havendo aberto o quinto selo, vi, debaixo do altar, as almas dos que foram mortos por amor da palavra de Deus e por amor do testemunho que deram./ 6.10 -E clamavam com grande voz dizendo: Até quando, ó verdadeiro e Santo Dominador, não julgas e vingas o nosso sangue dos que habitam sobre a terra? / 6.11 - E foram dadas a cada um, compridas vestes brancas, e foi-lhes dito que repousassem ainda um pouco de tempo, até que também se completasse o número dos seus conservas e seus irmãos, que haviam de ser mortos como eles foram.*»
- <sup>205</sup> O *Salmo 9* diz: «*9.18 - Porque o necessitado não será esquecido para sempre, nem a expectativa dos pobres se malogrará perpetuamente;/ 9.20 - Põe-os em medo Senhor, para que saibam as nações que são constituídas por meros homens.*»
- <sup>206</sup> «*6.13 – Porque já ouvistes qual foi antigamente a minha conduta no judaísmo, como sobremaneira perseguia a Igreja de Deus e a assolava./ 6.14 - E, na minha nação, excedia em judaísmo a muitos da minha idade, sendo extremamente zeloso das tradições do meu país./ 6.15 – Mas, quando aprouve a Deus, que desde o ventre de minha mãe me separou, e me chamou pela sua graça;/ 6.16 - Revelar seu Filho em mim, para que o pregasse entre os gentios, não consulte a carne nem o sangue,/ 6.17 – Nem tornei a Jerusalém, a ter com os que já antes de mim eram apóstolos, mas parti para a Arábia e voltei outra vez a Damasco.*»
- <sup>207</sup> O Jantar de Cristo em Betânia, a Última Ceia, a prisão e Julgamento de Jesus perante o Sinédrio, e a traição de Pedro.
- <sup>208</sup> *Lucas*: «*14.31 – Qual é o Rei que, indo à guerra, a pelejar contra outro rei, não se assenta primeiro a tomar conselho sobre se, com dez mil, pode sair ao encontro do que vem contra ele com vinte mil?/ 14.32 – De outra maneira, estando outro ainda longe, manda embaixadas e pede condições de paz./ 14.33 – Assim, pois, qualquer de vós que não renuncia a tudo quanto tem não pode ser meu discípulo.*»
- <sup>209</sup> Antonio Prieto: «*...códices como el Pro Archia, cuyo descubrimiento em 1333 le recuerda epistolarmente (Familiarium, XIII,6) a Francesco di Sant' Apostoli.*» in, «*Introducción a Cancionero de Francesco Petrarca*, Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1985, p. xxx.
- <sup>210</sup> Deste texto fundamental para o estudo desta forma, – nomeado a partir da mulher idosa que deu hospitalidade a Teseu - chegaram-nos apenas alguns fragmentos. Os comentários ao total do poema são feitos por Crinágoras (um epigrama) e Plutarco. Segundo Joseph Trabucco: «*Du poème il nous reste peu de chose. Cependant on peut avec vraisemblance en imaginer la composition. La Nuit chez Hecale, la Chasse, la Mort d'Hécalle faisaient une sorte de triptique*

---

poétique, dont la Nuit devait être le morceau le plus réputé.» in *Oeuvres de Callimaque, suivies des Mimes d'Herondas et du Chant III des Argonautiques d'Apollonios de Rhodes*, Soc. d'Éditions "Les Belles Lettres", Paris, 1966, p.7-8.

- <sup>211</sup> Esta opinião tem também os seus cépticos. Émile Cahen admite que o poema tenha sido utilizado por poetas posteriores, chefiados por Antímaco de Colofonte (s.c. EV), que o usam para fundamentar a defesa da «brevitas», e afirma: «L'oeuvre était assez nouvelle, de matière et de forme, pour soulever les polémiques littéraires. On a généralement rapporté, par idée préconçue, à la fameuse et obscure querelle de Callimaque et d'Appollonios toutes les indications relatives à de telles polémiques et la publication même de l'Hécalé. Mais le procédé est tout arbitraire./ En tout cas l'Hécalé est très antérieure à la querelle des Argonautiques, car l'oeuvre d'Appollonios se ressent, au contraire de l'imitation de cette idylle héroïque.» in *Callimaque*, Soc. d'Éditions "Les Belles Lettres", Paris, 1953, p. 14.
- <sup>212</sup> Este texto levanta dificuldades de classificação aos especialistas, pois parece obedecer a duas categorias. Para Ph. E. Legrand: «... l'idylle XIII, si c'est un epyllion, c'est en même temps une pièce érotique, puisqu'elle est écrite pour démontrer la toute puissance de l'amour.» in *Bucoliques Grecs – I*, Soc. d'Éditions Les Belles Lettres" Paris, 1960, p. xxi.
- <sup>213</sup> Por alguns considerado como apócrifo, o idílio é composto por três partes, por vezes denominadas écloas. Para Ph. E. Legrand são evidentes as ligações com os outros textos acima mencionados: «Ainsi, par les singularités de sa composition, par la façon dont la mythologie y est traitée, par la place qui y est faite au détail familier et champêtre, l'idylle XXV rappelle des oeuvres du IIIe. siècle, "Héraclès enfant", "Hécalé". » in *Bucoliques Grecs – II*, Soc. d'Éditions «Les Belles Lettres», Paris, 1953, p.70.
- <sup>214</sup> Normalmente celebrado pela descrição do cesto da heroína – uma «ekphrasis» – também ela imitada de Teócrito: «A l'imitation de Théocrite décrivant dans la 1re. idylle un vase en bois habilement sculpté, Moschos décrit avec complaisance un talaros (c'est-à-dire un panier) fait de métaux précieux et offrant plusieurs scènes de l'aventure d'Io», *Ibid.*, p.143.
- <sup>215</sup> Joseph Trabucco *Op. Cit.*, pp. 143-87.
- <sup>216</sup> Marjorie Crump, *The Epyllion - From Theocritus to Ovid*, Basil Blackwell, Oxford, 1931; e C. A. Trypanis *Greek Poetry - from Homer to Seferis*, Faber & Faber, London, 1981, p.278-92.
- <sup>217</sup> Homero, *Iliada*, Canto XVIII, vv.396-617.
- <sup>218</sup> Marjorie Crump, *Op. Cit.*
- <sup>219</sup> A não concretização do casamento entre os pastores, por abandono ou morte de um dos amantes, na maior parte das vezes pela figura feminina, é um dos lugares comuns da pastoral. Dá-se como exemplo a *Lusitânia Transformada*: Sílvia, a amada de Florimonte (p.54), bem como Célia, amada de Pradélio (p. 57) e ainda Tecrina, amada do protagonista Felício (p.304), aceitam o amor dos pastores, para depois o recusarem e se dedicarem ao serviço de Diana.
- <sup>220</sup> Também este tema é recorrente em todos os textos consultados.
- <sup>221</sup> A loucura dos pastores constitui igualmente um lugar-comum do género, havendo exemplos em Bernardim, Sá de Miranda, Camões, Fernão Álvares do Oriente, Rodrigues Lobo e outros.
- <sup>222</sup> O abandono do mundo por aborrecimento com os trabalhos da corte associa-se à já referida oposição horaciana «otium/negotium», e terá o seu melhor exemplo prático, e poético, em Sá de Miranda: «Por isso cá me apartei/ Como tu, Silvestre, vês; /.../ Que fugi adulares/ em fugir adulações./ Estes montes são milbores/ que as praças das confusões,/ Nas quais erros são mores./ /.../ Porque dizer a verdade/ livremente, sem engano,/ traz consigo tanto dano,/ que pode tanto a maldade/ que faz mal ao desengano.» «Montano» in *Obras Poéticas – I*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1976, p.277-8. Mas é – também um dos traços que os poetas usam para caracterizar os seus pastores – recorde-se, por exemplo, a personagem Luzmeno da *Lusitânia Transformada*, *Op. Cit.* p. 431.
- <sup>223</sup> Abundam igualmente na tradição bucólica estes «auto-epitáfios» que poderão ser entendidos como uma forma de atestar a «morte» do outro, ou do objecto que alimentou o sofrimento, morte que é também a do próprio «eu». Poder-se-ia ainda relacionar esta «falsa» morte com a mudança de roupa, ou de nome, como forma de atestar a emergência de uma nova individualidade.
- <sup>224</sup> Imagem horaciana que prolifera pela literatura do período: vamos encontrá-la em Camões, *Lírica*, Círculo de Leitores, Lisboa 1980, p.118, e em Fernão Álvares do Oriente, na *Lusitânia Transformada*, *Op. Cit.*, p.51, entre outros.
- <sup>225</sup> Em *Os Cavaleiros do Amor*, Guimarães Editores, Lisboa, 1960, Sampaio Bruno debruça-se sobre uma passagem da *Lusitânia Transformada* (livro 2, prosa 5 - p.206) onde se descreve um monstro com estas características e o considera como uma personificação da Inquisição, a «besta-fera inimiga do amor» (p.75-80). No entanto, António Cirurgião, no seu estudo sobre aquele autor identifica o «monstro» com o dominicano D. Fr. João Vicente da Fonseca, que ocupou o posto de arcebispo da Sé de Goa e Primás da Índia Oriental, e que terá sido envenenado quando do seu regresso a Lisboa, em 1587. *Op. Cit.*, p. 340-46.

---

<sup>226</sup> Segundo Maria de Lurdes Belchior, *Op. Cit.*, p. 154.

<sup>227</sup> Maria Leonor C. Buescu, «Sobre o Renascimento Português», *Op.Cit.*, p. 16.

<sup>228</sup> V. Aguiar e Silva, *Op. Cit.*, p. 415.

<sup>229</sup> Este tema aparece em profusão em epigramas da *Antologia Palatina*, especialmente do período helenístico.

<sup>230</sup> *Les Georgiques*, Garnier, Paris, p.449-80.

<sup>231</sup> Virgílio, Livro IV, vv. 79-127, *L'Eneide*, Flammarion, Paris, 1965, p.93.

<sup>232</sup> Esta transferência dá-se também em Eloy de Sá Sotto Maior, no primeiro soneto de *Jardim do Ceo Dedicado a Deos Nosso Senhor...* Impresso por Vicente Alvarez, Lisboa, 1607: «Tenba o Mundo Mecenas muito embora,/ A quem teção na terra de boninas/ Mil grinaldas Apolo, e as Camenas/ Que eu, para mais me honrar, colbêndo agora/ Destas flores, que o Ceo tê - por divinas,/ Não gro mais, q a Deos, qh b Mecenas. », fol.1.

<sup>233</sup> Dennis de Rougemont, in *O Amor e O Ocidente*, Morais, Lisboa, 1989.

<sup>234</sup> I. P. Couliano, *Éros et Magie à la Renaissance*, Flammarion, Paris, 1984, p.

ogo Bernardes in *Rimas Várias, Flores do Lima*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1985, soneto XVI p. 64.

<sup>236</sup> Juan Rodriguez del Padrón: «*El siguiente tratado es despartido en tres partes principales, según tres diversos tiempos que en si contiene, figurados por tres caminos y tres arbores consagrados, quese refieren a tres partes del omne, es a saber: al coraçon y al libre alvedrio y al entendimiento, e a tres varios pensamientos de aquellos. La primera parte prosigue el tiempo que bien amó y fué amado; figurado por el verde arrayhan, plantado en la espaçiosa via que dizen de bien amar, por do siguió el coraçon en el tiempo que bien amava. La segunda refiere el tiempo que bien amó y fué desamado; figurando por el árbol de parayso [Alamo branco ou árvore populo], plantado en la deçiente via qu(e) es la desesperaçón, por do quisiera seguir el desesperante libre alvedrio. La tercera, y final, trata el tiempo que nó amó ni fué amado; figurado por la verde oliva, plantada en la muy agra e angosta senda, que el siervo entendimiento bien quisiera seguir, por donde siguió, después de libre, en compañía de la discreçión. (...) por la qual syguen muy pocos, por ser la más ligera de fallyr y más grave de seguir.*» *Siervo libre d'Amor*, Castalia, Madrid, 1980, p.65-66.

<sup>237</sup> A partir da definição de descida aos infernos de Mircea Eliade: «*Se retirer dans une cachette ou descendre dans une chambre souterraine équivaut, rituellement et symboliquement, à une "Katabasis", à un "descensus ad inferus" entrepris en vue d'une initiation.*» in *De Zalmoxis a Genghis-Khan*, Payot, Paris, 1970, p.35, diz-nos M<sup>a</sup>. Leonor C. Buescu: «...descer aos infernos, possibilitar uma ruptura com a existência comum com vista a uma regeneração, constitui afinal uma experiência – e um rito – capaz de conduzir à fundação de um novo modo de ser. O tema da catábase como descida ou, simplesmente, como percurso em busca das raízes do ser para que tudo possa recomeçar, é um tema aliado com o da catarse, enquanto purificação através do aniquilamento dum passado que é necessário regenerar e sobre o qual actuam, contraditoriamente, esquecimento e anamnese.», «O Regresso ao Ramalhete» in *Ensaio de Literatura e Cultura Portuguesa*, Editorial Presença, Lisboa, 1985, p. 104.

<sup>238</sup> Refere-se o passo ao altar erigido em honra do herói para celebrar – em 12 de Agosto – a recuperação dos bois roubados por Cacus. Virgílio: «*en commémoration d'un si grand exploit, ceignez votre chevelure de feuillage; invoquez, la coupe à la main, notre dieu commun et versez le vin avec empressement.*» *A peine avait-il dit que le peuplier bicolore, cher a Hércule, voila sa chevelure de son ombrage, et noua ses feuilles autour de sa tête, et que la coupe sacrée lui emplit la main;*» in *L'Eneide*, Flammarion, Paris, 1965, p.179.

<sup>239</sup> António Prieto, *Op.Cit.*, p.11-18.

<sup>240</sup> Esta perspectiva filosófica da subida da Alma até, ao divino tem a sua contrapartida no gnosticismo, enquanto percurso interno de transformação individual: «*Historically there is an even more far-reaching aspect to the ascent doctrines -*

---

than their literal meaning. In a later stage of "gnostic development (though no longer passing under the name of Gnosticism) the external topology of the ascent through the spheres, with the successive divesting of the soul of its worldly envelopments and the regaining of its original cosmic nature, could be "internalized" and find its analogue in a psychological technique of inner transformations by which the self, while still in the body, might attain the Absolute as an immanent, if temporary, condition: an ascending scale of mental states replaces the stations of the mythical itinerary.» Hans Jonas *The Gnostic Religion*, Beacon Press, Boston, 1963, p.165.

- <sup>241</sup> Amor e Fortuna aparecem de par em Sá de Miranda: «*Amor e Fortuna são/ dous deuses que os antigos/ ambos os pintaram cegos;/ ambos não seguem rezão;/ ambos aos mores amigos/ dão mores desassossegos;/ ambos são sem piedade;/ ambos não lhe tomais tino/ do querer ou não querer;/ ambos não falam verdade;/ Amor é cego minino,/ Fortuna é cega mulher.* » in *Obras - Completas*, I, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1976, p.62; e também em Camões: «*Depois que quis Amor que eu só passasse/ Quanto mal já por muitos repartiu,/ Entregou-me à Fortuna, porque viu/ Que não tinha mais mal que em mim mostrasse*» in *Líricas*, *Op.Cit.*, p.198 .
- <sup>242</sup> Curiosamente, num romântico inglês - Wordsworth - também o silêncio (ou a incapacidade de escrever) se associa à mente filosófica: «*Though nothing can bring back the hour/ Of splendour in the grass, of glory in the flower;/ We will grieve not, rather find/ Strength in what remains behind;/ In the primal sympathy/ Which having been must ever be;/ In the soothing thoughts that spring/ Out of human suffering;/ In the faith that looks through death,/ In years that bring the philosophic mind.*» «*Intimations of Immortality From Recollections of Early Childhood - An Ode*», in *The Penguin Book of English Romantic Verse*, Penguin Books, Harmondsworth, 1978, p.138..
- <sup>243</sup> Na *Lusitânia Transformada* diz Célia ao seu amado Pradélio, que a julgava morta: «*E - Eu viva estou, amigo - me replicou sorrindo-se - que tu morto estás ainda nessa morte, que a miséria humana injustamente tem por vida... e não mostres nesse teu pronto enveja da minha sorte, pola glória desta vida que possuo, em que não tem o tempo e a fortuna jurisdição alguma, por estar já livre da prisão escura, em que me teve aquela tirania que vós outros chamais vida.*» *Op. Cit.*, p. 303.
- <sup>244</sup> Para Maria de Lurdes Belchior: «*O fatalismo atribuído às leis da ventura, que predestinam a vida, não parece muito conforme com a doutrina ortodoxa da liberdade do homem. Poetas houve que, conscientes da dificuldade de conciliar o poder do Destino ou da Fortuna com o livre arbítrio, os "cristianizaram"*». *Op. cit.*, p.66.
- <sup>245</sup> *Ibid.*, p.42.
- <sup>246</sup> M<sup>a</sup>. Leonor C. Buescu, «*A Dialéctica do segredo pastoril...*» *Op.Cit.*, p.97-8.
- <sup>247</sup> Em António Cirurgião a queda é associada ao pecado de amor: «*... só há uma saída possível para aquelas personagens da Lusitânia Transformada que alguma vez foram vítimas desse pecado: encontrar a salvação pelo desengano.*» in *Op. Cit.*, p. 266. Igualmente Hans Jonas se pronuncia sobre o problema da «queda», mas onde o seu sentido é alargado ao cosmos: «*the soul or spirit, a part of the first Life or of the Light, fell into the world or into the body. This is one of the fundamental symbols of Gnosticism: a pre-cosmic fall of part of the divine principle underlies the genesis of the world and human existence in the majority of gnostic systems.*» Hans Jonas, *Op. Cit.*, p.62.
- <sup>248</sup> António Cirurgião, *Op. Cit.* , p.273.
- <sup>249</sup> *Ibid.*, p.442.
- <sup>250</sup> Leão Hebreu, *Op. Cit.* , I, p.48.
- <sup>251</sup> Vasco Mouzinho de Castelbranco, in *Discurso Sobre a Vida e Morte de Santa Isabel...* , Off. de Manuel Lyra, Lisboa, 1590, soneto XXX, fol.74v.

---

<sup>253</sup> I. P. Couliano : «*un corps très tenu, presque non-corps et presque déjà âme; ou presque non-âme et presque déjà corps. Dans sa composition il y a un minimum de nature terrestre, un peu plus de nature aquatique, encore plus de nature aérienne. Mais le maximum appartient à la nature du feu stélaire.*», *Op. Cit.*, p.14.

<sup>254</sup> Leão Hebreu, *Op. Cit.*, II, p.147.

<sup>255</sup> I. P. Couliano: «*La paternité de l'équation éros= magie, dont les termes sont sans doute renversables, appartient à Ficin.*» *Op.Cit.*, 1984, p.125.

<sup>256</sup> Camões: «*Bem vês que por Amor se move tudo,/ E não há quem de Amor se veja isento;/ O animal mais simples, baixo e rudo,/ O de mais alevantado pensamento; Até debaixo d'água o peixe mudo/ Lá tem de Amor também seu movimento*», «Écloga V», *Líricas, Op. Cit.*, p.305.

<sup>257</sup> Leão Hebreu, *Op. Cit.* , I, p.45.

<sup>258</sup> Camões: «*Se da alma e do corpo tens a palma,/ E do corpo sem alma não tens dó,/ Há dó do corpo só, que está sem alma,/ Pois sem alma não vive o corpo só,*» «Écloga V», *Líricas, Op.Cit.*, p. 309.

---

<sup>259</sup> Recorde-se o Pérsio de Bernardim Ribeiro: «*Mal pode ser esquecida/ a cousa mui desejada;/ lembrança n'alma empremada/ não pode ser apartada/ se se não aparta a vida./ Em quanto me vires vivo,/ não me verás descansar;/ pergunto-te, Fauno amigo,/ como pode repousar/ quem traz a morte consigo?*» «Écloga I» in *Obras Completas*, vol. II, p. 15. Ou ainda Camões: «*Morrendo estou na vida, e em morte vivo;/ Vejo sem olbos e sem língua falo/ E juntamente passo glória e pena*», «Sextina», *Líricas*, p.375.

<sup>260</sup> I.P. Couliano: «*La morte di bacio, contemplation plenièere des intelligences angéliques, est un ravissement au ciel, une "vacatio" pendant laquelle le corps reste en état de catalepsie.*», in *Op. Cit.* , p.89.

<sup>261</sup> No «Triunfo de Amor» de D. Francisco de Portugal, diz-se: «*Negada toda el alma a los sentidos/ De atributos humanos respetada,/ Que venciendose a si dexo vencidos/ Al imperio de affectos destinada/ Las lisonjas de Amor, rayos temidos,/ Que tan bella dià pisa adornada/ Vencida vanidad, despojo rico,/ No con altre arme, que col'cor pudico.*» in *Arte de Galanteria*, *Op.Cit.*,fol.9.

<sup>262</sup> Leão Hebreu, *Op. Cit.* , I, p.42.

<sup>263</sup> Ou, segundo Camões: «*Mas tu, ó terra de glória,/ Se eu nunca vi tua essência,/ Como me lembras na ausência?/ Não me lembras na memória,/ Senão na reminiscência./ / Que a alma é tábua rasa,/ Que, com a escrita doutrina/ Celeste, tanto imagina,/ Que voa da própria casa/ E sobe à pátria divina./ / Não, logo a saudade/ Das terras onde nasceu/ A carne, mas é do - Céu,/ Daquela santa cidade/ Donde esta alma descendeu*», «Babel e Sião», in *Líricas*, p.96.

<sup>264</sup> Sobre a *Primavera* de Rodrigues Lobo, diz M<sup>a</sup>. de Lurdes Belchior: «*O essencial, a atitude e os sentimentos de Nise, está expresso no verso; na prosa que se segue, esboça-se um episódio que confirma ou amplifica o que os versos continham. Neste caso, a prosa é, por assim dizer, a exemplificação da doutrina contida nas endechas.*», *Op.Cit.*, p. 122 . Este processo é igualmente detectável em Eloy de Sá Sotto Maior e Fernão Alvares do Oriente, entre outros.

<sup>265</sup> M<sup>a</sup>. de Lurdes Belchior, *Op. Cit.*, p. 124.

<sup>266</sup> Segundo M<sup>a</sup>. de Lurdes Belchior: «*No caso do Desenganado, o verso continua a servir de veículo, sobretudo... comunicação dos sentimentos e à sua expressão. Mas dir-se-ia que o autor, levado pelo gosto crescente do conceptismo e alegorização, se alonga em*

- 
- histórias que têm por personagens figuras como O Entendimento, a Paciência, a Razão, o Sofrimento, a Honra, o Primor, etc.» *Op. Cit.*, p.122. Pode acrescentar-se que este processo é igualmente detectável, por exemplo, em Eloy de Sá Sotto Maior e Fernão Alvares do Oriente.,
- <sup>267</sup> Como o faz Padrón, e entre nós, Henrique da Mota e alguns poetas do Cancioneiro Geral, seguindo o exemplo da *Hypnerotomaquia* de Francesco Colonna.
- <sup>268</sup> Como o irá mais tarde, Fernão Alvares do Oriente: «isto a certa ventagem - respondeu Amâncio - que às outras artes faz a poesia, que, como é obra puramente do entendimento, não há quem nele doutrem se queira reconhecer por preferido.» in *Lusitânia - Transformada*, *Op. Cit.* p.119.
- <sup>269</sup> M. L. Belchior, *Op.Cit.*, p.121.
- <sup>270</sup> Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Gallimard, Paris, 1965, p.14.
- <sup>271</sup> Consultado na edição francesa: *Des Fureurs Heroiques*, Soc. d'Éditions «Les Belles-Lettres», Paris, 1954
- <sup>272</sup> Este desgaste semântico é reconhecido pelos próprios poetas que utilizam aquela estratégia, sejam estrangeiros, como Sir Philip Sidney – em *Astrophel et Stella* Aubier, Éditions Montaigne, Paris, s/d.(bilingue) -, ou portugueses, como Baltazar Estação, por exemplo: «... a sua poesia, como toda a poesia ao divino da época, aceita, quando não intensifica, as engenhosidades e requintes formais da poesia profana. Coisa semelhante ocorre como petrarquismo: Baltazar Estação condena e ridiculariza os tópicos da tradição poética petrarquista, mas nos seus poemas, tal como acontece aliás com outros poetas ao divino e com os poetas místicos espanhóis da segunda metade do século XVI, utilizou abundantemente vários elementos característicos da poética petrarquista, em particular a antítese e o paradoxo. Quer dizer, a poesia ao divino, embora anti-petrarquista por intenção doutrinária, acaba por ser solidária da tradição formal petrarquista.» V. M. Aguiar e Silva, in *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, pp. 309-10.
- <sup>273</sup> Neste sentido, é interessante a temática deste «Triunfo de la Muerte» de D. Francisco de Portugal: «Con las flechas de Amor se armo la muerte/ Aun más religiosa que atreuida/ El deshacer, en venerar convierte/ Toda respecto allí, nada homicida,/ Privilegio immortal, se unio de suerte/ Con la primera la segunda vida/ Que lo mortal passando a lo divino/ Beato é ben chi nasce a tal distino.» in *Arte de Galanteria*, fol. 9.
- <sup>274</sup> Também António Cirurgião refere a pluralidade do processo: «... o pastor, consciente das limitações da felicidade terrena, nem um momento se cria a ilusão de que o desengano e o estado de vida que o leva a abraçar, o põem sem mais ao abrigo de toda e qualquer desventura. De modo nenhum: “militia est vita hominis super terram” é, como nos ensina Job (XIV,1), princípio que Fernão Alvares do Oriente conhecia muito bem.» *Op. Cit.*, p.268.
- <sup>275</sup> Veja-se em Diogo Bernardes uma posição bem mais firme: «Nouos casos d'Amor, nouos enganos/ Enuoltos em lisonjas conhecidas,/ De bem falsas promessas, escondidas/ Onde do mal se cumprê grandes danos./ / Como não tomais já por desenganos/ Tantos ays, tantas lagrimas perdidas,/ Pois que não basta a vida, né mil vidas,/ A tantos dias tristes, tantos annos?/ /.../ / Andais, comigo enganos, enganados/ E se o quereis ver, cuiday hum dia/ O que se diz dos bem acutillados.» in *Rimas várias*, Flores do Lima, soneto lxxvii, p. 134.
- <sup>276</sup> Como em Camões: «Oh! Como se me alonga de ano em ano/ A peregrinação cansada minha!/ Como se encurta e como ao fim caminha/ Este meu breve e vão discurso humano!/ Vai-se gastando a idade e cresce o dano;/ Perde-se um remédio que inda tinha;/ Se por experiência se adivinha,/ Qualquer grande esperança , grande engano./ Corro após este bem que não se alcança...» in *Lírica*, p. 177.
- <sup>277</sup> O aparecimento de S. João, e o baptismo de Jesus;
- <sup>278</sup> Continuação de 38: «Deus responde a Job e mostra-lhe a sua grandeza e sabedoria, e pode-se acrescentar, a ignorância dos homens.»
- <sup>279</sup> A abertura do sétimo selo, a quinta Trombeta.
- <sup>280</sup> Job acusa os seus amigos de falta de compaixão e misericórdia: «16.10 - Abrem a sua boca contra mim; com desprezo me feriram nos queixos e contra mim se ajuntam todos;...16.13 – Cercam-me os seus frecheiros; atravessa-me os rins, e não me poupa; e o meu fel derrama pela terra;»
- <sup>281</sup> Exortação a confiar só em Deus: «115.10 - Casa de Aarão, confia no Senhor: ele é seu auxílio e seu escudo».
- <sup>282</sup> 18.21 - Saul promete a 1ª. filha a David, e dá-lhe a 2ª., Mical.
- <sup>283</sup> *Génesis*, 29.21 - Labão engana Jacob, «Em vez de Raquel lhe dando Lia», reiterando-se a acima referida traição a David por Saul.
- <sup>284</sup> A promessa de libertação, da ruína dos seus inimigos, e canto de louvor pela misericórdia de Deus.
- <sup>285</sup> A segunda multiplicação dos pães – com os discípulos no barco; A cura de um cego de Betsaida; A confissão de Pedro; e «28.34 - ...Se alguém quiser vir após mim, negue-se a si mesmo, e tome a sua cruz, e siga-me».

- <sup>286</sup> «21.11 – Porque intentaram o mal contra ti; maquinaram um ardil, mas não prevalecerão; 21.12 – Portanto tu lbes farás voltar as costas, e com as tuas frechas postas nas cordas lbes apontarás ao rosto.»
- <sup>287</sup> O chamamento dos doze apóstolos à sua missão; virar pai contra filho, etc.
- <sup>288</sup> «26.22 – As palavras do maldizente são como deliciosos bocados, que descem ao íntimo do ventre.»
- <sup>289</sup> Bildad acusa Job de presunção e impaciência: «18.2 – Até quando usareis de artifícios em vez de palavras? Considerai bem e então falaremos.»
- <sup>290</sup> «12.12 – E o príncipe que está no meio deles, levar aos ombros e às escuras os trastes, e sairá; a parede escavarão para os tirarem por ela: o seu rosto cobrirá para que com seus olhos não veja a terra. 12.13 - Também estenderei a minha rede sobre ele, e será - apanhado no meu laço: e o levarei a Babilónia, à terra dos Caldeus, mas não a ver é ainda que ali morrer.»
- <sup>291</sup> Pedido de libertação de inimigos potentes e injustos: «140.5 – Os soberbos armaram-me laços e cordas; estenderam a rede à beira do caminho: armaram-me laços corrediços.»
- <sup>292</sup> Uma mulher casada seduz jovem na ausência do marido: «7.22 – E ele segue-a logo, como boi que vai ao matadouro, e como louco ao castigo das prisões; 7.23 – Até que a frecha lbe atravesse o fígado como a ave que se apressa para o laço, e não sabe que ele está ali contra a sua vida.»
- <sup>293</sup> O mesmo está presente em Diogo Bernardes: «Aqui de largos males breue historia/ Lede vos desamados amadores,/ Que pera dar allivio em vossas dores/ Das minhas quis deixar esta memória/ Escreui não por fama, nem por glória/ De quattros versos são merecedores,/ Mas por mostrar o mal dos meus amores/ A quem nelles de mim teue victoria» in *Rimas Várias, Flores do Lima, Op.Cit.*, p. 43.
- <sup>294</sup> Parece referir-se ao Aristarco de Samotrácia e não ao astrónomo de Samos, defensor da teoria heliocêntrica. O primeiro, filólogo alexandrino e crítico de Homero (181-146 A.C.) é apresentado na *Arte Poética* de Horácio (vv.450) como modelo do exegeta e do crítico. Recusa a interpretação alegórica, e defende uma leitura consistente com a restante obra de cada poeta.
- <sup>295</sup> Ou em Rodrigues Lobo, *Poesias*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1968 – *Primavera*, flor 4ª – p.88.
- <sup>296</sup> As letras associadas à alma de Anfriso (ocupada pela imagem de Laura), bem como o nome/essência daquela, transformam o reflexo no rio numa reprodução da Ideia.
- <sup>297</sup> Encontra-se uma situação menos elaborada em Diogo Bernardes: «Nas agoas de hũa fonte um dia olbaua/ O seu rosto Marillia, doutras cheo,/ Entregue a mil sospeitas d'hum receo,/ Qu'Amor em seus amores lh'ordenaua./ / Mansas agoas (dizíia) mal cuidaua/ Em tão ledo começo, & ledo meio,/ Que visse hũ fim tão triste, & tão albeo/ Do bem, que do meu bem ver esperava...» in *Rimas Várias, Flores do Lima*, soneto xxxix, p. 106.
- <sup>298</sup> Que igualmente pode conterem si implicações gnósticas: «The Narcissus motif, however, gives merely a particular turn to a mythological idea of much wider currency in gnostic thought, whose original meaning had nothing to do with the greek legend: the idea that either the cosmogonic process or the sinking of the Soul, or generally the downward movement of a divine principle, was initiated by the reflection of the Upper Light in the Darkness below. If we analyze the Poimandres version carefully, we see that it adroitly combines three different ideas: that of the Darkness becoming enamored of the Light and getting possession of a part of it; that of the Light's becoming enamored of the Darkness and voluntarily sinking into it; that of radiation, reflection or image of the Light projected into the Darkness below and there held fast.» Hans Jonas, *Op. Cit.*, p.161.
- <sup>299</sup> Em Ovídio, *Met.3*, Narciso : «S'èprend d'un reflet sans consistence, il prend pour un corps ce qui n'est qu'une ombre» (p.100). A ideia repete-se em Diogo Bernardes: «Vendo Narciso em hũa fonte clara/ A fombra só da própria fermofura,/ De fi vencido- (Amor quis por ventura/ Vingar as Nímfas qu'elle desprezara.)/ / Todo enleuado na belleza rara/ Que feu peito abraçou em chama pura» in *Rimas Várias, Flores do Lima*, soneto cxxvii, p.193.
- <sup>300</sup> Em Ovídio, *Met.3*: «Que voi-t-il donc? Il l'ignore; mais ce qu'il voit l'embrace, et la même erreur qui abuse ses yeux excite leur convoitise» (p.102), e mais adiante: “Credule enfant, a quoi bon ces vains efforts pour saisir une fugitive apparence? L'object de ton désir n'existe pas.» (p.103)
- <sup>301</sup> Isaías, sobre a ruína e restauração de Tiro: «23.1 - Peso de Tiro. Uivai, navios de Tarsis, porque está assolada, a ponto de não haver nela casa nenhuma, e de ninguém mais entrar nela: desde a terra de Quintim lbes foi isto revelado. 15 - E sucederá, naquele dia, que Tiro será posta em esquecimento, por setenta anos, conforme os dias de um rei: mas no fim de setenta anos, Tiro será como a canção de uma prostituta. 17 – Porque será no fim de setenta anosque o Senhor visitará Tiro, e ela tornará à sua ganância de - prostituta, e terá comércio com todos os reinos que há sobre a face da terra.»
- <sup>302</sup> Este tema da Antiguidade adquire as proporções de lugar-comum no Maneirismo e especialmente no Barroco, após o seu uso por Petrarca e divulgação através do *Livro de Emblemas* de Andrea Alciati (1531), retomado por Camillo Camilli no seu livro *Imprese illustri* (1586). Segundo Frances Yates, este ultimo autor, interpreta-o de acordo com a intenção de Petrarca: «Petrarca, says Camilli, meant by this image of the butterfly and the flame that he died in

---

*his mistress's presence, but nevertheless felt such sweetness in this that he preferred it to remaining alive in her absence. But in this emblem or device the flame means science for which the bearer of the device renounces all pleasure and eats up his life, yet feels a secret delight in doing this.*» in «The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's De Gli Eroici Furori and in the - Elizabethan Sonnet Sequences» apud. Lull and Bruno, *Collected Essays, I*, Routledge & Kegan Paul, London & Boston, 1982, p.187. O tema, igualmente abordado por Camões: «Qual tem aborboleta por costume,/ que enlevada na luz da acesa vela/ Dando vai voltas mil, até que nela/ Se queima agora, agora se consume/ Tal eu correndo vou ao vivo lume/ Desses olhos gentis, Aónia bela/» in *Lírica*, p. 237.

<sup>303</sup> Indiciando, portanto, um processo reiterativo de «mortes» sucessivas e não apenas uma única.

<sup>304</sup> Em Camões e Diogo Bernardes, o roxo aparece associado à figurade Vénus.

<sup>305</sup> Também em Fernão Alvares do Oriente estes motivos se associam: «A doce primavera/ Não alegre esses álamos amenos/ Quando um aceno teu me faz contente,/ Nem maltratado menos/ Estou de tua condição austera/ Que o freixo que queimou o raio ardente.» in *Lusitânia Transformada*, p.33.

<sup>306</sup> Este, apresentado como «*ex senatus consulto*», deverá tratar-se de Gaius Cornelios, questor de Pompeu, amigo e colega de Gabinio (67 A.C.), que foi a julgamento acusado de «*maiestas*» e defendido por Cícero com êxito. «*Maiestas minuta*» trata-se de crime por traição e abuso de poder: «*Its prime purpose was to curb the dangerous initiative of proconsuls by making it a crime for them to take an army outside their provinces except under instruction of the government in Rome.*» in *The Oxford Classical Dictionary*, p.641. De um modo geral, esta lei pretende conter possíveis sublevações, mas abarca igualmente o não cumprimento de leis ou instruções emanadas pelo governo.

<sup>307</sup> O romancista grego Heliodoro (f.220-50DC), auto apelidava-se «filho de Teodósio da raça do Sol». A sua *Etiópica*, editada em 1534, vindo a influenciar Scaliger, Tasso, Calderon e Cervantes.

<sup>308</sup> Referência às sucessivas prorrogações e extensão de poder com que o Imperador foi solidificando a sua posição?

<sup>309</sup> Esta duplicidade de destinatários reais poderia ainda alimentar as suspeitas de que o «Lecenceado» Manuel da Veiga fosse ele também um «disfarce», e sustentar a hipótese - remota e não provada - de que o verdadeiro autor da *Laura de Anfriso* teria sido D.Duarte. O processo não seria novo se se considerar o «Tomé de Burguillos» de Lope de Vega, amigo daquele.

<sup>310</sup> Este *Salmo* apresenta-se dividido em grupos de oito versículos cada grupo sendo encabeçado por uma letra do alfabeto hebraico, e começa: «*Aleph 1 - Bem-aventurados os que trilharam caminhos rectos, e andam na lei do Senhor.*» etc.

<sup>311</sup> Esta ideia da vida como morte está violentamente explícita em Camões: «*Quando vim da materna sepultura/ De novo ao Mundo, logo me fizeram/ Estrelas infelizes obrigadas*» Canções in *Lírica*, p.471.

<sup>312</sup> Leão Hebreu: «*Aqueles homens, cuja vontade se orienta para o amor do útil, tem diversos e infinitos desejos, e quando cessa um pela aquisição, outro sobrevém, maior e mais sófrego, de tal modo que nunca saciam a sua vontade de semelhantes desejos, pois quanto mais possuem mais desejam, assemelhando-se àqueles que procuram matar a sede com água salgada, a qual, quanto mais a bebem, tanto maior é a sede que neles produz. Este desejo de coisas úteis chama-se 'ambição' ou então 'cobiça'.*», *Op. Cit.*, I, p.13.

<sup>313</sup> A semelhança de *O Indesejado* de Jorge de Sena. Diz D. António: «- *Sim, quando nasci,/ já era rei, mesmo que nunca o fosse,/ ou fosse ganha essa batalha de África/ e o mundo renascesse noutro império./ Já era rei, o rei que ainda não sou,/ o rei que posso nunca virar ser,/ o rei que não mereço ou... - Santo Deus !-/ lugar para o Destino, se el'quisesse/ vir, bruscamente, repousar em mim.*» (acto II, p.85) ou mais adiante: «- *Todos... E nunca saberão quem fui./ Nasci antes dos outros, morro depois deles,/ como se Deus se esquecesse que viver é tempo, e que, entre ver o mundo e perdê-lo sempre,/ não basta o brilho ansioso de uma coroa distante.../ A verdadeira, a c'roa do meu povo,/ rolo de mãos albeias sem passar por mim, sem de leve ao menos me pousar na testa!/ O peso que senti não era o dela,/ não era do Destino a irmanar-me à Terra,/ mas a montar-me... - azémola dos Fados!.../ Gerações de arminho ainda julguei que fosse,/ pesando-me nos ombros como ardor do Império!*» (acto IV, p. 151), Paisagem Editora, Porto, s/d.

<sup>314</sup> Job descreve o estado miserável em que caiu: «*30.12 - A direita se levantam os moços; empurram os meus pés, e preparam contra mim os seus caminhos de destruição.*».

<sup>315</sup> Virgílio: «*Cependant le pieux Enée gagne les contreforts où régne la haute statue d'Apollon et la retraite écartée de la Sibylle hérisée, antre monstrueux, où le prophète de Delos lui souffle sa grande âme et sa grande volonté, et lui découvre l'avenir. Déjà ils pénètrent - dans les sous-bois sacrés de Trivie et sous ses lambris d'or.*» in *L'Énéide*, *Op.Cit.*, p. 131.

<sup>316</sup> Virgílio: «*Dédale, d'après la légende, fuyant le royaume de Minos et ayant osé se confier au ciel sur ses ailes rapides, cingla par une route inaccoutumée vers les Ourse glaciales, et aterrit enfin, avec légèreté, sur le bastion de Chalcis. A peine arrivé sur cette terre, il te consacra, Phébus, la remige de ses ailes et te dressa un énorme temple.*», *Ibid.* p.131.

<sup>317</sup> Recordando, mais uma vez, Camões: «*Amor, c'o a esperança já perdida,/ Teu soberano templo visitei/ Por sinal do naufrágio que passei,/ Em lugar dos vestidos pus a vida/ ...*» in *Líricas*, *Op.Cit.*, p. 171.

- 
- <sup>318</sup> Richard de Santo Victor, Beda, Joaquim e Gregório.
- <sup>319</sup> Em mais um eco de Camões: «*Está o lascivo e doce passarinho, / Co'o biquinho as penas ordenando, / O verso sem medida, alegre e brando, / Espedindo no rústico raminho. / O cruel caçador, que do caminho / Se vem calado e manso, desviando, / Na pronta vista a seta endireitando, / Lhe dá no Estégio lago eterno ninho...*» in *Líricas, Op.Cit.*, p. 153.
- <sup>320</sup> A visão do trono da majestade divina; os vinte e quatro anciãos e os quatro animais: «*4.10 - Os vinte e quatro anciãos prostravam-se diante do que estava assentado sobre o trono, e adoravam o que vive para todo o sempre; e lançavam as suas coroas diante do trono dizendo: 11 - Digno, só, Senhor, de receber gloria e honra, e poder; porque tu criaste todas as coisas, e por tua vontade são e foram criadas.*»
- <sup>321</sup> *Cântico*: «*5.2 - Eu dormia mas o meu coração velava: eis a voz do meu amado, que estava batendo.*».
- <sup>322</sup> Camões, *Lírica, Op.Cit.*, p.10.
- <sup>323</sup> Lugar comum reconhecido por D. Francisco de Portugal: «*En Italia acaso se encontró la fina galanteria, a su modo, en la Corte de Orbino, y al nuestro, en los sentimientos del Petrarca, que con tanta pureza los acredita, que no faltó quién se atrevesse a platonizar grandes mysterios debaxo del nombre de Madama Laura, pero en aquellas Cortes, más lugar tenien clérigos que justiciosos.*» in *Arte de Galanteria, Op.Cit.*, p.42.
- <sup>324</sup> «*Sur le plan littéraire ou philosophique, on peut dire, en gros, que cette equation Apollon=Soleil a été vulgarisée dans le monde grec par les Stoïciens, et notamment par Cléanthe: et Cléanthe l'a prise lui même aux Pythagoriciens. / Euripide, dans une tragédie dont nous n'avons que fragments, Phaéton, fait allusion à cette identité de l'astre et du dieu, en la présentant comme une doctrine connue seulement de quelques initiés. Devant le cadavre de son fils, la mère de Phaéton, Clymène, lance au ciel cette apostrophe: "Soleil au splendide éclat, comme tu m'as perdue, / moi et lui: c'est avec raison que parmi les mortels tu est appelé Apollon (celui qui fait mourir) / par celui-là qui connaît les noms secrets des divinités.*» F. Buffière, *Les Mythes d'Homère*, Soc. d'Édition «Les Belles-Lettres», Paris, 1973, p. 188.
- <sup>325</sup> Nomeadamente cataras, como reconhece António Cirurgião: «*Quase se diria que existe como que uma visão catarata da vida na Lusitânia Transformada, sobretudo se estiver em conta também que todos os pastores, alguma vez enamorados, se vêm a desiludir do amor, em virtude dos males que causa, e a refugiar-se no seio da natureza, em harmoniosas repúblicas arcádicas, onde o Mito da Idade de Ouro se transforma em realidade.*» in Prefácio a *Lusitânia Transformada, Op.Cit.*, p. xxxviii.
- <sup>326</sup> Maria de Lurdes Belchior, *Op. Cit.*, p. 33.
- <sup>327</sup> Maria Helena da Rocha Pereira, *Helade*, Faculdade de Letras de Universidade de Coimbra, Coimbra, 1982, p.127.
- <sup>328</sup> *Ibid.*, p.217.
- <sup>329</sup> Tito Lívio, *Historiarum ad Urbe Condita Decadis Primae*, p.2.
- <sup>330</sup> M<sup>a</sup>. Helena da Rocha Pereira, *Op.Cit.*, p.294.
- <sup>331</sup> João de Barros, *Prólogo da 3<sup>a</sup>. Década*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1963.
- <sup>332</sup> Paul Veyne: «*...la vérité est la plus variable des mesures. Elle n'est pas un invariant transhistorique, mais une oeuvre de l'imagination constituantes*», in *Les Grecs Ont-Ils Cru à Leurs Mythes?*, Seuil, Paris, 1983, p.127.
- <sup>333</sup> *Ibid.*, «*la vérité est le nom que nous donnons à nos options, dont nous ne démordrions pas; si nous en démordrions, nous les dirions décidément fausses, tant nous respectons la vérité*» p.137.
- <sup>334</sup> Thomas S. Kuhn, *La Structure des Révolutions Scientifiques*, Flammarion, Paris, 1983, p.30 E explicita um pouco antes: «*quand les spécialistes ne peuvent ignorer plus longtemps des anomalies qui minent la tradition établie dans la pratique scientifique – alors commencent les investigations extraordinaires qui les conduisent finalement à un nouvel ensemble de convictions, une nouvelle base pour la pratique de la science. Les épisodes extraordinaires au cours desquels se modifient les convictions des spécialistes sont qualifiés dans cet essai de révolutions scientifiques.*» p.23. Estes «*bouleversements*» da tradição, manifestam-se a todos os níveis da ciência - exacta ou humana.
- <sup>335</sup> Hernani Cidade, *A Literatura Autonomista sob os Filipes*, Lisboa, 1948, p.170.
- <sup>336</sup> Jaques Le Goff (et al.), *A Nova História*, Edições 70, Lisboa, 1977, p.34.
- <sup>337</sup> Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, 1752, vol.III, p.401.
- <sup>338</sup> M. C. Mendes Atanázio, *A Arte do Manuelino*, Editorial Presença, Lisboa, 1984, p.31.
- <sup>339</sup> Vitor Nieto Alcaide, e Fernando Checa Cremades: «*El arte sirve a los fines de la política a través de um racionalizado proceso de cálculo; es como una empresa que lo convierte en el instrumento de unas nuevas funciones entrelas cuales la política y la*

---

*diplomacia son, quizá, de las más notorias», El Renacimiento - Formación y crisis del modelo clásico, Istmo, Madrid, 1985, p.25-26.*

<sup>340</sup> André de Resende, *Obras Portuguesas*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1963.

<sup>341</sup> D. Francisco Manuel de Melo, *Op.Cit.*, p.98; e António Caetano de Sousa, *Op. Cit.*, Vol.IV,p.83-95.

<sup>342</sup> António Caetano de Sousa, *Op. Cit.*, Vol.VI, p.257-62.

<sup>343</sup> António Caetano de Sousa, *Op. Cit.*, Vol.IV, p. 191; e Vol.VI, p. 382.

<sup>344</sup> *Ibid.*, Vol.VI, p.265.

<sup>345</sup> *Números*, 11.23: «O Senhor respondeu a Moisés: “Acaso será impotente a mão do Senhor? Verás sem demora se se fará ou não o que eu te disse.»

<sup>346</sup> *Ibid.*, p.325.

<sup>347</sup> Acção de graças por um grande livramento: «9.1 - Eu te louvarei, Senhor, de todo o meu coração, contarei todas as tuas maravilhas; 3 - Porquanto os meus inimigos retrocederam e caíram; e pereceram diante da tua face. 4 - Pois tu tens sustentado o meu direito e a minha causa; tu te assentaste no tribunal julgando justamente.»

<sup>348</sup> Naboth recusa vender a sua vinha a Ahab: «13 – Então vieram dois homens, filhos de Belial, e puseram-se defronte dele; e os homens, filhos de Belial, testemunharam contra ele, contra Naboth, perante o povo, dizendo: Naboth blasfemou contra Deus e contra o Rei. E o levaram fora da cidade e o apedrejaram com pedras e morreu.»

<sup>349</sup> A visão locusta do fogo e do prumo: «12 - Depois Amazia disse a Amós: Vai-te ó vidente, foge para a terra de Judá, e ali come o pão e ali profetiza; 14 - E respondeu Amós, e disse a Amazia: Eu não era profeta, nem filho de profeta, mas boieiro e cultivador de sicómoros. 15 - Mas o Senhor me tirou de após o gado, e o Senhor me disse: Vai e profetiza ao meu povo de Israel.»

<sup>350</sup> «12.1 - Rogo-vos, pois, irmãos, pela compaixão de Deus, que apresenteis os vossos corpos em sacrifício vivo, Santo e agradável a Deus, que é o vosso culto racional. 12.3 - Porque pela graça que me é dada, digo a cada um de entre vós, que não saiba mais do que convém saber, mas que saiba com temperança, conforme a medida da fé que Deus repartiu a cada um.»

<sup>351</sup> Hernani Cidade, *Op. Cit.*, p.258.

<sup>352</sup> E segundo Caetano de Sousa, só após muitas instâncias de D. Catarina, que via a descendência da dinastia entravada pelo rei espanhol. Igualmente, Filipe impediu que D. Teodósio casasse com uma portuguesa, com receio de uma recuperação do trono.

<sup>353</sup> Este tópico, oriundo do Renascimento, está relacionado com a querela dos Antigos e Modernos.

<sup>354</sup> Fabius: «*Pvllus ad Margaritam*”: “A cockerel on a dunghill, while looking for something to eat, found a pearl. “What a fine thing you are”, said he, “to be lying in so improper a place! If only someone who coveted your value had seen this sight you would long ago have been restored to your original splendour. But my finding you -since I’m much more interested in food than in pearls – is of no possible use either to you or to me.” // This tale is for those who do not appreciate me.» Livro 3, Fab. 12,vv.1-8, p.279)

<sup>355</sup> O hino da pérola encontra-se nos apócrifos *Actos do Apóstolo S. Tomás*: «In the glossary of gnostic symbolism, “pearl” is one of the standing metaphors for the “soul” in the supranatural sense... Yet it is more of a secret name ... and it stands in a category by itself by singling out one particular aspect, or metaphysical condition, of that transcendent principle... The “pearl” is essentially the “lost” pearl, and is to be retrieved.” Hans Jonas, *Op.Cit.*, p. 125; e acrescenta mais adiante: “The “Hymn of the Pearl” did not relate how the Pearl got into the power of the Darkness. Simon Magus did so,...with regard to the divine Ennoia or Sophia, which in his system corresponds to the Pearl of the Hymn.» p. 130.

<sup>356</sup> Lope de Vega, «*Rimas Sacras*», *Obras Poéticas*, Editorial Planeta, Barcelona, 1983, p.406.

<sup>357</sup> Francisco Rodrigues Lobo,«Discurso sobre a vida e estilo dos pastores», *Op.Cit.*, p. 70.

<sup>358</sup> Dorothea Wender, *Hesiod and Theognis*, Penguin Books, Harmondsworth, 1984.

<sup>359</sup> M<sup>a</sup>. Helena da Rocha Pereira, *Op. Cit.*, p. 83.

<sup>360</sup> Que foi traduzido do grego para o latim por Cícero.

<sup>361</sup> G. R. Mair: «*Beneath both feet of the Bootes mark the Maiden, who in her hands bears the gleaming Ear of Corn. Whether she be daughter of Astraeus, who men say, was of old father of the stars, or child of other sire, untroubled be her course! But another tale is current among men, how of old she dwelt on earth and met men face to face, nor ever disdained in olden time the tribes of men and women, but mingling with them took her seat, immortal though she was. Her men called her Justice; but she assembling the elders, it might be in the market place or in the wide-wayed streets, uttered her voice, ever urging on them judgements kinder to the people. Not yet in that age had men knowledge of hateful strife, or carping contention, or din of battle, but a simple life they lived. Far from them was the cruel sea and not yet from afar did ships bring their livelihood, but the oxen and the plough and Justice herself, queen of the*

---

peoples, giver of things just, abundantly supplied their every need. Even so long as the earth still nurtured the Golden Race, she had her dwelling on earth.», in *Callimachus, Lycophron, Aratus*, William Heinemann, Ltd., London, 1960, p.215.

<sup>362</sup> Vítor Buescu, *Hesperia*, Plátano Editora, Lisboa, 1972, p.242.

<sup>363</sup> Evidentemente relacionadas com o pensamento do Pe. António Vieira. M<sup>a</sup>. Leonor C. Buescu, »O Padre António Vieira ou a Abolição da Geometria?» in *Ensaio de Literatura Portuguesa*, p.80.

<sup>364</sup> Dante, *Monarquia*, Guimaraes & Cia. Editores, Lisboa, 1984, p. 21.

<sup>365</sup> Frances Yates: «*That Petrarch did not actually contest the theory of the translation of the Empire, and therefore its continuity, is suggested by the prophecy which he puts into the mouth of Lucius Scipio in his Latin poem Africa (II, vv.288-93). Yet, elsewhere he seems to view with scorn some of the most cherished notions of medieval imperialism. For him the barbarous influences which had destroyed Rome live on in the barbarized Empire of the Middle Ages.*» in *ASTRAEA - The Imperial Theme in Sixteenth Century*, Routledge & Kegan Paul, London and Boston, 1975, p.13-14.

<sup>366</sup> Antonio Prieto: «*...implica toda una inauguración europea que no tarda en manifestarse. Aliándose con el neoplatonismo, la "humanitas" de Petrarca reaparece, por exemplo, en Marsilio Ficino con una proyección que toca, pictóricamente, la creación de La Primavera de Botticelli. (...) Se trata de un transformación de las escenas profanas sugeridas por la descripción de Venus ("Humanitas") de Apuleyo, en la que interviene la elevación espiritual cristiana que Ficino predica epistolarmente a Lorenzo di Pierfrancesco di Medici y que Ficino había animado en la dignidad petrarquista*», in Francesco Petrarca, *Cancionero*, Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1985, p.xxv.

<sup>367</sup> Poema 239 - «*Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura/ al tempo novo suol movere i fiori,/ et li augelletti incominciar lor versi,/ sí dolcemente i pensier' dentro a l'alma/ mover mi sento a chi li à tutti in forza,/ che ritornar convenni a le mie note.// Temprar potess'io in sí soavi note/i miei sospiri ch'addolcissen Laura,/ ...*», *Op. Cit.*

<sup>368</sup> Antonio Prieto: «*Con la elección de Laura como "donna" poética a la que Petrarca se entrega, el poeta va a renovar exquisitamente el viejo conceptualismo de la poesía provençal, afiliándose transitoriamente a una sutil retórica en la que el nombre de Laura equivale a Aurora, a Lauro, Laureta, o bien, en un artificio que había placido ya a Arnaut Daniel, sera un nombre oculto en Aura. El soneto "L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine" es una complacencia fónica en el nombre de su "donna", y un otro soneto, "L'aura mia sacra al miostanco riposo", juega conjuntamente con el sentido próprio de aura y con el del nombre amado.*», *Op.Cit.*, p.xxvii.

<sup>369</sup> *Ibid.*: «*potencia poética de la que el poeta extrae la idea de belleza, que explica que Ficino le asignara el elemento platónico de amor-contemplación...*» *potencia poética de la que el poeta extrae la idea de belleza, que explica que Ficino le asignara el elemento platónico de amorcontemplación*» p. xxix.

<sup>370</sup> *Ibid.*: «*Porque Laura, mas allá de su andadura real, es una vigorosa necesidad creacional del hombre Petrarca, un elevado motivo poético al que el poeta presta un tenue afinamiento terrestre a través de notas realistas que la apoyen en suideación, como el soneto de su primer encuentro "Era il giorno ch'al sol si scoloraro", o el darle el autentico nombre de Laureta o el relacionarla con un retrato pintado por Simone Martini en el soneto "Per mirar Policeto a prova fiso"*» p. xxx.

<sup>371</sup> Giovanni Pontè: «*nella prima, secondo il tema dell'ecloga terza del Bucolicum cårmen l'amore per Laura corrisponde all'amore della gloria; nella seconda, ...Laura diviene la guida al cielo, che tiene lontano da sentimenti vili*» *Introd. a Opere de Francesco Petrarca*, U. M

u

r

sia & C., Milano, 1968, p.xv

<sup>372</sup> Francesco Petrarca, : «*che mi sembrasse di vedere - ansioso e ben de sto - presentarsi a me una donna, di età e splendore eccezionali, e d'una bellezza che gli uomini non comprendono abbastanza; né sapevo per quali vie giungeva. Che fosse una vergine mi rivelavano tuttavia le sue vesti e il suo volto. Stupivo dunque per quell'aspetto insolitamente luminoso, e non osa volere il mio sguardo verso i raggi che il sole dei suoi occhi riversava; ed essa così mi parlò: - Non temere, non turbarti per la mia bellezza nuova. Ho avuto pietà dei tuoi dolori, e sono discesa di lontano a portarti un tempestivo aiuto. Abbastanza, e più che abbastanza, hai finora guardatola terra con occhi annebbiati; e se a tal punto codeste bellezze mortali li dilettono, che cosa non puoi sperare, seli innalzerai alle eterne? Quand'ebbi udite queste parole, poi ché non mi ero ripreso ancora dallo sgomento, a fatica le riposti con voce tremante, per mezzo di quei versi di Vergilio: "Quale nome potrei darti, o vergine? Poi ché il tuo volto non è dipersona mortale, né la tua voce ha suono como*

- 
- di você humana. - Io sono - essa mi riposte - colei che tu nella nostra Africa hai descrito con amorosa eleganza (...) Appena aveva concluso le sue parole, e, considerata ogni cosa, pensavo che solo la Verità stessa fosse colei che mi parlava. » *Opere, Op. Cit.*, p.433.
- <sup>373</sup> Virgílio: «*Ainsi parle Vénus, et le fils de Vénus lui répond: "Je n'ai ni entendu ni vu aucune de tes soeurs," vierge que je ne sais de quel nom t'appeler, car tu n'as point l'air d'une mortelle, et ta voix n'a pas le son humain. O déesse, oui, j'en suis sur, es-tu la soeur de Phébus (Diana), ou du sang des Nymphes?*», *Op. Cit.* p.40.
- <sup>374</sup> Virgílio: «*En entendant les paroles de sa mère, Lavinie a inondé de larmes ses joues brulantes; une vive rougeur a mis son feu sur son visage et l'a parcouru d'une bouffée chaude. Comme un artisan qui altère d'une pourpre sanglante l'ivoire de l'Inde ou, comme les lis blancs, mêlés à beaucoup de roses, en reflètent les tons rouges, ainsi se colorait le visage de la jeune fille.*», *Op. Cit.*, p.258. Imagem que Virgílio recuperou de Homero (*Iliada*, IV,v.141), e que também foi utilizada por Horácio (*Ode III*, 5,28).
- <sup>375</sup> Leão Hebreu: «*a matéria, fundamento de todos os corpos inferiores, é por si disforme e mãe de toda a disformidade neles; mas, enformada em todas as suas partes por participação do mundo espiritual, se torna bela, de tal modo que as formas irradiadas nela pelo Intelecto divino e pela ALMA DO MUNDO, ou seja, pelo mundo espiritual e pelo celeste, são aquelas que lhe tiram a fealdade e conferem a beleza.*», *Op. Cit.*, III, p. 288.
- <sup>376</sup> Leão Hebreu: «*Com a sua beleza, a imagem daquela pessoa amada aviva na mente do amante aquela Beleza divina que está latente na mesma alma e dá-lhe actualidade do mesmo modo como lha daria a própria Beleza divina exemplar; de forma que ela só se torna divina e a sua beleza se desenvolve e se torna tanto maior, quanto a divina é maior que a humana, e por isso o amor dela se torna tão intenso, ardente e eficiente, que rouba os sentidos, a fantasia e a mente toda, como o faria a própria Beleza divina se recolhesse em si em contemplação a alma humana.*» *Op. Cit.* , III, p.350.
- <sup>377</sup> Entre a profecia contra o rei de Tiro, e contra Sidon, apresenta uma lamentação contra o rei de Tiro que parafraseia a queda do homem e expulsão de um paraíso «mineralizado» e barroco: «*13 - Estavas no Eden, jardim de Deus; toda a pedra preciosa era a tua cobertura, a sardônia, o topázio, o diamante, a turquesa, o onix, o jaspe, a safira, o carbúnculo, a esmeralda e o ouro: a obra dos teus tambores e dos teus pífaros estava em ti; no dia em que foste criado, foram preparados. " e mais adiante: "17 - Elevou-se o teu coração, por causa da tua formosura, corrompeste a tua sabedoria, por causa do teu resplendor; por terra te lancei, diante dos reis te pus, para que olhem para ti.*».
- <sup>378</sup> Tem por tema a predestinação, a salvação, o converter de Paulo, a irmandade entre gentios e cristãos na unidade da fé, os deveres domésticos.
- <sup>379</sup> A *Antiguidade Romana* .
- <sup>380</sup> Livro 2 sobre a interpretação dos sonhos.
- <sup>381</sup> Leão Hebreu: «*O Sol é a imagem do intelecto divino, do qual depende o entendimento; e a Lua é a imagem da ALMA DO MUNDO, da qual toda a alma procede.*», *Op. Cit.*, p. 161.
- <sup>382</sup> Em que David promete sinceridade a Deus e opor-se aos ímpios: «*7 - O que usa de engano não ficará dentro da minha casa: o que profere mentiras não estará firme perante os meus olhos; 8 - Pela manhã destruirei todos os ímpios da terra, para desarreigar da cidade do Senhor todos os que praticam a iniquidade.*».
- <sup>383</sup> Mas sob a figura de Helena – já mais que uma vez mencionada esconde-se uma outra hipóstase feminina, a companheira de Simão o Mago ou personificação da Ennoia gnóstica: «*Simon's Helena was also called Selene (Moon), which suggests the mythological derivation of the figure from the ancient moon goddess.*» Hans Jonas, *Op. Cit.*, p.108.
- <sup>384</sup> Horácio, Livro I, odes 2 e 3;
- <sup>385</sup> *Ibid.*, Livro 3 ode 12, e livro 4 ode 32;
- <sup>386</sup> *Ibid.*, «ad Ergasti suspiria.» est. 31;
- <sup>387</sup> Tratado sobre a virtude;
- <sup>388</sup> Torcato Tasso, Canto 16 .
- <sup>389</sup> Leão Hebreu: «*O amor divino é a inclinação da sua belíssima Sapiência para a sua imagem, isto é, para o universo por Ele produzido, com retorno deste à união com a sua suma Beleza; e a sua deleitação está na perfeita união da sua imagem com Ele próprio, e do universo sen produzido, com o Produtor. Por isso diz David: "Deleita-se o Senhor nos seus efeitos", pois naquela união da criatura com o Criador consiste não só o deleite e a salvação da criatura (como diz David: "Deleitar-nos-emos no sumo princípio da nossa salvação"), como também consiste naquela união o deleite divino relativo pela felicidade do seu efeito.*» *Op. Cit.* , III, p.343.
- <sup>390</sup> Esta capacidade de criar feminina – tendo em conta os aspectos misóginos de odes anteriores bem como os - desenvolvimentos seguintes – traz consigo implicações de carácter gnóstico, mais particularmente na versão de Simão o Mago. Diz Hans Jonas: «*...the hypostatized and personified female figure of the Epinoia (or, alternatively, Ennoia), who has absorbed into herself the generative power of the Father, is the subject of the further divine history, which has been set in motion by the first act of reflection. This history is one of creation or a series of creations, and the specific gnostic feature of the process is that it is one of progressive deterioration (alienation) in which the Epinoia, the bearer of the creative powers separated from their*

---

source, loses control over her own creations and more and more falls victim to their self-assertive forces. It is with the fall, suffering, degradation, and eventual redemption of this female hypostasis of the divine that the older reports on Simon are alone concerned.», *Op. Cit.*, p.106.

<sup>391</sup> Tal como, por exemplo, este aparece nas Trovas do quase contemporâneo Bandarra.

<sup>392</sup> Para V.M. Aguiar e Silva, M<sup>a</sup>. Madalena é um dos temas que mais aparece associado ao desengano, como metáfora do arrependimento e contrição: «...representa a crise do espírito que conduz do engano para o desengano, quando o homem descobre que a sua vida tem sido uma teia de erros e compreende, alanceado pelo remorso das faltas cometidas, que deve abandonar tudo o que o prende ao mundo e refugiar-se em Deus.» in *Maneirismo e Barroco ...*, p.316. E acrescenta mais adiante: «A personalidade de Santa Maria Madalena e os episódios evangélicos e hagiologias com ela ocorridos e relacionados representam, paradigmaticamente para a sensibilidade maneirista, o desengano, a contrição, a penitência...» *Ibid.*, p.317 (sublinhado nosso). Mas a figura de Maria Madalena oferece-se ainda como substituta de Maria e hipóstase da Helena de Simão o Mago: «Comme Marie Madeleine, Hélène est aussi une pécheresse tombée dans sa vie terrestre; comme elle, elle est sauvée et promue au rang d'esprit féminin suprême. Simon et Hélène, Jésus et Marie-Madeleine représentent le même couple sauveur.» H. Leisegang, *La Gnose*, Payot, Paris, 1951, p. 84.

<sup>393</sup> Hans Jonas: «The mystical gnosis theou - direct beholding of the divine reality - is itself an earnest of the consumation to come. It is transcendence become immanent; and although prepared for by human acts of self modification which induce the proper disposition, the event itself is one of divine activity and grace. It is thus as much "being known" by God as "knowing" him, and in this ultimate mutuality the "gnosis" is beyond the terms of "knowledge" properly speaking. As beholding of a supreme object it may be said to be theoretical - hence "knowledge" or "cognition"; as being absorbed in, and transfigured by, the presence of the object it may be said to be practical - hence "apotheosis" or "rebirth".», *Op. Cit.*, p.285.

<sup>394</sup> Êxodo: «24.10 - E viram o Deus de Israel, e debaixo dos seus pés havia como uma pedra de safira, e como o parecer do céu na sua claridade; 24.11- Porém ele não estendeu a sua mão sobre os escolhidos dos filhos de Israel; mas viram a Deus, e comeram e beberam.»

<sup>395</sup> Cântico: «2.1 - Eu sou a rosa de Saron, o lírio dos vales./.../ 2.12 - Aparecem as flores na terra, o tempo de cantar chegou, e a voz da rola ouve-se em nossa terra.».

<sup>396</sup> Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, *Op.Cit.*, p.477-78.

<sup>397</sup> M<sup>a</sup>. de Lurdes Belchior: «parte constitutiva das novelas pastoris a especulação sobre as leis do amor, tirada sem escrúpulos dos *Tratados de Amor italianos ou de Leão Hebreu*», *Op.Cit.*, p. 116.

<sup>398</sup> Joaquim Manuel Magalhães, «Philip Larkin, Um Poeta da Tristeza e da Aceitação», posfácio a *Philip Larkin, Uma Antologia* trad. de M<sup>a</sup>. Teresa Guerreiro, Fora do Texto, Lisboa, 1989, p.110.