

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Departamento de Estudos Clássicos



Diversas Formas de Proteu – A Mitologia n’*O Lima* de Diogo Bernardes

Ana Filipa Teixeira Leite Gomes

Mestrado em Estudos Clássicos – Tradição Clássica e Cultura Europeia

2009

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Departamento de Estudos Clássicos



Diversas Formas de Proteu – A Mitologia n’*O Lima* de Diogo Bernardes

Ana Filipa Teixeira Leite Gomes

**Dissertação orientada pela Prof. Doutora Isabel Almeida e pelo Prof. Doutor
Abel do Nascimento Pena**

Mestrado em Estudos Clássicos – Tradição Clássica e Cultura Europeia

2009

Índice

Agradecimentos	4
Palavras-chave / Keywords	5
Resumo / Abstract	5
Introdução	8
1. Diogo Bernardes – Vida e obra	8
2. A Poética de Diogo Bernardes	18
I. Éclogas	26
1. Organização das Éclogas	28
2. Cenário, pastor e animais	35
3. A presença da Mitologia	43
3.1 Adónis	45
3.2 Orfeu	51
3.3 Polifemo e Galateia	53
4. Pós-cativeiro – a ausência da Mitologia	57
II. Cartas	63
1. Destinatário	64
2. Mitologia	68
2.1 A Poesia	68
2.2 O poeta maltratado	87
2.3 Crítica Social	94
Conclusões	102
Bibliografia	104

Anexo 1 – Transcrição diplomática da Écloga XIV, “Sílvia”, de acordo com a <i>editio princeps</i>	121
Anexo 2 – Transcrição diplomática da versão da Écloga XIV, “Sílvia”, incluída no <i>Cancioneiro de Luís Franco Correa</i>	128
Anexo 3 – Transcrição diplomática da Carta VII, a Pero de Lemos, de acordo com a <i>editio princeps</i>	135
Anexo 4 – Transcrição diplomática da versão da Carta VII, a Pero de Lemos, incluída no <i>Cancioneiro de Luís Franco Correa</i>	140
Anexo 5 – Transcrição diplomática da carta manuscrita de Diogo Bernardes a António de Castilho	145

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a algumas pessoas que de uma pequena forma contribuíram muito para o meu trabalho. À Prof. Doutora Maria Lucília Gonçalves Pires agradeço ter acolhido e incentivado o meu projecto em torno deste interesse em comum. À Prof. Doutora Vanda Anastácio agradeço a sua solicitude, o apoio e a partilha de ideias. Ao Prof. Doutor Ivo Castro devo a sugestão do adjectivo “bernardiano”, derivando do nome próprio em vez do patronímico.

Aos meus orientadores devo um grande e muito sincero obrigado, individual e colectivo. Ao Prof. Doutor Abel Pena agradeço a oportunidade de integrar a equipa de investigação do Centro de Estudos Clássicos e participar no projecto *Mythos*; foi através do meu trabalho na base-de-dados mitográfica que conheci Diogo Bernardes e iniciei este percurso de estudo das suas obras. À Prof. Doutora Isabel Almeida agradeço a constante disponibilidade e incansável atenção com que acompanhou o meu trabalho, aceitando discutir comigo e dando-me liberdade para descobrir o caminho. A ambos agradeço a paciência, rigor e exigência com que guiaram o meu trabalho.

Palavras-chave

Diogo Bernardes, *O Lima*, Éclogas, Cartas, Mitologia.

Resumo

Subsistem em torno do poeta quinhentista Diogo Bernardes dúvidas em relação à sua vida e à sua obra, sendo, porém, certo que se moveu em círculos áulicos e literários de destaque, ao longo de toda a sua vida. Quanto à sua obra, afigura-se muito provável que tenha participado na organização dos seus três volumes de poesia, as *Várias Rimas ao Bom Jesus* (1594), *O Lima* (1596) e as *Rimas Várias Flores do Lima* (1597). O presente trabalho focará o segundo livro, no qual se incluem as Éclogas e Cartas. A análise partirá de perguntas como: o que caracteriza e distingue a obra de Diogo Bernardes? Como explicar as escolhas do autor – em termos de género, temas, motivos, linguagem, alusões mitológicas, e também na organização dos poemas? Qual o papel da Mitologia Clássica nestes textos?

Bernardes escolheu incluir n' *O Lima* composições bucólicas e epistolares, diversas e, ao mesmo tempo, muito próximas. Semelhantes em temas, divergem na linguagem que utilizam: as Éclogas simples e comedidas, contidas nas alusões à Mitologia Clássica, mas plenas de profundidade sob a simplicidade aparente. As Cartas, pelo contrário, explodem numa linguagem intensa e mordaz, ao mesmo tempo que informal e quotidiana; a Mitologia irrompe e multiplica-se ao longo das epístolas.

Bernardes cria a imagem de um poeta maltratado, desiludido, enganado e desenganado, a quem apenas falta um Mecenas. O seu único bem e arma é a poesia – como Orfeu, espera persuadir quem está no poder com o seu canto e mudar a sua sorte. Mas nem os poderes persuasivos de Orfeu nem as artes de metamorfose de Proteu lhe

podem valer; como eles, Bernardes está marcado pela frustração das suas tentativas e expectativas.

Keywords

Diogo Bernardes, *O Lima*, Eclogues, Letters, Mythology.

Abstract

Doubts remain concerning the life and work of 15th-century poet Diogo Bernardes, although it is certain that he moved in distinguished courtly and literary circles throughout his life. As regards his work, it seems most likely that he participated in organizing his three poetry volumes, *Várias Rimas ao Bom Jesus* (1594), *O Lima* (1596) and *Rimas Várias Flores do Lima* (1597). The present thesis will focus on the second book, which includes the Eclogues and the Letters. Analysis will proceed from questions such as what describes and individualises the works of Diogo Bernardes? How can the author's choices be explained – regarding genre, themes, motifs, language, mythological references and also the organization of the poems? What is the role of Classical Mythology in these texts?

Bernardes chose to include in *O Lima* bucolic and epistolary poems, distinct and at the same time, very similar. Alike in themes, they diverge as to the language they use – the Eclogues are simple and moderate, restraining as to mythological references, but deep and complex under the apparent simplicity. On the contrary, the Letters burst in an intense and mordacious language, while both everyday and informal. Myth flourishes throughout the epistles.

Bernardes creates the image of a battered, disappointed, deceived and deluded poet, who only requires a Maecenas. His only asset and weapon is his poetry – as Orpheus, he hopes his song will persuade those who hold power and change his fortune. But not even the persuasive powers of Orpheus nor Proteus' arts of metamorphosis can be of assist. As them, Bernardes is fated to the frustration of his attempts and expectations.

Introdução

*Que val por derradeiro hum bom ingenho
Que val cantar c' amor, o fogo, as setas
Se sempre com as mãos vazias venho.
Não sey Sñor quem disse que os Poëtas
Erão manjar da fome, sede, & frio,
Mas bem sey que não comem com trombetas.*
(Carta V, a Luís de Alcáçova Carneiro, vv. 25-30)

1. Diogo Bernardes – Vida e obra¹

Como frequentemente acontece ao perscrutar períodos históricos remotos, esboçar a biografia de um autor quinhentista é tarefa delicada, suportada por pesquisas em arquivos e repositórios documentais, muitas vezes não podendo ir além de conjecturas e indeterminações. As dúvidas em torno da vida de Diogo Bernardes começam pela data e local do seu nascimento: discutiu-se se teria nascido em Ponte de Lima ou Ponte da Barca, e se 1530 seria a data correcta. Que não poderá ter nascido depois desse ano, visto que era o mais velho de onze filhos, é garantido pela data de nascimento do seu nono irmão em 1540, o poeta que mais tarde daria pelo nome de Frei Agostinho da Cruz. Quanto à localização, sabe-se que Frei Agostinho da Cruz nasceu em Ponte da Barca, facto registado na crónica dos Capuchinhos, ordem que

¹ As informações que se seguem foram recolhidas de Álvaro Pimenta da Gama, “Diogo Bernardes – Apontamentos genealogicos e biographicos”, separata de *O Instituto*, vol. 57 (1910), vol. 58 (1911), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1910-1911; João Gomes de Abreu, *Diogo Bernardes – A sua naturalidade*, Famalicão, Minerva, 1916; Castro, Aníbal Pinto de, “Diogo Bernardes”, *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1995, vol. 1, pp. 644-650.

integrou desde 1561 até à sua morte em 1619². Daí não se segue necessariamente que Diogo Bernardes também tenha nascido nesta localidade; o que confirma a suposição é o registo de inscrição de Diogo Bernardes na Matrícula das ordens gerais da Sé de Braga, em que se declara natural de Ponte da Barca ao tomar as ordens menores, em 1544³.

A vida adulta de Bernardes suscita menos dúvidas, esclarecidas por vários documentos oficiais e também, de algum modo, pelas suas epístolas, permitindo traçar o seu percurso e a sua carreira na corte. Terá vindo para Lisboa ainda novo, atraído pela atmosfera cultural e social em que facilmente se incluiu, mas sem nunca abandonar os campos do Lima, alternando entre a terra materna e a capital. Ocupou vários cargos áulicos: em 1566 toma o lugar de moço de câmara de D. Sebastião; no mesmo ano é nomeado tabelião da Nóbrega, herdando o cargo por morte do pai, mas no ano seguinte transfere essas funções para um cunhado, Paio de Araújo e Azevedo, marido de Ana Gomes Pimenta. Em 1576 é nomeado secretário da embaixada de D. Sebastião a Filipe II, encabeçada por Pero de Alcáçova Carneiro – embaixada cujos pormenores relata a João Roiz de Sá de Meneses na Carta XXXII d’*O Lima*⁴. Acompanha a jornada de África, em 1578, para cantar a vitória do jovem rei; todavia, o que resulta da derrota em Alcácer Quibir e do subsequente período em que ficou preso é o chamado *cancioneiro de cativo*, um conjunto de poemas em que a amargura da prisão e a desilusão do desfecho político da batalha são visivelmente dolorosas.

² Sobre Frei Agostinho da Cruz, veja-se o artigo de Vanda Anastácio, “Amenos desertos. (Em torno das éclogas de Frei Agostinho da Cruz)”, *Lusitania Sacra*, 2.ª série, t. 11, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 1999, pp. 87-110.

³ Arquivo da Mitra Primaz, Biblioteca Pública de Braga, cadernos de Matrículas de ordens eclesiásticas do arcebispado de Braga, caderno do ano de 1544, fl. 5v. O documento é referido por João Gomes de Abreu, op. cit.

⁴ Todas as referências e citações das obras de Diogo Bernardes reportam-se às *editiones principes*. Vide infra, notas 7-9 para informações bibliográficas completas. Excepto nas referências bibliográficas, os títulos dos volumes serão citados em grafia actualizada.

O regresso à nova conjuntura política de Portugal, sob a égide da Monarquia Dual, parece favorecer Bernardes com uma situação social e financeira privilegiada – muito embora as suas queixas persistam –, ao serem-lhe concedidos títulos e uma tença: a 10 de Outubro de 1582 recebe o foro de cavaleiro fidalgo e uma tença de 500 cruzados, à qual acresce outra de 20 000 réis⁵; no mesmo mês, a 22, é nomeado cavaleiro da Ordem de Cristo; cinco anos depois, a 14 de Setembro de 1587, é-lhe confirmado o cargo de servidor da toalha, que detinha desde o tempo de D. Sebastião. Mais tarde, em 1593, nos anos finais da sua vida, é-lhe concedida uma nova tença anual de 40 000 réis. Considerando a sua carreira áulica, torna-se manifesta a fluidez com que Bernardes se movia nos círculos da corte, facto comprovado pelas suas cartas e poemas dedicados a membros da nobreza, que evidenciam as suas ligações a famílias influentes, de quem gozava (e a quem pedia) favores.

A questão da data do seu falecimento é indissociável do problema da organização e publicação das suas obras. Até há pouco tempo, era comumente aceite que a organização dos três volumes era da inteira responsabilidade de Bernardes, que teria visto os dois primeiros publicados⁶, as *Várias Rimas ao Bom Jesus*⁷ e *O Lima*⁸, caso raro no panorama literário quinhentista. Que não terá visto impresso o volume das *Rimas Várias Flores do Lima*⁹ é confirmado pela inclusão de uma elegia à sua

⁵ Sobre o valor das tenças, veja-se o ensaio de Vasco Graça Moura, que coloca a questão em relação a Luís de Camões, “Camões e o mecenato”, *Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos*, Lisboa, Quetzal Editores, 1987, pp. 43-66.

⁶ Partilham desta opinião Herculano de Carvalho e Aníbal Pinto de Castro, por exemplo.

⁷ VARIAS RIMAS / AO BOM IESVS, E A / VIRGEM GLORIOSA SVA / MAY, E A SANCTOS / PARTICVLARES. / *Com outras mais de honesta & / proueitosa lição.* / DIRIGIDAS AO MESMO IESVS, SENHOR E SALVA / DOR NOSSO. / *Por Dioguo Bernardes.* / [gravura da crucificação] / *Com licença da S. Inquisição.* / EM LISBOA. / Em casa de Simão Lopez. MDXCIV.

⁸ O LYMA. / DE DIOGO BER- / NARDEZ / EM O QVAL SE CONTEM AS / Suas Eglogas, & Cartas. / Derigido por elle ao Excellente Prin- / cipe, & Serenissimo Senhor / Dom Aluaro D’allem- / castro, / Duque D’aueyro. &c. / [insígnia circular onde se lê DA VITORIA NOSA SRA] / Foy Impresso em Lisboa, em casa de Simão / Lopez Mercador de Liuros: / *Com Licença da Sancta Inquisição.* / Anno do Senhor 1596.

⁹ RIMAS VARIAS / FLORES DO LIMA. / COMPOSTA POR DIOGO / BERNARDES. / [vinheta triangular] / EM LISBOA. / Impresso por Manoel de Lyra / ANNO D. M. XCVII. / *A custa de Esteuão Lopez merca- / dor de liruos.*

morte, composta por Frei Agostinho da Cruz. Sabendo-se que o volume já estaria pronto entre finais de 1596 e princípio de 1597, pois a licença de impressão das *Flores do Lima* data de 30 de Janeiro de 1597, esse deverá ser o *terminus ad quem* para considerar a data em que Diogo Bernardes faleceu, como conclui Luís de Sá Fardilha¹⁰. Este autor estabelece o limite *a quo* a 13 de Setembro de 1593, data em que é certo que o poeta ainda vivia, como informa um documento referido por Herculano de Carvalho¹¹, que considera também um outro testemunho que deixa supor que Bernardes não teria vivido o suficiente para ver mais do que a primeira das suas obras publicada. Trata-se do documento, datado de 1605, que nomeia definitivamente Diogo de Solis para o antigo cargo de Diogo Bernardes, por falecimento deste, o cargo de servidor da toalha, em que já o substituíra havia onze anos¹². Como Herculano de Carvalho observa, nada permite concluir que os factos sejam coincidentes e que Bernardes tenha morrido em 1594; a substituição nas funções desempenhas poderia dever-se a um qualquer impedimento, porventura uma doença. Este autor coloca a possibilidade de Bernardes já não ocupar aquele cargo em 1593, mas põe de parte a hipótese de o poeta não ter preparado as suas obras, inclusive a última. Herculano de Carvalho, mais por desejo que assim fosse do que por quaisquer documentos que corroborem a hipótese, sugere que Bernardes teria planeado um quarto volume, que não chegou a coligir, onde se reuniriam poemas dispersos em cancioneros de mão¹³.

No seguimento das observações de Herculano de Carvalho sobre estes documentos, Luís de Sá Fardilha desenvolve a hipótese, sustentada pelas datas das

¹⁰ Luís de Sá Fardilha, “As *Várias Rimas ao Bom Jesus* e os seus contextos”, *Via Spiritus*, 5, 1998, pp. 53-74.

¹¹ Cf. José Gonçalo Herculano de Carvalho, “Sobre o texto da lírica camoniana”, *Revista da Faculdade de Letras*, t. XV, 2ª série, nº 1 e 2, 1949, pp. 53-91. A hipótese de Bernardes já não desempenhar essas funções em 1593 baseia-se na ausência dessa informação nos documentos desse ano que lhe dizem respeito (Chancelaria de Filipe II, liv. 32, fol. 48; 13 de Setembro de 1593).

¹² O documento de nomeação de Diogo de Solis para servidor da toalha consta da Chancelaria de D. Filipe I, liv. 2, fol. 158v (4 de Setembro de 1605), segundo informação de João Gomes de Abreu (op. cit.).

¹³ Cf. Herculano de Carvalho, art. cit., pp. 71-72, nota 3.

licenças de impressão e por um olhar atento a informações paratextuais nos volumes das *Várias Rimas ao Bom Jesus* e d'*O Lima*, de o segundo volume ser muito provavelmente o único que foi totalmente preparado pelo seu autor. Por essa razão, Sá Fardilha avança a hipótese de que Bernardes teria intenções de publicar primeiro o volume de poesia bucólica e epistolar. Escusamo-nos aqui de repetir os detalhes desta formulação, já sintetizados por Maria Lucília Gonçalves Pires na introdução à sua edição das *Várias Rimas ao Bom Jesus*¹⁴. Limitar-nos-emos aos pontos principais: por um lado, as licenças para imprimir mostram que ambos os volumes estavam prontos em 1594¹⁵; por outro, *O Lima* apresenta cuidado e escrúpulo na sua organização, seguramente da responsabilidade do autor, pois o seu papel na preparação da obra é confirmado pela “Carta dedicatória”¹⁶ a D. Álvaro de Lencastre, Duque de Aveiro. Esse zelo de preparação faz o volume ganhar uma homogeneidade formal que não se encontra nas *Várias Rimas ao Bom Jesus*, cuja estrutura não condiz com o que é postulado no “Soneto dedicatório”, em que Bernardes se refere apenas aos poemas dedicados a Jesus e à Virgem (um terço do total do livro). Além da heterogeneidade do volume das *pias rimas*, avulta a repetição, naqueles dois terços não mencionados no “Soneto dedicatório”, de algumas composições que reaparecem n’*O Lima* e nas *Flores do Lima*. Como conclui Sá Fardilha, dificilmente se pode admitir que estes problemas de organização sejam imputáveis ao autor, para mais considerando que não ocorrem onde é certo que Bernardes interveio, isto é, na totalidade do volume das *Éclogas e Cartas* e na secção das *Várias Rimas* dedicadas ao *Bom Jesus* e à *Virgem Gloriosa sua Mãe*. Essas incongruências são muito provavelmente da responsabilidade dos editores

¹⁴ Diogo Bernardes, *Várias Rimas ao Bom Jesus*, edição, introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2008, pp. 5-33.

¹⁵ As datas das licenças de impressão são as seguintes: para as *Várias Rimas ao Bom Jesus*, 22 de Agosto, 9 de Setembro e 3 de Novembro de 1594; para *O Lima*, 1 de Dezembro e 10 de Dezembro de 1594.

¹⁶ Todos os textos d’*O Lima* serão citados em grafia actualizada.

das *Várias Rimas ao Bom Jesus*, que preferiram publicar esta obra primeiro, adivinhando o sucesso, que viria a almejar, de um volume de poesia religiosa. Não foi este o único tomo da poesia de Bernardes a sofrer às mãos do seu editor, sendo manifesto para qualquer leitor das *Flores do Lima* que o seu autor certamente não publicaria a sua obra em tal estado de incúria editorial¹⁷.

Foram talvez estas condições que contribuíram para o questionar da autoria de vários poemas incluídos nas obras de Bernardes e que também são atribuídos a Luís de Camões, o que levou alguns críticos e comentadores a rotular o poeta do Lima como inepto e larápio. Faria e Sousa não hesita na atribuição da verdadeira autoria, afirmando, a propósito das obras de Bernardes: “En todos tres [librillos] ay muchas cosas que èl usurpó a Luis de Camões, y las más / dellas van agora en esta Edicion, porque tuve por justo restituirle destes robos, y en e- / llos lo advierto.”¹⁸. Acresce a isto o facto de até recentemente não ter surgido um estudo crítico aprofundado destas edições nem uma edição moderna que estabeleça o texto da obra de Bernardes com critérios rigorosos e consistentes. Até há pouco tempo, a única edição moderna era a de Marques Braga¹⁹, que carece de rigor editorial, não explicitando os critérios de estabelecimento de texto nem a edição seguida. É certo que não parte da edição *princeps*, pois as divergências são flagrantes. Conseguimos apurar que muito

¹⁷ Ver a descrição dos vários erros tipográficos e de numeração deste volume na “Nota introdutória” de Aníbal Pinto de Castro à reprodução fac-similada da edição de 1597 das *Rimas Várias. Flores do Lima*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, pp. 7-23.

¹⁸ Manuel de Faria e Sousa, “JUIZIO / DESTAS / RIMAS”, § 20, in Luís Vaz de Camões, *RIMAS / VARIAS / DE / LUIS DE CAMOENS / [...] COMMENTADAS / POR MANUEL DE FARIA, Y SOUSA [...]*, [primeira parte], tomos I e II, Lisboa, Theotonio Damaso de Mello, 1685. Disponível em versão digitalizada pela Biblioteca Nacional de Lisboa: <http://purl.pt/14198>.

O passo é lembrado por Delfim Guimarães, “As patranhas de Faria e Sousa. Em prol de Diogo Bernardes”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. II, tomo VI, Janeiro-Março de 1924, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, [1924], pp. 105-114.

¹⁹ Diogo Bernardes, *Obras completas*, prefácio e notas do Prof. Marques Braga, 3 vols., vol. 1 – *Rimas Várias. Flores do Lima* (1945), vol. 2 – *O Lima* (1946), vol. 3 – *Várias Rimas ao Bom Jesus* (1946), Lisboa, Sá da Costa, 1945-46.

A referida edição das *Várias Rimas ao Bom Jesus* preparada por Maria Lucília Gonçalves Pires foi publicada em 2008. Também recentemente surgiu uma edição dos três volumes preparada por João Amadeu da Silva Carvalho, Cândido de Oliveira Martins e Luís Alexandre da Silva Pereira (respectivamente), que até ao momento não se encontra disponível.

provavelmente se baseia na edição de 1770, embora apenas o confronto integral de todos os textos o possa confirmar²⁰. Daqui resulta que ler Bernardes exige não só recorrer às edições quinhentistas, mas também ter em conta as implicações do trabalho editorial relacionado com a lírica do autor d’*Os Lusíadas*. A questão Bernardes-Camões – qual a verdadeira autoria dos poemas atribuídos a estes dois poetas?²¹ – e o problema do cânone camoniano têm sido sobejamente estudados, embora permaneçam dúvidas por resolver, reconhecendo-se actualmente que uma boa parte dos poemas em debate entraram na lírica camoniana pela mão de Faria e Sousa, que os recolheu de Bernardes, bem como de outros autores²².

Há ainda a referir várias composições líricas de Diogo Bernardes impressas nas obras de outros autores²³, algumas das quais não constam dos volumes das poesias do cantor do Lima. Outras repetem-se em dois livros da sua obra:

- Quatro sonetos registados na *Relaçam do solenne recebimento que se fez em Lisboa ás santas reliquias q[ue] se leváram á igreja de S. Roque da Companhia de Jesu aos 25 de Janeiro de 1588* (Lisboa, António Ribeiro, 1588), e incluídos nas

²⁰ Ver, a este propósito, a comunicação que apresentámos no Colóquio Mythos, “Aspectos da mitografia em Diogo Bernardes – A intensidade dramática do Soneto LXXXVII”, *Mythos. A Tradição Mitográfica Portuguesa. Representações e Identidade. Séculos XVI-XVIII*, Actas do Colóquio Internacional Mythos, realizado a 10 de Outubro de 2008 na Faculdade de Letras de Lisboa, coord. Abel N. Pena, Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa, 2008, pp. 129-134. Aproveitaremos algumas das considerações tecidas nesse artigo ao longo deste trabalho.

²¹ Gordon Jensen define a questão Camões-Bernardes nos seguintes termos: “a complex of uncertainties as to authorship brought about by the fact that in editions or manuscripts of relative credibility a significant number of poems are attributed to both Luís de Camões and Diogo Bernardes.” Gordon Kay Jensen, *A Reexamination of the Role of the Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro in the Camões-Bernardes Question*, University of Wisconsin, 1975, p. 4.

²² Ver, entre outros, Vítor Manuel de Aguiar e Siva, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994 (1ª edição), 1999 (2ª edição). José Gonçalo Herculano de Carvalho, “Sobre o texto da lírica camoniana”, *Revista da Faculdade de Letras*, t. XV, 2ª série, nº 1 e 2, 1949, pp. 53-91.

²³ O elenco das composições de Bernardes incluídas em obras alheias é fornecido por Arthur Lee-Francis Askins, “Diogo Bernardes and the Ms. 2209 of the Torre do Tombo”, separata de *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978. Este autor indica o primeiro verso destas composições, mas omite a elegia à morte de António Ferreira. Isabel Almeida também refere estes poemas, sem indicação dos *incipits*, incluindo a referida elegia, mas não o soneto à morte de Camões. Cf. Isabel Almeida, *Poesia Maneirista*, apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para a análise literária de Isabel Almeida, Lisboa, Editorial Comunicação, 1998.

Várias Rimas ao Bom Jesus (apresentamo-los pela ordem em que aparecem neste volume, de onde retirámos o *incipit*). O recebimento das relíquias foi celebrado com um certame lírico, admitindo composições em português, castelhano, italiano e latim²⁴.

1) “Reliquias sanctas d’almas sanctas, dignas” (fl. 70v), encimado pela rubrica “AS RELIQUIAS QVE D. / IOAM DE BORIA TROVXE / ao mosteiro de S. Roque de Lisboa / dos padres da companhia / de IESVS. / SONETO.”. Askins regista “dinas”.

2) “El cielo con la tierra ha contratado” (fl. 71r). O soneto dirige-se às mesmas relíquias que o anterior, como informa a rubrica. Na “Taboada”, o primeiro verso apresenta “han”, em vez de “ha”. O *incipit* transcrito por Askins lê “El cielo con la tierra ha concertado”. Maria Lucília Pires informa que Bernardes venceu o prémio atribuído aos poemas em língua castelhana com este soneto.

3) “Poi ch’il desio che m’infiamma il core” (fl. 71v), encabeçado pela rubrica “AS MESMAS RE- / LIQUIAS. / SONETO ITALIANO.”. Segundo Askins, o primeiro verso lê “disio”.

4) “O venturosas manos que cogistes” (fl. 72r), soneto dedicado “A D. IOAM DE BORIA / QVE TROVXE AS RE- / LIQUIAS.”.

Há ainda a assinalar a inclusão de uma composição sobre a morte de António Ferreira, em 1569, nos *Poemas Lusitanos* (Lisboa, Pedro Craesbeck, 1598). Nesse livro, o poema aparece encimado pela designação de “Elegia”, sendo dirigido a Pero de Andrade Caminha, cuja resposta se lhe segue, também denominada “Elegia”. Na

²⁴ Vejam-se as notas a estes poemas na edição de Maria Lucília Gonçalves Pires.

verdade, ambos os poemas de Bernardes e Caminha tinham já sido publicados n' *O Lima*, como Carta XXI (fl. 128r-130v) e Carta XXII (fl.130v-133r), respectivamente.

Outras composições apenas estão publicadas nas obras dos seus contemporâneos; citamos os primeiros versos tal como são apresentados por Askins:

- “Colhei Nimphas do Tejo, as mais cheirosas”, um soneto publicado no *Sucesso do segundo cerco de Diu* (Lisboa, António Gonçalves, 1574), de Jerónimo Corte-Real;

- “Se as musas deuem dar justos lououres”, soneto incluído noutra obra do mesmo autor, *Felicissima victoria [...]* (Lisboa, António Ribeiro, 1578);

- “Por ventura no Lethes sepultada” e “D’hum grande Capitão grandes extremos” são dois sonetos publicados na *Hystoria dos cercos que em tempo de Antonio Monis Barreto [...] os Achens, & Jaos puserão â fortaleza de Malaca, sendo Tristão Vaz da Veiga capitão della. Brevemente composta por Jorge de Lemos* (Lisboa, Manoel de Lyra, 1585);

- “Cantas Luys, e choras juntamente”, um soneto de louvor ao autor da *Elegiada*, Luís Pereira Brandão (Lisboa, Manoel de Lyra, 1588);

- “Quem louuará Camões qu’elle não seja?”, soneto laudatório incluído na primeira edição das *Rhythmas* de Luís de Camões (Lisboa, Manoel de Lyra, 1595).

Além do que se imprimiu da sua obra, muitas composições estão espalhadas por cancioneiros de mão e manuscritos avulsos, como o *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, e outros²⁵. Importante testemunho da circulação da poesia, estas fontes manuscritas levantam também vários problemas, nomeadamente no que diz respeito à atribuição de autoria, muitas vezes errada, outras inexistente, incerta ou entrando em

²⁵ Importa ainda fazer um catálogo exaustivo das fontes manuscritas de poemas bernardianos.

conflito com outros testemunhos, como no caso do Índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*²⁶. Num interessante estudo, Arthur Askins²⁷ analisa um manuscrito compilado na década de 1580; além de composições de outros autores, contém poemas de Bernardes, que Askins transcreve, com manutenção ortográfica, registando as variantes em relação às *Flores do Lima* e ao Índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (neste caso, por comparação do primeiro verso). O autor conclui que muitos dos poemas aparecem pela mesma ordem nestas três fontes, indicando a circulação de grupos de poemas de Diogo Bernardes nas últimas décadas do século XVI. Também António Cirurgião e Gordon Jensen²⁸ se dedicaram ao estudo de um outro manuscrito onde figuram, entre cartas e poemas de outros autores, duas elegias de cativo de Bernardes e uma versão mais breve da *Écloga XIII*. Conhece-se ainda um outro manuscrito, referido por António Cirurgião²⁹, onde se transcrevem os dois sonetos de Bernardes incluídos na *História dos cercos [...] de Malaca*. O Índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, a única peça sobrevivente deste cancioneiro, que se saiba, é exemplo de muitos desses problemas e outros ainda, como o facto de listar poemas que não se conhecem noutras fontes³⁰.

Por fim, resta mencionar um texto de outro tipo, o único manuscrito autógrafo que se conhece de Diogo Bernardes, conservado na Torre do Tombo³¹. Trata-se de

²⁶ Entre os vários estudos sobre este Índice, veja-se a já referida tese de Gordon Jensen, *A Reexamination (...)*.

²⁷ Arthur Lee-Francis Askins, “Diogo Bernardes and the Ms. 2209 of the Torre do Tombo”, separata de *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

²⁸ Gordon Jensen e António Cirurgião, “Poesia peninsular do século XVI: o seu a seu dono”, separata de *Biblos*, XLVII, Coimbra, 1973. Os autores debruçam-se sobre o ms. 8920 da Biblioteca Nacional de Lisboa.

²⁹ António Cirurgião, “Um soneto inédito de Camões e dois sonetos desconhecidos de Diogo Bernardes”, separata de *Ocidente*, vol. LXXX, Lisboa, 1971. Em questão estão o ms. 1073 do Arquivo Nacional Torre do Tombo, que inclui um soneto atribuído a Luís de Camões, e o ms. 333 da Biblioteca Nacional de Lisboa, com os referidos sonetos de Bernardes.

³⁰ Cf. Gordon Jensen, *A Reexamination (...)*.

³¹ Arquivo Nacional Torre do Tombo, Corpo Cronológico, Parte I, maço 110, nº 137. Transcrevo em anexo a minha leitura da fotografia da carta, consultada electronicamente através do catálogo digital do Arquivo Nacional Torre do Tombo. A carta encontra-se fotografada e transcrita num artigo de Brito Rebello, “Cartas de Antonio Ferreira e de Diogo Bernardes a Antonio de Castilho”, *Archivo Historico*

uma carta dirigida a António de Castilho, remetida de Ponte da Barca e datada de 11 de Março de 1574. Transcrevemos a carta em anexo e a ela nos referiremos no capítulo dedicado às epístolas d’*O Lima*.

2. A Poética de Diogo Bernardes

No que diz respeito aos elementos formais – formas, metros e língua –, observa-se na obra de Bernardes alguma heterogeneidade: compôs poemas em medida velha, seguindo os preceitos das conceituadas formas ibéricas, e também em medida nova, adaptando-se aos moldes italianizantes que Sá de Miranda muito contribuiu para difundir em Portugal. Em ambos os casos encontramos composições em português e castelhano. Caso singular é o poema “Poi ch’il desio che m’infiama il core” (*Várias Rimas ao Bom Jesus*, fl. 71v), escrito em italiano. Rita Marnoto³² refere-se a este soneto como possível confirmação do bom conhecimento da língua italiana por parte dos poetas portugueses, se de facto tiver saído da pena de Bernardes. A dúvida é prudente, porquanto não se encontra mais nenhuma composição lírica na sua obra inteiramente escrita nesta língua, apenas citações de versos italianos, nomeadamente de Petrarca³³.

Diogo Bernardes é um dos autores que nos deixou um testemunho da teoria poética subjacente à sua criação lírica, associando-se, nesse como noutros campos, a António Ferreira e Pero de Andrade Caminha; a correspondência entre estes autores ilustra as suas concepções sobre a escrita, o papel do cantor lírico e o contexto social e

Portuguez, vol. 1, Lisboa, 1903, pp. 138-148. Veja-se também o “Post-Scriptum” a esse artigo, nas páginas 185-187 do mesmo volume.

³² Cf. Marnoto, *Petrarquismo português*, p. 343ss.

³³ O verso “intendami chi pò, ch’i m’intend’io” (*Canzoniere*, 105) surge na Carta XXIV (v. 104) e na Carta XXX (v. 45), para citar apenas um exemplo.

cultural que apoia, ou não, a sua produção literária. O principal manual destes poetas é a poética proposta por Horácio na *Epistula ad Pisones*, praticada nas suas obras líricas, particularmente nas *Odes*³⁴. Na poética horaciana, a teoria da *imitatio* é elemento fundamental da criação literária, postulando que os modelos reconhecidos pela tradição devem ser imitados como forma de enriquecer os novos textos e também como ferramenta de melhoramento do jovem escritor. A obra dos poetas portugueses quinhentistas testemunha o uso que fizeram deste princípio nos seus processos criativos, associando elementos de vários modelos num virtuosismo de *contaminatio*, daí resultando não um decalque repisado de motivos mal trabalhados, mas um objecto inovador, original nesta medida renascentista de fusão de uma marca própria com modelos consagrados.

Além do que se pode inferir da leitura dos seus textos líricos, Bernardes redige algumas composições em que explana o modo como encara a criação poética: a Carta I, dirigida a Francisco de Sá de Miranda; a Carta II, a António Ferreira (ambas as cartas se incluem n’*O Lima*); e uma sextina dedicada a D. Gonçalo Coutinho (“SEXTINA A HVM / AMIGO”, *Flores do Lima*). No primeiro destes textos encontramos ecos do verso horaciano “odi profanum uolgus et arceo” (*Odes*, Livro III, 1, v. 1)³⁵:

O bom espirito que pretende fama

fl. 71r

³⁴ Já vários autores se dedicaram ao estudo das influências de Horácio em António Ferreira e Pero de Andrade Caminha, entre eles: Maria Helena da Rocha Pereira, *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 37-76; T.F. Earle, *Musa Renascida – a poesia de António Ferreira*, trad. Maria Clarinda Moreira, Lisboa, Caminho, 1998; Vanda Anastácio, *Visões de glória: uma introdução à poesia de Pero de Andrade Caminha*, 2 vol., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

A poética horaciana é incluída no estudo de Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e teorização literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008 (2ª edição). Também Rita Marnoto aborda o horacianismo na sua tese *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1997.

³⁵ Consultei o texto latino a partir do endereço electrónico: <http://www.thelatinlibrary.com/hor.html>

Ser louuado do pouo não deseja,
15 Que sempre ao menos sabeo mais a fama.
Queres que de meus versos Iuyz seja
Hum mao, hum ignorante? dambos temo,
A ignorancia dum, doutro a inueja.³⁶

Bernardes pede a Sá de Miranda que seja seu mestre, que partilhe com os jovens poetas o seu saber; a poesia, na pena de um bom escritor, é um meio de comunicação privilegiado, pois o seu poder imortalizador vale mais que qualquer monumento ou riqueza (Carta I):

55 Que se fez das medalhas d'ouro, & cobre; fl. 72r
Das estatuas de pedra, & de metal?
O tempo gasta tudo, tudo cóbre.
No mundo aquelles tem fama immortal
De quem nos canta hum peregrino ingenho,
60 O mais bem sabes tu que pouco val.

Outro *topos* da poética de Horácio que Bernardes muito apregoa é o *labor limae*, que Ferreira lhe sugere na sua epístola (Carta XIII d'*O Lima*); na carta endereçada a Sá de Miranda, o poeta limiano coloca-se na senda do cantor do Neiva e afirma o seu esforço por melhorar as suas composições através da reescrita:

³⁶ Todos os excertos e citações, incluindo os anexos, são transcritos diplomaticamente das *editiones principes*. As únicas alterações ortográficas são as seguintes: desenvolvimento da abreviatura *q[ue]*; modernização da grafia *β* por *ss*; modernização de *ʃ* por *s*.

22 O doce estyllo teu tomo por guia, fl. 71v
Escreuo, leo, & risco; vejo quantas
Vezes s'engana, quem de si se fia.

Na primeira missiva a António Ferreira (Carta II), alia a esse tópico a questão da natureza ou engenho *versus* arte, nada valendo a primeira sem a segunda; compara os seus versos às crias de urso recém-nascidas, que a mãe lambe e cuida afectuosamente³⁷. Bernardes postula ainda que a sua criação lírica é de inspiração amorosa:

Inda que sey que pouco, ou nada val fl. 73v
5 Natureza sem arte, & sem doutrina
Que póde com amor parecer mal?
Se tal razão em tal materia he digna
Bem te pódem meus versos parecer
Pois mos inspira amor, pois mos ensina.
10 Aa nelles que cortar, â qu'estender
Vão como parto d'Vssa, busquão vida
Outra forma melhor, hum nouo ser.
Que lhes pódes dar tudo, quem duuida?
Eu que lhes posso dar se não amor,

³⁷ Bernardes poderá ter colhido a imagem de um soneto Sá de Miranda, “Assi que me mandaveis atrever”, resposta a um soneto de Pero de Andrade Caminha. Cf. Francisco de Sá de Miranda, *Poesias*, fac-símile da edição de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle, Max Niemeyer, 1885, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, pp. 449-450.

Na “SEXTINA A HVM / AMIGO” (*Flores do Lima*, fl. 81r-82r) invertem-se os papéis de mestre e aluno: desta feita, é Bernardes que ensina os preceitos da arte de bem escrever a um jovem poeta. Aníbal Pinto de Castro³⁸ identifica este destinatário com D. Gonçalo Coutinho, o da Quinta dos Vaqueiros a quem é dirigida a Carta XXVII d’*O Lima*, que responde também a Bernardes com uma sextina (“Reposta polas mesmas palauras”, fl. 82r-83v). Bernardes aconselha o método do *labor limae* e valoriza a arte sobre o engenho:

Em ocio vil, hum grande, & forte peito

fl. 81r

Passar não deixa a sua idade verde:

Querẽ trabalho, & tẽpo as altas Musas,

10 Não se descobre sempre a luz de Phebo,

Pouco a pouco se mostra o bom caminho

Por antre as brenhas do cerrado mõe.

A par da influência das literaturas grega e, sobretudo, latina, sente-se a preponderância dos autores italianos e castelhanos, particularmente Dante e Petrarca, de um lado, e Boscán e Garcilaso de la Vega, do outro. A literatura de Petrarca fascina os poetas quinhentistas ibéricos, que, lembrando a teoria da *imitatio*, fazem uso, na

³⁸ A identificação, pouco clara devido a alguns erros tipográficos, é fornecida pelos sonetos que se seguem a estas sextinas. Cf. Castro, Aníbal Pinto de, “Nota introdutória” in Diogo Bernardes, *Rimas Várias. Flores do Lima*, reprodução fac-similada edição de 1597, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, pp. 7-23.

lírca de temática amorosa, de um conjunto de motivos, temas e imagens consagrados pelas poesias do cantor do Sorga³⁹.

Deve referir-se um outro aspecto da poética maneirista, a importância dos afectos despertados no leitor. Embora não seja exclusivamente renascentista ou maneirista considerar objectivo da poesia ensinar e deleitar, torna-se um elemento essencial mover o leitor a uma emoção (*docere, delectare et mouere*). A poesia não é nada se não for patética – quanto mais comover o seu receptor, quanto mais despertar os seus afectos, correspondendo à emoção procurada, seja ela qual for, tanto mais perfeita é a poesia. Encontramos a postulação deste princípio nas notas de D. António de Ataíde⁴⁰, que, embora seja uma teorização seiscentista, é ainda reflexo das práticas poéticas do século XVI. Devendo o cerne do poema ser comovedor, a escolha do assunto e a construção do estilo mostram-se determinantes. Isto implica um processo selectivo dos elementos que melhor podem contribuir para a criação do efeito procurado no leitor, combinando os elementos dos textos que servem como modelos e acrescentando o cunho original do autor.

Numa época em que se observa um crescente interesse pelos autores da Antiguidade Greco-Latina e pela leitura dos textos, que se procura conhecer na língua original – basta lembrar a máxima humanista *ad fontes* –, mas que também se conhecem, ao mesmo tempo, através da mediação das literaturas italiana e castelhana, o repertório mitológico de deuses e episódios revela-se uma ferramenta literária profícua. As suas utilidades multiplicam-se: ora ornamento cénico (como as Ninfas) ou símbolo da própria poesia (Febo, as Musas), as referências mitológicas também se

³⁹ Ver, entre os vários trabalhos de Rita Marnoto dedicados ao estudo do petrarquismo, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1997.

⁴⁰ Apud Isabel Almeida, *Poesia Maneirista*, apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para a análise literária de Isabel Almeida, Lisboa, Editorial Comunicação, 1998. Aníbal Pinto de Castro, “Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução.”, *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. 31, 1984, pp. 505-531.

revestem de um carácter profundamente dramático ao transformarem-se no motivo central de um episódio trágico (como Leandro, no Soneto LXXXVII); são ainda forma de manifestar a erudição do poeta, que usa as referências mitológicas com mestria, concebendo uma linguagem cheia de símbolos e criando um nexo de sentido com o contexto histórico-social a que se reportam, inteligíveis para o interlocutor a quem imediatamente se dirige (como se verifica nas Cartas).

Por um lado, é certo que o uso amiudado e repetitivo de referências ao universo dos mitos se torna banal e, não raro, vazio de sentido. Os nomes mitológicos mais abundantemente sublinhados pela pena dos nossos poetas quinhentistas, como as Musas, as Ninfas, Febo ou Apolo, são muitas vezes resultado de um uso padronizado, apresentando-se como mero ornato estético desprovido de outro conteúdo que não o ornamental. Por outro, o repertório mitológico grego e romano, considerado como saber indispensável a um autor, oferece interessantes temas e possibilidades de enriquecimento do texto literário. A Mitologia Clássica oferece não só uma fascinante panóplia de figuras, episódios e temas que interessam aos poetas quinhentistas, mas também um conjunto de formas, expressões e *topoi* enraizados na tradição literária. É através do seu conhecimento e uso que os autores se inserem nessa tradição, afirmando a sua identidade artística.

Há ainda a considerar a complexa circunstância de crise religiosa que o século XVI enfrentava. A Europa é dominada pelos movimentos de Reforma e Contra-Reforma e as decisões dos concílios ecuménicos, particularmente o de Trento (1545-1563). Em Portugal, a instauração do Tribunal do Santo Ofício em 1536 vem ampliar uma situação de perseguição religiosa e conflito social. Concomitantemente, as calamidades que ameaçavam a saúde pública eram tidas como castigo divino pelos erros do povo ou da nação. Por todas estas razões, a identidade religiosa é um

problema individual e colectivo. Neste contexto social e cultural, qual pode ser o papel da Mitologia Clássica? Por ser um elemento de paganismo, pode ser vista como uma forma de introduzir ideias perigosas, ameaçando a verdadeira doutrina com as suas fantasias e ilusões. A censura é a ameaça do escritor, que deverá ter alguns cuidados ao inserir nos seus textos nomes mitológicos, *i.e.*, pagãos. Nesse caso, o zelo e a necessidade de afirmar a identidade religiosa e a doutrina cristã obrigam à renúncia da tradição literária, em que a Mitologia é elemento essencial? Diogo Bernardes teria de optar entre mostrar devoção cristã e a sua preferência pelos temas e figuras mitológicos? Se sim, talvez a sua obra lírica fosse menos rica não só em conteúdo, mas também na sua estrutura e na sua retórica. Há que procurar na sua poesia por indícios de tensão entre estes dois elementos ou, por outro lado, descobrir de que formas podem coexistir, talvez pacatamente, assimilando-se ou conciliando-se, como formas complementares da identidade do escritor.

A questão principal é, precisamente, a identidade do autor: quem é o poeta Diogo Bernardes? O que caracteriza e distingue a sua obra? Como é que estes textos se revelam seus, que elementos particulares e individualizantes aí podemos encontrar? Como explicar as escolhas do autor – em termos de género, temas, motivos, linguagem, alusões mitológicas, e também na organização dos poemas? Qual o papel da Mitologia Clássica nestes textos? Tentaremos responder a estas questões ao centrarmos a nossa análise nos textos d'*O Lima*, volume de singularidades impressionantes, profundamente marcado pelo timbre único de Bernardes, e onde o uso da Mitologia se revela eloquente.

Éclogas

*CAntaua Alcido hũ dia ao som das agoas
Do Lyma que mais brando aly corria,
Dizem que por ouuir suas doces magoas.
Sobr'um curuo penedo que pendia
Por cima da corrente vagarosa,
Se me não lembra mal assi dizia.*
(Écloga XIV, “Sílvia”, vv. 1-6)

Começaremos por colocar algumas perguntas essenciais que nos ajudarão, à medida que formos respondendo, a encontrar uma perspectiva sobre as Éclogas de Bernardes que englobe o conjunto incluído n’*O Lima* e, ao mesmo tempo, atente nos aspectos particulares da construção destes poemas. Como se definem e caracterizam as Éclogas de Diogo Bernardes? Como se constrói e organiza a parte bucólica d’*O Lima*? O que distingue as éclogas de Bernardes, o que há de singular nestes poemas? Como se insere a Mitologia Clássica nestes poemas?

A primeira pergunta arrasta consigo a debatida questão do género bucólico, em que todavia não nos podemos deter.⁴¹ Será talvez suficiente dizer que Bernardes era conhecedor e devedor da tradição literária, neste género como noutros, e se é incerto que tenha lido Teócrito (sobretudo incerto que lesse grego), não se poderá duvidar que

⁴¹ A título de exemplo, vejam-se os trabalhos de Thomas G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, London, Bristol Classic Press, 2004 (First published, 1969 by the University of California Press); Rita Marnoto, *A Arcadia de Sannazaro e o Bucolismo*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1996; Maria do Céu Fraga, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003; as páginas que Vanda Anastácio dedica às éclogas em *Visões de glória (Uma introdução à poesia de Pero de Andrade Caminha)*, 1º vol., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998; e o artigo de Vicente Cristóbal, “Las Églogas de Virgilio como modelo de un género”, Begoña López Bueno (ed.), *La égloga (VI Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro)*, Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000, Organizado por el grupo de Investigación P.A.S.O. (Poesía Andaluza del Siglo de Oro), Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 23-56.

conhecia bem as composições bucólicas de Virgílio, Sannazaro e Garcilaso, os autores bucólicos que mais o influenciaram, bem como a seus pares⁴². Se procurarmos nas *Éclogas d'O Lima* os elementos fundamentais que Vicente Cristóbal reúne ao ocupar-se das Bucólicas virgilianas⁴³, veremos que Bernardes perpetua a longa tradição bucólica, mantendo muitas das características com que Virgílio consagrou o género. Algumas destas são, certamente, devedoras de Teócrito, tido como fundador do género bucólico; mas, como observa Cristóbal, é Virgílio que é reconhecido como modelo para os autores posteriores, portanto é com as Bucólicas que se estabelece um cânone.

De um modo geral, pode dizer-se que as *Éclogas* de Bernardes são poemas situados num mundo rural, protagonizados por trabalhadores rústicos (pastores e pescadores), captando um momento específico em que as personagens exprimem os seus sentimentos. Formalmente, não há uma estrutura fixa que diferencie a *écloga* quinhentista, embora haja uma preferência pelos tercetos.⁴⁴ Como Vanda Anastácio observou, quase todos os poemas bucólicos de Bernardes contêm o esquema estrófico da *terza rima*, com algumas variações: apenas um é composto noutra esquema, em estrofes não isométricas de 14 versos (*Écloga XVIII*, “Alcido”); alguns são escritos inteiramente em tercetos (*Éclogas IV, V, XIII, XIV, XVI, XVII, XIX e XX*); outros combinam a *terza rima* com mais um ou dois sistemas estróficos (*terza rima + ottava rima*: *Éclogas III, VI, XI, XII*; *terza rima + estrofes não isométricas de 9 versos*: *Écloga VII*; *terza rima + estrofes não isométricas de 13 versos*: *Éclogas VIII, IX*; *terza rima + estrofes não isométricas de 14 versos*: *Écloga II*; *terza rima + rimalmezzo*: *Écloga X*; *terza rima + rimalmezzo + canzone*: *I*; *terza rima + rimalmezzo + estrofes não isométricas de 13 versos*: *Écloga XV*)⁴⁵.

⁴² Cf. Anastácio, op. cit., p. 171.

⁴³ Cf. Cristóbal, art. cit.

⁴⁴ Cf. Anastácio, op. cit., p. 171.

⁴⁵ Apud Anastácio, p. 194. Corrigimos uma gralha tipográfica que repete o número III no lugar de I.

Tematicamente, encontramos dois motes fundamentais em Bernardes: os males de amor e as circunstâncias sociais, por vezes sobrepostos num mesmo poema, como parece ser o caso na Écloga X, “Pério”. Apenas um poema foge a este esquema, “Inês”, Écloga IX, em que se faz a paródia do género bucólico. Estas características formais e temáticas não são suficientes para descrever as Éclogas, a não ser que as observemos mais atentamente – então descobriremos que o mundo rural encenado por Bernardes é muito específico e singular, e que estes temas se associam a uma complexa atitude reflexiva das personagens sobre a sua própria situação.

1. Organização das Éclogas

Antes de avançarmos, tentaremos responder à questão da organização da parte bucólica d’*O Lima*, relevante porque a composição de muitas das Éclogas está associada a uma circunstância social ou política, o que torna possível situar estes poemas no tempo, quando o acontecimento a que se referem é identificável para o leitor moderno.

A primeira Écloga é posterior a 2 de Janeiro de 1554, data da morte do Príncipe D. João, a que o poema alude através do disfarce de Adónis. A sexta, também fúnebre, refere-se à morte de Sá de Miranda, em 1558; o autor identifica claramente o poeta falecido. A sétima, “Nise” celebra um nascimento, referindo-se muito provavelmente a D. Inês de Lima, que terá nascido na década de 1550⁴⁶, filha de D. Francisco de Lima, 5º visconde de Vila Nova da Cerveira, e de D. Brites de Alcáçova. Bernardes não

⁴⁶ Delfim Guimarães deduz que D. Inês de Lima terá nascido entre 1554 e 1558. “A Écloga «Nise» de Diogo Bernardes”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. II, tomo VII, Abril-Junho 1924, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, [1924], pp. 218-220. Marques Braga, em nota ao poema (op. cit., vol. 2, p. 51), refere este artigo como fonte, mas indica a data errada para o nascimento, mencionando a data que Delfim Guimarães informa para o casamento de D. Inês, a 11 de Agosto de 1573.

explicita os referentes, apenas informando seguramente que Nise nasceu no Tejo, mas pertence ao Lima (cf. vv. 56-61). Nise descende de família ilustre, pois o poeta classifica-a e à mãe, pai e avós, de ditosos; parece haver uma ligação entre a família e o comércio de bens vindos do Oriente, como o incenso, mas a suposição não oferece certezas nem o autor dá mais informações. Sobre as relações de Bernardes com esta família dão conta alguns poemas incluídos nas *Várias Rimas ao Bom Jesus*: à morte de D. Ângela de Noronha, filha de D. João de Lima⁴⁷, é dedicada uma canção (fl. 77v-79v), e um soneto (“EPITAFIO A SVA / SEPVLTVRA”, fl. [80]r). Incluem-se ainda nesse volume três poemas lamentando a morte de D. João de Lima, que terá morrido em 1571: a “ELEGIA A MORTE DE / D. IOAM FILHO DE D. / Fernando visconde de villa / noua de Cerueira” (fl. 97r-98v) (o nome correcto será D. Francisco, não D. Fernando⁴⁸), e dois Sonetos “AO MESMO” (fl. 99r e 99v), que se lhe seguem.

Essas dúvidas não se aplicam à Écloga seguinte, a oitava, em que a identificação do casal cujas núpcias se celebram não oferece grandes obstáculos: trata-se de Luís de Alcáçova Carneiro e Joana de Vasconcelos, união que poderá ter ocorrido por volta de 1557, depois da morte de D. João III⁴⁹. Embora o autor apenas refira o primeiro nome dos esponsais, confirmam-se as identidades pois há notícia deste casamento e porque a ligação de Bernardes aos Alcáçovas Carneiros está bem patente nas suas obras: a Carta V dirige-se ao mesmo Luís (mencionando a morte da primeira mulher); a Carta

⁴⁷ A identificação é feita por Maria Lucília Pires na sua edição das *Várias Rimas ao Bom Jesus*, p. 196, nota 87.

⁴⁸ A propósito desta correcção e da data de falecimento de D. João de Lima, veja-se a informação fornecida por Maria Lucília Pires em nota à Elegia em questão, op. cit., p. 237, nota 96.

⁴⁹ Delfim Guimarães identifica os referentes e deduz que o casamento terá ocorrido depois de se confirmar Joana de Vasconcelos como herdeira das propriedades de seu pai, Rui Mendes de Vasconcelos, o que terá acontecido Agosto de 1557. “A Écloga «Joana» de Diogo Bernardes”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. II, tomo V, Outubro-Dezembro 1923, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, [1924], pp. 32-34.

Vasco Graça Moura informa que o casamento deve ter tido lugar pouco depois da morte de D. João III, remetendo para a “Vida do Conde da Idanha”, *Relações de Pêro de Alcáçova Carneiro*, publicação, revisão e notas por Ernesto de Campos de Andrada, Lisboa, INCM, 1937, p. XVI. Cf. Graça Moura, art. cit., p. 53, nota 28.

XXXII, dirigida a João Rodrigues de Sá de Meneses, relata a embaixada enviada por D. Sebastião a Castela, conduzida por Pero de Alcáçova Carneiro e secretariada pelo próprio Bernardes, em 1576. A Ode dedicada ao Conde das Idanhas, estando fora da corte (possivelmente desterrado), dirige-se ao mesmo Pero de Alcáçova Carneiro (o poema figura nas *Várias Rimas ao Bom Jesus* e nas *Rimas Várias Flores do Lima*); ao mesmo se dirigem os Sonetos C, CI e C[II] das *Flores do Lima*⁵⁰.

A décima Écloga sugere uma aproximação a figuras concretas, um poeta que partiu para a corte e um mecenas protector das letras, mas não há mais informações. A duodécima, também incluída nas *Várias Rimas ao Bom Jesus*, refere-se muito provavelmente à peste de 1569⁵¹.

A Écloga XV terá sido escrita por volta de 1577/78, pois fala da partida do rei para África e prenuncia a glória que advirá da vitória sobre os árabes:

E mais saber desejo

Se nos a fama engana,

fl. 56r

Que diz que ho grão pastor dos Lusitanos

Da larga fóz do Tejo,

460 Com fato, & com cabana

Passa nos largos campos Affricanos,

Onde mil soberanos

Triunfos, delle dignos

⁵⁰ Ou a numeração está trocada entre o Soneto CIII (fl. 60v) e o CII (fl. 61r), ou a disposição dos poemas está invertida; o Soneto C dirige-se ao Conde da Idanha, e o seguinte “AO MESMO”; o soneto com o número CIII figura sob as mesmas letras e o seguinte (CII) é dedicado a D. Fernando Álvares de Castro, sendo o único destes escrito em castelhano. A primeira hipótese é mais provável, não só devido à distinção linguística, mas atendendo também à profusão de gralhas deste volume. Cf. Aníbal Pinto de Castro, “Nota introdutória”, Diogo Bernardes, *Rimas Várias. Flores do Lima*, reprodução fac-similada edição de 1597, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, pp. 7-23.

⁵¹ Maria Lucília Pires aponta esta data como provável, na nota à “Elegia no tempo do mal”, o mesmo sendo válido para este poema. Cf. op. cit., p. 68, nota 51.

Lh'ordena a fatal sorte
465 Com grande estrago, & morte
De brutos, mal nascidos Sarracinos.
Que de si despejados
Os currais deixarão cheyos de gados.

A expressão “fatal sorte” teria hodiernamente a ressonância de um augúrio infeliz, mas certamente não teria essa carga negativa em Quinhentos, pois este tipo de expressão é já utilizado por Camões n’*Os Lusíadas*, prevendo também o sucesso e glória de D. Sebastião (“Maravilha fatal da nossa idade”, Canto I, est. 6, v. 6). O pastor não se alonga em explicações nem profere mais auspícios, passando a discorrer sobre males de amor, narrando uma história desgraçada de enganos e decepções.

Se tivermos em consideração que as duas églogas seguintes, XVI e XVII, são escritas depois do cativo, como teremos ensejo de mostrar, e notando que há uma grande diferença no tom do pastor principal quando se refere à guerra em África – em “Peregrino”, D. Sebastião vai ou acabou agora de partir para a guerra e prevê-se sucesso; em “Diego” e “Montanhesa”, a derrota já teve lugar e o rei está morto –, tudo parece apontar para que a Écloga XV seja a última escrita antes de o poeta partir para Alcácer Quibir.

A questão é se a ordenação cronológica das Éclogas se mantém, isto é, se as últimas três são as últimas que Bernardes escreveu. É curioso que as Éclogas XVIII, XIX e XX sejam as únicas escritas em castelhano; será talvez por causa do novo rei, Filipe II? A distinção linguística não é suficiente para o afirmar, pois Bernardes compôs vários poemas em castelhano e o bilinguismo ibérico quinhentista é uma

realidade comprovada. Porém, são praticamente os únicos poemas que o autor escolheu incluir n’*O Lima* que não foram escritos em português, aos quais se juntam as Cartas XVIII e XX, em que Bernardes responde a Jorge Bacarrao no mesmo idioma em que este lhe escrevera (essas epístolas também estão incluídas no volume, Cartas XVII e XIX). Considerando estas razões, em relação aos poemas contidos n’*O Lima*, a escolha de outra língua é significativa.

Outro argumento sustenta a hipótese de “Alcido”, “Montano” e “Melísio” serem as suas últimas poesias bucólicas. Nestes poemas o tema é a rejeição amorosa, causa do sofrimento do pastor e do seu desejo de morrer. O pastor rejeitado poderia ser o mesmo nas três églogas, isto é, a nomes diferentes não corresponde uma personagem inteiramente distinta. O que caracteriza Alcido, Tireno e Melísio é o grande sofrimento que os consome, vítimas da rejeição de uma pastora fria e cruel. A sua dor é tal que preferem a morte, se ao menos isso fosse possível – não há nenhum indício de tendências suicidas (o que seria um pecado, bem saberia o autor), apenas um abandono, uma falta de vontade de viver. Os pastores, aliás, aceitam que a morte não vem quando eles pedem, pois é um desígnio dos Fados:

72 El tiempo buela, crecen mis cuidados, fl. 68r

Dexe la patria, a mi dexar quisiera

No lo consiente Amor, no los mis hados.

(Écloga XIX, “Montano”)

Também avulta o facto de estas três figuras estarem deslocadas da sua terra natal, como se vê neste mesmo excerto. Não se trata de sentirem saudades ou nostalgia

– os pastores sentem, com grande mágoa, que a terra em que estão lhes é *alheia*, *estranha*, lugar de exílio, o que não pode deixar de ser uma alusão ao Salmo 137 (136)⁵². Veja-se a pergunta de Tirenio a Montano, ainda no mesmo poema:

Ah ventura cruel, cruel destino, fl. 66v
5 Como cantaré triste en tierra agena,
 Donde lloran mis ojos decontino?”

Ou a fala do narrador no final da *Écloga XX*:

91 Morio d’ Amor Melisio en tierra agena, fl. 70v
 Esto solo se cante, y se repita,
 Mal aya el ciego Amor, que tal ordena.

O mesmo Melísio esclarecia, uns versos atrás, que se encontrava nas margens do Tejo (vv. 74-76). Na *Écloga XVIII*, também Alcido habita agora nas margens do Tejo (cf. vv. 145-147), explicando-se que deixou a sua terra, nas margens do Lima, por causa da amada:

Era su nombre Alcido fl. 63v

⁵² Ignacio Navarrete também nota os ecos do Salmo 137 na *Écloga “Alcido”*, sem, no entanto, lhes associar a experiência de cativo, mas sim a leitura de Garcilaso de la Vega, focando-se nas influências do poeta castelhano na *Écloga XVIII* de Bernardes. “Sá de Miranda et Diogo Bernardes, imitateurs de Garcilaso”, *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XLIV, *La Littérature d’Auteurs Portugais en Langue Castellane*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 25-40.

Pastor d'ouejas era,
Pastaua en la ribera
10 Del claro Lyma, junto a vn'alta serra,
Donde cruel Amor le hizo tal guerra,
Qu'el misero pastor por tierra estraña
Dexó su misma tierra,
Y con todo lo mâs ható y cabaña.

A constância das expressões “tierra agena” e “tierra estraña”, associada ao sentimento de desterro e profunda desolação, evoca as palavras do Salmo “Super flumina” e também os poemas do cancionero de cativo, incluídos nas *Várias Rimas ao Bom Jesus*, particularmente as elegias, onde os mesmos sentimentos preenchem as lamentações do poeta e, de forma mais subtil, se poderão ler ecos do mesmo Salmo. Num passo das Cartas, a identificação do autor e da sua experiência de cativo em África com a situação do Salmo 137 torna-se mais clara: trata-se da Carta XX, escrita a Jorge Bacarrao Aragonês por volta de 1581, como veremos no próximo capítulo.

El pueblo d'Israël forçado canta fl. 126r
Entre los Babylonios detenido
Lo mismo hize yo entre los moros,
40 Mas que fueron los cantos, sino lloros?

As palavras do Salmo “Junto dos rios da Babilónia” tornam-se vívidas para o autor depois de regressar do cativeiro, como se se tratasse da sua própria experiência de desterro e solidão. Da mesma forma, nas três últimas Éclogas, o poeta encontra-se deslocado do seu pátrio Lima, que ao longo da sequência anterior e ainda nestes últimos poemas é caracterizado como lugar de amenidade, de paz e, o mais importante, de pertença. As margens do Lima são descritas com termos positivos e, por várias vezes, por oposição às do Tejo, lugar de desventura e rejeição amorosa. Sendo possível desenhar uma linha temporal desde antes da partida para Alcácer Quibir até ao regresso à pátria, estas três Éclogas podem ser o retrato de uma fase tardia da vida do poeta, disfarçado de pastor, marcado pela desilusão, pelo desânimo e falta de vontade de viver. Todavia, não é de excluir uma outra hipótese, a de estes três poemas não se vincularem a um tempo específico, o da Monarquia Dual, mas pelo contrário serem a manifestação da influência das Églogas de Garcilaso de la Vega⁵³.

2. Cenário, pastor e animais

A atitude reflexiva das personagens marca as Éclogas de forma muito particular: os seus pastores estão quase sempre a emitir queixas, não só lamentando males de amor mas também denunciando uma situação social calamitosa. O género bucólico é, em Bernardes, o lugar de reflexão por excelência, privilegiado porque ideal. Os pastores são pessoas humildes, simples, honestas. Ao campo e à benignidade provinciana é contraposta a falsidade e cobiça das pessoas da cidade, movidas por interesses individuais e financeiros. Assim, o pastor da poesia bucólica torna-se um

⁵³ Veja-se o referido artigo de Ignacio Navarrete.

veículo de reflexão e de crítica – ora em relação a acontecimentos que remetem ao contexto real e concreto da vida do autor, como a peste e a guerra, ora simplesmente por causa dos males de amor⁵⁴. Em ambos os casos, o que torna lícito às personagens exprimirem as suas mágoas e críticas acesas é precisamente o facto de serem simples, humildes, virtuosas. As figuras que sofrem a rejeição amorosa reclamam por serem tratadas com crueldade quando sempre ofereceram o melhor de si e por isso mereceriam ser correspondidas nos seus afectos. O pastor que critica os vícios da sociedade, os erros políticos e a desumanidade só o pode fazer porque o seu carácter não sofre desses defeitos, porque declara preferir uma vida simples e pacata, colhendo os frutos do seu trabalho honesto.

Sendo o pastor o paradigma da simplicidade e honestidade, naturalmente o campo é o lugar da paz e da virtude, por oposição àquele lugar de vício, desonestidade, cobiça, rejeição amorosa e guerra – a cidade. Também este aspecto decorre da tradição bucólica, pois algumas das características proeminentes da égloga têm a ver com o afastamento, a crítica e o repúdio da sociedade (urbana), atitude a que se associa a nostalgia, busca ou simples presença do ideal da Idade do Ouro.

Porém, em Bernardes, o elemento pastoril acentua-se fortemente, realçando-se as funções do pastor e pormenorizando a paisagem rural. As descrições cénicas e de *loci amoeni* são poucas e breves, mas encontramos várias referências a plantas diversas. Em “Pério”, Sílvio refere-se ao sombrio souto de onde o gado vai saindo, e nomeia ainda as prendas que dará a Alcido: um vaso de branca faia, bolotas e avelãs. O mesmo pastor, no início do poema, conta como gravou os versos de Délio num choupo e depois, por essa árvore ter sido fulminada por um raio, numa outra árvore,

⁵⁴ Este aspecto já foi apontado por Vanda Anastácio, op. cit., pp. 197-198.

talvez um carvalho (a planta de Júpiter, deus do trovão) ou um loureiro⁵⁵, árvore de Apolo (“Na planta, que não teme ira do Ceo, / Eu ho cortei de nouo, em melhor hora,” vv. 10-11). Ainda na *Écloga X*, o bom pastor Pério cuida dos campos, conhecendo as estações para produzir as “louras espigas”; sem ele, transformar-se-ia o trigo em aveia. Também há uma referência àquele cereal na *Écloga IV*, pois Fílis tem, por duas vezes, de tirar as cordeiras de um campo de trigo. Além destes exemplos, nomeiam-se álamos, ulmeiros, aveleiras, e mencionam-se genericamente flores colhidas pelas Ninfas, troncos ou árvores onde os pastores inscrevem os seus versos, o prado, a verdura, o bosque, montes, vales, rios, fontes e a sombra das árvores.

A poesia bucólica tem como cenário de eleição uma paisagem campestre primaveril e edénica. As excepções ocorrem quando sucede algo de funesto, como a morte de uma figura importante. A Natureza reflecte, ou espera-se que reflecta, o estado de espírito das personagens que a habitam, acompanhando os seus sentimentos ou espelhando as suas qualidades. Por exemplo, nas *éclogas fúnebres* (“Adónis” e “Sá”), os pastores convidam as Ninfas e os Sátiros a chorar a sua perda, pedindo também a Procne e Filomela que esqueçam o seu mal antigo e chorem esta dor recente. Ou seja, a paisagem do poema espelha o mundo do poeta, um estado de coisas a que é alheia, uma situação social e política vivida pelo autor e transposta para a poesia. Desta forma, quando as personagens se encontram num estado alterado, sofrendo a rejeição ou a ausência da pessoa amada, também a Natureza se torna um local desolado, inóspito (como acontece em “Pério”, v. 58ss). Se acontece haver uma correspondência de afectos ou se a pessoa amada se torna presente, então o cenário volta a ser primaveril, edénico, ameno (como acontece na *Écloga III*). Essa é a norma na *écloga*, desde Teócrito e Virgílio, pois o ambiente bucólico dos poemas destes

⁵⁵ “Não haverá dúvidas de que tal árvore é o loureiro, que um tão rico significado assume no universo petrarquista, enquanto emblema do objecto e das finalidades da poesia.” Rita Marnoto, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1997, p. 623.

autores é caracteristicamente o *locus amoenus* – um mundo rural idealizado, repleto de sombras acolhedoras e ribeiros refrescantes, onde se movem personagens míticas e pastores que pouco têm de autêntico, devotados ao ócio e à poesia, consumidos por problemas amorosos.

Atento à tradição bucólica e aos moldes de um cenário pastoril que se desenha com traços de simplicidade e amenidade, Diogo Bernardes compõe as suas *Éclogas* com pinceladas inovadoras, como a leitura atenta destes textos revelará. Em autores como Teócrito, Virgílio e António Ferreira, as alusões às funções concretas do pastor e ao gado têm apenas uma função estética, ornamental, e servem para situar genologicamente o poema – tudo é um pretexto para enquadrar o momento do discurso. Nas *Éclogas* bernardianas, o pastor é uma figura real, verosímil, que existe para além do momento do poema, num mundo concreto e tangível.

Ao contrário do que seria de esperar num género poético concebido como fantasia e disfarce alegórico, nas *Éclogas* de Bernardes encontramos frequentes referências à função do pastor, figura típica do espaço bucólico, através da menção dos animais, à qual se associa a notação temporal. Os animais que tradicionalmente acompanham o pastor da poesia bucólica são ovelhas (designando-se a personagem simplesmente por pastor), cabras (acompanham o cabreiro), ou vacas⁵⁶ (conduzidas pelo vaqueiro; em Bernardes não figura a designação de boieiro). Apesar de estes animais estarem presentes nos *Idílios* de Teócrito e nas *Bucólicas* de Virgílio, os seus pastores encontram-se sempre numa pausa dos seus afazeres, por várias razões – está na hora de descansar (o meio-dia do *Idílio* I), os pastores são convidados a abandonar a pastorícia para cantarem ou ouvirem versos, ou o pastor não consegue refrear o impulso poético, como acontece com Polifemo (*Idílio* XI) e Córidon (*Bucólica* II). Já

⁵⁶ É do termo grego *boukolos* (boieiro) que deriva a designação de poesia bucólica.

em Teócrito se reconhece a artificialidade do cenário da poesia bucólica, particularmente da figura do pastor, declaradamente disfarce do poeta. As suas preocupações são o amor e o ócio, não os animais.

Na écloga quinhentista permanece esse elemento de artificialidade, por vezes intensificando-se: na poesia bucólica de alguns autores, o pastor perde quaisquer elementos que o pudessem tornar verosímil, afastando-se da realidade do mundo rural e dedicando-se exclusivamente aos versos e ao descanso. Os seus encargos pastoris, particularmente com os animais, cessam de existir. A par da marcação temporal, as menções a animais são utilizadas como fórmula clausular para delimitar o início ou fim do poema, assinalando o momento em que o pastor interrompe e retoma as suas funções⁵⁷ – o anoitecer surge como explicação para a retirada dos pastores, que têm de recolher o gado antes que fique escuro e frio (ver, por exemplo, o final da Écloga II). O papel dos animais é dispensável, o que explica que muitos dos poetas quinhentistas que cultivaram o género bucólico não desenvolvam este recurso. Em António Ferreira, por exemplo, os animais tornam-se um acessório prescindível, pois a poesia bucólica é, assumidamente, fantasia e pura criação poética⁵⁸. Também em Sá de Miranda se esbate a presença dos animais e outros elementos da natureza⁵⁹. Em Camões, embora a Natureza seja um elemento presente, através das descrições de *loci amoeni*, por

⁵⁷ Cf. Vicente Cristóbal, art. cit., p. 43.

⁵⁸ “As éclogas de Ferreira, são, pois, inteiramente artificiais. Qualquer pretensão, por exemplo, de que os pastores tenham de trabalhar para o seu próprio sustento foi inteiramente posta de parte.” T.F. Earle, *Musa Renascida – a poesia de António Ferreira*, trad. Maria Clarinda Moreira, Lisboa, Caminho, 1998, p. 162.

⁵⁹ “Os pastores de Sá de Miranda nada têm de rústico. As suas preocupações são amorosas ou morais e o elemento pastoril reduz-se a escassas referências ao gado e à natureza, na sua maioria integradas em fábulas ou metáforas de alcance didáctico.”, Anastácio, op. cit., pp. 178-179.

exemplo, os animais são secundários⁶⁰. Similarmente, Caminha não chega a explorar o cenário bucólico e a presença dos animais⁶¹.

As Éclogas bernardianas destacam-se das dos seus coetâneos no que diz respeito ao cenário bucólico, nomeadamente através de desvios na marcação temporal, isto é, no horário em que os pastores se encontram e declamam versos. Como já observou Vanda Anastácio⁶², nem todos os poemas decorrem acompanhando o movimento do Sol, findando com o anoitecer, precisamente porque há uma associação entre o passar do tempo e as funções do pastor. Com o nascer do Sol, o pastor leva o gado a pastar; quando anoitece é necessário reconduzir os animais ao curral. As interrupções à pastorícia devem ser curtas, não podendo descurar-se o rebanho. Apenas uma exceção ocorre na Écloga XV, quando Peregrino observa que Limiano deixa o gado entregue ao pegureiro, enquanto os dois pastores se sentam e o primeiro conta a sua história:

85 Desuiarte do gado leua em conta, fl. 49r
 Que pois co elle deixas pecureyro
 Que te detenha hum pouco, pouco monta.

Peregrino justifica antecipadamente a demora do intervalo dos pastores, mais longo do que nas outras éclogas, pois a sua história prolonga-se por vários versos.

⁶⁰ “[...] a encenação pastoril reduz-se praticamente a vagas e poéticas referências ao gado e ao pôr-do-sol com se inicia a recolha dos animais e finda o poema.” Maria do Céu Fraga, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003, p. 244.

⁶¹ “Também a écloga Franco, redigida em *terza rima*, é de assunto amoroso mas, apesar de se iniciar com uma referência a Virgílio, traduzindo os três primeiros versos da sua bucólica X, *Gallus*, o elemento pastoril, já limitado, nas outras, a escassas referências a um cenário bucólico estereotipado, ao gado que bebe ou se recolhe ou ao som da flauta é aqui quase inexistente.”, Anastácio, op. cit., pp. 201-202.

⁶² Cf. op. cit., p. 197.

Na Écloga X, “Pério”, os pastores encontram-se e trocam lamentos ao fim da tarde: o Sol abrandou enquanto Alcido louvava Pério, continuando o seu curso descendente findos os versos do pastor (vv. 106-113). Mas enquanto nas outras Éclogas os pastores se apressam a recolher o gado assim que o sol se põe e começa a anoitecer, Sílvio e Alcido não têm pressa em separar-se. Alcido ensaia despedir-se, mas o seu receio não é o anoitecer, é que a noite acabe:

132 Alc. Syluio a noyte he vinda, ao gado torno fl. 33v

Primeyro que no mar a noua Lũa

Esconda expos dũ, o outro corno.

Os pastores não se separam logo, embora combinem encontrar-se na choupana para continuar a conversa; em vez de ter pressa, Alcido pede a Sílvio que antes de ir cante os versos de Délio, ao que o amigo lhe responde:

Sylu. Sij cantarey, pois minha vóz t’agrada, fl. 33v

Descubre, ô Lũa os teus rayos fermosos,

Pois já dũ pastor foste namorada,

150 Escuta doutro os versos saudosos.

E mesmo depois destes versos banhados pelo luar, ainda têm tempo para Alcido elogiar o canto de Sílvio e este repetir o convite para se encontrarem em sua casa, aliciando o amigo com várias prendas.

Outra característica individualizadora da poesia bucólica de Bernardes é a constante presença dos animais. Além das usuais menções a animais de pastorícia no início dos poemas (e.g. *Éclogas* IV e V), é de notar a pormenorização e diversidade com que se nomeiam os animais e se lhes associa uma determinada tarefa. A preocupação, nas *Éclogas* de Bernardes, com a presença do gado e as tarefas do pastor é uma forma de tornar real o ambiente bucólico, de dar vida às personagens e tornar verdadeiros os seus problemas. Para estes pastores, a sua função é uma preocupação constante e o intervalo em que se dedicam à poesia transparece como isso mesmo, como uma interrupção dos seus afazeres. O pastor explica, no princípio do poema, que está a suspender temporariamente as suas funções; por vezes, menciona a meio do poema a vontade ou obrigação de voltar ao seu trabalho; no final do poema, mostra-se preocupado com o anoitecer e o cuidar do gado. Encontramos nas *Éclogas* uma grande variedade de animais e funções do pastor. Por exemplo, na *Écloga* I, o pastor Serrano encontra o vaqueiro Sílvio a descansar, enquanto anda à procura de um bezerro; no final do poema, ambos regressam aos currais onde já os servidores haviam recolhido o gado. Na *Écloga* III, Alcido, pastor de ovelhas e cabras, serve de juiz à contenda em que Galício quer apostar o seu rafeiro e em troca pede que Délio aposte um par de cabras, além do corço que oferecera. No mesmo poema, Alcido tenta despedir-se alegando que são horas de ordenhar as cabras, mas os amigos pedem-lhe que fique.

A diversidade de animais referidos e de funções a eles associadas é uma forma de descrever o mundo bucólico tornando-o concreto, real, verosímil, palpável, como se tudo aquilo tivesse de facto acontecido nas margens do Lima. É uma estratégia para tornar reais os pastores e o cenário, e por conseguinte o poema, contrariando a artificialidade do género. Não deixa, no entanto, de suscitar alguns problemas: não se torna menos credível que um pastor autêntico declame estes versos? Quanto mais

autênticos se fazem os pastores, não se tornam também menos autênticos como poetas, tornando o poema artificial?

3. A presença da Mitologia

De uma forma geral, as *Éclogas d'O Lima* não apresentam referências mitológicas de grande relevância; encontramos sobretudo Cupido, Ninfas, Musas, Sátiros, mas de forma pouco substancial. A sua menção serve para ornamentar o poema e colorir a paisagem, tratando-se frequentemente de um recurso de estilo com fins estéticos. Não deixa também de ser uma forma de incluir o poema na tradição literária, particularmente através do uso de figuras que facilmente se encaixam no espaço bucólico. Assim no que diz respeito a Filomela, Procne, Eco, Narciso e Dafne, figuras que se metamorfosearam num elemento natural presente na paisagem (pássaros, rochas e plantas).

Algumas destas personagens aparecem muito poucas vezes nos outros livros: Filomela aparece em cinco *Éclogas* e três *Cartas d'O Lima*, e na ode dedicada a ao Conde das Idanhas (incluída nas *Várias Rimas ao Bom Jesus* e nas *Rimas Várias Flores do Lima*). Eco aparece em seis *Éclogas*, numa *Carta* e no *Soneto CXXVII das Flores do Lima*. Narciso aparece numa *Carta* e duas *Éclogas*, no *Soneto CXXVII* e na glosa alheia “Tal estoy despues que os vi” das *Flores do Lima* (as voltas começam com o verso “VNa sola differencia”), e numa alusão no *Soneto* “Sobre hum corrente lago, na verdura” (*Várias Rimas ao Bom Jesus*). Dafne surge numa *Écloga*, duas *Cartas* e no *Soneto CIX (Flores do Lima)*. Procne, Galateia e Endímion só aparecem

n' *O Lima* (em duas *Éclogas*; em três *Éclogas* e uma *Carta*; em duas *Éclogas* e uma *Carta*, respectivamente).

Bernardes não cultivou a *écloga* mitológica – não encontramos em nenhuma das suas composições *pastoris* relatos ou recriações dos mitos clássicos. São muito breves as alusões à história de determinada personagem, mencionando-se algum detalhe sem entrar em explicações. Assim, por exemplo, nas referências a Filomela (*Éclogas* I, III, VIII, XV e XIX) e Procne (*Éclogas* I e III), em que apenas se recorda a sua antiga dor, os seus lamentos. Por um lado, as figuras mitológicas que povoam as *Éclogas* não são incomuns ou extravagantes, sendo certamente bem conhecidas pela elite literária, o que explica a ausência de esclarecimentos. O episódio da metamorfose das duas irmãs em rouxinol e andorinha era sobejamente conhecido, tal como a história de Eco e Narciso, outras duas figuras mencionadas nas *Éclogas*. Por outro lado, parece haver uma escolha consciente do autor de não sobrecarregar as suas poesias bucólicas de personagens e episódios mitológicos e de excluir figuras menos comuns. A personagem menos comum, mas certamente bem conhecida, é Endímion, o pastor apaixonado de Selene, que aparece nas *Éclogas* X e XIX.

A simplicidade é uma marca do género bucólico, o que se torna muito óbvio ao comparar a linguagem mitológica das *Éclogas* e das *Cartas*, que Bernardes enche de referências, algumas complexas, mostrando a sua erudição. A frugalidade no uso na Mitologia é um recurso de estilo: se o género bucólico deve ser escrito num estilo rústico e simples (pelo menos à primeira vista), então o uso da mitologia deve adequar-se a este preceito. Nesse sentido, as alusões mitológicas a que o poeta recorre são claras e simples, imediatamente reconhecíveis para o leitor a quem se dirigem. A variedade e complexidade das alusões mitológicas que encontramos nas composições epistolográficas não se adequaria à simplicidade (aparente) das *Éclogas*.

Não quer isto dizer, no entanto, que “a mitologia desapareceu das églogas de Bernardes, enquanto elemento funcional”⁶³. A presença da Mitologia tem uma função, que pode ser puramente ornamental e estética, colorindo a paisagem (e.g. as Ninfas), ou então substancial, mas de forma alusiva – isto é, mesmo quando não se pormenoriza nem se conta a história por detrás do nome mitológico, ou quando se alude apenas a uma parte do mito, a introdução daquela figura naquele passo não é vazia de significado. O convite aos lamentos de Filomela e Procne, aludindo muito brevemente ao mito (“antiga pena”, *Écloga I*, v. 231), é certamente um lugar-comum, mas não é por isso que estas figuras deixam de ser “funcionais” – a referência é precisamente usada por ser um *topos*, reconhecível para o leitor, na poesia fúnebre. A menção de Endímion também não deixa de ser “funcional”: tem a função de estabelecer uma associação entre o pastor da *écloga* e o pastor mitológico, além de poder funcionar como intertexto, remetendo para outros textos em que aparece a mesma figura (como o *Canzoniere* de Petrarca, 237). A presença da mitologia é significativa, e a sua ausência também. Veremos de seguida algumas figuras que se destacam nas *Éclogas*: Adónis, Orfeu e o par Polifemo e Galateia.

3.1 Adónis

Em ambas as *éclogas* fúnebres que Bernardes inclui n’*O Lima*, a *Écloga I*, “Adónis”, sobre a morte do Príncipe D. João, e a *Écloga VI*, “Sá”, dedicada a Sá de Miranda, os pastores lamentam a perda de uma figura querida e exortam toda a

⁶³ “A mitologia desapareceu das *églogas* de Bernardes, enquanto elemento funcional. Os sátiros suplicantes ou os mitos de inconstância amorosa que povoam as *églogas* de Miranda, de Ferreira e de Camões, deixam, assim, de constituir uma extensão lógica dos pastores. No bucolismo de Bernardes também essa ausência contribui para a absolutização da dor do Homem.” José Augusto Cardoso Bernardes, *O bucolismo português. A écloga do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Almedina, 1988, p. 114.

Natureza a carpir esta dor. Na *Écloga I*, convidam-se as Ninfas, Napeias, Dríades, Oréades, Náíades, Sátiros, Silvanos, Procne e Filomela a chorar a morte trágica de Adónis. Não falta também a menção às Parcas, que cruelmente cortaram a teia da vida. A figura cuja morte é lamentada pelos pastores não corresponde à personagem mitológica, o jovem e belo amante de Vénus, mas sim à personagem bucólica com o mesmo nome. O pastor Adónis distingue-se por ser admirado pelos seus congéneres e por ter fama de ser um poeta excelente. A forma como é caracterizado nesta *écloga* permite supor que se trata de um disfarce do príncipe D. João, que morreu jovem, e a quem vários poetas dedicaram poemas, como António Ferreira (*Éclogas* “Jânio” e “Dáfnis”).

A identificação do príncipe D. João não é explícita, mas é bastante clara, correspondendo aos moldes utilizados por outros autores (como Ferreira), que o haviam igualmente caracterizado como jovem belo, de excelentes qualidades, cuja perda afecta todos de forma dolorosa.

40 Sylu. Leuou a cruel morte, sem ter pejo fl. 1v

Aquelle bello moço a quem tributo

Esperauão pagar o Indo, & o Tejo.

Fran. Quem merecia sobir a tanto bem? fl. 4v

Tu bello moço, a quem,

Não merecia ter o mundo triste,

200 Eras digno do Ceo, ao Ceo sobiste.

Mas ah, cedo partiste

Isto choramos nós, isto sentimos.

Com a morte de Adónis desaparece toda a alegria, pois todos lamentam a tragédia; também a Natureza deve espelhar este estado de sofrimento, pois antes da morte de Adónis vivia-se num estado de plenitude, segurança e abundância, semelhante a uma Idade do Ouro:

Sylu. Ah nouas tristes, ah desauentura, fl. 1v

Ah fados no mór bem, móres tyrãos,

30 Ó manhám conuertida em noyte escura.

Secayuos verdes campos Lusitanos,

Secay fontes & rios, secay flores,

Mostray neste gram dãno grandes dãos.

Tamanha dor move até as feras, à semelhança do choro dos leões por Dáfnis, na Bucólica V, de Virgílio⁶⁴:

Serr. Day lagrimas sem fim, varias nações, fl. 2r

A dór qu'enche de dór, enche d'espanto,

60 A dór de Tygres magoa, & de Liões.

⁶⁴ “Daphni, tuom Poenos etiam ingemuisse leones / interitum montesque feri siluaque loquontur.” (vv. 27-28). Consulte o texto latino a partir do endereço electrónico: <http://www.thelatinlibrary.com/verg.html>.

A tragédia ultrapassa fronteiras e também os povos estrangeiros devem chorar a perda de Adónis; mas o sofrimento deve ser moderado, concluem os pastores, “Pois que tudo ordenado vem do ceo.” (v. 88). A forma cristã de encarar a vida destas figuras, resignando-se aos insondáveis desígnios divinos, não entra em conflito, de modo algum, com as referências mitológicas que preenchem os poemas. Parece haver um convívio feito de tranquilidade, talvez até de complementaridade.

Findo o choro destes dois pastores, aproximam-se outros dois que também vêm chorar a morte de Adónis, regressados das margens do Tejo, buscando no Lima algum alívio à sua tristeza. Ao contrário dos pastores “provincianos”, os “pastores citadinos” expressam sentimentos não só de mágoa e pesar, mas também (inicialmente) de revolta. Como os outros pastores, convocam a Natureza, as Ninfas, os Sátiros e os povos estrangeiros a chorar esta perda. O poema acaba com o cair da noite, afastando-se os pastores do Tejo e regressando os do Lima aos seus currais, onde os servidores já tinham recolhido o gado e feito o fogo.

A Écloga I tem, portanto, a função alegórica de lamentar a morte do príncipe herdeiro, recorrendo a disfarces que encontramos noutros autores – Ferreira alude ao príncipe D. João sob o nome de Adónis e Dáfnis, ambos pastores jovens, belos e admiráveis. É possível que o disfarce de figuras verídicas se estenda a outras personagens e que os pastores citadinos, Franco e Limiano, sejam disfarce de Francisco de Sá de Miranda e Diogo Bernardes – ambos naturais do Minho, trocaram a província pela Corte, mas depois regressam à terra natal⁶⁵. A identificação destes autores com os pastores bucólicos assim denominados é frequente. Assim sendo, “Adónis” serve não só como louvor do príncipe D. João e lamento da sua morte, funcionando a primeira parte do poema de forma impessoal, mas também para

⁶⁵ A propósito do afastamento de Sá de Miranda da corte, ver Luís de Sá Fardilha, “Sá de Miranda e a Corte”, *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Anexo V – *Espiritualidade e Corte em Portugal (Séculos XVI- XVIII)*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1993, pp. 61-69.

manifestar de forma pública – o poema seria certamente lido nos círculos áulicos e, para mais, inaugura *O Lima* – os lamentos dos dois poetas em particular, encenando a sua reunião e seus discursos magoados na segunda parte.

Bernardes dedica à morte do príncipe D. João um outro poema, uma elegia incluída nas *Várias Rimas ao Bom Jesus* (“ELEGIA A MORTE / DO PRINCIPE / DOM IOAM”, fl. 91v-93r); aí dirige-se ao rio Lima, simbolicamente transfigurado pela perda “del gran principe nuestro” (v. 9)⁶⁶. A linguagem deste poema aproxima-se da *Écloga I*, pois toda a Natureza se transforma em dor e desordem, e o poeta exorta a paisagem a tornar-se agreste, as aves a não cantar mas gritar queixas, e as Ninfas a não ler nas árvores os versos de amor, apenas os de dor.

Os pontos comuns entre estes poemas obrigam a colocar a questão do género: se o tema e a linguagem destes poemas coincidem e se a estrutura formal é semelhante, que diferenças podem distinguir os dois géneros? O poeta encaixa-se na mesma paisagem, a do Lima, transfigurada pela sua dor – a única diferença é que na elegia não há traços da figura do pastor, quase nem se encontram indícios do “eu” que tão marcadamente se inscreve nas *Éclogas*. Apenas no pedido que dirige ao rio Lima, “Con blando murmurar no me respondas” (v. 31), se nota a presença do poeta. Pelo contrário, as composições bucólicas tecem-se em torno da figura ensimesmada do pastor, das suas reflexões sobre as suas circunstâncias e tudo o que o afecta directamente.

Assim acontece na *Écloga II*, em que embora também se refira a morte de Adónis, a sua menção é breve e desprovida dos traços que permitem a identificação com o Príncipe D. João (e.g. ter morrido jovem, possuir qualidades excepcionais). Em

⁶⁶ José Miguel Martínez Torrejón afirma que é muito provável que a elegia tenha sido escrita na década de 1560, altura em que Bernardes estaria ao serviço de D. Sebastião. Cf. “La poésie satirique et de circonstance autour de l’union iberique”, *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, vol. XLIV, La Littérature d’Auteurs Portugais en Langue Castillane*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 165-181 (p. 167).

“Flora”, através da voz de Limiano, que recorda os seus lamentos, Tirse e Melibeu falam da morte de Adónis como o acontecimento que os obrigou a deixar as margens do Tejo e abandonar as amadas, distanciando-se do tom profundamente lamentoso dos pastores de “Adónis” – o título das duas éclogas, aliás, anuncia o assunto dos poemas. O discurso de Tirse tem apenas uma breve referência à morte de Adónis:

Leuou a morte Adonis, destruírme fl. 7v

85 De tal maneira quis; ah morte crua

Crua a quem morreo, crua a quem viue.

Ou seja, a principal preocupação de Tirse é o afastamento forçado de Flora, devido à morte de Adónis, à qual se refere como se tivesse acontecido unicamente para o fazer sofrer. Também Melibeu tem saudades da amada, Délia, a quem pede que não se esqueça dele, mas não menciona Adónis. Findo o pranto de Melibeu, Limiano explica que os dois pastores se foram embora, e também ele se foi recolher com o gado, antes que anoitecesse (cf. vv. 230-234).

De facto, não há na Écloga II as mesmas evidências textuais que encontramos no poema anterior, apoiando a hipótese de Adónis ser disfarce do falecido herdeiro. É certo que em ambos os poemas se refere uma figura com esse nome, cuja morte afecta as personagens das duas éclogas. Também é coincidente que dois pastores citadinos regressem à província em consequência deste acontecimento. Além disso, não há indícios da identidade do Adónis de “Flora”, ao contrário do que acontece na Écloga I. Por exemplo, na Écloga II apenas é caracterizado como belo, ao passo que na Écloga I, além da sua beleza, é enfatizada a sua juventude. Igualmente, os pastores de “Adónis”

chamam toda a Natureza e os povos estrangeiros a lamentar a perda do jovem pastor; em “Flora”, a morte de Adónis apenas tem consequências pessoais na vida de Tirse e Melibeu, merecendo muito pouca atenção. Aos indícios exteriores ao poema poderá acrescentar-se o facto de que a morte do príncipe herdeiro parece de facto ter tido consequências pessoais sérias no círculo de cortesãos letrados em que Diogo Bernardes se movia⁶⁷. Assim, “Flora” pode ser lida como encenação dos queixumes de dois cortesãos que sofreram uma mudança da sua situação social, contrariando as suas grandes expectativas e arruinando os seus planos.

3.2 Orfeu

A figura de Orfeu torna-se essencial n’*O Lima*, especialmente nas Cartas, como veremos no próximo capítulo. Nas Éclogas, o cantor da Trácia não chega a ser nomeado explicitamente, mas é importante notar a emergência dos seus atributos nestes poemas, muito especialmente na composição fúnebre dedicada a Francisco de Sá de Miranda. Como Cristóbal observa, um dos motivos musicais frequentemente utilizados nas composições bucólicas de Virgílio é o do poder mágico e sedutor da melodia sobre os elementos da Natureza, extensão de um motivo do mito de Orfeu⁶⁸. Assim, e como seria natural, o elogio do mestre assenta sobretudo na valorização das suas qualidades oratórias, exaltando os seus dotes líricos e descrevendo-o como Orfeu, pleno da capacidade de mover os seres com o seu canto:

⁶⁷ “Saliente-se, aliás, que a posição privilegiada de Sá de Meneses no círculo mais íntimo do Príncipe D. João criou enormes expectativas em figuras como António Ferreira e Pêro de Andrade Caminha. Por isso mesmo, a morte do príncipe, ocorrida em Janeiro de 1554, foi por eles encarada como um «desastre». Com esta morte, a carreira de Francisco de Sá de Meneses parece ter sofrido um sério revés. Ao contrário do que os amigos chegaram a prever e a desejar, foi afastado da educação do pequeno D. Sebastião.” Luís de Sá Fardilha, “O «filo-castelhanismo» de Francisco de Sá de Meneses”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 0, 2003, p. 203.

⁶⁸ Cf. Vicente Cristóbal, art. cit., p. 47.

Os brauos touros tua doce Lyra

80 Trazia ao manso jugo, ao duro arado,

Dos lobos amansaua a cruel ira:

Detinha os rios, não negaua ao gado

(Ao triste gado, que por tij sospira)

Nem agoa a fonte, nem verdura o prado,

85 Não vejo agora aqui (tudo se perde)

fl. 20v

Nem agoa clara ja, nem erua verde.

Tu nos bosques as plantas, tu nas serras

As pedras abrandauas com teu canto,

Trazido cá por tij d'estranhas terras,

90 Com grande enueja dūs, d'outros espanto.

Agora em longo sono os olhos cerras

Agora estes meus abres ao pranto,

Mas eu não choro só, que chorão montes

Valles, bosques, & prados, rios, fontes.

95 Por tij aues, & feras chorar vejo,

Os Satyros, os Faunos, os Pastores,

Minho, Douro, Mondego, Lyma, & Tejo,

A folha o louro perde, o campo as flores.

As louras Ninfas deixão, com desejo

100 Saudoso de verte, seus lauores

E polla triste praya, em grito solto

Teu nome com suspiros vay enuolto.

(Écloga VI, "Sá")

Nada falta no discurso laudatório de Alpino a Sá de Miranda, desde a sua reprovação da avareza e das desigualdades sociais (vv. 55-62), à menção ao retiro da corte nas terras do Minho (vv. 63-68), à importação do verso italiano (vv. 87-90), até ao reconhecimento da influência do mestre na poesia do próprio Alpino (vv. 115-116). A perda desta figura é lamentada por toda a Natureza, a mesma que antes ele tinha o dom de encantar e mover com o seu “suaue sóm, & graue, & brando / Qu’engano á morte fáz, dá vida ó nome” (vv. 71-72). A alusão ao poder do canto de Orfeu sobre a morte reaparece na interpelação às Musas da Castália, perguntando-lhes Alpino: “Como, fermosas Ninfas, não vencestes / Cantando morte cruel, quando o roubou?” (vv. 129-130).

O louvor de Sá de Miranda ganha em argúcia e profundidade através da identificação do poeta com Orfeu, que resulta subtil porquanto a figura mitológica nunca é nomeada, polidez certamente apropriada ao decoro que convém a uma composição fúnebre.

3.3 Polifemo e Galateia

O par amoroso constituído pelo Ciclope e pela Nereide pertence ao mundo bucólico desde Teócrito (Idílios VI e XI), passando também por Virgílio, com transformações⁶⁹ (Bucólicas II e VII), sendo igualmente assunto das *Metamorfoses* de Ovídio (Livro XIII, v. 739-897). Diogo Bernardes não menciona o nome de Polifemo ou do Córidon virgiliano, mas logra recriar o discurso do amante magoado através da

⁶⁹ Cf. Ian Du Quesnay, “From Polyphemus to Corydon: Virgil, *Eclogue* 2 and the *Idylls* of Theocritus”, *Creative Imitation and Latin Literature*, ed. by David Alexander West and A. J. Woodman, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 35-70.

imitação de vários elementos distintivos da tradição, nas Éclogas XI, “Galateia”, e XIV, “Sílvia” – poemas que o próprio autor associa, ao referi-los em conjunto na Carta XXVIII (vv. 28-30). Por exemplo, em Teócrito e Ovídio, Polifemo declama os seus versos de um promontório ou rochedo rodeado pelo mar (Idílio XI, vv. 17-18; *Metamorfoses*, XIII, vv. 778-780); o mesmo se passa com Palemo (Écloga XI, vv. 62-64) e Alcido (Écloga XIV, vv. 4-5). Outro motivo recorrente é o da sedução através da oferta de prendas, nomeadamente frutos e animais, como crias de urso (Idílio XI, vv. 40-41; *Metamorfoses*, XIII, vv. 834-837), jovens rolas (Écloga XIV, vv. 55-57) ou caranguejos (Écloga XI, vv. 146-148), maçãs e outras frutas (Bucólica VII, vv. 51-54; *Metamorfoses*, XIII, vv. 812-814; Écloga XIV, vv. 76-78). Um elemento essencial é a conclusão do poema: após um discurso de (tentativa de) sedução, queixa e crítica pela crueza da pessoa amada, o apaixonado termina numa *renuntiatio amoris*, censurando-se por perder tempo achando que poderia ser correspondido nos seus afectos. Deixaremos para outro momento o estudo destes e outros elementos da tradição bucólica, a que se pode acrescentar o confronto das Éclogas bernardianas com as de outros autores coetâneos que integrem estes motivos, como a Écloga IV, “Lília”, de António Ferreira, e a Écloga VIII (“Arde por Galateia branca e loura”) de Luís de Camões, entre outras.

Centrar-nos-emos na Écloga XI, “Galateia”, precisamente por a Nereide ser uma personagem do poema, ainda que ausente. O pescador Palemo esforça-se por contrariar o afastamento da amada, tentando seduzi-la e convencê-la a vir ao seu encontro. O seu discurso torna claro que Galateia é identificada com a figura mitológica, ao pedir à Ninfa que saia das “liquidas moradas” (v. 75) onde se esconde e ao mencionar vários elementos marinhos, como conchas, ostras, caranguejos e ouriços. Palemo declara que a diferença entre os dois não é um obstáculo, servindo-se do

exemplo do deus marinho Glauco, outrora pescador. A menção de Glauco não pode ser acidental, tendo em conta que é referido poucos versos após o final do episódio de Polifemo e Galateia, nas *Metamorfoses* (Livro XIII, v. 904ss). Do mesmo modo, a escolha do nome do apaixonado não será fortuita, tratando-se muito possivelmente da forma corrente do nome Palémon, divindade marinha em que Melicertes é transformado por Neptuno, juntamente com a sua mãe, Ino-Leucótoe (Livro IV, 416-542). De notar que Palémon também é referido uns versos a seguir ao fim da narrativa de Galateia (Livro XIII, v. 919), além de ser um pastor na Bucólica III de Virgílio.

Igualmente significativas são as breves referências aos amores de Neptuno (vv. 164-166) e de Tétis e Peleu (vv. 167-169), por remeterem novamente para as *Metamorfoses* – a intertextualidade com a obra de Ovídio, estabelecida anteriormente, dota o poema de profundidade, permitindo explorar os motivos de sedução de Palemo a Galateia. Vejamos o texto ovidiano: os amores e metamorfoses de Neptuno são retratados na teia de Aracne, que tece imagens do deus transformando-se para concretizar a sua relação com várias figuras femininas (Livro VI, vv. 115-120). Peleu tem de lidar com as metamorfoses da amada, que tenta evadir-se, até finalmente conseguir vencer a Nereide e consubstanciar os seus afectos (Livro XI, vv. 221-265).

Tomara ao pescador Palemo poder transformar-se como Melicertes-Palémon, Glauco ou Neptuno, ou então prender a sua Ninfa em terra como Peleu, embora não o diga expressamente. A teia de referências literárias e mitológicas é urdida de forma subtil, deixando implícitas as leituras e associações que se podem estabelecer entre o discurso do poeta e o texto de Ovídio. A *Écloga XI* não se limita, no entanto, aos moldes do episódio ovidiano, divergindo da resolução da história contada por Galateia a Cila, em que o Ciclope desvairado ataca a Nereide e o seu amante Ácis, que sobrevive metamorfoseando-se em rio (Livro XIII, vv. 870-897). Bernardes, que difere

Ninfa. As suas lágrimas são recolhidas pelo mar, mas os seus versos ficam no vazio: as “surdas ondas” não os aceitam e os ventos são frios como a amada, portanto também não os podem receber. Desiludido e frustrado, Palemo vê o seu barco acometido e levado pelas ondas, perdendo-se como ele próprio anda perdido sem o amor de Galateia.

4. Pós-cativeiro – a ausência da Mitologia

Tão permeados pela biografia do autor quanto os seus poemas são, não poderia excluir-se dos seus versos a experiência de Alcácer Quibir, dando origem ao chamado cancionero de cativeiro, conjunto de composições que documentam esse período (incluídas nas *Várias Rimas ao Bom Jesus*)⁷¹. Os seus poemas mostram-nos ainda que não bastou voltar de África para ultrapassar o sucedido, sentindo-se as repercussões daquele evento, de tal forma que se pode falar em poemas de pós-cativeiro, especificamente no caso das Éclogas XVI e XVII.

A expressão “pós-cativeiro” afigura-se pertinente porque há uma continuação daquilo que é dito nos poemas de cativeiro, particularmente nas elegias, em que Bernardes se descreve acorrentado e cumprindo trabalhos forçados. O poeta amargurado lamenta a perda de tantas vidas naquela batalha e queixa-se dolorosamente da sua situação, sentindo o tormento de estar exilado da sua terra natal e a opressão do cativeiro. Nas Éclogas “Diego” e “Montanhesa” dá-se o seguimento dessa história, mostrando todas as consequências da guerra perdida. A dor dos pastores

⁷¹ Sobre o cancionero de cativeiro, veja-se a introdução de Maria Lucília Pires à sua edição deste volume e também o seu artigo “Os poemas de cativeiro de Diogo Bernardes”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 1, Porto, Instituto de Estudos Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, 123-129.

é muito vívida, muito concreta, não sendo já aquele lamento de amor meio vago, comum na poesia bucólica. Há uma certa desilusão ao regressar à terra pátria, tão ansiosamente desejada nos poemas de cativo, lembrada como lugar idílico e de pertença. Poderia mesmo dizer-se que os poemas de cativo anseiam pelas Éclogas, pois são o seu oposto: não poderia haver composições bucólicas de cativo, muito simplesmente porque seria uma perversão do género colocar os pastores num *locus horrendus*, e no caso de Bernardes o cenário do cativo é assim pintado (nas elegias, por exemplo). Apenas o pátrio Lima pode ser o *locus amoenus*, e por isso é tão desejado, mas ao regressar aí o pastor descobre pouco consolo.

Esse é o estado de espírito dos pastores que viveram a experiência da guerra e sofrem agora as suas consequências, nomeadamente dificuldades financeiras. Assim justifica Diego a sua viagem à cidade, explicando a Bieito que se vê “Forçado da mais má necessidade” (Écloga XVI, v. 9), tendo perdido todos os seus bens “Naquella géral nossa desaventura” (v. 20) – que Bieito não hesita em identificar como a guerra (v. 25). O pastor não se alonga pormenorizando esse evento, mas a forma sintética como se lhe refere mostra bem a mágoa e consternação pela perda:

22 Não me quis ajuntar a morte dura

fl. 57r

Com tantos, a quem não cobrio a terra,

E toda terra tem por sepultura.

Descrição mais detalhada é fornecida por Ribeiro, na Écloga XVII, contrastando com a invejável paz de que Montino desfruta longe da “perdição que vay lá na ribeyra” (v. 3):

7 Não ouues nestes montes escaluados

fl. 59v

Hum contino búm, búm, hum fero estrondo

Que nos a todos lá traz ourijados.

A oposição entre a ribeira e a serra é reforçada pela crítica a vários vícios sociais próprios da cidade – como a cobiça, a desonestidade e a falsidade –, ausentes do ambiente rural, em que se possui quanto se ganha trabalhando. Apesar das diferenças, Montino afirma que a dor da perda é colectiva, ideia também expressa nas Elegias de cativoiro.

Bebeo do nosso sangue quentes lagos

A terra d’alem màr, nós cá bebemos

fl. 61r

De lagrimas tambem amargos tragos.

70 Não tenhas pera tij que não tiuemos

Parte na cômum dór, que t’entristece,

Todos, Ribeyro meu, todos perdemos.

Ribeiro esclarece que o mal que o aflige não é esse, mas é sua consequência, explorando o mesmo tipo de imagem que Montino utiliza para descrever a perda de vidas, por seu turno mencionando os rios de Portugal tintos de sangue. A situação que Ribeiro descreve é verdadeiramente um cenário de guerra, possivelmente aludindo a

circunstâncias reais da vida do autor – as disputas pelo poder que antecederam a Monarquia Dual.

Em ambos os poemas, os pastores encontram-se bastante perturbados pela tragédia de além-mar, aproximando-se o seu discurso das Elegias de cativo, poemas dominados pelo sentimento de perda trágica, de grande calamidade que afecta todos de forma universal. As Éclogas XVI e XVII tornam-se distintas de todas as outras pela forma como os seus pastores são marcados pela experiência da guerra, pelo cenário de desilusão e desolação em que se situam, pelo uso de uma linguagem inteiramente diversa, muito mais quotidiana e informal (aproximando-se da linguagem das Cartas) – e pela ausência de referências à Mitologia Clássica.

Não há nenhuma alusão mitológica nestas duas composições bucólicas, sendo as únicas em que tal ausência se observa – mesmo a Écloga XII, “Deploratória”, que se reporta ao tempo da peste bubónica, menciona algumas figuras (Apolo, Marte e as Sereias). Esta ausência não poderá deixar de estar relacionada com o facto de serem poemas de pós-cativo. A escolha pode ser entendida como recusa deliberada de um recurso de estilo, com o objectivo de criar um cenário despojado, precisamente porque o assunto do poema é sério e grave – apontando também para o carácter ornamental das referências mitológicas. A exclusão da Mitologia é uma forma de pintar uma paisagem mais vazia, contrapondo-a aos cenários das Éclogas de tempos anteriores, mais animadas e cheias de personagens míticas, onde o assunto é um problema amoroso ou uma celebração festiva. A desilusão do pastor ao voltar à pátria traduz-se na ausência das Ninfas, dos Faunos, de Procne e Filomela, etc., o que ao nível da linguagem provoca um despojamento estilístico que se adequa ao desalento das personagens. Diego e Ribeiro esperavam refazer-se das suas provações nas margens do Lima, encontrando aí o seu lugar de pertença – tal como nos poemas de cativo se

anseia por regressar a casa, ao Lima. Esse lugar, porém, já não é o *locus amoenus* de outrora, já não oferece paz interior ao poeta, antes se encontra dominado pelas sequelas da tragédia bélica e pelas aflições pessoais de quem tem de lidar com essas consequências. Por isso, Diego vê-se obrigado a pedir favores, como confessa a Bieito – a escolha dos nomes dos pastores não será casual, permitindo colocar em cena o próprio Bernardes e lembrar Sá de Miranda (Bieito é um dos seus pastores, na Écloga “Basto”)⁷². Já os amigos a quem recorre, se surgem inicialmente sob um ténue disfarce, logo o autor declara as suas identidades: trata-se de Cristóvão de Moura e Francisco de Sá de Meneses – destinatários das Cartas XXIX e XVI, respectivamente, ambas escritas depois do regresso do cativo e partilhando nalguns passos o mesmo texto. Sá de Meneses poderia ajudá-lo graças à situação política privilegiada em que se encontrava no momento⁷³, e à sua intervenção atribui Bernardes o seu regresso às terras do Lima (Carta XVI, vv. 25-27). A relação com Cristóvão de Moura também seria algo próxima, uma vez que se corresponde com outros membros da sua família: o irmão Francisco de Moura, destinatário da Carta VI, e o sobrinho Gaspar de Sousa, a quem dirige a Carta XXX. A segunda poderá ter sido escrita pela mesma altura que a Écloga XVI, senão atente-se no paralelo:

Qualquer que destes dous a cargo tome

fl. 58r

Pincharme na piscina, como espero,

⁷² A propósito deste poema, vejam-se as considerações de Vanda Anastácio, “Enigmas pastoris e disfarces amenos. Reflexões sobre a poesia bucólica portuguesa do século XVI”, *Revista Lumen*, São Paulo, UNIFAI, vol. 8, n.º 19, Setembro/Dezembro de 2002, pp. 143-153.

⁷³ “Mais tarde, quando vier a assumir o trono, na sequência da batalha de Alcácer-Quibir, D. Henrique chamará Francisco de Sá de Meneses para o seu círculo mais próximo e fará dele o seu camareiro-mor. A confiança pessoal e política que nele depositava é claramente evidenciada quando, como já referimos, o monarca moribundo indicou o nome do seu camareiro mor para integrar o grupo de governadores designados para assumir as rédeas do poder depois do seu desaparecimento.” Luís de Sá Fardilha, “O «filo-castelhanismo» de Francisco de Sá de Meneses”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 0, Porto, Instituto de Estudos Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, p. 204.

75 Tu me verás bem são, do mal da fome.

(Écloga XVI, “Diego”)

10 Leuayme (como dizem) á picina

fl. 155r

Pera poder sarar d’hũa doença

Que tem ter que gastar por medecina.

(Carta XXX, a Gaspar de Sousa)

Como veremos, os pontos de contacto entre as Éclogas e as Cartas são vários, mas as diferenças também são marcadas. Uma das divergências é precisamente no uso da Mitologia. Neste aspecto, a linguagem das Éclogas é contida e moderada, podendo funcionar como ornamento e motivo do cenário bucólico. Mas a subtileza das alusões mitológicas também é, frequentemente, uma forma de dotar o poema de profundidade, ao criar intertextualidades, mantendo ao mesmo tempo a leveza e simplicidade próprias do género.

Cartas

*Fauores mendiguey, com choro, & riso,
Daquelles de qu'esperey poder valerme,
Ora falley de graça, ora de siso.
Mas inda que podera conuerterme
Em mais diuersas formas que Protheo
Não me ficara mais que arrependermes.*

(Carta XXXI, a Pedro Álvares Pereira, vv. 7-12)

A análise da parte epistolar d'*O Lima* de Diogo Bernardes que propomos parte das seguintes perguntas: que tipo de poemas são as Cartas? Qual é a mensagem que transmitem e a que destinatários? Que imagem é que o poeta constrói de si mesmo e como o faz? Que relações há entre as Cartas e as Éclogas? Ao considerarmos estas questões, veremos que a Mitologia se torna um elemento importantíssimo da linguagem do autor, contribuindo de tal forma para a construção destes poemas que torna possível distingui-los de composições de outros géneros, como as bucólicas. É deste modo que tentaremos responder à primeira pergunta, considerando a forma como o autor compõe as suas epístolas e como se caracteriza este conjunto de poemas. Deixaremos de parte a complexa discussão genológica, muito embora a questão dos géneros se mantenha pertinente, até porque Bernardes acrescenta dificuldades à classificação dos textos, chamando-lhes ora “carta”, “elegia” ou “sátira”⁷⁴. Será suficiente, para o que nos propomos fazer, resolver a questão nos seguintes termos: a este conjunto de poemas dá-se o título paratextual de Cartas; todos os poemas são

⁷⁴ Vejam-se os trabalhos de Isabel Almeida, *Doces, brandos, graves, doutos versos: para um estudo da epístola poética no século XVI*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras, 1989, e Saulo Neiva, *Au nom du loisir et de l'amitié: rhétorique et morale dans l'épître en vers en langue portugaise au XVI.^e siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1999.

construídos como objecto epistolar, identificando-se o destinatário (que se saúda e de quem, regra geral, se se despede), explicitando a razão por que se escreve e estruturando um discurso que se dirige a um receptor.

1. Destinatário

A questão do destinatário não pode ser ignorada e em primeiro lugar é necessário perceber se as Cartas são objectos públicos ou privados. Que não podem deixar de ser poemas públicos é evidente, pela simples razão de que foram impressos. Além disso, os poemas quinhentistas circulavam manuscritos, raro era que fossem impressos; no caso de Bernardes, que publicou a sua obra, não é de esquecer que muitos dos seus poemas já “andavam” ou “corriam”. As próprias Cartas testemunham, em vários momentos, a circulação de poemas de Bernardes, por vezes pela mão do autor (que envia uns versos a Luís de Alcáçova Carneiro, Carta V, vv. 73-88), mas mais frequentemente por mão alheia, gerando a preocupação do poeta pelo reconhecimento do seu trabalho e pela incúria a que este ficaria susceptível:

70 Os versos que por meus andão na praça fl. 113v

Se os o rico lê, não me conhece,

O pobre qu'aproueita se m'abraça?

(Carta XIV, a António de Castilho, 1577)

Por mil agenias manos descurriendo

65 Que tales a las tuyas llegarian [mis versos]?

fl. 122v

Aunque tu lo callas, yo lo entiendo.

Los que por su plazer los escreuian

Hurtandose de mi que los lloraua

Descuydos a mis yerros, añadian.

70 Porque a la verdad yo no pensaua

Que já más se pudiesse hazer estima

De cosas que mi Syluia no estimaua

(Carta XVIII, a Jorge Bacarrao Aragonês, após 1581)

Tal como outros poemas, a que estes excertos se referem, também as composições epistolares circulavam manuscritas, sendo algumas incluídas em cancioneiros de mão, como é o caso da Carta VII, a Pero de Lemos, copiada no *Cancioneiro de Luís Franco Correa*⁷⁵ (fl. 219r-220v), com algumas variações significativas, como registamos em anexo⁷⁶. A divulgação das Cartas confirma que eram largamente conhecidas e tudo indica que o autor tinha consciência do seu público – logo, escrevia sabendo que estes poemas chegariam a múltiplos leitores, e a eles também se dirige. No final da Carta VI, a D. Francisco de Moura, escrita por volta de 1561⁷⁷, Bernardes prevê ou solicita alguns dos seus outros leitores, além do destinatário expresso – ou espera, pelo menos, que a mensagem da epístola lhes seja transmitida:

⁷⁵ *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, edição fac-similada do ms. de 1589, apresentação de Maria de Lurdes Belchior, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1972. Disponível em versão digitalizada pela Biblioteca Nacional de Lisboa: <http://purl.pt/699>.

⁷⁶ No Cancioneiro, a Carta VII é classificada como “elegia”, seguindo-se à Écloga XIV, “Sílvia”, também denominada “elegia”, e precedendo um Soneto à Marquesa de Alcañices, a quem Pero de Lemos servia como secretário. Todos os textos são atribuídos a Bernardes.

⁷⁷ Diogo Bernardes alude neste poema à recente conversão de Frei Agostinho da Cruz, que aconteceu nesse ano.

145 Que tudo quanto nesta tenho dito

He lembraruos que viuo, & que são vosso,

fl. 85r

Com dar razão de vos não ter escrito;

Isto sayba Castilho, & Andrade nosso.

Sendo as Cartas escritas para serem lidas por vários leitores, a dúvida, então, será saber se chegavam a ser enviadas ao destinatário – se se retém algo do carácter privado da epístola ou se estes poemas apenas serviam para serem lidos nos círculos áulicos e circularem em cancioneros de mão. Nalguns casos estabelece-se uma via de comunicação – pelo que podemos ver n’*O Lima* –, havendo uma resposta da pessoa a quem o poeta inicialmente se dirigira (fosse a correspondência por via áulica ou “postal”), como acontece com a Carta I, a que Francisco de Sá de Miranda responde com um Soneto. Também se imprime a resposta das Cartas IX, a Frei Agostinho da Cruz (aquando da conversão de Agostinho Pimenta, em 1561), XII, a António Ferreira, e XXI, a Pero de Andrade Caminha (por ocasião da morte de Ferreira, em 1569). De Jorge Bacarrao incluem-se duas cartas, em que este elogia as qualidades líricas de Bernardes e pede que lhe escreva; ambas as cartas, bem como as duas respostas de Bernardes, foram escritas depois de 1581, pois ambos os poetas referem o domínio castelhano sobre a Lusitânia.

Noutros casos, porém, é incerto se o poema não serviria apenas para leitura áulica, como no caso da Carta XXVI, a Rui Gomes da Grã. Como os cabeçalhos indicam, a primeira carta a Rui Gomes (Carta XXV) é escrita durante os preparativos da viagem para a Índia, e a segunda já depois da partida. Segundo informa Vasco

Graça Moura, Rui Gomes da Grã foi à Índia duas vezes, a primeira em 1584 e a segunda em 1591, perdendo-se na viagem⁷⁸. Bernardes refere-se à última, como se pode ver na seguinte passagem da Carta XXV:

91 Mas que me fica a mim da tua vinda fl. 140r
Pois foy pera dar volta tão asinha
Senão grão saudade, & magoa infinda?

Portanto, a segunda carta, escrita depois da partida para a Índia – em que Bernardes descreve a Rui Gomes a despedida e a largada das naus e, no final do poema, imagina o destinatário já chegado à praia “onde nasce a branca Aurora” (v. 302) –, não chegou às mãos do seu destinatário. Apesar de Rui Gomes ter perecido na viagem, poderia Bernardes ter entretanto enviado a missiva? Teria ele sequer escrito o poema com esse intuito? Se não, quem seriam os verdadeiros destinatários da Carta XXVI? Voltaremos a estas questões mais à frente, quando lermos atentamente o poema. Mesmo com estas incertezas, não há dúvida de que as Cartas d’*O Lima* evidenciam as relações de Diogo Bernardes com várias figuras ilustres dos círculos áulicos, em que o autor se sabia mover, conhecendo bem as redes sociais do seu tempo e as cadeias de associações e influências que lhe poderiam ser favoráveis. Estas questões e problemas em torno do destinatário devem ter-se em conta na leitura das Cartas, porque nestes poemas, porventura mais do que noutro tipo de composições, torna-se significativa a forma como o discurso é modelado de acordo com a pessoa a

⁷⁸ Cf. Vasco Graça Moura, “Camões e o mecenato”, *Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos*, Lisboa, Quetzal Editores, 1987, p. 50 e nota 18. Graça Moura aponta a data de 1584 para as Cartas XXV e XXVI.

quem se fala. Por isso, é ponderada a escolha da linguagem utilizada, das metáforas e imagens a que o poeta recorre, das referências e intertextualidades seleccionadas.

2. Mitologia

A par destes elementos, revela-se importante o papel que a Mitologia desempenha na construção do poema epistolar bernardiano, de tal forma que, como veremos, as Cartas se destacam de outros géneros, como as Éclogas e os Sonetos, no seu uso de referências mitológicas. Dos vários aspectos que dizem respeito à mitografia das Cartas, privilegiaremos na nossa análise três temas, os que Bernardes mais explora através da Mitologia Clássica: a Poesia, o poeta maltratado e a crítica social. A presença destes temas n'*O Lima* é facto bem sabido e já abordado pelos investigadores, mas não em correlação com a presença da Mitologia, ponto a que nos cingiremos nesta leitura.

2.1 A Poesia

A Mitologia preenche as reflexões metapoéticas nas Cartas de Diogo Bernardes, devedoras da *Ars Poetica* de Horácio⁷⁹, por um lado através da abundância de alusões às Musas, a Apolo e a uma grande variedade de topónimos associados à Poesia. Este tipo de alusões é geralmente de carácter ornamental, servindo como metáfora da obra poética ou das qualidades oratórias do destinatário ou do próprio autor, como no caso das menções de locais sagrados das Musas (Pindo, Parnaso, Hipocrene, etc.):

⁷⁹ Vejam-se os já citados estudos de Isabel Almeida e Saulo Neiva, e também as páginas que Vanda Anastácio dedica às epístolas na já referida dissertação doutoral.

61 Dalgûs cantarey eu, se por tij venho fl. 72r

Aleuantarme tanto, que na fonte

Castallia mate o grande ardor que tenho.

(Carta I, a Francisco de Sá de Miranda)

A referência à(s) Musa(s) é frequentemente empregue pelo autor para designar o trabalho poético, seu e dos outros:

Sabe que minha Musa se leuanta fl. 85r

5 A responder á tua com grão pejo,

Aa tua que doce chora, & doce canta.

(Carta VII, a Pero de Lemos)

Exemplos como este sucedem-se, mas são de notar as invocações às Musas na Carta XXXII, poema de estrutura invulgar dentro do conjunto, distinguindo-se do esquema geral de *terza rima* por ser composto em oitavas (a única carta além desta em *ottava rima* é a segunda a Jorge Bacarrao, por responder nos mesmos termos). A missiva a João Rodrigues de Sá de Meneses relata, como informa o cabeçalho, a jornada de Pero de Alcáçova Carneiro a Castela, enviado por D. Sebastião, que Bernardes acompanhou como secretário. A classificação genológica deste poema não é simples: como carta, o discurso é dirigido ao destinatário e narra eventos que o autor presenciou, como que dando novidades; como *epyllion*, inclui as várias partes próprias

deste tipo de poema: dedicatória, invocação, proposição, descrição de eventos, segunda invocação a meio do poema, etc. Também o tom é mais sério e a linguagem mais elevada, por oposição ao que geralmente se lê nas Cartas, onde predomina uma linguagem quotidiana, informal (veja-se, por exemplo, a Carta XXIII). Escrito em finais de 1576⁸⁰ – quatro anos após a publicação d’*Os Lusíadas* e dois após a do *Sucesso do segundo cerco de Diu* –, a Carta XXXII demonstra as capacidades de Bernardes como poeta épico, o seu conhecimento dos moldes em que esse tipo de poema deve ser escrito, da linguagem que melhor se lhe adequa e dos motivos apropriados. Os pontos de contacto com o poema épico de Luís de Camões podem ser entendidos não como paródia, como sugeriu Américo da Costa Ramalho⁸¹, mas como emulação de uma obra reconhecida como modelo digno de imitação. Muitos dos passos referidos por Costa Ramalho sustentam outra leitura que não a parodística, justamente porque evidenciam a aproximação do poema a *Os Lusíadas* – se o autor faz questão de mostrar que leu a obra de Camões e se incorpora elementos desse poema, é porque o tem em elevada consideração. Esse processo é frequente nas obras de Bernardes, nomeadamente nas Cartas, recolhendo passos de autores como Ariosto e Petrarca. “Quem louvará Camões que ele não seja?” quer precisamente dizer que o melhor elogio a este autor é a sua própria criação poética, portanto a imitação dos seus versos é um elogio⁸². Sobre esta questão haveria muito mais a dizer, mas deixaremos a discussão para outro trabalho.

As Musas devem ser invocadas, como convém a um poema épico, antes de encetar a história, como Bernardes faz na estância 4 (em que também haverá ecos de

⁸⁰ Vasco Graça Moura informa que a embaixada chegou de volta a Lisboa a 23 de Outubro de 1576, art. cit., p. 52.

⁸¹ Cf. Américo da Costa Ramalho, “Camões e alguns contemporâneos seus. I. Diogo Bernardes e Camões”, *Humanitas*, 31-32 (1979-1980), Coimbra, [s.n.], 1980, pp. 141-146; idem, “Notas de investigação. XV – Diogo Bernardes”, *Humanitas*, 31-32 (1979-1980), Coimbra, [s.n.], 1980, p. 241.

⁸² Faria e Sousa sugere a imitação de Tito Lívio ao elogiar Cícero, “JUIZIO / DESTAS / RIMAS”, § 21, op. cit.

Camões, como a menção ao Lima/Tejo). Solicitando o favor das “brandas Irmãs” (v. 25), o autor pede que elevem o seu estilo baixo, recordando a estima que as Musas faziam da sua “agreste lyra” (v. 26) quando o poeta cantava Sílvia. A segunda invocação, pouco depois do meio do poema (estância 46 de 72), antes de entrar em cena el-Rei D. Filipe, dirige-se à mesma Sílvia, qual Musa do poeta:

est. 46	Mas antes que daqui o passo mude	fl. 167r
	A quem pedirey eu, quem me dará	
	Socorro tal que minha voz ajude	
	Que sinto que me vay faltando já?	
365	Ah branda Syluia minha, aqui m’acude	
	Hum nouo allento, hum nouo som me dá,	
	Agora que me vou chegando tanto	
	Ao mais defícil ponto, do meu canto.	

Não sem uma interrogação – uma forma de ênfase –, o poeta, arrebatado, escolhe a amada bucólica elevando-a a divindade patrocinadora do seu canto, colocando-a ao mesmo nível que as Musas anteriormente invocadas. Note-se a retórica do passo, que lhe confere uma posição de destaque: a pergunta e, em resposta, a exclamação, convocam a atenção do leitor e realçam a invocação à “branda Siluia”, fazendo notar que a preferência do poeta é significativa. Porquê esta escolha, se Sílvia é uma figura de amor não correspondido, se está associada à “agreste lyra” posta de lado no início do canto? A escolha significa que o poeta é Alcido, por isso corresponde-lhe forçosamente a musa Sílvia – a identificação do autor com a figura

das Éclogas é comprovada pela correspondência com Jorge Bacarrao, e também pela Carta ao sobrinho, João Pimenta⁸³, em que se pedem notícias do Lima e de Sílvia. Os pontos de contacto entre as Cartas e as Éclogas são vários, mas, ainda assim, não seria de esperar que o Alcido bucólico declamasse versos épicos. O passo é, sem dúvida, singular, manifestando como os vários géneros cultivados pelo autor se confrontam e dialogam, sobretudo tratando-se de poemas que Bernardes escolheu juntar num mesmo livro. Consciente da distância genológica entre as composições bucólicas e as epistolares, o poeta faz questão de aproximar as Éclogas e as Cartas – aproximando-as, também, de outros tipos de poemas centrados na figura de Alcido⁸⁴. Os géneros não são estanques e totalmente distintos, nem os poemas são pontos isolados – cruzam-se e interligam-se, partilham vozes e cenários.

Além das Musas e Apolo, Bernardes também associa à Poesia algumas figuras mitológicas que nem sempre estão directamente relacionadas com este tema, tomando-as como *exempla* que ilustram as suas ideias sobre a criação poética. A sua concepção de Poesia é horaciana, adoptando como modelo os preceitos da *Epistula ad Pisones*, também divulgados pelos seus dois mestres, Sá de Miranda e António Ferreira. Os bons poetas, segundo Bernardes, não devem esquecer a clareza, o decoro, a emenda dos versos, a atenção às apreciações dos eruditos mas nunca às críticas mal fundadas, e devem manter a humildade em face dos elogios. Estes conselhos, no que diz respeito às considerações metapoéticas vertidas em *exemplum* mitológico, são geralmente oferecidos pela negativa, criticando algum aspecto censurável do trabalho poético. Bernardes escolhe figuras mitológicas que se prestam, por algum pormenor da sua

⁸³ É possível que se trate de João Pimenta de Abreu, que viria a ser bispo de Angra em inícios do século XVII. Assim o entendeu Camilo Castelo Branco. Cf. João Gomes de Abreu, “Diogo Bernardes e Agostinho Pimenta. Comunicação do Senhor João Gomes d’Abreu, acompanhada de uma carta de Camilo Castelo Branco a Martins Sarmiento” in *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. II, tomo VIII, Julho-Setembro 1924, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, [1924], pp. 325-330.

⁸⁴ Como alguns poemas de cativo: a Elegia II, “Sobre hum alto rochedo em Berberia” (fl. 83v), e o Soneto “Sobre hum corrente lago, na verdura” (fl. 88v), incluídos nas *Várias Rimas ao Bom Jesus*.

história, a personificar determinado defeito ou vício associado à Poesia – relação estabelecida, em vários casos, pelo autor, não pelas formas mitográficas tradicionais. Esse é o caso da referência a Cila e Caríbdis, através da qual Diogo Bernardes aconselha o desprezo pelo vulgo (*odi profanum vulgo*) como atitude necessária ao escritor:

Queres que de meus versos Iuyz seja fl. 71r

Hum mao, hum ignorante? dambos temo,

A ignorancia dum, doutro a inueja.

Trabalho por sayr a vella, & a remo

20 Dantre Scilla, & Cahrides, não queria

Por fugir deste, dar naquelle estremo.

(Carta I, a Francisco de Sá de Miranda, escrita entre 1553 e 1558⁸⁵)

Bernardes refere os monstros marinhos, que não têm uma relação com as artes oratórias, ao comparar o seu trabalho poético à navegação – tema em voga no século XVI, sendo as metáforas náuticas comuns na literatura deste período (vejam-se as Cartas VI, vv. 16-18, e XIV, vv. 124-126). Tal como o barco está sujeito a riscos diversos, como as ameaças de Cila e Caríbdis, também o poeta se move em águas perigosas, temendo as críticas perniciosas e incultas, que se esforça por evitar.

Outro perigo para o escritor é a altivez, se ficar demasiado orgulhoso com os elogios ao seu trabalho; exemplos perfeitos do castigo trágico que sobrevém à soberba

⁸⁵ Bernardes refere-se à morte de um ente querido (vv. 100-102), possivelmente o filho, Gonçalo Mendes de Sá (em 1553), ou a esposa, D. Briolanja de Azevedo (1555). Cf. Delfim Guimarães, “Sá de Miranda na obra do cantor do Lima”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. III, tomo X, Janeiro-Junho de 1925, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, 1927, pp. 89-93.

são as figuras de Ícaro e Faetonte: ambos ambicionaram chegar mais alto do que lhes era permitido e sofreram uma queda fatal.

Soberbo me fazia o teu louuor

Se m'esquecera o moço que cayndo

Deixou o mar com nome o pay com dór.

fl. 74r

Este me fez temer, & o que sobindo

20 No carro que pedio, morto deceo

Inda debaixo d'agoa ardor sentindo.

(Carta II, a António Ferreira)

No uso de referências mitológicas neste contexto, Bernardes escolhe personagens exemplares que, associadas ou não tradicionalmente à Poesia, se adequam aos seus propósitos porque contêm algum pormenor no seu mito que ilustra o argumento que o poeta quer provar. Cila e Caríbdis têm a vantagem de, além do seu carácter proverbial, se adequarem a uma metáfora náutica sobre a criação poética. No caso de Ícaro e Faetonte, a sua menção é mais do que pertinente porquanto estes são exemplos clássicos do castigo da soberba⁸⁶. Outra escolha apropriada é a alusão ao mito do Sileno que ousou desafiar o deus da lira e, derrotado, sofreu o castigo de ser esfolado por Apolo.

Eu sey algũs que [por]⁸⁷ mostrar doutrina

fl. 146v

⁸⁶ Bernardes poderá ter também em mente o Emblema LVI de Alciato, “In temerarios”, em que Faetonte ilustra o castigo da ambição.

⁸⁷ A correcção é necessária gramatical e metricamente. No exemplar consultado, à margem do verso lê-se a indicação “por?” (ou “per?”), escrita à mão.

20 Sem goardarem decóro, se desuião
De quanto a esperiencia, & arte ensina.
Estes, & os que de si tanto se fião
Que não admittem bom juyzo alheo
O castigo de Marsias merecião.

25 Os versos destes taes sorue o Letheo,
Ou vêm a embrulhar drogas de tenda
Como tambem dos meus inda receo.

(Carta XXVII, a D. Gonçalo Coutinho)

Mesmo sem o castigo físico de Febo, as obras dos escritores que se desviam dos preceitos do decoro e, além disso, recusam ouvir as críticas dos mais esclarecidos serão levadas pelas águas do esquecimento, ou sofrerão o desdém dos homens, incúria que Bernardes teme para os seus próprios versos, preocupação que apontámos anteriormente⁸⁸. A Carta a D. Gonçalo Coutinho, fértil em recomendações de leitura e louvores do campo – o ideal horaciano da *aurea mediocritas* –, contém ainda um outro passo em que a Mitologia integra as reflexões sobre a Poesia, mas desta vez acompanhada de outro tipo de referências.

Quem tanto dos seus versos se contenta

fl. 147r

Que cuyda que não há qu'emendar nelles

Afronta, a suas faltas, acrecenta.

40 A porta punha o celebrado Apelles

⁸⁸ Assim foi para André Falcão de Resende, cujos poemas manuscritos foram encontrados, no século XIX, servindo para “embrulhar drogas de tenda” numa botica no Minho.

Do seu ingenho raro, os partos bellos
Não fiando de si a emmenda delles.
Eu lij já versos que pera entendelos
Compria ser Merlim, o Nigromante
45 Ou andar com Apollo aos cabellos.
E outros tão pesados qu' Athalante
Não poderá soste sós dous tercetos,
E com tres não dará passo a diante.

As escolhas de Bernardes neste passo são oportunas: a prática do pintor grego Apeles é *exemplum* do artista que preza o *labor limae* e presta atenção ao juízo alheio, guardando a humildade do seu próprio discernimento. Este é um bom modelo a seguir, mas os poetas que não seguem esse conselho e preferem cultivar o sentido obscuro dos seus versos, ao contrário do próprio Bernardes (cf. vv. 7-12), tornam-se impossíveis de ler. Apenas por artes mágicas ou com o auxílio dos deuses se poderia esclarecer o sentido desses versos, pesados demais até para um Titã. Este excerto demonstra bem o teor da Carta: o poeta manifesta a sua erudição explicando os preceitos a seguir, criticando os defeitos dos maus escritores e reunindo diversos tipos de alusões literárias – a um exemplo de carácter proverbial, ligado à Antiguidade Clássica (o perfeccionismo do pintor Apeles), à Mitologia Greco-Latina (Apolo, Atlas) e à literatura italiana moderna (Merlim/Merlino, personagem certamente conhecida de Bernardes através da leitura da obra de Ariosto, *Orlando Furioso*).

Os passos que recolhemos mostram como Bernardes introduz a Mitologia nas considerações metapoéticas através de exemplos perfeitos que se adequam

inteiramente aos seus objectivos. Um deles é demonstrar habilidade, mestria e erudição – daí que dê preferência a alusões complexas, pouco comuns no resto da sua obra, que melhor evidenciam o saber de quem as utiliza. O que também diz alguma coisa sobre os leitores das Cartas de Bernardes, uma vez que estas referências requerem conhecimento por parte do interlocutor para interpretar o sentido das passagens. Por isso se torna significativo que Bernardes incluía estas alusões em poemas dirigidos a membros da elite culta letrada: Sá de Miranda, António Ferreira, os seus mestres, e D. Gonçalo Coutinho. A troca de poemas com este último correspondente é abundante, versando principalmente sobre Poesia, como é o caso da “SEXTINA A HVM / AMIGO”, que mencionámos na Introdução. D. Gonçalo Coutinho responde pelos consoantes e incluem-se, ainda nas *Flores do Lima*, três sonetos de sua autoria e cinco que Diogo Bernardes lhe dirigiu⁸⁹.

Para Bernardes, a Poesia é uma arma poderosa, dotada da capacidade de edificar a História e forjar heróis, ou destruir reputações e criar vilões. O poeta detém esse poder de gerar fama na sua pena, como Bernardes torna claro nas suas propostas de épica, amplo tema para outro estudo. Limitar-nos-emos a observar como o poeta vinca a importância do papel do vate na criação do herói em dois poemas, que se tornam particularmente interessantes à luz deste tópico: a Carta XIV, a António de Castilho, e a Carta XV, a D. Cristóvão de Távora. Ambos os poemas se referem à mesma situação, estabelecendo vários pontos de contacto que permitem que as Cartas funcionem como um par, escritas para serem lidas pelas mesmas pessoas – adequando, é claro, o discurso ao destinatário imediato.

Na Carta XIV, Bernardes pede a Castilho que interceda junto do “senhor do nosso Gouro”, pois já aguarda há algum tempo uma resposta, que receia ser negativa:

⁸⁹ Sonetos CXXXV, CXXXVI, CXXXVII, CXXXVIII e [CXXXIX], ao qual falta a numeração.

46 Assi que se dum não, depois dum si fl. 113r

Gouro me não quer dar o desengano

Porque mo dés to pode dar a tij.

Para perceber a quem Bernardes se refere, é necessário considerar a carta seguinte e atentar nos vários paralelismos. Por exemplo, em ambas Bernardes apresenta-se, desde logo, como o maltratado, seja por motivos amorosos – a “Ninfa” amada casou com outro homem, por interesse, não por estima (Carta XIV, vv. 19-21) – ou porque vê constantemente desfeitas as suas esperanças de uma situação mais favorável:

Que já me corro, & canso de anno em anno fl. 113r

50 Andar d’hũas em outras esperanças,
As quaes todas acabão em meu dãno.

(Carta XIV)

22 Em idade senhor de magoas cheia fl. 116r

Acabey de saber (pera mór magoa)

Que no vento escreuij, fundei n’area.

(Carta XV)

Outra correspondência entre as cartas é precisamente a forma como Bernardes se propõe fazer um poema épico, sendo importante notar o modo como o poeta introduz o assunto: a Castilho começa por falar do poder dos escritores para construir a História e imortalizar o carácter das figuras que retratam, num passo em que ressoam ecos do Canto XXXV do *Orlando Furioso*⁹⁰.

Não olhão qu'Alexandre, inueja tinha

fl. 114r

Não dos feytos d'Achilles, mas d'Homero

Porque delle cantou como conuinha.

85 Se os escritores não culparão Nero

Quem podera saber sua crueldade?

Eneas pode ser que foy mais fero.

A leitura de Ariosto, tanto do *romanzo* como das *Satire*, textos modelares que Bernardes faz questão de convocar nos seus poemas, faz-se sentir ao longo das Cartas. O passo evoca a concepção de poesia proposta no Canto XXXV do *Orlando Furioso*, que deverá distanciar-se do tipo de poesia falsa, mera adulação do “senhor” com o objectivo de granjear favores⁹¹. Mas se Ariosto não resolve o complexo problema que coloca, ao defender uma poesia isenta e, ao mesmo tempo, tecer elogios ao seu patrono, Ippolito d'Este – também Bernardes incorre nesta contradição, ou tensão, entre o que defende convictamente e o que pratica frequentemente. De realçar que, tal como Ariosto, Bernardes declara esta tensão e apresenta o problema, mas não o

⁹⁰ Como já apontou Isabel Almeida, “Poesia, furor e melancolia: notas sobre Ariosto e Camões”, *Magnum miraculum est homo: José Vitorino de Pina Martins e o Humanismo*, coord. Maria das Graças Moreira de Sá, Isabel Almeida e Cristina Sobral, Lisboa, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2008, pp. 93-108.

⁹¹ Cf. Isabel Almeida, art. cit., pp. 98-99.

debate. Apresenta, isso sim, uma solução que tornaria mais harmoniosa a condição dos poetas: a existência de Mecenas. Assegurada a sua subsistência, os escritores poderiam dedicar-se a uma poesia livre e desinteressada, em vez de se verem obrigados a corromper a sua arte mendigando.

Além da influência do autor italiano, a alusão à lendária admiração que Alexandre Magno votou a Aquiles, por ter sido cantado por Homero, é um motivo recorrente nas Cartas d'*O Lima* (cf. Carta XXX, a Gaspar de Sousa, vv. 34-36; Carta XXXII, a João Rodrigues de Sá de Meneses, vv. 445-448). Não se trata de uma referência mitológica clássica, mas a história adquiriu um carácter proverbial, algo entre o mito e a História, servindo para Bernardes como *exemplum* do poder da Poesia. Os versos seguintes da Carta XIV insistem neste tópico, até o poeta finalmente fazer o anúncio, muito ao estilo da construção sintáctica d'*Os Lusíadas*, do seu desejo de “em noua historia / Dos Lusitanos Reys, a origem clara / Leuar ao templo da immortal memoria.” (vv. 106-108). É impossível satisfazer essa vontade do poeta pois não há “neste tempo hum nouo Augusto / A quem tão bom trabalho seja aceyto;” (vv. 113-114). Falando a Cristóvão de Távora, Bernardes puxa o assunto através de elogios, enaltecendo o seu valor junto de D. Sebastião, para daí passar a uma apóstrofe ao Rei, renunciando sucesso na guerra contra “o torpe mouro” (v. 74), vitória que o poeta se propõe cantar:

E se chegar ao Ceo meu justo rogo.

fl. 117v

Tal estillo darey, a taes victorias

90 Que das grandes antigas fação jogo.

Day materia grão Rey, a mil historias,

A mil Poëtas day nouo sogeyto,

Mil penas estancay, & mil memorias.

É através das referências de Bernardes à preparação para a jornada de África que é possível estabelecer a data em que a Carta XV terá sido escrita, por volta de 1577⁹². A Carta XIV terá sido escrita na mesma altura, referindo-se às mesmas circunstâncias; o “senhor do nosso Gouro” é muito provavelmente D. Cristóvão de Távora⁹³, contribuindo para a correlação das cartas os paralelismos que mostrámos e particularmente o seguinte passo da Carta XV, que funciona para o leitor das Cartas como uma remissão para a epístola anterior:

46 Day hum pouco de vós, ao bom Castilho

fl. 116v

A razão vos dará destes queixumes

Que de não serem mais me marauilho.

Precisamente nos mesmos versos da Carta XIV, Bernardes pede a Castilho que seja intermediário junto do “Gouro”, transmitindo as más notícias que já receia; a Cristóvão de Távora pede que aceite Castilho como mediador, que preste um ouvido benévolo às suas aflições e lhe seja favorável. Se Bernardes escreveu a Carta XIV para

⁹²Cf. Vasco Graça Moura, art. cit., p. 52. Graça Moura relaciona as duas Cartas e atenta nas referências à preparação para a batalha, indicando, através de outros documentos históricos, a data de constituição do esquadrão, em 1577.

⁹³Delfim Guimarães faz essa identificação, explicando que “Gouro” significa “fortim” ou “fortaleza”, tratando-se da fortaleza de S. Sebastião de Caparica, de que era senhor (capitão-governador) Cristóvão de Távora, 5º senhor da Casa de Caparica. “Os Tavoras na obra de Diogo Bernardes”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. I, tomo I, Outubro-Dezembro 1922, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, [1923], pp. 57-68. Delfim Guimarães relaciona brevemente as Cartas, apontando a data da sua redacção entre finais de 1576 e meados de 1578. Vasco Graça Moura nota que a Carta XV remete para a anterior, art. cit., p. 53.

ela ser lida também por Cristóvão de Távora⁹⁴, como semi-destinatário⁹⁵, como é muito provável que tenha sido, então torna-se mais significativo que as duas cartas funcionem como um par, complementando-se, sem no entanto se repetirem. Sobretudo no que diz respeito à proposta de épica, os discursos das duas cartas funcionam muito bem em conjunto, tendo como destinatário Cristóvão de Távora: Bernardes discorre sobre o poder da Poesia para construir e immortalizar personagens, poder que está nas mãos do escritor, mas este precisa de um Mecenas, um Augusto que o proteja, que patrocine o seu trabalho e providencie às suas necessidades práticas. Bernardes reconhece em Cristóvão de Távora vários atributos e o seu valor junto de D. Sebastião, especialmente nesta altura em que se fazem os preparativos para o que o poeta antevê como um triunfo bélico, sendo as “mil bandeiras” e “mil torres” matéria digna de “mil histórias” para “mil Poetas”, “mil penas” e “mil memórias”. O que o autor está a dizer é que se Cristóvão de Távora lhe for benevolente, então immortalizará o seu carácter, os seus feitos e qualidades no poema épico que dedicará à vitória do Rei. Atente-se nos seguintes passos de ambas as cartas, cuja leitura em conjunto torna clara esta mensagem:

91 Ó ditosos espiritos peregrinos

fl. 114r

Quem vos não ama, & teme, não entende

Que podeis dos mortaes fazer diuinos.

(Carta XIV)

⁹⁴ Cf. Vasco Graça Moura, art. cit., p. 53.

⁹⁵ O termo é de Pedro Sena-Lino, que o utilizou na comunicação “Da epístola familiar ao lado público das cartas privadas: o caso de Feliciano de Milão”, *Os Géneros Literários como fenómenos de longa duração: continuidades e rupturas, da Antiguidade aos nossos dias*, org. Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras de Lisboa, 25 de Maio de 2009.

Uns versos a seguir a esta apóstrofe às Musas, o poeta dá o exemplo de Júpiter e Plutão como figuras que a Poesia celebrou e condenou, respectivamente, porque, embora fossem irmãos, o primeiro era generoso e o outro avarento:

Que mais à Poesia mereceo fl. 114r

Iupiter, que Plutão, erão irmãos,
Vejão ond'hum sobio, outro deceo.

100 A causa disto foy ter largas mãos
O que ficou acima dos Planetas,
O outro tinha os dedos mais villãos.

A ideia é retomada na quadra final da Carta XV:

Mas com real fauor, o ingenho, & arte fl. 118r

Pode d'homês mortaes fazer diuinos
Assi fizerão Iupiter, & Marte

115 Assi vemos no Ceo os doze signos?

Bernardes esclarece que se trata de um *quid pro quo*, trocando a intercessão de Cristóvão de Távora junto do Rei pela fama eterna que lhe proporcionará através de uma epopeia. Poderia até ler-se uma sugestão sibilina de que o poeta poderá fazer o contrário, como os escritores antigos fizeram com Nero e Plutão, caso o valido do Rei não lhe seja favorável. Bernardes certamente afirma que tem poder para tal, mas a

sugestão é apenas subentendida, sendo ainda assim reforçada pela intertextualidade com o Canto XXXV da obra de Ariosto.

Entendendo-se a relação entre as Cartas XIV e XV e a mensagem que Bernardes quer transmitir através delas a Cristóvão de Távora, influente junto de D. Sebastião, fica ainda uma questão: porque é que Bernardes pede a Castilho que interceda junto de Cristóvão de Távora? O que podemos facilmente deduzir é que Castilho tinha uma relação mais próxima com Cristóvão de Távora, e que este estaria mais disposto a aceitar pedidos seus. Bernardes pede a intervenção de Castilho pela mesma razão que o leva a pedir a de Cristóvão de Távora junto do Rei: a hierarquia social confere maior importância a essa cadeia de associações e influências; Bernardes está numa ponta dessa cadeia que conduz ao Soberano e faz uso dos vários elos para melhorar o seu acesso ao topo.

A relação entre estas três figuras pode compreender-se melhor graças a duas cartas manuscritas que Diogo Bernardes e Cristóvão de Távora endereçam a António de Castilho, descobertas por Brito Rebello na Torre do Tombo em inícios do século XX⁹⁶. A carta de Bernardes, único manuscrito autógrafa conhecido, é remetida de Ponte da Barca a 11 de Março de 1574⁹⁷. Bernardes agradece a Castilho por ter recebido bem Diogo Soares, o que pressupõe uma recomendação de Bernardes, como Brito Rebello observa⁹⁸. Também se mostra agradecido por Castilho ter emendado e polido as suas rimas, conferindo-lhes a formosura que lhes faltava; pergunta ainda se os versos agradaram a Martim Gonçalves e se daí há alguma coisa a esperar. Trata-se muito provavelmente de Martim Gonçalves da Câmara, escrivão da puridade de D.

⁹⁶ Brito Rebello, “Cartas de Antonio Ferreira e de Diogo Bernardes a Antonio de Castilho”, *Archivo Historico Portuguez*, vol. 1, Lisboa, 1903, pp. 138-148, e “Cartas de Antonio Ferreira e de Diogo Bernardes a Antonio de Castilho. Post-Scriptum”, *Archivo Historico Portuguez*, vol. 1, Lisboa, 1903, pp. 185-187. O autor apresenta três cartas manuscritas, de Ferreira, Bernardes e Cristóvão de Távora a Castilho; as dos dois primeiros apresenta fotografadas, com leitura diplomática e moderna; a do último, no “*Post-Scriptum*”, apresenta em leitura diplomática.

⁹⁷ Ver Anexo 5.

⁹⁸ Cf. Brito Rebello, art. cit., p. 141.

Sebastião, cuja influência na corte, no entanto, estaria a decrescer⁹⁹. Deve ser da mesma família dos Câmaras o Rui Dias que Bernardes refere no final, pedindo a Castilho que lhe faça chegar à mão ou a carta que está a enviar ao guarda-mor ou a que Martim Gonçalves, tio de Rui Dias¹⁰⁰, porventura escrever¹⁰¹.

Esta carta testemunha não só a relação de Bernardes com Castilho como também a circulação das obras do poeta; pedir ao guarda-mor que leia e emende as suas rimas é uma forma de se colocar sob a sua protecção e de assegurar que as suas obras são bem recebidas¹⁰².

A carta que Cristóvão de Távora envia a António de Castilho em Julho do ano anterior (1573) mostra que as relações entre os correspondentes eram próximas o suficiente para Cristóvão de Távora discutir as dificuldades em arranjar o casamento da irmã e tomar a liberdade de aconselhar Castilho sobre o modo de resolver determinados problemas que o guarda-mor enfrentava com uma obra sua, que pelos vistos estaria a ser bastante criticada. Para mais, Cristóvão de Távora justifica a sua ousadia em oferecer conselhos afirmando que é obrigado por amor e por muitas mercês, reconhecendo que tudo o que tem deve primeiro a Deus e depois a António de Castilho¹⁰³. Curiosamente, também Cristóvão de Távora refere Martim Gonçalves como pessoa muito próxima do Rei¹⁰⁴, testemunhando como todas estas figuras são elos de uma cadeia social de influências. Confirma-se assim o que as Cartas XIV e XV deixavam supor, isto é, que Diogo Bernardes conhecia bem as redes sociais do seu

⁹⁹ Cf. Brito Rebello, loc. cit.

¹⁰⁰ Cf. Brito Rebello, loc. cit.

¹⁰¹ O texto é dúbio, permitindo ambas as leituras; faltaria descobrir outros documentos que esclarecessem a troca de correspondência entre estas figuras.

¹⁰² Trata-se de uma estratégia comum; Brito Rebello lembra o primeiro verso da Carta VI (Livro II) de António Ferreira, a António de Castilho (“Castilho, de meus versos doua lima”). Cf. Brito Rebello, loc. cit. António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000 (1ª edição), 2008 (2ª edição), pp. 342-344.

¹⁰³ Cf. Brito Rebello, “Cartas de Antonio Ferreira e de Diogo Bernardes a Antonio de Castilho. Post-Scriptum”, *Archivo Historico Portuguez*, vol. 1, Lisboa, 1903, pp. 185-187.

¹⁰⁴ “A min me ten chegado de boa parte q[ue] ca aos do governo, diguo a martim Gõçaluez e a El Rey foi dito que V. M. se desculpaua do seu comentario (...)”. Cf. Brito Rebello, art. cit., p. 187.

tempo e tinha perfeita consciência de que Cristóvão de Távora estaria mais receptivo a recomendações de Castilho do que apenas aos seus próprios rogos.

É possível que Cristóvão de Távora seja o dedicatário da *Écloga XI*, “Galateia”. No prólogo desse poema, como forma de pagar antigos favores e garantir benesses futuras, o poeta propõe-se celebrar o “ilustre senhor” numa epopeia de tal forma grandiloquente que não ficará aquém dos poemas de Virgílio e Homero – ao segundo, curiosamente, atribui-se a pátria de Esmirna (v. 12), uma das que Camões menciona n’*Os Lusíadas* (canto V, estância 87). A dedicatória aproxima-se da Carta XIV – logo, por associação, da Carta XV – ao apelidar o destinatário de “nouo Augusto” (v. 39). Outro ponto de contacto com as duas missivas é a exaltação do poder eternizador da poesia em relação aos heróis celebrados (vv. 42-43).

É difícil, no entanto, provar a identidade do dedicatário; poderia também ser D. Fernando Álvares de Castro, cuja linhagem Bernardes propõe cantar em versos épicos, na Carta XXIII, escrita em finais de 1586¹⁰⁵. Ou ainda D. Manuel Coutinho, a quem o autor faz as mesmas propostas, na Carta XXIV, em data não estabelecida. Poderia, é claro, tratar-se de outra pessoa que não um destinatário das Cartas, mas parece improvável; os dedicatários dos poemas de Bernardes, das três obras, repetem-se e, muito frequentemente, pertencem aos mesmos círculos sociais e familiares. A apoiar a primeira identificação há a hipótese, que se afigura provável, de a *Écloga undécima* ter sido escrita na mesma altura que a Carta XV¹⁰⁶. Também neste caso, as *Éclogas* e Cartas partilham um mesmo pano de fundo, estabelecem pontos de contacto e dialogam sobre as mesmas circunstâncias.

¹⁰⁵ Cf. Vasco Graça Moura, art. cit., p. 50, nota 19.

¹⁰⁶ Cf. Vasco Graça Moura, art. cit., pp. 50-51.

2.2 O poeta maltratado

Intimamente ligado ao tema do poder da Poesia encontramos o tema do poeta maltratado, tão explorado por Bernardes e tão comentado pela crítica. O poeta queixa-se, muito frequentemente nas Cartas, de sofrer à mercê das circunstâncias – amorosas, sociais, pós-bélicas, financeiras, etc. Pinta o seu próprio retrato vividamente marcado pelo infortúnio e pela mudança das marés do favorecimento senhorial, do qual depende a sua subsistência. A perspectiva, claro, é a sua: a do desfavorecido, sofredor, vítima inocente, mas não sem defesa. O poeta tem os seus versos e com eles tem de ser capaz, como Orfeu, de comover e persuadir os seus ouvintes. O mito do cantor da Trácia percorre as Cartas, enfatizando-se precisamente o carácter movedor da lira e os dotes excepcionais do poeta. Bernardes sugere a sua própria identificação com esta figura em dois poemas, dirigidos a diferentes destinatários e escritos a uma distância superior a dez anos:

Que quando o meu vier a valler tanto

Que tenha pouca inueja ao que moueo

60 Plutão, a piedade, & Radamanto.

Cantarey teu amor, & amor do Ceo

Por estes bosques cá, nestas montanhas

Onde o bom Sá Miranda s'escondeo.

Que lá nem canto val, nem vallem manhas

fl. 97v

65 As boas digo, as más bem sey que vallem

Que não s'estranhãõ já, nem são estranhas.

(Carta XII, a António Ferreira)

Yá no soy, dulce Tyrse, aquel Alcido

fl. 121v

Que cantando de Syluia los amores

Hazia parar las aguas del Oluido.

25 Ansi llaman antigos escritores

A Lyma, que por tij de mij s'oluida

Y sus orlas matiza de tus flores.

(Carta XVIII, a Jorge Bacarrao Aragonês)

A primeira destas duas Cartas não poderá ter sido escrita depois de 1569, ano da morte de António Ferreira; não é claro se se alude à morte de Sá de Miranda – nesse caso o poema seria posterior a 1558 – ou simplesmente ao seu retiro da corte. Bernardes prevê tornar-se um excelente poeta, graças aos ensinamentos de Ferreira, e nessa altura poderá dedicar versos ao elogio do seu mestre – mas é precisamente de elogios que a Carta XII se compõe. Não estará então Bernardes a assumir-se já como um Orfeu, ou um quasi-Orfeu? Mas nem mesmo ao verdadeiro Orfeu valeria o seu canto ou “boas manhas” na corte, onde ninguém quer ouvir verdades – a localização fica implícita na oposição entre “cá”, lugar do retiro de Sá de Miranda, e “lá”. Bernardes, embora seguro dos seus dotes oratórios, reconhece com amargura que nem mesmo ao melhor dos poetas valem os seus poderes de persuasão.

No espaço de tempo que separa a Carta XII e a Carta XVIII, ao que tudo indica escrita por volta de 1581, operou-se uma grave mudança no espírito do seu autor, que ele próprio explica a Jorge Bacarrao nos versos que antecedem o excerto citado. O factor de clivagem foi a batalha de Alcácer Quibir e o subsequente cativoiro, graças ao

qual a poesia de Bernardes assume um tom inteiramente diferente, marcada pelo sentimento religioso e, sobretudo, pela desolação, pela mágoa e desilusão, tão longe da brandura a que é, na história da literatura, frequentemente confinada. A experiência levou Bernardes a questionar-se, a pôr em causa a importância do seu papel de vate. Vê-se agora confrontado com os elogios de Bacarrao à sua poesia, particularmente a bucólica – refere-se-lhe sempre como Alcido e lembra a altura em que “Cantava Alcido en el corbo penedo” (Carta XVII, v. 51), clara alusão ao verso “Sobr’um curuo penedo que pendia”, da Écloga XIV, “Sílvia” (v. 4). O poeta assume-se transfigurado, distante desse tempo das Éclogas, não sendo o Alcido que era Orfeu, fazendo parar as águas do Letes. O autor desenha um pequeno *trompe l’œil*, enganando o leitor momentaneamente, como se Alcido tivesse descido aos Infernos pela sua Sílvia e aí tivesse suspenso as águas do esquecimento. Mas não, o rio que o poeta-pastor fez parar foi o Lima, também conhecido por Letes; Alcido não desceu ao reino de Plutão, não fez a viagem de Orfeu em busca da amada, mas a sua lira também é movedora. Bernardes retoma este passo na segunda carta a Jorge Bacarrao, desenvolvendo a descrição da Descida de Orfeu aos Infernos, simplesmente para dizer que nem mesmo o doce canto de Orfeu poderá voltar a mudar a sua voz, convertida em pranto e gemido. Parece conseguir animar-se um pouco, uns versos mais à frente, passando ao elogio das poesias de Bacarrao e mencionando alguns amores mitológicos: os de Vénus por Marte e Adónis, traindo Vulcano; os da Lua por Endímion; e os de Pã pelas Ninfas. No final do poema, em contraponto com a derrota em Berberia, o autor louva o rei e a recentemente instituída Monarquia Dual, não prosseguindo porque Febo o obriga a calar-se. É nítida a tensão entre os diferentes registos do poema, um bastante triste e desalentado, outro ensaiando ânimo¹⁰⁷. O silêncio forçado no final será talvez o

¹⁰⁷ José Miguel Martínez nota, a propósito do final da Carta XX, que a atitude resignada do poeta parece um pouco forçada. Cf. art. cit., pp. 174-175.

desânimo tomando posse novamente, impedindo o poeta de prosseguir em versos mais alegres.

O episódio da Descida aos Infernos regressa às Cartas dez anos mais tarde, na Carta XXVI, a Rui Gomes da Grã, escrita em 1591, como referimos anteriormente, e na Carta XXXI, a Pedro Álvares Pereira. O texto, no que diz respeito a este mito, é o mesmo, com ligeiras alterações: Orfeu desce aos Infernos em busca de Eurídice, suspendendo os suplícios com o seu canto e comovendo a corte infernal a deixá-lo recuperar a amada; porém, ao regressar olha para trás para garantir que ela o segue, acabando por perdê-la para sempre. No final, o poeta enfatiza a dor do “infelice Orfeo” (Carta XXVI, v. 289; Carta XXXI, v. 140), bem conhecida das plantas e pedras que fez mover e das feras que amansou com o seu “doce canto” (Carta XXVI, v. 292; Carta XXXI, v. 143). Qual o significado do episódio nestas Cartas? No primeiro caso não é claro, por várias razões: por um lado, o poema parece desenrolar-se como exposição da habilidade oratória do autor, numa considerável extensão de 309 versos (uma das mais longas epístolas d’*O Lima*). O mito de Orfeu fecha uma sequência de histórias de amores infelizes, retiradas das *Metamorfoses* de Ovídio: Píramo e Tisbe, Hero e Leandro, Dido e Eneias, Egéria (esposa de Numa Pompílio), Alcíone (amada de Céix), Eco e Narciso. A preceder estes exemplos tecem-se várias considerações sobre literatura e, ainda antes, sobre os vícios da sociedade cortesã. A emoldurar estas digressões surgem referências à viagem de Rui Gomes da Grã: no início do poema, o poeta evoca a despedida no cais em Lisboa, as suas lágrimas enquanto via o barco desaparecer no horizonte, imaginando-o guiado por Nereides e Tritões; no final, adivinha a chegada ao destino e os “gostos” de que Rui Gomes aí desfrutaria. Mas o destinatário nunca terá tido hipótese de receber a Carta, embora não seja de crer que Bernardes tenha escrito o poema tendo já conhecimento da morte de Rui Gomes, o que

seria, no mínimo, de muito mau gosto. O poema foi escrito depois da partida do destinatário para a Índia, supondo certamente que Rui Gomes teria um dia oportunidade de o ler, mas não pode ter sido escrito apenas para esse leitor. Que sentido faria Bernardes redigir um poema claramente destinado a ser lido se a ocasião de o destinatário expresso o receber era remota, como o autor não podia ignorar e depois se veio a provar que assim era? A resposta só pode ser uma: Bernardes escreveu o poema para ser lido por múltiplos leitores de um grupo áulico relacionado com Rui Gomes da Grã, pretendendo impressionar os cortesãos com a sua habilidade e erudição.

A segunda destas Cartas não coloca as mesmas dúvidas: o discurso desenrola-se pressupondo a recepção da missiva, estabelecendo uma via de comunicação. Agora que está no fim da vida, o poeta pede favores que desatem “O nó com qu’á miseria estou atado” (v. 6), que lhe garantam “Hum justo gallardão do que mereço” (v. 39). Como referimos, o trecho da Descida de Orfeu é igual, apenas com ligeiras alterações, mas que não ajudam a determinar se uma das versões será significativamente revista e melhorada, logo posterior. Outros dois passos, todavia, apontam para que a Carta XXXI seja a segunda versão, provavelmente posterior ao conhecimento do que sucedera ao destinatário da Carta XXVI. Ainda no início do poema dirigido a Pedro Álvares Pereira, vários versos antes de referir o mito de Orfeu, Bernardes encarece o poder da Poesia e a importância dos escritores:

Quando tinha vallor a Poësia

20 Sospiraua Alexandre por Homero

fl. 157r

E Cesar, a Virgilio enrequecia.

Nas estrofes finais, findando a Descida aos Infernos, o autor finalmente esclarece o significado do mito e a razão por que o refere:

145 Pois Orfeo qu'em verso pode tanto fl. 159r
 Como mostrando fuy neste progresso
 Em vez do qu'esperaua alcançou pranto.
Que posso eu esperar do que lá peço
 Faltandome senhor o fauor vosso
150 Senão serlhe igoal no mao socesso?
 Que no bom canto sey que ser não posso.

O que “lá” pede é um despacho que menciona uns versos atrás, provavelmente para uma tença ou algo similar. Para o obter precisa do favor senhorial, não lhe valendo toda a excelência dos seus versos. O mito de Orfeu ensina que o poder da Poesia é imenso e que o poder do poeta também o é. Apesar disso, nem Orfeu nem Bernardes alcançam o que desejam, mas a Bernardes falta apenas um “fauor”, como salienta nos versos finais, em forma perorativa. Num tempo em que o valor da Poesia não é reconhecido, apenas essa benesse poderá distinguir o autor da figura mítica e evitar o “mao socesso” a que parece destinado, pois, como já no início do poema ia antevendo, “nas agoas do Letheo / A fortuna mergulha os que sublima” (vv. 13-14).

Frequentemente, nas Cartas, Bernardes está a pedir favores ou a fazer elogios na esperança de continuar nas boas graças do “senhor”. Ele próprio diz que já adulou muito mas, também o reconhece, não recebeu em troca o que esperava – o que para o

poeta quer dizer que não recebeu muito ou mesmo nada, vive na miséria, etc. Acaba por admitir, ainda na Carta a Pedro Álvares Pereira, que de nada serviram os encómios e louvores:

Fauores mendiguey, com choro, & riso, fl. 156v

Daquelles de qu'esperey poder valerme,

Ora falley de graça, ora de siso.

10 Mas inda que podera conuerterme

Em mais diuersas formas que Protheo

Não me ficara mais que arreponderme.

Se a Orfeu não lhe valeu o canto comovedor, a Proteu de nada lhe serviu transfigurar-se – o poeta sofre apenas decepções e fracassos, restando-lhe somente arreponder-se dos seus erros e lastimar a sua situação.

Bernardes realça constantemente a deprimente miséria monetária de que não consegue livrar-se, as vicissitudes que o acometem, os desenganos e as “manhas” da corte. É difícil saber realmente qual a situação financeira do autor, quais os seus encargos, quando casou (responsabilidade a que se refere nas Cartas XXIV e XXX), se teve e quando filhos (a que possivelmente alude na Carta XXXI, vv. 28-30), se devia dinheiro do resgate de Alcácer Quibir e quanto. Não sendo possível responder a estas dúvidas, não deixa de ser certo, e isto é o mais importante, que em qualquer caso é esta a imagem que Bernardes escolhe construir de si, a do poeta maltratado, pobre, esquecido, enganado e desenganado, que manifesta sem pudor a sua situação nos seus versos, única arma ou ferramenta. Por isso se torna importante o mito de Orfeu, o vate

de dotes movedores e persuasivos, símbolo da perfeição da Poesia, e, por conseguinte, símbolo por excelência do Poeta. Ao mesmo tempo, o episódio da Descida de Orfeu aos Infernos representa o insucesso de que mesmo o melhor artífice pode ser vítima – tema caro a Bernardes, que se identifica plenamente com o protagonista do mito. Igualmente, o mito de Proteu simboliza as várias metamorfoses do poeta, mas também o seu falhanço e a insuficiência dos seus dons face a uma situação que é incapaz de alterar.

2.3 Crítica social

A crítica social é outro dos temas presentes nas *Cartas d’O Lima*, correlacionando-se logicamente com os temas anteriores porquanto as causas do sofrimento do poeta advêm dos defeitos da sociedade, cega à majestade da Poesia. Já nas *Éclogas*, Bernardes estabelece a oposição entre “cá” e “lá”, entre o campo como lugar de honestidade e plenitude, e a cidade como lugar de rejeição e falsidade. Na escrita epistolográfica, a crítica é feroz, incendiando-se contra numerosos vícios e denunciando abertamente situações indecorosas. Não se trata meramente de mencionar um *topos* literário – cultivado por vários modelos do autor, como Horácio e Sá de Miranda –, mas sim de explorar minuciosa e convictamente as várias formas de corrupção da sociedade urbana. Apesar disso, e por isso mesmo também, surgem muitas questões e contradições em volta deste tema: se num momento ataca vícios como a vaidade e ostentação, elogiando a simplicidade da indumentária rural (Carta XXVII, v. 105), noutro passo descreve longamente os luxos do vestuário dos nobres (Carta XXXII, v. 305ss). Se por um lado o poeta faz a apologia do campo, por outro

diz que se sente atraído pela cidade, compelido a abandonar o campo – contradição que ele próprio reconhece:

55 Não he meu natural o valle, & a serra fl. 114v

O rio, o bosque, o monte, o verde prado

Onde não há cobiça, onde não há guerra?

Não pretendij eu sempre em sossegado

Ocio, ouuir as brandas Irmaãs noue

60 Cantar ora o presente, ora o passado?

Se posso lograr isto, que me moue

A querer contrastar com minha sôrte,

Que não consente qu'outra vida proue?

(Carta XIV, a António de Castilho)

Ah se por mim suspira, a relua, & a planta fl. 116v

Da ribeyra do Lyma saudosa

30 Que faço? porqu'espero? que m'encanta?

Não se mostra na serra alta & fragosa

A noyte mais quieta, & mais serena?

A manham mais rosada, & mais fermosa?

Que ventura cruel tal vida ordena,

35 Depois de ter tam pouca em tantas vidas?

Que culpa a tal miseria me condêna?

(Carta XV, a D. Cristóvão de Távora)

Também os seus conselhos variam quando se dirige a um senhor que se encontra nas suas quintas, por vezes defendendo o ideal da *aurea mediocritas* e declarando a vida campestre preferível à sociedade urbana (Carta XXIV, a D. Manuel Coutinho, estando na quinta da Torre do Bispo; Carta XXVII, a D. Gonçalo Coutinho, estando na Quinta dos Vaqueiros; Carta XXVIII, a D. António de Castro, 4º Conde de Monsanto, estando no Paúl do Boquilobo¹⁰⁸). Todavia, incita D. Fernando Álvares de Castro (Carta XXIII) a regressar do campo, aconselhando a solidão e o descanso para “outra idade mais madura” (v. 88), e afirmando que o meio rural é entediante e desprovido de sociedade culta:

fl. 134v

80 Enfim senhor, onde não ha quem falle
 80 Nas damas, & nas armas, nos amores
 Bem se lhe póde dar o extremo valle.

Causam alguma estranheza estas contradições no discurso do poeta, ele próprio um homem da corte, mas também do campo, alternando estadias na cidade e na aldeia. Há a considerar a modelação do discurso ao destinatário: porventura estes argumentos ajustar-se-iam harmoniosamente às ideias de D. Fernando Álvares de Castro. Por outro lado, talvez a flutuação de simpatias e opiniões expressa nos poemas possa ser explicada não por indecisão ou volubilidade, mas assumindo o estado contraditório

¹⁰⁸ O poema é mencionado por Aníbal Pinto de Castro, a propósito da *aurea mediocritas* e dos autores aconselhados, informando o autor que o Conde de Monsanto terá regressado de Castela por volta de 1581. “Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1, 2004, pp. 69-70.

dos seus sentimentos e a tensão entre os seus desejos. De sentimentos tão complexos quanto qualquer outra pessoa que experimente paixões contraditórias, o que é notável em Bernardes é a manifestação e o reconhecimento dessa tensão. Aceso ao declarar os seus princípios, o poeta também não esconde as suas dúvidas e oscilações, construindo os seus poemas num entrelaçar desses elementos.

A Mitologia torna-se importante neste contexto precisamente na defesa dos valores do poeta, ou, de forma complementar, na crítica aos vícios alheios. Entre os vícios que Bernardes ataca, destaca-se a cobiça, representada pelo mito do rei Midas. Assumindo uma posição defensiva, o poeta afirma-se distinto de figuras sedentas de ouro, garantindo que os seus pedidos se devem exclusivamente à necessidade financeira:

Pretendo porventura, as mãos de Midas? fl. 114v

No mando, na vallia ser primeiro?

Ou cuydo que me são Palmas diuidas?

40 Cos bens de que meu pay me fez herdeiro

Iuntando pouco mais, da fome em Mayo

E do frio me rira no Ianeyro.

(Carta XV, a Cristóvão de Távora)

Com Midas não conforma o meu desejo fl. 156r

Nem tenho como Crasso sede d'ouro,

O pouco me parece inda sobejo.

Não morrij nunca por juntar tisouro,

50 Nunca pretendij mais que defenderme
 Da grão fome, & do frio de que mouro.

(Carta XXX, a Gaspar de Sousa)

Num passo da Carta II, dirigida a António Ferreira, a menção do rei Midas serve de crítica aos cobiçosos e corruptos, contrastando com exemplos de magnanimidade e integridade. A alusão mitológica surge aliada a um exemplo histórico conhecido de Ferreira: Gaio Fabrício Luscino, cônsul em 282 e 278 a.C., reputado pela sua incorruptibilidade e desprezo pela riqueza, é mencionado por duas vezes pelo autor dos *Poemas Lusitanos* (Carta VII, Livro II, a D. Constantino, filho do Duque de Bragança, v. 120; e Carta IX, Livro II, a Francisco de Sá de Miranda, v. 174).

Se buscas Alexandre, se Fabricio

fl. 156r

Achas tu se não Elios, se não Midas

60 Que fazem, com dór nossa, seu officio?

(Carta II, a António Ferreira)

O poeta descreve o ambiente que o rodeia como um lugar de vícios e decadência de valores, regido por interesses mesquinhos e onde imperam os pecados capitais (veja-se a Carta XXVI, a Rui Gomes da Grã, v. 70ss). Este último estágio da decadência da raça humana é apresentado em contraste com um tempo idílico de plenitude:

Escreuem os Poëtas que corrião
Fontes de puro mel no tempo antigo
E as plantas sem cultura produzião.
E daua a madre terra louro trigo
35 Sem a romper o laurador mesquinho
Com duro ferro, á nossa vida amigo.
E que do monte não decia o pinho
Pera qu'em curua forma conuertido
Caminho abrisse, onde não á caminho.
40 Porque nem odio então, nem amor fengido
Consentião em si peitos humanos
Nem contendas auia, nem roydo.
Nem espiritos auaros, nem tyrannos
Criaua aquella boa antiguidade
45 Que tratassem de forças, & d'enganos.
Tudo era paz, amor, conformidade
Sem discrepar a obra da promessa
Nem menos a promessa da vontade.
Prestauão hũs, aos outros, por expressa
50 E justa ley da natureza humana,
Acudindo ás pressas muy de pressa.
Se nos a fama antiga, não engana
Aquella foy a idade do metal
Que a tantos aproueyta, & a tantos dãna.
55 Depois veio a de prata já não tal,

fl. 136v

E também a possidão em desterro
Os homens, ajuntando mal a mal.
Enfim o tempo trouxe esta de ferro,
Antes nós a trouxemos, cometendo
60 Mil erros por malícia, não por erro.
(Carta XXIV, a D. Manuel Coutinho)

Bernardes evoca o mito da degradação progressiva da humanidade ao longo de sucessivas idades – o mito das Cinco Idades, segundo Hesíodo (*Trabalhos e Dias*, vv. 106-201¹⁰⁹), ou das Quatro Idades, de acordo com Ovídio (*Metamorfoses*, Livro I, vv. 89-150¹¹⁰). Entre outras fontes possíveis, o poeta parece ter em mente o texto ovidiano, que segue de perto especialmente na alusão à expansão marítima (vv. 37-39)¹¹¹. Na versão de Diogo Bernardes nem sempre é claro quantos estágios de deterioração o autor tem em mente. Neste passo do poema dirigido a D. Manuel Coutinho apenas se referem três, enquanto na epístola a Gaspar de Sousa se menciona, além destas, a Idade de Cobre (Carta XXX, vv. 100-105), metal que substitui o bronze referido por Hesíodo e Ovídio. O mito serve, assim, para caracterizar as difíceis circunstâncias sociais em que o autor vive, qual vítima indefesa dos efeitos nefastos causados pelos vícios alheios. Uma breve menção é suficiente para ilustrar esta penosa situação:

¹⁰⁹ Hesíodo, *Teogonia. Trabalhos e Dias*, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, introdução, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro [*Teogonia*] e de José Ribeiro Ferreira [*Trabalhos e Dias*], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

¹¹⁰ Ovídio, *Metamorfoses*, tradução, introdução e notas de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Cotovia, 2007.

¹¹¹ Leia-se o passo em Ovídio: “Ainda o pinheiro não fora cortado das suas serranias / e descera às límpidas ondas a visitar mundo estrangeiro, / e os mortais não sabiam de outras costas senão das suas.” (vv. 94-96).

A vida acabarey, já que naci

45 Em idade cruel, triste, & de ferro,

(Carta XIV, a António de Castilho)

O “senão” de Bernardes resultará da ausência do favor de Cristóvão de Távora, como referimos anteriormente. A ênfase, mais uma vez, incide sobre a condição de poeta maltratado e esquecido, de que Bernardes se esforça por se libertar, como também salienta. Imerso na vida da corte, rodeado de figuras movidas por interesse e falta de escrúpulos, o poeta destaca-se dessa multidão maliciosa pelas suas qualidades humanas, como a honestidade e a humildade. Ainda assim, a nota final continua a soar a desengano, fracasso e expectativas frustradas.

Conclusões

*Pois Orfeo qu'em verso pode tanto
Como mostrando fuy neste progresso
Em vez do qu'esperaua alcançou pranto.
Que posso eu esperar do que lá peço
Faltandome senhor o fauor vosso
Senão serlhe igoal no mao socesso?
Que no bom canto sey que ser não posso.*

(Carta XXXI, a Pedro Álvares Pereira, vv. 145-151)

Os poemas d'*O Lima* mostram um poeta multifacetado e contraditório, capaz de reconhecer as tensões e contradições que preenchem a sua poesia, aceitar a diversidade e unir um conjunto diverso com o seu timbre único. Estes poemas, que o autor escolheu reunir num mesmo volume, aproximam-se e afastam-se continuamente. Semelhantes em temas, divergem na linguagem que utilizam: as *Éclogas* simples e comedidas, contidas nas alusões à Mitologia Clássica, mas plenas de profundidade sob a simplicidade aparente. As *Cartas*, pelo contrário, explodem numa linguagem intensa e mordaz, ao mesmo tempo que informal e quotidiana; a Mitologia irrompe e multiplica-se ao longo das epístolas.

As escolhas de Diogo Bernardes são, em todos os casos, oportunas e fundamentadas. O discurso segue as regras do decoro, adequando-se ao género do poema – as *Éclogas* devem ser (ou parecer) simples –, aos temas abordados e ao destinatário. Algumas das *Cartas* têm vários pontos em comum, nalguns casos há mesmo a repetição de certos passos, mas o autor não deixa de ter em mente a pessoa a quem se dirige, modelando o discurso e seleccionando os elementos que melhor

convêm ao momento. Só assim poderá o poema surtir o efeito desejado, que muito frequentemente se prende com as dificuldades financeiras de que o poeta se queixa.

Bernardes cria a imagem de um poeta maltratado, desiludido, enganado e desenganado, a quem apenas falta um Mecenas. O seu único bem e arma é a poesia, em que Diego tanto se fia para obter favores, mas que Bieito já sabe ser de pouca valia (Écloga XVI). Como Orfeu, espera persuadir quem está no poder com o seu canto e contrastar com a sua sorte, como diz a Castilho (Carta XIV, v. 62). O poeta identifica-se com esta figura não só pelos seus dotes movedores, mas também – talvez sobretudo – pelo insucesso a que não pode escapar. Nem os poderes persuasivos de Orfeu nem as artes de metamorfose de Proteu lhe podem valer; como eles, Bernardes está marcado pela frustração das suas tentativas e expectativas. Essa é uma das suas faces, que favorece e a que dá considerável relevo, mas é todavia apenas um dos aspectos da sua poesia, tão diversa quanto as formas de Proteu.

Bibliografia

I. *Editiones principes* das obras de Diogo Bernardes

1. Bernardes, Diogo, VARIAS RIMAS / AO BOM IESVS, E A / VIRGEM GLORIOSA SVA / MAY, E A SANCTOS / PARTICVLARES. / *Com outras mais de honesta & / proueitosa lição. / DIRIGIDAS AO MESMO IESVS, SENHOR E SALVA / DOR NOSSO. / Por Dioguo Bernardez. / [gravura da crucificação] / Com licença da S. Inquisição. / EM LISBOA. / Em casa de Simão Lopez. MDXCIV.*

Li a partir de fotocópia do microfilme do exemplar com a cota F. 236, Biblioteca Nacional de Lisboa, Sala de Reservados.

2. Bernardes, Diogo, O LYMA. / DE DIOGO BER- / NARDEZ / EM O QVAL SE CONTEM AS / Suas Eglogas, & Cartas. / Derigido por elle ao Excellente Prin- / cipe, & Serenissimo Senhor / Dom Alvaro D' allem- / castro, / Duque D' aueyro. &c. / *[insígnia circular onde se lê DA VITORIA NOSA SRA]* / Foy Impresso em Lisboa, em casa de Simão / Lopez Mercador de Liuros: / *Com Licença da Sancta Inquisição. / Anno do Senhor 1596.*

Li a partir de fotocópia do microfilme do exemplar com a cota F. 8329, Biblioteca Nacional de Lisboa, Sala de Reservados. Para folhas dilaceradas (fl. 3v-5v), li a partir de fotocópia do exemplar com a cota RES. 3994 V., Biblioteca Nacional de Lisboa, Sala de Reservados.

3. Bernardes, Diogo, RIMAS VARIAS / FLORES DO LIMA. / COMPOSTA POR DIOGO / BERNARDES. / *[vinheta triangular]* / EM LISBOA. /

Impresso por Manoel de Lyra / ANNO D. M. XCVII. / *A custa de Esteuão Lopez merca- / dor de liruos.*

Li a partir de fotocópia do microfilme do exemplar com a cota F. 1320, Biblioteca Nacional de Lisboa, Sala de Reservados. Para folhas dilaceradas, consultei a subcitada edição de Aníbal Pinto de Castro.

II. Outras edições consultadas das obras de Diogo Bernardes

1. Bernardes, Diogo, *Rimas Várias. Flores do Lima*, reprodução fac-similada da edição de 1597, nota introdutória de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

2. Bernardes, Diogo, *Várias Rimas ao Bom Jesus*, edição, introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2008.

3. Bernardes, Diogo, *Obras completas*, prefácio e notas do Prof. Marques Braga, 3 vols., vol. 1 – *Rimas Várias. Flores do Lima* (1945), vol. 2 – *O Lima* (1946), vol. 3 – *Várias Rimas ao Bom Jesus* (1946), Lisboa, Sá da Costa, 1945-46.

III. Fontes manuscritas

1. Bernardes, Diogo, “Carta de Diogo Bernardes para António de Castilho, guarda-mor da Torre do Tombo e cronista-mor do reino, na qual lhe agradece as honras que tinha feito a Diogo Soares e outros cumprimentos”, 11 de Março de 1574,

Ponte da Barca, conservada no Arquivo Nacional Torre do Tombo, Corpo Cronológico, Parte I, maço 110, nº 137 (Código de Referência: PT-TT-CC/1/110/137).

Li a partir de fotografia digitalizada da carta disponível através do endereço electrónico:

[http://ttonline.dgarq.gov.pt/dserve.exe?dsqServer=calm6&dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqCmd=show.tcl&dsqDb=Catalog&dsqPos=4&dsqSearch=\(\(\(text\)='diogo'\)AND\(\(text\)='bernardes'\)\)](http://ttonline.dgarq.gov.pt/dserve.exe?dsqServer=calm6&dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqCmd=show.tcl&dsqDb=Catalog&dsqPos=4&dsqSearch=(((text)='diogo')AND((text)='bernardes')))

IV. Edições de outros textos

1. AA. VV., *Poesia Grega de Álcman a Teócrito*, tradução de Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2006.

2. AA. VV., *Poesia Maneirista*, apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para a análise literária de Isabel Almeida, Lisboa, Editorial Comunicação, 1998.

3. AA. VV., *Antologia della poesia italiana. Cinquecento*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 2001.

4. Alciato, *Emblemata*, [várias edições]. Consulta a partir do sítio electrónico: <http://www.mun.ca/alciato/>.

5. Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, presentazione di Italo Calvino, due volumi, Torino, Einaudi, 1966 (prima edizione), 1992.

6. Ariosto, Ludovico, *Satire*, edizione critica e commentata a cura di Cesare Segre, Giulio Einaudi Editore, 1987.

7. Bíblia Sagrada, versão dos textos originais, dir. geral Herculano Alves, 4ª ed. Revista, [s.l.], Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica, Franciscanos Capuchinhos, 2003, 2005 (reimp.).
8. Caminha, Pero de Andrade, *Visões de glória (Uma introdução à poesia de Pero de Andrade Caminha)*, edição de Vanda Anastácio, vol. 2, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
9. Camões, Luís Vaz de, *Luís de Camões – Lírica Completa*, prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva, 3 vols., 2ª edição, revista, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986 (vol. I), 1994 (vol. II), 2002 (vol. III).
10. Camões, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, introdução, notas, fixação do texto e vocabulário do Prof. António José Saraiva, Porto, Figueirinhas, 1978 (1ª ed.), 1999 (2ª ed.).
11. Camões, Luís Vaz de, *RIMAS / VARIAS / DE / LUIS DE CAMOENS / [...] COMMENTADAS / POR MANUEL DE FARIA, Y SOUSA [...]*, [primeira parte], tomos I e II, Lisboa, Theotonio Damaso de Mello, 1685. Disponível em versão digitalizada pela Biblioteca Nacional de Lisboa: <http://purl.pt/14198>.
12. Camões, Luís Vaz de, *RIMAS / VARIAS / DE / LVIS DE CAMOENS / [...] COMMENTADAS / POR MANUEL DE FARIA, Y SOUSA [...]*, segunda parte, tomos III, IV e V, Lisboa, Imprenta Craesbeeckiana, 1688. Disponível em versão digitalizada pela Biblioteca Nacional de Lisboa: <http://purl.pt/14199>.
13. *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, edição fac-similada do ms. de 1589, apresentação de Maria de Lurdes Belchior, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1972. Disponível em versão digitalizada pela Biblioteca Nacional de Lisboa: <http://purl.pt/699>.

14. Ferreira, António, *Poemas Lusitanos*, edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000 (1ª edição), 2008 (2ª edição).
15. Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, edición de Consuelo Burell, Madrid, Catedra, 1985 (1ª edición), 2002 (22ª edición).
16. Hesíodo, *Teogonia. Trabalhos e Dias*, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, introdução, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro [*Teogonia*] e de José Ribeiro Ferreira [*Trabalhos e Dias*], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
17. Horácio, *Arte Poética*, edição bilingue, introdução, tradução e comentário de Raul Miguel Rosado Fernandes, Lisboa, Editorial Inquérito, 1984.
18. Horácio, *Odes*, tradução, introdução e notas de Pedro Braga Falcão, Lisboa, Cotovia, 2008.
19. Quintus Horatius Flaccus, *Carmina*, consulta a partir do endereço electrónico: <http://www.thelatinlibrary.com/hor.html>.
20. Miranda, Francisco de Sá de, *Poesias*, fac-símile da edição de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle, Max Niemeyer, 1885, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
21. Ovídio, *Metamorfoses*, tradução, introdução e notas de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Cotovia, 2007.
22. Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 2000 (4ª edizione).
23. Theocritus, *Theocritus*, edited with a translation and commentary by A.S.F. Gow, 2 vols., vol. I – Introduction, Text, and Translation, vol. II –

Commentary, Appendix, Indexes, and Plates, Cambridge, Cambridge University Press, 1950 (1st edition), 1952 (2nd edition), 1965 (reprint), 1973 (reprint).

24. Virgílio, *Bucólicas*, introdução, tradução do latim e notas de Maria Isabel Rebelo Gonçalves, [Lisboa], Verbo, 1996.

25. Publius Virgilius Maro, *Eclogas*, consulta a partir do endereço electrónico: <http://www.thelatinlibrary.com/verg.html>.

V. Estudos críticos

1. Abreu, João Gomes de, “Diogo Bernardes e Agostinho Pimenta. Comunicação do Senhor João Gomes d’Abreu, acompanhada de uma carta de Camilo Castelo Branco a Martins Sarmiento”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. II, tomo VIII, Julho-Setembro 1924, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, [1924], pp. 325-330.

2. Abreu, João Gomes de, *Diogo Bernardes – A sua naturalidade*, Famalicão, Minerva, 1916.

3. Almeida, Isabel, “Painel. *Mythographica*. Problemas e soluções na construção da base de dados”, *Mythos. Actas do Colóquio. Mito, Literatura, Arte. Mitos clássicos no Portugal Quinhentista*, Faculdade de Letras, 29 e 30 de Março de 2007, Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras de Lisboa, 2007, pp. 186-189.

4. Almeida, Isabel, “Painel. *Orbis mythographicus occidentalis*. Fontes, instrumentos e linhas de orientação para o estudo da mitologia clássica no Renascimento Português”, *Mythos. Actas do Colóquio. Mito, Literatura, Arte. Mitos*

clássicos no Portugal Quinhentista, Faculdade de Letras, 29 e 30 de Março de 2007, Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras de Lisboa, 2007, pp. 210-213.

5. Almeida, Isabel, *Doces, brandos, graves, doutos versos: para um estudo da epístola poética no século XVI*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras, 1989.

6. Almeida, Isabel, “Poesia, furor e melancolia: notas sobre Ariosto e Camões”, *Magnum miraculum est homo: José Vitorino de Pina Martins e o Humanismo*, coord. Maria das Graças Moreira de Sá, Isabel Almeida e Cristina Sobral, Lisboa, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2008, pp. 93-108.

7. Almeida, Isabel, *Poesia Maneirista*, apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para a análise literária de Isabel Almeida, Lisboa, Editorial Comunicação, 1998.

8. Alves, Hélio, *Tempo para entender. História Comparada da Literatura Portuguesa*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2006.

9. Anastácio, Vanda, “Amenos desertos. (Em torno das éclogas de Frei Agostinho da Cruz)”, *Lusitania Sacra*, 2.^a série, tomo XI, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 1999, pp. 87-110.

10. Anastácio, Vanda, “Aspectos da História dos Géneros Líricos (Sécs. XVI e XVIII)”, *O Género Literário. Norma e Transgressão – The Literary Genre – Norm and Transgression*, coord. John Greenfield, München, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2006, pp. 55-65.

11. Anastácio Vanda, “Da História Literária e de alguns dos seus problemas”, *Brotéria*, vol. 157, Lisboa, [s.n.], 2003.

12. Anastácio, Vanda, “Enigmas pastoris e disfarces amenos. Reflexões sobre a poesia bucólica portuguesa do século XVI”, *Revista Lumen*, São Paulo,

UNIFAI, vol. 8, n.º 19, Setembro/Dezembro de 2002, pp. 143-153. Disponível em versão digitalizada: <http://www.vanda-anastacio.at/articles/Enigma.pdf>.

13. Anastácio, Vanda, “Lectures de Petrarque parmi les poètes de la generation de Camões”, *Dynamique d’une expansion Culturelle: Pétrarque en Europe XIV-Xxe siècle. Actes du XXVI^e congrès international du CEFI, Turin et Chambéry, 11–15 décembre 1995*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001, pp. 685-702.

14. Anastácio, Vanda, “Pensar o Petrarquismo”, *Revista Portuguesa de História do Livro*, ano VIII, n.º16, Lisboa, Centro de Estudos de História do Livro e da Edição, 2005, pp. 41-80.

15. Anastácio, Vanda, “Revisitação do trabalho de Jorge de Sena sobre o soneto peninsular”, *Jorge de Sena: Ressonâncias e Cinquenta Poemas*, coord. Gilda Santos, Rio de Janeiro, Sete Letras, 2006, pp. 144-156. Disponível em versão digitalizada: <http://www.vanda-anastacio.at/articles/SENA%20SOBRE%20SONETO.pdf>.

16. Anastácio, Vanda, *Visões de glória (Uma introdução à poesia de Pero de Andrade Caminha)*, vol. 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

17. Askins, Arthur Lee-Francis, “Diogo Bernardes and the Ms. 2209 of the Torre do Tombo”, separata de *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

18. Berardinelli, Cleonice, “Diogo Bernardes em Alcácer-Quibir”, *Revista Camoniana*, 3ª série, vol. 14, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2004, pp. 47-71.

19. Bernardes, José Augusto Cardoso, *O bucolismo português. A écloga do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Almedina, 1988.

20. Boléo, Manuel de Paiva, *O Bucolismo de Teócrito e de Vergílio*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1936.

21. Carvalho, José Gonçalo Herculano de, “Sobre o texto da lírica camoniana”, *Revista da Faculdade de Letras*, 2ª série, tomo XV, nº 1 e 2, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1949, pp. 53-91.
22. Castro, Aníbal Pinto de, “Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 1, Porto, Instituto de Estudos Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, 65-95. Disponível em versão digitalizada pela Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id12&sum=sim>.
23. Castro, Aníbal Pinto de, “Diogo Bernardes”, *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1995, 5 vols., vol. 1, pp. 644-650.
24. Castro, Aníbal Pinto de, “Nota introdutória”, Diogo Bernardes, *Rimas Várias. Flores do Lima*, reprodução fac-similada edição de 1597, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, pp. 7-23.
25. Castro, Aníbal Pinto de, “Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução”, *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. 31, Coimbra, [s.n.], 1984, pp. 505-531.
26. Castro, Aníbal Pinto de, *Retórica e teorização literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008 (2ª edição).
27. Cirurgião, António, “Um soneto inédito de Camões e dois sonetos desconhecidos de Diogo Bernardes”, separata de *Ocidente*, vol. LXXX, Lisboa, [s.n.], 1971.

28. Cirurgião, António, *A sextina em Portugal nos sécs. XVI e XVII*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa (ICALP), 1992, Colecção Biblioteca Breve, vol. 126, Biblioteca Digital Camões: http://www.instituto-camoes.pt/cvc/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat_view/54-estudos-literarioscritica-literaria.html.

29. Cristóbal, Vicente, “Las *Églogas* de Virgilio como modelo de un género”, Begoña López Bueno (ed.), *La égloga (VI Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro)*, Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000, Organizado por el grupo de Investigación P.A.S.O. (Poesía Andaluza del Siglo de Oro), Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 23-56.

30. Du Quesnay, Ian, “From Polyphemus to Corydon: Virgil, *Eclogue 2* and the *Idylls* of Theocritus”, *Creative Imitation and Latin Literature*, ed. by David Alexander West and A. J. Woodman, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 35-70.

31. Earle, T.F., *Musa Renascida – a poesia de António Ferreira*, trad. Maria Clarinda Moreira, Lisboa, Caminho, 1998.

32. Fardilha, Luís de Sá, “As *Várias Rimas ao Bom Jesus* e os seus contextos”, *Via Spiritus*, nº 5, Porto, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, Instituto de Cultura Portuguesa – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998, pp. 53-74. Disponível em versão digitalizada pela Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id1146&sum=sim>.

33. Fardilha, Luís de Sá, “O «filo-castelhanismo» de Francisco de Sá de Meneses”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 0, Porto, Instituto de Estudos

Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp. 201-208.
Disponível em versão digitalizada pela Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da
Universidade do Porto:
<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id12&sum=sim>.

34. Fardilha, Luís de Sá, “Sá de Miranda e a Corte”, *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Anexo V – *Espiritualidade e Corte em Portugal (Séculos XVI- XVIII)*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1993, pp. 61-69.

35. Fardilha, Luís de Sá, *A nobreza das letras: os Sás de Meneses e o Renascimento português*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003.

36. Ferreira, Joaquim, “Prefácio” a Diogo Bernardes, *Líricas de Diogo Bernardes*, pref. e notas de Joaquim Ferreira, Porto, ed. Domingos Barreira, 1952, pp. 7-84.

37. Fraga, Maria do Céu, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003.

38. Gama, Álvaro Pimenta da, “Diogo Bernardes – Apontamentos genealogicos e biographicos”, separata de *O Instituto*, vol. 57 (1910), vol. 58 (1911), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1910-1911.

39. Gomes, Ana Filipa Teixeira Leite, “Aspectos da mitografia em Diogo Bernardes – A intensidade dramática do Soneto LXXXVII”, *Mythos. A Tradição Mitográfica Portuguesa. Representações e Identidade. Séculos XVI-XVIII*, Actas do Colóquio Internacional Mythos, realizado a 10 de Outubro de 2008 na Faculdade de Letras de Lisboa, coord. Abel N. Pena, Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa, 2008, pp. 129-134.

40. Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951 (1^{re} édition), 2002 (15^e édition).

41. Guimarães, Delfim, “Os Tavoras na obra de Diogo Bernardes”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. I, tomo I, Outubro-Dezembro 1922, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, [1923], pp. 57-68.
42. Guimarães, Delfim, “Diogo Bernardes e Agostinho Pimenta”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. I, tomo II, Janeiro-Março 1923, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, [1923], pp. 146-151.
43. Guimarães, Delfim, “Diogo Bernardes e Agostinho Pimenta”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. I, tomo III, Abril-Junho 1923, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, [1923], pp. 238-243.
44. Guimarães, Delfim, “O poeta da «Castro» na obra de Diogo Bernardes”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. II, tomo V, Outubro-Dezembro 1923, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, [1924], pp. 5-11.
45. Guimarães, Delfim, “A Écloga «Joana» de Diogo Bernardes”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. II, tomo V, Outubro-Dezembro 1923, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, [1924], pp. 32-34.
46. Guimarães, Delfim, “As patranhas de Faria e Sousa. Em prol de Diogo Bernardes”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. II, tomo VI, Janeiro-Março de 1924, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, [1924], pp. 105-114.
47. Guimarães, Delfim, “A Écloga «Nise» de Diogo Bernardes”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. II, tomo VII, Abril-Junho 1924, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, [1924], pp. 218-220.
48. Guimarães, Delfim, “Sá de Miranda na obra do cantor do Lima”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. III, tomo X, Janeiro-Junho de 1925, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, 1927, pp. 89-93.

49. Guimarães, Delfim, “Um sobrinho de Bernardes”, *Arquivo Literário*, ed. Delfim Guimarães, vol. 4, tomo XIV, Janeiro-Junho de 1927, Lisboa, Livraria Editora Guimarães, 1927, pp. 131-133.

50. Gutzwiller, Kathryn, “The Herdsman in Greek Thought”, *Brill’s Companion to Greek and Latin Pastoral*, edited by Marco Fantuzzi and Theodore Papanghelis, Leiden, Boston, Brill, 2006, pp. 1-23.

51. Jensen, Gordon Kay e António Cirurgião, “Poesia peninsular do século XVI: o seu a seu dono”, separata de *Biblos*, XLVII, Coimbra, 1973.

52. Jensen, Gordon Kay, “The Camões-Bernardes Authorship Question: the Role of the *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*”, *Camoniana Californiana, Proceedings of the Colloquium held at the University of California, Santa Barbara, April 25 and 26, 1980*, Maria de Lourdes Belchior and Enrique Martínez-López (eds.), Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, University of California, Santa Barbara, association with ICLP (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa), Portuguese Institute of Culture and Language, Lisbon and Bardanna Books, 1985, pp. 107-117.

53. Jensen, Gordon Kay, *A Reexamination of the Role of the Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro in the Camões-Bernardes Question*, University of Wisconsin, 1975.

54. López Bueno, Begoña, “La égloga, género de géneros”, *La égloga (VI Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro)*, Begoña López Bueno (ed.), Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000, Organizado por el grupo de Investigación P.A.S.O. (Poesía Andaluza del Siglo de Oro), Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 9-21.

55. Marnoto, Rita, “Petrarca em Portugal. *Ad eorum littus irem*”, *Petrarca 700 anos*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005, pp. 251-271.
56. Marnoto, Rita, *A Arcadia de Sannazaro e o Bucolismo*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1996.
57. Marnoto, Rita, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1997.
58. Marnoto, Rita, *Sete ensaios Camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.
59. Martínez Torrejón, José Miguel, “La poésie satirique et de circonstance autour de l’union iberique”, *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XLIV, *La Littérature d’Auteurs Portugais en Langue Castellane*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 165-181.
60. Matos, Maria Vitalina Leal de, “Os poetas do século XVI: Relações Literárias”, *Magnum miraculum est homo: José Vitorino de Pina Martins e o Humanismo*, coord. Maria das Graças Moreira de Sá, Isabel Almeida e Cristina Sobral, Lisboa, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2008, pp. 39-53.
61. Moura, Vasco Graça, “Camões e o mecenato”, *Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos*, Lisboa, Quetzal Editores, 1987, pp. 43-66.
62. Navarrete, Ignacio, “Sá de Miranda et Diogo Bernardes, imitateurs de Garcilaso”, *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XLIV, *La Littérature d’Auteurs Portugais en Langue Castellane*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 25-40.

63. Neiva, Saulo, *Au nom du loisir et de l'amitié: rhétorique et morale dans l'épître en vers en langue portugaise au XVI.^e siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1999.
64. Pereira, Maria Helena da Rocha, *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 37-76.
65. Pires, Maria Lucília Gonçalves, “Introdução” a Diogo Bernardes, *Várias Rimas ao Bom Jesus*, edição, introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2008, pp. 5-33.
66. Pires, Maria Lucília Gonçalves, “Os poemas de cativo de Diogo Bernardes”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 1, Porto, Instituto de Estudos Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, 123-129. Disponível em versão digitalizada pela Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id12&sum=sim>.
67. Ramalho, Américo da Costa, “Camões e alguns contemporâneos seus. I. Diogo Bernardes e Camões”, *Humanitas*, 31-32 (1979-1980), Coimbra, [s.n.], 1980, pp. 141-146.
68. Ramalho, Américo da Costa, “Notas de investigação. XV – Diogo Bernardes”, *Humanitas*, 31-32 (1979-1980), Coimbra, [s.n.], 1980, p. 241.
69. Rebello, Brito, “Cartas de Antonio Ferreira e de Diogo Bernardes a Antonio de Castilho”, *Archivo Historico Portuguez*, vol. 1, Lisboa, [s.n.], 1903, pp. 138-148.
70. Rebello, Brito, “Cartas de Antonio Ferreira e de Diogo Bernardes a Antonio de Castilho. Post-Scriptum”, *Archivo Historico Portuguez*, vol. 1, Lisboa, [s.n.], 1903, pp. 185-187.

71. Roig, Adrien, “Quelque précisions sur l’édition princeps de *Rimas Várias Flores do Lima* de Diogo Bernardes et une mise au point dans la controverse sur la tragédie *Castro* d’António Ferreira”, separata de *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
72. Rosenmeyer, Thomas G., *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, London, Bristol Classic Press, 2004 (First published, 1969 by the University of California Press).
73. Sena-Lino, Pedro, “Da epístola familiar ao lado público das cartas privadas: o caso de Feliciano de Milão”, comunicação apresentada ao colóquio *Os Géneros Literários como fenómenos de longa duração: continuidades e rupturas, da Antiguidade aos nossos dias*, organizado pelo Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras de Lisboa, 25 de Maio de 2009.
74. Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008.
75. Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994 (1ª edição), 1999 (2ª edição).
76. Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.
77. Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, vol. I, Coimbra, Almedina, 1967 (1ª edição), 2005 (8ª edição, 14ª reimpressão).
78. Sousa, Manuel de Faria e, “JUIZIO / DESTAS / RIMAS”, in Luís Vaz de Camões, *RIMAS / VARIAS / DE / LUIS DE CAMOENS / [...] COMMENTADAS / POR MANUEL DE FARIA, Y SOUSA [...]*, [primeira parte], tomos I e II, Lisboa, Theotonio Damaso de Mello, 1685. Disponível em versão digitalizada pela Biblioteca Nacional de Lisboa: <http://purl.pt/14198>.

79. Spaggiari, Barbara, “O mito de Narciso num soneto de Diogo Bernardes”, *Humanitas*, 51, Coimbra, [s.n.], 1999, pp. 231-240.
80. Taylor, Barry, “Painel. *Orbis mythographicus occidentalis*. Fontes, instrumentos e linhas de orientação para o estudo da mitologia clássica no Renascimento Português”, *Mythos. Actas do Colóquio. Mito, Literatura, Arte. Mitos clássicos no Portugal Quinhentista*, Faculdade de Letras, 29 e 30 de Março de 2007, Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras de Lisboa, 2007, pp. 205-209.
81. Taylor, Barry, “Telling Myths, Sixteenth-Century Portuguese Sonnets”, *Mythos. Actas do Colóquio. Mito, Literatura, Arte. Mitos clássicos no Portugal Quinhentista*, Faculdade de Letras, 29 e 30 de Março de 2007, Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras de Lisboa, 2007, pp. 31-46.
82. Vasconcellos, Carolina Michaëlis de, “A questão da naturalidade em Diogo Bernardes e Frei Agostinho da Cruz”, separata do *Almanaque de Ponte de Lima*, Ponte de Lima, [s.n.], 1923.

**Anexo 1 – Transcrição diplomática da Écloga XIV, “Sílvia”, de acordo com
a editio princeps**

SYLVIA.

fl. 44v

EGLOGA XIII.

CAntaua Alcido hũ dia ao som das agoas

Do Lyma que mais brando aly corria,

Dizem que por ouuir suas doces magoas.

Sobr’um curuo penedo que pendia

5 Por cima da corrente vagarosa,

Se me não lembra mal assi dizia.

Syluia nestes meus olhos mais fermosa

Que o Sol de dia, que de noyte a Lũa,

(Não digo lyrio jà, não digo rosa.)

10 Que flor não cria o valle, que da tua

Fermosura não tenha grande inueja,

Se tão fermosa es, como es tão crua?

Porque desprezas Syluia quẽ deseja

Mais ho teu gosto só, que a propria vida,

15 Porque t’escondes onde te não veja?

Nem sempre no bosque espesso escondida

A mansa cerua está posta em seguro,

Nem sempre em raso cãpo he offendida.

Vem Syluia ja vér nestre cristal puro
20 Teu brando parecer daquij de cima
 Deste penedo menos que tij duro. fl. 45r
Porque fazes cruel tão pouca estima
 Desta fresca ribeyra, destas flores
 Que mansamente rega o manso Lyma?
25 Aquij as doces aues seus amores
 Dum ramo em outro ramo vão cantando.
 Aquij se veste o campo de mil córes.
Daquij donde por tij estou chamando
 No fundo deste pégo os negros peixes,
30 E os brancos seixos estarás contando.
Ou te queixes de mĩ, ou te não queixes,
 Ou branda, ou sempre yrosa me respondas,
 Este fresco lugar Syluia não deixes.
Hũa sombria lapa em que t'escondas
35 Do Sol, te mostrarey, dormiras nella
 Ao sóm do murmurar das roucas ondas.
Em tanto do teu gado serey vella,
 E juntamente t'estarey tecendo
 De branca madre sylua hũa capella.
40 Daly o Sol já menos ardendo
 Ao longo deste rio nos iremos
 Hora hũa flor, hora outra flor colhendo.
Os olhos pello campo estenderemos,

O saudoso melro d'ũa banda,
45 E o doce rousinol d'outra ouuiremos.
Syluia soando irá na lyra branda,
Soará Syluia na montanha dura,
Que sua dureza com teu nome abranda. fl. 45v
Desque deixey de vér tua fermosura
50 Ià o Sol tres vezes lumiou a terra,
E outras tantas a deixou escura.
Qualquer lugar, que em si t'esconde, & encerra,
Nunca ho verey sem dòr, nunca sem magoa,
Ou seja campo, ou bosque, ou valle, ou serra.
55 Achey de duas rollas nesta fragoa
Os tenros filhos sobr'hũ freixo antigo
Que tem suas rayzes dentro n'agoa.
Saltou a nossa Files já comigo
Com dadiuas & rogos, que lhos desse,
60 Não trabalhes em vão Files lhe digo;
Tão corrida se foy, que se soubesse
Ond'elles hora estão, tenho por certo
Que mos furtasse logo, se podesse.
Mas não os pode vér, senão de perto,
65 Qu'alem do freixo estar d'agoa cercado,
D'ũa verde parreyra está cuberto.
Syluia, teus hão de ser, perde o cuydado,
Eu os vigiarey até que venhas

Milhor do que vigio este meu gado.
70 E qual fruyta auerá, que tu não tenhas,
Ou se crie em mimosa, & culta planta,
Ou na dura que nasce em duras brenhas?
Inda que tua crueza seja tanta,
Descanso me sera qualquer trabalho,
75 Que tudo vence Amor, tudo quebranta. fl. 46r
As douradas maçãas no mesmo galho
Doces & roxas vuas pella fria
Colherey pera tij, cheas d'orualho.
Isto tudo a seu tempo te daria,
80 E outras cousas mais com que t'espero
Hà tantos dias ja, de dia em dia.
Que não abranda Amor teu peyto fero,
(Bem fero, & bem cruel, mas bẽ ferroso)
Pois sabe quanto peno, & quanto quero?
85 Mil vezes meu espirito saudoso
De mĩ se parte, & deixa o corpo frio
Do que deseja mais, mais duuidoso.
Mil vezes de mil lagrimas hum rio
Banhando vay a face descoràda,
90 Outras tantas, se fallo, desuarío.
De leues sombras fica salteada
Est'alma que lá trazes, não sey onde,
Nos teus fermosos olhos pendurada.

Quando chamo por tij, que me responde
95 A mesma vóz no valle ond'em vão grito,
 Cuydo qu'outrem te chama, & que s'escõde.
Aly cõ noua força, nouo esprito
 Com ira vou buscando quem nomea
 Teu doce nome no meu peyto escrito.
100 Se com suaue som brando menea
 Hum leue, & brando vento a folha leue,
 Se fere a onda crespá a branca area, fl. 46v
Ouirte me parece; Ah gosto breue,
 Eis este engano passa, eis n'outro cayo,
105 Quem enganos d'amor estranhar deue?
Quando em escuro bosque hum claro rayo
 Por entre a basta rama resplandece
 Aly m'enleuo todo, aly desmayo.
Dos teus serenos olhos me parece
110 Aquella viua luz que se me nega
 Em cuja ausencia o Sol se m'escurece.
Enuolto em laços d'ouro Amor m'entrega
 Aquelle imaginar sempre sobejo,
 Aly vista me dá, aly me cega.
115 Que planta posso vêr, que pedra vejo,
 Que lyrio, ou que rosa, ou neue, ou fogo,
 Onde te não figure o meu desejo?
Amor anda de mĩ fazendo jogo

Tu Syluia, muyto mais, pois te não mouem
120 Tantas lagrimas tristes, tanto rogo.
Tuas frias entranhas inda prouem,
Porem mais brandamente, as chamas viuas,
Que nestas minhas decontino chouem.
Porque fojes de mĩ, porque m'esquiuas
125 Que não há cousa aqui, que não t'aguarde,
Te agoas deste rio fugitiuas.
Se tu viesses, Syluia, inda esta tarde,
Verias lá no mar nuues rosadas.
Por antre as quaes o Sol mais brando arde. fl. 47r
130 Verias destas humidas moradas
Sayr as brancas Ninfas saudosas
De mil alegres flores coroadas.
E qual de roxos lyrios, qual de rosas
Esmaltaria teu crespo & puro ouro
135 Tão ledas de te ver quanto inuejosas.
E eu veria os olhos por quem mouro,
Veria esse córado, & aluo rosto,
Da maior fermosura o mór thesouro.
Se todo meu prazer, todo meu gosto
140 Depende de tij só que vás fugindo,
Não vês em qual extremo me tens posto?
Não vês que vay a magoa consumindo
A vida em duuidoas esperanças?

Ah doudo Alcido, Syluia estase rindo,

145 E tu de chamar Syluia, inda não cansas.

**Anexo 2 – Transcrição diplomática da versão da Écloga XIV, “Sílvia”,
incluída no *Cancioneiro de Luís Franco Correa*¹¹²**

Elegia p.^{ra} de diogo Bernaldez.

fl. 217r

{*ras.*} anda Cantaua Alcido hũdia ao som das agoas
egloga 14 do Lima q[ue] mais brando alij curria
 diz q[ue] por ouuir suas doces magoas
 Sobre hũ curuo penedo q[ue] pendia
5 por sima da corrente vagarosa
 se me não alembra mal asij dizia
 Siluia nestes meus olhos mais fermosa
 q[ue] o sol de dia q[ue] de noyte a lua
 não digo lirios ja, não digo Rosa
10 Que frol não cria, ou vale q[ue] da tua
 fermosura não tenha ynveja
 se tão fermosa es, como es tão crua
 Porq[ue] desprezas (Siluia) quẽ deseja
 mais o teu gosto q[ue] a mesma vida
15 porq[ue] tescondes onde te não vejão?
 Nem sempre no bosque espeço escondida

¹¹² Marcamos rasuras através da indicação {*ras.*} e colocando os termos obliterados, quando legíveis, a itálico, entre parêntesis rectos.

Uma das dificuldades de leitura que encontramos foi a grafia muito similar de *y* / *j* / *ij*; decidimos registar *y* quando não discernível uma pinta. A alternância de *y* e *ij* ocorre, por exemplo, no início da Écloga I, “Adónis”: “vency” (v. 14) rima com “corrij” (v. 16) e “perdij” (v. 18).

amansa serua esta, posta em seguro
nem sempre no Raso campo he offendida
Vem (Siluia) ya ver neste christal puro
20 teu brando parecer daquij de çima
deste penedo, menos q[ue] ti duro
Porq[ue] fazes cruel tão pouqua estima
desta fresca Ribeira destas flores
q[ue] mansam^{te} Rega o manso Lima
25 Aquij as doces aues, seus amores
de hũ Ramo noutro Ramo vão cantãdo
aquij se veste o Campo de mil *[flores {ras.}]* cores¹¹³
Daquij donde por tj estou chamando
no fundo deste pego os negros pexes
30 E os branquos sexos estaras cõtãdo
Ou t'aqueixes de mij, ou te não queixes
ou branda ou sempre yrosa me Respõdas
tão ameno lugar (Siluia) não deixes
Hũa sombria lapa onde tescondas
35 do sol, te mostrareij domiras nella
ao som do mormurar das Rouquas ondas
Em tanto do teu gado sereij vela
y juntam^{te} te estareij teçendo
de branca madre silua hũa capela
40 Dalij indo o sol ja menos ardendo

fl. 217v

¹¹³ A correcção foi feita por outra mão (a grafia de -r- é distinta).

ao longo deste Rio nos yremos
ora hũa [flor {ras.}], ora outra flor colhêdo
Os olhos pllo campo estenderemos
o saudoso melrro de hũa banda
45 e doce Rouxinol doutra ouuiremos
Siluia soando yra na lijra branda
soara Siluia na mōtanha dura
Que sua dureza cō seu nome abrãda
Desq[ue] deixei de ver tua fermosura
50 ya o sol tres vezes lumiou a terra
y outras tantas a deixou escura
Qualq[ue]r lugar q[ue] em sij t'esconde ou ãcerra
nũqua ouuireij sã dor nũqua sã magoa
ou seja campo, ou bosque ou vale, ou serra
55 Acheij de duas Rolas nesta fragoa
Os terneros filhos sobr'hũ freixo ãtigo
q[ue] tem suas Raizes dentro n'agoa
Saltou a nossa philis yá comigo
com dadiuas e Rogos q[ue] lhos dese
60 não trabalhes ã vão philijs lhe digo
Tam currida se foij q[ue] se soubesse
onde elles agora estão tenho por çerto
q[ue] mos furtasse logo se pudesse
Mas não os pode ver senão de perto fl. 218r
65 q[ue] o freixo (alã d'estar dagoa cerquado)

de hũa verde parreira esta cuberto
Siluĩa teus ande ser perde o cuidado
eu os vigiareij até q[ue] venhas
melhor do q[ue] vigio este meu gado
70 E qual fruita averá q[ue] tu não tenhas
ou seja de mimosa e culta planta
ou de Ruda q[ue] nasce em duras brenhas
Inda q[ue] tua crueza seja tanta
descanso me sera todo trabalho
75 q[ue] tudo vence amor tudo quebrãta
As douradas maçãs no mesmo gallo
e as doces & Roxas vuas pla fria
colhereij pera tij cheas d'orualho
Tudo isto a seu tp^o te daria
80 com outras cousas mais cõ q[ue] te spero
a tantos dias ya, de dia ã dia
Que não abranda amor teu peito fero
bem fero, bẽ cruel, mas bẽ fermoso
pois sabes quãto peno y quãto quero
85 Mil vezes meu sprito saudoso
De mij[m] se parte e deixa o corpo frio
Do q[ue] dezeja mais, mais duuidoso
Mil vezes de mil lagrimas hũ Rio
banhãdo vaij a façe descorada
90 outras tantas (se falo) desuario

De leues sombras fica salteada

est'alma q[ue] la trazes não sej donde

nos teus fermozos olhos trasportada

Quando chamo por tij q[ue] me Responde

95

a mesma voz no vale onde ã vão grito

cuido q[ue] outrẽ te chama e q[ue] s'esconde

Ali com noua força nouo sprito

fl. 218v

com jra vou busquãdo quẽ nomea

teu doce nome no meu peito escrito

100

Se com suaue som brando menea

a uerde e leue folha hũ vento leue

se fere a crespã onda a brãqua area

Ouuirte me sera hũ gosto breue

eis este engano passa, eis noutro cayo

105

quem enganos d'amor estranho deue

Quando em escuro bosq[ue] hũ claro Raijo

por antre a basta Rama Resplandeçe

ali me ãleuo todo aly desmaijo

Dos teus serenos olhos me pareçe

110

aquela viua lux q[ue] se me nega

ali vista mada alij ma [-e {ras.}] cega

Que planta posso ver q[ue] pedra vejo

q[ue] lirio ou q[ue] Rosa, q[ue] neue ou fogo

onde te não figure meu dezejo

115

Amor anda de mij fazendo yogo

E tu Siluia, m^{to} mais pois te não moue
tanta lagrima triste tão Rogo
Tuas frias entranhas inda prouẽ
porẽ mais brandam^{te} as chamas viuas
120 q[ue] nestas minhas de cõtino chouẽ
Porq[ue] foges cruel porq[ue] m'esquiuas
q[ue] não ha cousa aqui q[ue] não t'aguarde
te as agoas deste Rio fugituias
Se tu viesses ora ynda esta tarde
125 uiriam la no mar nuuẽs Rosadas
por entre as quais o Sol mais brãdo arde
Virias estas humidas moradas
sair as brãcas nĩphas saudosas
de mil diuersas cores coroadas
130 Qual de Roxos lirios qual de Rosas fl. 219r
esmaltaria teu crespo e puro ouro
tão ledas de te ver q^{to} emvejosas
Eu so viria os olhos porq[ue] mouro
uiria teu aluo e corado Rostro
135 da maior fremosura o mór tizouro
Se todo meu prazer todo meu gosto
esta so em te ver q[ue] vas fugindo
q[ue] não vês em q[ue] [-to {ras.}] extremo me tens posto
Não ves q[ue] vaj a magoa consumindo
140 a vida em duuidoas esperãças

ha cego Alcido, Siluia estase Rindo
E tu de chamar Siluia inda não cansas

Anexo 3 – Transcrição diplomática da Carta VII, a Pero de Lemos, de acordo com a *editio princeps*

CARTA VII.

fl. 85r

A Pero de Lemos Secretario da Mar-
queza d'Alcanisas, estando no Por-
to, em reposta doutra carta sua.

LEmos, que lá na praya do grão Douro

Aa sombra dessa Illustre, & real planta

Cantando estás cercado d'era & louro;

Sabe que minha Musa se leuanta

5 A responder á tua com grão pejo,

Aa tua que doce chora, & doce canta.

Ah quem me dera ser qual me desejo

Iá que não posso ser qual me tu fazes,

Pera melhor louuar o qu'em tij vejo.

10 Ditosa Lusitania, pois lhe trazes

Da tua doce patria doce rima,

Ditoso tu, pois que te satisfazes.

No cume do Parnaso, ou mais acima

Teu nome vâs erguendo; & tua fama

15 Lá sooa, entr'os que Febo mais estima.

Abrandas do teu peyto a viua chama

No suaue licor que d'Hipocrene
De Castallia, & d'Aganipe se derrama.
Eu inda que d'Amor versos ordene fl. 85v
20 Já mais pude abrandar sua dureza
 Por mais que delle cante, & delle pene.
Então vsa comigo môr crueza
 Quando mais tristes lagrimas derramo,
 Toma por seu prazer minha tristeza.
25 Dura fortuna minha, & duro chamo
 Ao mesmo duro Amor que tal ordena,
 E dura quem me desama, & tanto amo.
E sobre tantas penas mais me pena
 Não ver os rayos claros, & suaues
30 Que do sol a luz fazem mais serena.
Sempre malles d'ausencia forão graues
 Mas neste bosque mais que noyte & dia
 Ouço as fontes chorar, cantar as aues.
Nem o verde do campo que sohia
35 Descanso offerecer a meu trabalho,
 Nem já m'alegra a sombra, fresca & fria.
Saudade é ver o freyxo, & o carualho,
 Ver sempre correr rios, estar montes.
 Saude as manhãs cheas d'orualho.
40 Das tardes os rosados Orizontes
 Os olhos me detem na saudade,

Que d'olhos os conuerte em viuas fontes.
Enganasse mil vezes a vontade,
Figura á fantasia o que deseja,
45 Amor me faz saber esta verdade.
E assi cousa não vejo em que não veja fl. 86r
Aquella por quem viuo em fogo ardendo,
Aquella por quem morre Amor d'inueja.
Allij na bella vista olhos estendo
50 O tempo que me dura o doce engano,
Despois doutros que vem não me defendo.
Ando criando forças a meu dãno
No vão destas imagẽs fugetiuas
Sem nellas querer ver o desengano.
55 Brandas agoas dizey, serras esquiuas
Não vedes vós em mim que me mantenho
De sospiros mortaes, lagrimas viuas?
Torno Lemos atij, que te detenho
Há muito já na dór destes queixumes,
60 Inda que delles dito o menos tenho.
Se pretendes louuar os claros lumes
Da Musa Portuguesa, doce, & branda,
Que d'Amor tem escrito altos vollumes;
Lá tẽs o grande Sá, não Sá Miranda.
65 De quem o mortal só morte apagou,
De quem a fama viua entre nós anda.

O de Meneses digo, o qual honrou
 Consigno as noue irmãs, & tens seu filho,
 Que na brandura mais se leuantou.

70 Tês o nosso Ferreira, & tês Castilho,
 E dous Andrades, todos luz do monte,
 Dos quaes Febo, eu não só me marauilho.

Tens Sylua, tens Sylueira, que na fonte fl. 86v
 A pos Miranda se banharão logo;
75 E porque mais em outros não t'a ponte.

Tens o de Portugal qu'em claro fogo
 Dum raro amor, se vay todo abrazando
 Sem lhe vallerem lagrimas, nem rogo.

Destes teu doce canto vá soando,
80 Destes escuyta tu o doce canto,
 Não de mim que já rouco, em serras ando.

Deixame amigo Lemos entre tanto
 Que o triste tempo dest'ausencia dura
 A vida consumir em triste pranto.

85 Aquella tenra planta que segura
 No seu materno tronco agora crece,
 Em idade, em vallor, em fermosura;

O teu bom canto a celebrar comece;
 Seu nome se derrame, & por tij soé
90 Onde s'encobre o sol, ond'aparece.

A Lyra Calliope t'encordoe

Como a tal sogeyto, o verso igoale,
Dando a teu verso asas com que voe.
Saya da fonte a Ninfa, & pello valle
95 Com alua mão lhe colha as aluas flores,
O rio quedo esté, o vento callé.
Sinta o seu tenro peyto dos amores
O doce, & honesto sō, & nunca sinta
Seus dãos, seus receos, suas dóres.
100 Enfim o Justo Ceo não te consinta fl. 87r
Qu'empregues mais em mim, injustamente
Tal ingenho, tal mão, tal pena, & tinta.
A tua branda Musa, brandamente
Folha, flor, fruyto, & sombra de tais plantas
105 Celebre, louue, & cante, eternamente;
A minha meu mal chore, em quanto cantas?

**Anexo 4 – Transcrição diplomática da versão Carta VII, a Pero de Lemos,
incluída no *Cancioneiro de Luís Franco Correa***

Lima carta 7

[*não anda*
{*ras.*}]

Elegia do mesmo a p^o de Lemos poeta –

[*Cruz*]

Lemos q[ue] la na praija do grão Douro

a sombra dessa ilustre y Real planta

Cantãdo estás cercado d’era louro

Sabe q[ue] minha musa se aleuãta

5 a Responder atua cõ grão pejo,

tua q[ue] doce chora, y doce canta

Ah quẽ me dera ser qual me dezejo

Yà q[ue] não pode ser qual me tu fazes

Pera saber louuar o quẽ tj vejo

10 Ditosa Lusitania, pois lhe trazes

Da tua doce praija, doce Rima

Y tu ditoso q[ue] te satisfazes

Ao cume de parnaso, ou mais aCima

teu nome vas alçando j tua fama

15 La soa antre os q[ue] phebo mais estima

Abranda do teu peito a uiua chama

fl. 219v

no suaue liquor q[ue] de hippocrene

de Castalia e de Aganipe se derrama

Eu ynda q[ue] d'amor versos ordene
20 yamais pude abrandar sua dureza
ynda q[ue] dele cante y dele pene
Então vsa comigo mor crueza
quando mais tristes lagrimas derramo
toma por seu prazer minha tristeza
25 Cruel tristeza minha e cruel chamo
ao mesmo amor Cruel q[ue] tal ordena
cruel quẽ me desama, & tão amo
E sobre tantas penas mais me pena
não ver aq[ue]la lus clara e suaue
30 q[ue] ora meus olhos turba ora os serena
Em qualq[ue]R parte o mal d'auzencia he graue
aqui no bosque mais q[ue] noite e dia
ouço chorar a fonte e cantar aue
Nem o verde do campo q[ue] sohia
35 descanso offerecer a meu trabalho
nẽ me descansa à sombra fresca & fria
Saudade he ver o freixo, & o carvalho
os Rios correr sempre estar os mãsos montes
Saudade as menhãs cheas d'orualho
40 Das tardes os rosados Orizontes
os olhos me detem na saudade
Q[ue] d'olhos os converte ã duas fontes
Enganase mil vezes a vontade

segura a fantasia o q[ue] dezeja
45 Amor me fas saber esta [ver]dade.
Asij dia não passa ã q[ue] não veja
ou antes q[ue] não cuide q'estou vendo
meu doce amor q[ue] mata amor d'ëveja
Ali na doce vista olhos estendo fl. 220r
50 o tempo q[ue] me dura o doce Engano
dispois d'outro q[ue] me não defendo
Ando criando forças a meu dano
Não vão destas ymagens fugitiuas
sem uer q[ue] passa o dia passa o anno
55 Brandas agoas dizei serras esquiuas
não vedes vós em mij[m] q[ue] me mätenho
de suspiros mortais, lagrimas viuas
Torno (Lemos) a tij q[ue] te detenho
na magoa destes meus tristes queixumes
60 dos quais a menos parte escrito tenho
Se pretendes louuar os claros lumes
da purtuguesa musa doce e branda
q[ue] tem cheos d'amor altos volumes
E tens o grande o som não o Miranda
65 do qual o mortal só morte apagou
a fama viua ã todas as partes anda
O de meneses digo em q[ue] amostrou
Apollo o seu tisouro e outro filho

com q[ue] a siy e as musas tão omrrou
70 Ferreira meu bom mestre e o bõ castilho
Andrade q[ue] com elle sobe o môte
dos quais phebo não só eu me maravilho
O Silua e o silueira q[ue] na fonte
após miranda se banharão logo
75 sem q[ue] D'outros também claro te cõte
Estes polo mar e polo fogo,
Da Citharea Deosa vão passando
onde eu (Lemos) me queimo onde m'afogo
Destes teu doce canto va soando
80 destes escuita tu seu doce canto
não de mij[m] q[ue] já rouquo e mûdo ando.
DEixame entre estas serras Entre tão
q[ue] o triste tp^o desta auzencia dura
a vida consumira ã dor e pranto
85 A noua e tenra planta q[ue] segura
no seu materno tronco agora creçe
em hijdade em valor ã fremosura
Levante teu bom canto dahij começe
q[ue] se derrame tanto q[ue] la soe
90 onde s'esconde o sol onde appareçe
A Lira Caliope te encordoẽ
Como atão alto obgetto o som iguale
dando a teu verso asas cõ que voe

fl. 220v

Saija da fonte a nimpha e plo vale

95 Com^a alua mão lhe colha as aluas flores
o Rio quedo esté, o vento cale.

Sinta teu tenro peito dos amores
o doce e honesto sôm e nũca sinta
seus danos, seus Receijos suas dores.

100 Em fim o Justo Ceo não to consinta
q[ue] empregues noutra parte y[n]justamen^{te}
tal engenho, tal mão tal pena e tinta

A tua branda musa brandamente
colha flor fruto e sombra de tais prãtas

105 Celebre louue e cãte eternamen^{te}
A minha meu mal chore ã q^{to} cantas

**Anexo 5 – Transcrição diplomática da carta manuscrita de Diogo
Bernardes a António de Castilho**

Face exterior

[Cruz]

Ao sñor Antonio / de Castilho, guar / da mor da Torre do / Tombo // Meusñor

Face interior

[Cruz]

Sñor

Bem sabia eu q[ue] não faria .V.M. menos hon / ras E merçes ao sñor D,º Soáres das
que por / Elle soube, q[ue] de .V.M. recebeo; pollo q[ue] beijo / as mãos a .V.M.
mujtas mil vezes, E pollo tra- / balho q[ue] tomou no ornam¹⁰, e emenda das minhas /
rimas; Delle lhes nasceria a fermosura, e graça / q[ue] de seu próprio nsascim¹⁰ lhe.
faltou. folgaua saber / se parecerão tambem ao sñor Martim gões¹¹⁴ como / .V.M.
esperaua, E se por esta uja tenho inda / qu'esperar. Essa carta emcaminhe .V.M. pera /
q[ue] uá ter á mão do sñor Ruy diaz. E nas de .V. / M. me ponho – Da barq^a a 11 de
Mço 1574

Do serujdor de .V.M. Dº bern[ar]des

¹¹⁴ Brito Rebello lê “gllz”, cf. art. cit.