

**BRANDOS, SUAVES... E SATÍRICOS.
BUCOLISMO E SÁTIRA EM DIOGO BERNARDES**

Maria do Céu Fraga

Universidade dos Açores, Centro de Estudos Humanísticos da UAc; CLP

RESUMO

Neste estudo parte-se da conceptualização que toma o satírico como modo literário, passível, portanto, de dominar um texto ou de nele se manifestar em interacção com outros modos, aceitando ou rejeitando as expectativas abertas pela tradição. Neste sentido, a subtileza expressiva com que se embrenha em textos de géneros pautados por convenções que não tornariam previsível a sua presença pode constituir um factor importante a determinar a sua eficácia. Particularizando, estuda-se a forma como se infiltra a sátira no lirismo e na obra bucólica de Diogo Bernardes, poeta quinhentista repetida e paradigmaticamente caracterizado pela brandura e suavidade dos seus versos. Tomando como contraponto as cartas, analisa-se nas églogas de *O Lima* a exploração de convenções que permitem o tratamento satírico de algumas situações e acontecimentos do mundo empírico, e vê-se que os pastores de Diogo Bernardes se tornam observadores e críticos autorizados do mundo que abandonaram. No entanto, sendo certo que dirigem a sua sátira de forma bem mais directa e impetuosa do que o faz o próprio autor no seu epistolário, estes pastores não deixam de entoar os versos “brandos” e “suaves” característicos da poesia bucólica em geral, e da obra de Diogo Bernardes em particular.

Palavras-chave: Sátira, bucolismo, poesia de circunstância, Diogo Bernardes, peste.

ABSTRACT

This study is grounded upon the conceptualization that takes the satirical as a literary mode, susceptible, therefore, to dominate a text or, in it, to present itself in interaction with other modes, accepting or rejecting the expectations open by tradition. In this sense, the expressive subtlety with which it engages itself with texts of genres guided by conventions that would not make its presence foreseeable may constitute an important factor in determining its efficacy. Specifying, the text studies the ways in which satire infiltrates the lyrics and the bucolic works of Diogo Bernardes, a sixteenth century poet repeatedly and paradigmatically identified by the mildness and tenderness of his verses. Taking, as a counterpoint, his letters, in the eclogues of O Lima, we study the exploration of conventions allowing for the satirical treatment of certain circumstances and events of the empirical world, and witness that the shepherds of Diogo Bernardes become authorized and critical observers of the very world they abandon. However, even as their satire is presented in a more direct and impetuous fashion than that offered by the author in his letters, these shepherds do not fail to sing the soft and tender verses typical of bucolic poetry in general and of the works of Diogo Bernardes, in particular.

Keywords: satire, bucolic, occasional poetry, Diogo Bernardes, plague.

Os oitocentistas forjaram da literatura clássica, cuja vitalidade e espírito lhes eram estranhos ou até hostis, a imagem de uma época que não deixava margem para a expressão original e individualizada de cada poeta, que supunham rígida e racionalmente enclausurado em regras, formas e modelos desprovidos de qualquer outro sentido que não fosse o de apurar o artifício.

Em alguns aspetos a caracterização que fazem apresenta laivos de caricatura e firma-se sobretudo no período neoclássico a que se

opunham mais diretamente. De facto, no Renascimento, a redescoberta da literatura greco-latina arrastara consigo a valorização das obras e normas poéticas que as regiam, e que se considerava representarem no campo das letras a cristalização dos ideais de perfeição humana. Na valoração da obra lida, o século XVI tinha bem presente a interrogação, carregada de censura, que Horácio levanta na sua epístola aos Pisões: “Discriptas seruare uices operumque colores/ cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?”¹. Pero de Andrade Caminha desenvolveu a ideia, e, queixando-se do leitor que faz do gosto pessoal o seu critério de julgamento poético, contrapõe-lhe o “sesudo, o prudente, o atentado, / o douto” que “antes que julgue tudo atenta” e desde logo “ante os olhos primeiro representa / A obrigação do verso e a natureza”². Num momento inicial, a crítica deveria incidir sobre os traços que permitiriam avaliar a cultura do poeta e o conhecimento que teria dos preceitos exigidos pelo género escolhido para a sua composição, para logo se estender à propriedade da *inuenio*, à unidade e ao decoro da composição, etc.

O elogio dos poetas do Renascimento e do Maneirismo fazia-se por confronto entre a obra apreciada e um idealizado paradigma do género, numa avaliação suscetível de ser matizada pela consideração de alguma liberdade concedida pelo exemplo de autores modelares. Ao mesmo tempo, no elogio, era sublinhada a boa exploração de um traço essencial ao género literário escolhido e que, pela importância assumida, pudesse caracterizar o autor moderno. Assim, por exemplo, e lembremo-lo rapidamente, porque é dele que nos ocuparemos em seguida, se forjou a imagem de um Diogo Bernardes como *suave* e *brando* cantor do Lima, dois adjetivos pertencentes à caracterização

1 “Se não posso nem sei observar as funções prescritas dos diversos géneros, porque hei-de ser saudado como poeta?” (Horácio, 2012, vv. 86-7, tradução de Rosado Fernandes).

2 / Epístola a Francisco de Andrade, “Queixo-me douto Andrade, duns indoutos” (Caminha, 1998: 985 ss.).

obrigatória da poesia bucólica e da écloga quincentista, género que enforma os poemas da primeira parte do seu livro inaugural, *O Lima*.

Num século em que, como no XVI, os poetas descobriam em si as contradições de uma personalidade multifacetada e no mundo outros tantos focos de interesse quantas as situações em que se inseriam, não poderíamos esperar que um autor apresentasse a relativa uniformidade que ocorre, a nível de temas, atitudes ou tom, em cada um dos heterónimos de Fernando Pessoa, construídos precisamente para vincar a permanência de uma atitude estável perante os problemas suscitados pela realidade.

Na elaboração de cada texto, exigia-se ao poeta renascentista o respeito das normas preceituadas para conjugação entre as formas, os temas e o estilo requeridos pelo género literário que tivesse sido eleito para a composição. Na observância da tradição clássica, levantavam-se alguns obstáculos, decorrentes, uns, da diferente natureza das estruturas linguísticas das línguas antigas e das modernas, outros, do próprio tempo que consigo arrasta a alteração da cosmovisão e das necessidades do homem. E assim, mesmo antes de no século XVII eclodir de uma forma mais manifesta a polémica entre “os antigos”, defensores do carácter universal e atemporal da cultura e dos preceitos greco-latinos, e “os modernos”, convictos do seu carácter temporal, histórico, ou antes de a teorização barroca insistir na historicidade do género literário e na legitimidade de criação de novos géneros, já imperceptivelmente se infiltravam nos textos elementos que não seriam expectáveis na interpretação linear e fiel da regra, mas viam a sua presença autorizada pela imitação e pela interpretação imaginativa dos modelos que ela impunha.³ O rigor académico dos neoclássicos não considerava que os poetas do maneirismo e do

3 Encontra-se um apanhado breve da questão, com remissão para uma bibliografia seleta, em Aguiar e Silva (1984: 353-58).

barroco admitiam certa liberdade na exploração de um sistema e das suas regras, tentados pelo desafio de superação que se encontrava inscrito no próprio exercício da imitação, a fim de conseguirem expressar os seus estados emocionais.

A partir do Renascimento, as letras afirmaram a sua importância social. Entre nós, como se nota já incipientemente no *Cancioneiro Geral*, os poetas quinhentistas deixaram de restringir os seus interesses às “cousas de gentileza”, e aceitaram uma responsabilidade que lhes advinha do estudo e da cultura. Ora, não se apresentando o mundo num bloco monolítico, nem sempre a reação que suscita pode ser expressa numa composição que siga com rigor modelos teoricamente arquitetados. Com frequência, a unidade de muitas composições é garantida por artifícios que habilmente harmonizam elementos provenientes de sistemas diferentes e as tornam expressivas da personalidade do *eu* poético que faz ouvir a sua voz.

Caracterizar Diogo Bernardes como “brando cantor do Lima”, fazer da delicadeza temática e estilística o seu traço dominante, e situar o seu cenário nas margens do rio Lima, acentua aspetos que, sendo de facto essenciais na obra de Diogo Bernardes, foram sobremaneira sugeridos pelo próprio poeta e consagrados pela crítica coeva.

A aliança entre o rio e o seu cantor, que se tornara um lugar-comum entre os poetas petrarquistas mas tinha já uma tradição mais antiga, explica-se factualmente: encontrava-se estabelecida logo na primeira página do livro, quando o autor coloca o seu livro sob a proteção de D. João de Lencastre, 3º Duque de Aveiro e, para justificar o título, diz na carta dedicatória: “tudo o mais do que nele [livro] vai escrito compus na sua ribeira”⁴.

4 Na atualização do texto bernardiano de *O Lima*, atemo-nos à fixação efetuada por José Cândido Martins (Bernardes, 2009).

Mais interessante do ponto de vista das implicações que consigo acarreta é a caracterização “brando”. Tanto esta como outras palavras etimologicamente correlacionadas são recorrentes nos poemas de *O Lima*, aplicadas tanto à natureza como aos sentimentos e ao canto. O próprio poeta usa “brandura” em relação à sua musa, na dedicatória da écloga “Galateia”, por exemplo. Era, aliás, um termo frequente na poesia e na crítica da época, e, logo a abrir *O Lima*, um soneto endereçado por Frei Agostinho da Cruz, “Do Lima, donde vim já despedido”, se refere não só à “brandura” dos versos como ao “brando Lima” com a ambiguidade suficiente para poder ser interpretado como alusão quer ao livro, quer ao rio.⁵

Pela mesma época, “brandura” é uma exigência do género literário que Estêvão Lopes destaca nas éclogas camonianas, ao endereçar as *Rimas* camonianas a D. Gonçalo Coutinho.⁶ E sem dúvida utilizar “brando” equivalia a lançar um apelo à cultura literária do leitor, no sentido de colocar no horizonte o “brando lasso”, e assim enfileirar Diogo Bernardes entre os cultores do estilo com que Garcilaso de la Vega conquistara o epíteto de “príncipe”⁷. Com efeito, a obra do toledano, que morreu ainda novo, é relativamente pequena, e cedo as suas éclogas, conciliando Virgílio com a delicadeza petrarquista de Sannazaro, vieram a constituir o modelo essencial da écloga artística na literatura ibérica.

A insistência na valorização da brandura bucólica leva a esquecer que a Arcádia do poeta do Lima não se alheia de temas e modos que

5 Note-se que, para lá da carta dedicatória a D. Álvaro de Lencastre, do autor, este soneto assinado por Frei Agostinho da Cruz, seu irmão, constitui a única apresentação paratextual de *O Lima* em 1596.

6 Aí, o livreiro Estêvão Lopes distinguirá a *gravidade* dos sonetos, a *graça* das odes e canções, a *melancolia* das elegias e a *brandura tam namorada* das éclogas.

7 Glaser (1973: 280), concluindo um estudo sobre o significado do termo, afirma: “brando denoted the verbal music of Garcilaso’s rhymes, his deliberate adherence to the plain style, and a preference for the lighter genres”.

Sá de Miranda mostrara serem apropriados para a poesia. Por outro lado, sublinhá-la é também, indiretamente, justificar que a grandiosidade do épico não tome parte importante na obra do poeta, apesar de serem muitas as vezes em que expressa a sua vontade de elevar o tom.

Com isso, poucas vezes se pensa que o “suave cantor do Lima”, no seu Minho natal nem sempre canta a natureza e o amor, antes com muita frequência compõe versos desalentados em que expressa uma decepção inconformada pelo afastamento involuntário e indesejado da capital e da corte em que encontrara a felicidade ou a sua esperança, ou que não se conforma na terra natal, que mesmo depois do resgate de Alcácer Quibir se lhe mostra ingrata.⁸

O bucolismo bernardiano transfigura em termos estéticos o mundo; porém, contra a imagem que herdámos e que persiste na história da literatura portuguesa não obstante estudos recentes, o poeta não se alheia nem desiste de interferir na sua organização. Na “brandura” de muitos dos seus poemas, perpassa um tom satírico que, embora não constituindo o eixo fundamental nem o dominante da composição, consegue explorar as expectativas do leitor da poesia pastoril para se infiltrar eficazmente no seu espírito.

Nestas páginas procurar-se-á sublinhar o significado histórico-cultural da obra bernardiana detetando a presença do modo satírico nas élogas de *O Lima*. Com isso, pretendemos sublinhar que a brandura, muitas vezes elegíaca, dos versos bucólicos de Diogo Bernardes não invalida a crítica severa da sociedade, antes se alia à sátira e contribui para a sua eficácia, escondendo-a e, simultaneamente, agravando-a.

A sátira e a elegia encontram-se fugazmente relacionadas por Schiller, que acentuando a separação entre natureza e cultura, vê na

8 Veja-se, por exemplo, a correspondência que troca com Bocarrao, ou a suavidade elegíaca das Élogas I e II, que esconde (e desvela) o desgosto de dois pastores, em clave alegórica, os dois irmãos Pimenta, forçados a regressar ao Minho na sequência da morte do príncipe D. João.

rutura do relacionamento direto e ingénuo do poeta com a natureza uma característica essencial da poesia moderna. Schiller aproximou por instantes a sátira e a elegia, lembrando que tanto uma como a outra encontram a sua motivação no confronto entre a realidade e um ideal culturalmente construído, e num conseqüente sentimento de perda. No entanto, não se confundem: o sentimento elegíaco origina-se no confronto entre um presente e um passado imaginado que dá lugar à consciência de o tempo arrastar consigo mudanças e impor no seu movimento a degradação, enquanto o espírito satírico estabelece o confronto entre a realidade e um ideal, avaliando, com tristeza ou azedume, a distância que separa a realidade presente daquilo que *deveria ser*. Se o elegíaco aceita que o ideal, a Idade de Ouro, pertence a um tempo irremediavelmente passado, o satírico reage analisando e criticando o presente, num confronto contínuo da realidade com o dever ser, ideal⁹. E assim, as sátiras de Sá de Miranda, por exemplo, mesmo quando nostalgicamente evocam uma idade de ouro perdida, lembram que, graças à Razão, o homem a poderá recuperar desde que rejeite os erros do presente – ou mais ainda, avisam, moralizando, que o homem, porque criatura eleita e dotada de razão, tem obrigação de reconstruir aquela sociedade justa que a sua época, inadvertidamente ou por cobiça, degradou.

Na poesia de *O Lima*, Diogo Bernardes dá expressão a estes dois movimentos contrários, se não mesmo contraditórios, aliando muitas vezes a eficácia da sátira à discrição com que não prolonga nem autonomiza a crítica, inserindo-a antes em passagens de epístolas e éclogas em que prevalecem outros objetivos e tom, explorados no sentido de promover um *ethos* lírico que autorize as suas observações e faça aceitar a sátira, ou seja, o satírico surge como prolongamento

9 Schiller encara ainda a hipótese de o poeta poder, através do idílio, transmitir uma percepção em que a realidade e o ideal seriam coincidentes (cf. Feijoo, 2009: 331).

natural, motivado, do modo elegíaco e do lírico.

O Lima foi publicado em 1596, apesar de as licenças da mesa censória e do Paço serem datadas, como as das *Rhythmas* camonianas, de dezembro de 1594. O poeta organizou o livro em duas secções bem distintas, a primeira reunindo vinte églogas, a segunda vinte e três epístolas, que, tal como fizera Sá de Miranda, designa por cartas, apesar de serem todas elas em medida nova¹⁰. Destas vinte e três cartas, cinco não foram escritas por Diogo Bernardes, mas encontram o seu lugar junto da carta a que respondem, recriando assim o diálogo epistolar e permitindo até firmar os traços da imagem que o poeta dá de si ao longo do livro¹¹.

Sobre os traços dessa *persona*, dessa figura poética do autor, assenta, como tem sido já acentuado, a unidade do livro, numa construção que procura confundir a vida real e a construção poética e se pode considerar intencional, tanto mais que se trata de uma obra poética publicada em vida do autor, provavelmente organizada por ele. Ana Filipa Gomes Ferreira, por exemplo, ao procurar um fio que permita ler *O Lima* como “livro de églogas”, isto é, um macrotexto¹²

10 Fr. Manuel Coelho enquadra assim o seu parecer: “Vi por mandado de sua Alteza este Livro de Eglogas, cujo titulo he o Lyma: e outro de Cartas”, mas já na portada, se apresentará “*O Lyma* (...) em o qual se contem as suas Eglogas, & Cartas” (Bernardes, 1596).

11 Diogo Bernardes adota o costume de reconstituir sequências em que se integram poemas aparentemente soltos. Assim, a carta XXII, de Pêro de Andrade Caminha responde à que a precede, em que Diogo Bernardes pranteava a morte de António Ferreira. As cartas XVII e XIX do poeta aragonês Jorge de Bacarrao documentam o seu apreço por Diogo Bernardes, cujas respostas (cartas XVIII e XX), além de mostrarem a estima do poeta do Lima por um alferes de cujos dotes poéticos aparentemente não se conservou memória além destas cartas, deixam bem vincado o desencanto pessoal que dele se apodera no regressado de Alcácer Quibir. Já a Carta IX é de Fr. Agostinho da Cruz, justificando, perante o desgosto e espanto manifestado por Diogo Bernardes na Carta VIII, a sua decisão de professar. Também a carta I, dirigida a Sá de Miranda, apresenta uma resposta, através do soneto “Neste começo d’ano e tão bom dia”.

12 Numa perspetiva rigorosa, que distingue uma qualquer coletânea de textos de um macrotexto, isto é, de um conjunto que configura a unidade de um texto mais extenso, veja-se a definição

critérios ordenado que dê conta de um percurso de índole biográfica, faz notar que nos poemas da obra “o poeta investe num efeito de real, inscrevendo-se nas situações que relata, valorizando sempre o seu ponto de vista e colocando-se num lugar central ao dar primazia aos seus sentimentos (Ferreira, 2014: 138) Por seu turno, José Cardoso Bernardes acentuara já o carácter negativo desse circunstancialismo, que agrava o pendor elegíaco das composições (Bernardes, 1988).

Pode pensar-se também que a imagem que o poeta constrói de si nas cartas e nas éclogas é liricamente forjada não só por necessidade expressiva, como também com o intuito de captar a simpatia do leitor e de inculcar no seu espírito a recetividade necessária à afirmação de um *ethos* forte em que a sátira se apoie com economia discursiva e sem necessitar de recorrer ao apelo explícito à competência autoral.

A consideração da sociedade, a análise dos sentimentos que se escondem sob a aparência do trato social e a consciência de que, mesmo nos círculos frequentados pelo próprio Diogo Bernardes, a inveja reina e de que, na província como na corte, “não basta qu’o bom faça quanto deve / Pera do mau não ser por mau julgado”, revelam naturalmente motivos que parecem próprios para serem tratados em sátira. O poeta percebe-o com nitidez, como acontece quando, numa forçada permanência no norte, saúda por carta o Padre Fr. Tomás de Sousa (Carta X). A dado ao avançar notícias suas e, ao correr da pena, entre queixas, faz notar que tem aberto o caminho para adotar a sátira e para se alongar na crítica:

do conceito dada por Maria Corti (1978: 11-12). Sobre o entendimento e a associação entre o petrarquismo e o cancionero na literatura portuguesa, cf. Rita Marnoto (2007).

Caminho comecei por que pudera
 A sátira seguir mais que de passo,
 Inda que no melhor m'noitecera.

No entanto, como Garcilaso na elegia II, a Boscán¹³, abandona o caminho encetado, e, considerando não ser o adequado à circunstância, logo refreia o estilo da sátira de tom horaciano por que enveredara:

Mas não é tempo agora, volvo o passo,
 Em silêncio aqui quero esperar-te,
 Aqui onde sem gosto a vida passo.

De qualquer forma, no dito dos versos anteriores, expressa-se a sátira, sublinhada agora pela *retractio*, e pelo silêncio, mais sugerido do que realmente guardado.

A aliança entre a sátira, enquanto modo, e a carta, enquanto género historicamente realizado, é comum, e, de uma forma geral, os poetas do século XVI encontram o seu modelo em Horácio na constituição de uma epístola moralizante, em que os princípios morais do estoicismo e do cristianismo cristã se combinam. Diogo Bernardes manifesta pleno conhecimento da tradição horaciana, que, nos seus traços gerais, lhe convém como modelo. Na sátira de Diogo Bernardes não se notam os traços que com propriedade nos permitam descortinar os objetivos ou a intensidade cívica da sátira de Lucílio, em quem convergem, apoiados pela *gravitas* estoica, as vozes do poeta e do orador, os dois enunciadores da norma e a autoridade em Roma, como sublinha Pascal Debailly (2003).

13 “Mas ¿donde me llevó la pluma mía, / que a sátira me voy mi paso a paso, / e aquesta que os escribo es elegia?”(Garcilaso, 1995:107) Sobre a relação entre a sátira e a epístola e o entendimento de género literário que esta passagem de Garcilaso revela, veja-se Claudio Guillén (1988).

No seu conjunto, nem as cartas nem as écloas de *O Lima* se constituem prioritariamente como sátiras. No entanto, em algumas passagens acende-se o tom satírico de quem, julgando-se merecedor de reconhecimento, não se resigna quando se vê injustamente atingido na sua vida privada por razões muito humanas e de âmbito social, de quem não pode aceitar o estado de um mundo às avessas que repugna à sua consciência moral.¹⁴ A sua voz não é, no entanto, a do insubmisso que procura subverter valores ou regras vigentes da sociedade¹⁵. Pelo contrário, Diogo Bernardes usa a sátira para garantir a reposição da ordem estabelecida, que julga ameaçada, descredida talvez, mas não invalidada. Talvez pelas suas funções e posição social, e também porque, revoltado embora, procura proteção para fugir pobreza (real ou simplesmente sentida e figurada¹⁶), Bernardes coloca-se, como Horácio, do lado de Mecenas, reconhece a necessidade de auxílio e, de certa maneira, exige-a como sinónimo da reposição dessa ordem ideal. Se adotássemos a conceptualização de Frye (1973), diríamos que a sátira de Diogo Bernardes se poderia caracterizar como “sátira de norma baixa”, típica da primeira fase do Inverno.

Seria útil lembrar alguns momentos das cartas em que o poeta explora satiricamente a distância que cava entre si e o seu alvo, aliando o cómico ao humor e apropriando-se bem do tom ligeiro e familiar

14 Tanto Bernardes (1988) como Martins (2012) acentuaram já, ainda que o termo possa ter implicações ligeiramente variáveis num e noutro, que o mundo bucólico do cantor do Lima é essencialmente ético.

15 Nesse aspeto, Diogo Bernardes toma um caminho diferente daquele que, existindo já na sua época, vem a dominar nos séculos seguintes como se pode ver no percurso traçado por Carlos Nogueira (2011) ou na caracterização do satírico apresentada recentemente por Urbano Bettencourt (2017, cap. III, “Os modos da sátira”).

16 Ana Filipa Ferreira (2009: 92) sublinha muito justamente este aspeto, confrontando a imagem literária com a realidade documentada.

das epístolas e das sátiras horácianas.¹⁷ Recordemos assim passagens da carta XXIII de *O Lima* endereçada ao então jovem D. Fernando Álvares de Castro, em que, a propósito das formas de tratamento e das anunciadas prerrogativas filipinas¹⁸, vai caricaturando e contando episódios simples, do quotidiano, que supostamente viveu. Como Horácio, fixando-se num registo familiar, afastando explicitamente a tentação do poema heroico, mas evocando a sua oportunidade, também Diogo Bernardes procura criar cumplicidade com o seu leitor, assente na consciência de com ele partilhar superioridade aristocrática sobre os alvos da crítica. Mais ainda, não hesita em firmar o seu *ethos* satírico na autoridade que provém dos seus “largos anos, muita experiência” e lhe dá até ascendente sobre a “florida Primavera” do próprio destinatário. É ela que lhe permite o aconselhamento, e é também ela que torna natural o tom crítico e satírico que emprega, não obstante ser, ao mesmo tempo, uma experiência tingida com a coloração da afetividade, do lirismo pessoal e do desencanto (“largos anos, muita experiência, / o discurso da vida triste e vária / Me fazem já no mal ter paciência”).

Se nas epístolas Diogo Bernardes tem de impor de si próprio uma imagem de idoneidade que lhe permita a sátira, a tradição literária oferece-lhe, pronta a receber apenas pequenos toques de caracterização, a figura do pastor. Mais ainda, a égloga, que também explora o tom coloquial e a simplicidade discursiva típicos da epístola, e, como ela, não vê pesar sobre si restrições temáticas ou regras severas, tem

17 É, entre os estudiosos de Horácio, usual distinguir entre a crítica pura e a vontade de emendar que se manifesta prioritariamente entre as cartas e as sátiras, mas é também notório que entre o estilo de umas e outras há traços essenciais de união.

18 Em Portugal, feitas à semelhança do que fora já estabelecido em Castela, entraram em vigor em janeiro de 1598, depois de publicadas em setembro de 1597. Datando as licenças de impressão do livro de Diogo Bernardes de 1594, ter-se-á de julgar que a carta se reporte à notícia da pragmática publicada e apregoada em outubro de 1586, em Madrid, para vigorar na corte madrilena a partir de 1 de janeiro de 1587.

sobre ela a vantagem de pôr frente a frente os interlocutores. O diálogo estabelece-se intratextualmente, a reação do pastor interpelado não se faz esperar, e suscita de imediato nova resposta. Enquanto no diálogo epistolar a resposta é diferida no tempo e só retoricamente o emissor poderá imaginar a reação do seu destinatário, a ficção pastoril recria intertextualmente uma situação de comunicação. É certo que a poesia satírica de Horácio se desenrola em ambientes citadinos, ou, pelo menos, marcados por uma cultura urbana, requintada no bucolismo do refúgio campestre – mas a esses ambientes quadra bem o artificialismo pastoril (Gransden, 1986: 125), desde logo visível na construção do pastor que exige uma paradoxal aliança entre simplicidade e requinte artístico, natureza e idealização.

De um ponto de vista literário, o pastor da égloga representa simbolicamente, mais do que um tipo social, uma idealização do próprio homem, reduzido ao que lhe é essencial: sentimentos, valores. Avaliada pelo prisma do homem da corte e da cidade, a vida do pastor afigura-se aprazível e até invejável, porque é simples e, regida pela natureza, tende a conciliar-se com a harmonia do universo¹⁹. Na sua figura convergem, de forma eclética e indistinta, a tradição bíblica, a história e imagens propriamente literárias e mitológica, pelo que o pastor consegue ser um dos tipos mais definidos e, ao mesmo tempo, provavelmente o mais versátil da época de Diogo Bernardes (Fraga, 2016, com indicações bibliográficas).

Diogo Bernardes deixa-se seduzir pela literatura pastoril e pela sua brandura, mas não menospreza as possibilidades de expressão satírica que nela encontra, na tradição da égloga clássica e renascentista.

19 De uma forma mais ou menos convencional, mas poeticamente verdadeira, Diogo Bernardes louva a vida campestre em carta escrita a D. Gonçalo Coutinho em termos que permitem perceber a autoridade do olhar crítico do homem que se situa, como o pastor, fora da cidade e da corte, para sobre elas discorrer (Carta XXVII, A Dom Gonçalo Coutinho, estando em ãa sua quinta, que chamam dos Vaqueiros)

Com efeito, sabe que, para que o pastor se possa tornar a sua voz, lhe será suficiente, num trabalho artístico a que o ludismo não está alheio, adaptar traços biográficos, particularizar algumas circunstâncias que, sem afetarem o alcance simbólico das personagens e dos acontecimentos, venham a permitir também a leitura alegórica e a reconstrução das referências ao mundo empírico.

A um poeta áulico, esta tradição convém: as condições de enunciação permitem-lhe o distanciamento. Não é a sua voz que se faz ouvir diretamente quando o texto acusa ou critica. Mesmo quando se pode adivinhar a inspiração autobiográfica de alguns episódios, quando parece evidente a correspondência entre as personagens que dialogam, ou quando se comentam acontecimentos e pessoas reais, a voz pertence ao ficcionado pastor que as enuncia. Entre a realidade e o leitor interpõe-se um mundo poético, com convenções já estabelecidas que permitem ao poeta hábil significar sem dizer claramente. Só indiretamente a imagem que o leitor esboçar dos pastores, e nomeadamente, daquele que puder ser visto como alter-ego ou representante do autor, reverterá na caracterização da figura do próprio poeta.

A crítica e o leitor moderno podem estranhar os termos com que Diogo Bernardes nas epístolas e em outros poemas, falando em nome próprio e procurando um mecenas, insistentemente se queixa de dificuldades económicas²⁰; mas não se estranhará que Bieito, pastor aparentemente ingénuo, vá à cidade forçado da “mais má necessidade”, ou confesse que protelou a sua ida por falta de roupa e de dinheiro (Écloga XVI, “Diego”).

20 “Apesar das suas inegáveis qualidades literárias, impressiona o afã de pedinçice constante, o servilismo que revela em muitos textos” observa Maria Vitalina Leal de Matos (2011, p. 221). Por seu turno, Simon Park deteta nas cartas de Diogo Bernardes uma “obsessão temática (...) pelo dinheiro e pelos favores” que o leva a considerar que configuram um tipo diferente, quando comparadas com as dos seus contemporâneos (Park, 2015).

Mais ainda, a *écloga* vai permitir a Diogo Bernardes falar do peso do dinheiro, satirizar uma sociedade fechada em que o valor pessoal não tem lugar nem possibilidade de se afirmar. Assim, por imposição paterna, Ulina, a pastora gentil, determinada e sensata que “buscava pastor, não interesse”, é impedida de casar com o pastor que a ama e é por ela amado, e se vê preterido por Silvano, “o pastor das muitas cabras” cujo único atributo se resume precisamente a ter muitas cabeças de gado (*Écloga XV, Peregrino*). Também quando os pastores enamorados procuram conquistar as suas pastoras apontando-lhes até um certo desafogo, mas sobretudo qualidades e valores como honra, coragem, “gentil parecer” ou capacidade de trabalho (*Écloga XIII, Lília*), e se veem desprezados, são afinal os alicerces em que deveria assentar a sociedade pastoril que se veem negados por cálculos que não deveriam encontrar lugar nela.

A motivação do modo satírico adotado pelos pastores pode provir de um interesse pessoal do autor desiludido, entroncando então numa exposição em que o lirismo prevalece. De uma forma muito clara na *écloga XV, Peregrino*, que Faria e Sousa atribuíu a Camões²¹, o desalento de Limiano, o pastor que andou ledo nos campos do Tejo, dá azo à crítica desiludida e direta de quem, ao regressar à beira do Lima, à sua terra e família (aos “meus”, diz o pastor de uma forma afetiva), pensava encontrar a paz e, em vez disso, se vê confrontado com a “gente cega / que mais que o sangue seu, seu gado preza”. Limiano vai dar o seu caso como exemplo particular de observações

21 Nos papéis de Faria e Sousa, com algumas diferenças, aparece atribuída a Camões, sob a numeração XI e com o seguinte comentário: “Foi escrita depois que voltou da Índia, que foi no ano de 1569. Usurpada por Diogo Bernardes, é a decima quinta no seu Lima” (*Camões*, 1815, tomo IV, p. 120). A atribuição baseou-se num manuscrito em que figurava anónima, tendo sido decisivas no seu julgamento razões de natureza estilística e biográfica. Note-se que Faria e Sousa reconhecia como bernardianas apenas a I, a VI, XII, a XIV e a XVI, levantava suspeitas sobre a autoria das XVIII, XIX e XX e rejeitava as demais. No caso desta *écloga XV*, o comentador conjecturou que Camões se teria inspirado na vida de Diogo Bernardes.

do senso comum, que o deveriam ter posto de sobreaviso contra as suas falsas esperanças: o perigo, na vida como na tempestade marítima, atinge mais as naus que se aproximam da terra. Na época, as queixas de Limiano não deixariam também de ser referencialmente interpretadas; no entanto, a construção da ficção ecológica é suficientemente forte para validar artisticamente as queixas do pastor, pelo que a sátira e a referência às desavenças familiares que se adivinham esbatem-se na arte e na “brandura” aparente das imagens e no vocabulário pastoris:

Pois não logo são assi outros pastores,
que de promessas vãs te fazem rico,
e nunca fruto dão; tudo são flores.

O ritmo do discurso de Limiano é calmo, mas as suas palavras são pesadas. O pastor não hesita:

Achei as boas leis da natureza
Vencidas d’interesse

Não são críticas vagas e alusões genéricas a motivar a moralização. Limiano resume a Peregrino uma história, a sua, e explica sem subterfúgios os motivos que o fazem preferir a solidão de uma lapa ao convívio com os homens:

Ali me recolho os mais dos dias,
por não tratar com gente endurecida,
que mais brandura sinto na penedia.

Imagem semelhante surgirá num soneto integrado nas *Rimas Várias. Flores do Lima* e certamente posterior a esta égloga quando, já

depois do cativo de Alcácer Quibir, declarar às águas do mesmo Lima: “menos seguro me vejo do que vi em Berberia”. Ao reconhecimento das mudanças operadas pela natureza na paisagem, seguir-se-á a inesperada aproximação da natureza e dos homens:

Duas cousas porem não mudaram
 lugar e duro ser destes penedos
 de vossos naturais, teima e dureza.²²

A linguagem simples e o ritmo dos versos permitem bem compreender por que fica no leitor mais a ideia de ter lido um lamento do que uma crítica, mais uma explicação de natureza íntima, lírica, do que um julgamento objetivo da ação dos outros pastores.

Ainda nesta égloga, a atenção vai ser desviada, o texto vai centrar-se na história de Peregrino, contada pelo próprio pastor, e vão ser os acontecimentos a motivar, com naturalidade, breves momentos em que se regista o tom satírico. O mesmo ocorrerá na “Montanhesa” quando Ribeiro, o pastor que vem da “ribeira”, isto é, de Lisboa e da corte, descreve a vida sobressaltada da capital em contraste com a serenidade justa do campo: o louvor da vida simples e da amizade não deixa esquecer o tom satírico em que são evocados o desgoverno e as sem-razões da vida portuguesa da altura, e a vivacidade expressiva dos pastores socorre-se dos processos estilísticos e retóricos habituais, que o poeta ajusta a uma mentalidade realista em que os ladrões e os lobos são recorrentes.

Importa realçar que a nota satírica não subordina estes poemas de Diogo Bernardes, antes constitui um traço do realismo pedido à configuração do pastor, naturalmente dentro do quadro de artificialismo e da convenção da égloga artística que Bernardes cultiva. Por

22 “Águas do claro Lima, que corria”, soneto CXXXIII (Bernardes, 2009: 143-44).

isso, porque na sua simplicidade os pastores são capazes de observar o mundo com pretensa ingenuidade e os seus comentários não conhecem peias, a sátira pode surgir nos momentos mais inesperados, num choque que o diálogo se encarregará de sublinhar e, de certa maneira, justificar.

Compreende-se assim que o lirismo elegíaco possa exacerbar a sensibilidade dorida dos pastores, propiciando a interrogação e a sátira. A nota satírica não se tornará dominante, mas será eficaz, como acontece, por exemplo, na celebração funérea da écloga VI, *Sá*, que exalta a memória de Sá de Miranda.

O ambiente de tristeza em que o poeta do Neiva é evocado acentua-se e impele os pastores Serrano e Alpino ao canto. Alpino resiste, porque, apesar de logo à partida ser declarado o favorito das musas, sabe que todo o canto será inútil, ninguém louvará dignamente o mestre. Serrano, contudo, incita-o, acentuando precisamente a tristeza que paira na natureza e respondendo ao apelo da comunhão bucólica:

O bosque chora, o rio, o monte o vale
 Tod' ave, toda flor, tod' erva, e planta
 Quem pode ser tão duro que se cale?

O canto dorido do pastor segue o esquema retórico mais comum, pelo que logo a seguir a imprecações contra a morte, a écloga centra-se na evocação da figura íntegra do pastor chorado. Na articulação entre os dois momentos, a pergunta impõe-se: por que razão a morte ceifa as ervas boas, e poupa as más? A pergunta ficará sem resposta, uma vez que as personagens aceitam os desígnios divinos. Mas a linguagem e a vivência pastoris e, mais ainda do que elas, a sua estilização, tornam-se aptas para analisar a sociedade e de imediato surge a sátira de um mundo em que a crueldade dos ricos oprime o mais

indefeso, o pastor que, com o seu trabalho, possibilita o crescimento dos rebanhos:

Um tirano cruel, um avarento
 Que só vive de força, só d' engano
 Contando armentios, cento a cento,
 Que de novo ó curral trazem cad'ano.
 Qu' o pastor pobre, por neve, chuva e vento
 Com trabalho criou para seu dano,
 Estes vemos viver, seu gado crece!
 Triste do virtuoso, que padece!²³

São queixas feitas a partir de concepções de uma moral geral, de um dever-ser da sociedade tomada em abstrato, poder-se-á pensar; mas a verdade é que a sua inclusão numa écloga apresentada de forma clara como poema de circunstância permite situar as referências. Mais ainda quando logo a seguir, numa alusão que à época seria facilmente decifrada, se enaltece o “nosso” Sá de Miranda, pastor que, precisamente por ter compreendido a “sem razão do Mundo, a tirania”, procurou refúgio entre os montes, ou, usando um termo mais próprio de um estilo brando e pastoril, neles se “escondeu”.

Sá de Miranda, diz-nos o que conhecemos da sua obra, refugiou-se no seu retiro nortenho, mas não abandonou o mundo, no sentido em que o faz, por exemplo, um pastor como Almeno, o pastor filósofo da écloga II de Camões, “Ao longo do sereno”. Pelo contrário, Sá de Miranda procurou que os seus pastores, à boa maneira humanística, e como ele próprio o fez nas suas cartas, refletissem sobre o mundo para o “emendarem”, ou pelo menos para apontarem, através

23 Utilizamos a leitura de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que apresenta, como se vê, uma pontuação bem mais expressiva do que a usualmente divulgada na leitura de textos de Quinhentos (Sá de Miranda, 1885, p. 631)

do diálogo e da sátira, o erro e o caminho da correção.

Diogo Bernardes, como Camões, adota frequentemente a atitude de desprendimento da sociedade dos homens e de integração num mundo pastoril, regido por princípios conformes à natureza, por afeitos delicados e com espaço para a depuração artística. Mas com mais frequência, a sua égloga alberga uma sociedade pastoril em que os problemas mais comezinhos ou os acontecimentos mais relevantes da época encontram expressão em termos figurados, sem acentuarem excessivamente o seu carácter de poema “à clef” (em todo o caso, acentuando-o mais do que acontece nas églogas de Camões, por exemplo).

Um último exemplo permitir-nos-á sistematizar as observações que temos vindo a fazer e, simultaneamente, sublinhar que o mundo bucólico de Diogo Bernardes não institui o desinteresse e afastamento do mundo social. Pelo contrário, os interesses que preenchem a vida dos pastores bernardianos são comuns ao homem culto da sua época. O bucolismo propicia a sátira ao manifestar-se numa fantasia artificiosa que permite repensar o mundo: a sociedade pastoril bernardiana é permeável aos problemas comezinhos – ou, discorrendo sobre problemas graves, abordá-los com natural simplicidade, adotar o ponto de vista do “ratinho”, do guarda-cabras ingénuo, mas sábio.

Na segunda metade do século XVI, em Portugal foram muitos os surtos de peste que assumiram proporções dramáticas. De tal forma que não é possível determinar com segurança qual o episódio que dá origem a duas composições que se dizem escritas “no tempo do mal”: uma elegia, “Quem, ó Senhor do céu, de tanta culpa”, integrada nas *Rimas Várias ao Bom Jesus* e a uma égloga deploratória, a XII de *O Lima*, que veio a ser republicada, sem variantes, nas páginas deste

segundo livro.²⁴ Em anotação prudente às duas composições, Maria Lucília Pires (Bernardes, 2008) aceita como plausível que façam referência, como é correntemente aceite, a 1569, o ano da “peste grande”, que se começara a fazer sentir veladamente no ano anterior e, depois de declarada, só se veio a considerar extinta no ano seguinte, o que foi celebrado com uma procissão solene e festiva em honra de Nossa Senhora da Saúde.²⁵

Era uma imagem da desolação com que se debatiam os habitantes de Lisboa que não tinham podido abandonar a cidade, e que se espalhava pelo país. Os cronistas da época calcularam entre 40 e 80 mil o número de vítimas, numa estimativa que modernamente se considera excessiva. Num registo literário, em páginas em que a expressividade de alguns lances de grande intensidade dramática convive com a discursividade prosaica e analítica de outras, Luís Pereira Brandão traça na *Elegiada* um quadro do horror que viveriam as populações urbanas e as rurais, lutando na vida diária contra uma epidemia relativamente à qual pouco podiam a prática médica e as medidas régias, e acentua a emoção vivida na época, tornando ainda mais negro o quadro traçado pelos historiadores.

É neste contexto que se situam os poemas bernardianos apontados, a égloga XII, deploratória, de *O Lima*, endereçada a D. Duarte, duque de Guimarães, e a Elegia no tempo do mal das *Rimas Várias ao Bom Jesus*.

Esta elegia “Quem, ó Senhor do céu, de tanta culpa” é, toda ela,

24 A sua repetição nas *Várias Rimas ao Bom Jesus* é um argumento que tem sido invocado quando se tenta avaliar a responsabilidade que Diogo Bernardes teve na publicação dos seus livros (encontra-se uma síntese em Fardilha, 1998) mas a verdade é que a religiosidade que dá o tom à égloga a torna apropriada a integrar-se num volume que ao título breve por que é normalmente conhecido acrescenta ainda: “e à Virgem Gloriosa Sua Mãe e a Santos Particulares Com Outras Mais de Honesta e Proveitosa Lição”.

25 Cf. M. Ferreira de Mira, que dedica o cap. IX da sua *História da Medicina Portuguesa* ao estudo de “As grandes doenças do século XVI”.

um ato de contrição e uma prece que manifesta confiança na bondade divina, mesmo se o evidencia um temor intenso ao “fogo mortal” que, naturalmente, não deixava de interpretar como castigo divino, e receio de uma morte que não desse tempo ao arrependimento e à salvação.²⁶

Ao dedicar a Écloga deploratória a D. Duarte, de quem certamente esperaria proteção mecénática, o poeta apresenta-a como canto triste, feito “no tempo do mal”, e, quase que desculpando-se pelo tom que terá de adotar, explica que

Tanto os males são, tantos os medos,
que não há vale cá, não há ribeira,
Por onde soem já cantares ledos

A prece tem também lugar na écloga, os sentimentos e até algumas imagens mantêm-se. Mas, e mesmo se a elegia também se abre, enquanto género, a conjugar alternância de estados de espírito diferentes, a écloga torna-se mais eficaz. Míncio e Alpino, além de poderem reagir de forma muito direta, abrindo-se ao “aqui e agora” com espontaneidade afetiva, marcam sensibilidades diferentes, numa oposição que a própria estrutura dialógica exige.

Diogo Bernardes capta bem o cunho utilitarista da religiosidade popular nos argumentos e nas promessas que os pastores fazem numa tentativa de captar a benevolência divina ou a intercessão dos santos (por exemplo, dirigindo-se à Virgem, Míncio mostra que é do seu interesse que a peste termine: “que se esta corrupção mais tempo dura, / Quem vos pode cantar salmos, quem hinos?”), e ambos prometem a

26 A evocação desta época feita por Pero Roiz Soares (1953) no seu *Memorial* é verdadeiramente dramática, dando até lugar num dos capítulos que ocupa à recompilação de uma narrativa alegórica, e nela se sublinha que “muitos dos que amanheçião como flores na sombra da tarde os sepultuão” (pp. 32-33).

S. Sebastião, florir os seus altares, cuidar do culto e das imagens – até ao pormenor de guarnecer de ouro as setas do martírio – no caso de ele “lá no céu” se mostrar bom advogado dos portugueses que a ele recorrem).

Revelando esta ingenuidade, ou franqueza, Míncio e Alpino surgem como criaturas indefesas e desprotegidas. Os desígnios divinos poderão manifestar-se, mas são impenetráveis e os seus sinais constituem, como diz Serrano (Écloga I) “cousas que não podemos alcançar”. Os pastores não discutem a infelicidade que provém da epidemia enquanto castigo de Deus; a sociedade, no entanto, é formada pelos homens – e, sobre o mundo que deles depende, a incompreensão de Diogo Bernardes manifesta-se na sátira, mesmo se a crítica toma a feição melancólica do desalento.²⁷

Ambos os pastores procuram a reconciliação com o divino. Alpino olha a morte com calma, sabendo que cedo ou tarde ela virá e, com ela, o Juízo Final. A doutrinação rege os seus conselhos, pois uma vez que, grave, não é a perda da fazenda, mas sim a da alma, o importante é que

Cada um traga as suas contas feitas,
consigo, co vezinho e co estranho.

É, pois, necessário devolver, “torn[ar] a seu dono o seu”. No entanto, a sua perspetiva íntegra e franca autoriza-lhe a sátira, e Alpino não deixará de lembrar que os “grossos rebanhos”, as “mui largas terras” ou os “grandes colmeais”, ou seja, resumidamente, “o mui-to”, “não s’ajunta com bom ganho”.

27 “Se se tiver em consideração que a desordem se define em relação a um cosmos inteligível, regulado pela vontade de Deus, o riso que incide sobre o caos recobre, afinal, as alterações introduzidas pelo Homem no plano do Criador” (Bernardes, 1996: 163).

Desde o início da écloga, Alpino quer cantar: é uma alegria espontânea, mas, sublinhe-se, que em nada empalidece o sofrimento sentido. Era a opinião dos médicos andaluzes que D. Sebastião fez deslocar a Lisboa a fim de deles poder tomar conselho que se deveria animar os doentes e proporcionar-lhes um ambiente alegre. Ao insistir no seu desafio a um Míncio que se deixa abater pelo desânimo, Alpino, certo que “não dana a ninguém viver contente” invoca a opinião dos físicos num estilo bem ao jeito da poesia bucólica, através de um “ouvir dizer”:

..... segundo disse um viandante,
passando por aqui (...)
Este mal, que chamou Epidimia,
Com nojos e tristezas s’acrecenta,
E foge de prazer, e d’alegria.

A regra, aliás, fora já invocada na literatura: os jovens que se reúnem a contar as histórias agrupadas no *Decameron* fogem de Florença onde grassava uma epidemia de peste, combatendo-a através da alegria que enforma as suas narrativas e do convívio despreocupado (segundo os princípios, tão invocados na medicina da época, da *laetitiae* e do *gaudium*)²⁸.

Se Alpino fica defendido de qualquer crítica, já Míncio, manifestando uma sensibilidade diferente, se investia desde o início da autoridade ética para, no meio da sua desolação, levantar as acusações que dirige à sociedade. Na composição da écloga, Míncio representa sobretudo um processo de sensibilizar o leitor, agravando ainda a sua consternação e tornando-o, portanto, mais vulnerável à sátira.

28 A introdução do estudo de Nuccio Ordine (2000) aponta bem a ligação entre os preceitos da Medicina e o aproveitamento que deles faz a literatura.

Os temores que levavam Míncio a rejeitar o canto são razoáveis. Em alguns tercetos, descreve a devastação que grassa no país. A linguagem alegórica é então importante na recriação do medo: numa imagem corrente na época, aliás, a peste torna-se um fogo, um incêndio que se vai propagando de cabana em cabana e deixa atrás de si a destruição; ao mesmo tempo, a tradição bucólica, confundindo a aldeia e o mundo, permite ao pastor evocar a destruição inteira do mundo em poucos traços, como faz lembrando, por exemplo, que “os ursos já destroem as colmeias, / os raposos decem já sem temor pelas aldeias”, que já se adivinham os ataques dos “famintos lobos” e a morte dos cães que os enfrentarem.

Na sua voz, a emoção concentra-se, o canto tornar-se-ia até ominoso:

Tu queres que cantemos na tormenta
 como contam que fazem as sereias
 quando com maior fúria o mar rebenta?

Na “mor aldeia” a situação não é mais favorável. Míncio parece, num primeiro momento, estar apenas a descrever o que se passa em Lisboa que, desde que o “fogo” a atingiu e ficou presa de um “mal tão sem remédio”, viu partir quantos habitantes que tiveram meios para o fazer. Contudo, imediatamente encontramos uma crítica à atitude destes pastores mais ricos, crítica que será tanto mais dura quanto é certo que a fuga já não se pode atribuir a simples prudência profilática, é também uma fuga ao simples dever de solidariedade, de caridade humana. Míncio emprega uma linguagem muito crua que intencionalmente não usa subterfúgios, nem confunde as realidades:

Os pastores mais ricos para a serra
 com seu fato e cabana vão fugindo;

no mais seguro cada um se encerra,
sem dó de quantos fica consumindo,
não digo esta peçonha, a fome digo,
que dela muitos mais estão caindo

Os exemplos da vida do modo satírico nas élogas de Diogo Bernardes e do seu convívio com o lirismo bucólico poderiam multiplicar-se, abrangendo tanto os motivos de interesse pessoal como observações de alcance mais lato.²⁹ No entanto, cingindo-nos à observação do social, cremos que se colocaram já em evidência motivos suficientes para ver que a suavidade dos versos do poeta do Lima se abre à sátira, vendo como o conceito de “modo literário” tem poder explicativo para tornar evidentes processos que permitem ao autor clássico expressar, em gêneros poeticamente consagrados, pontos de vista e atitudes que, sem fazer perigar o sistema do gênero literário, não são no entanto facilmente conciliáveis com o tom geral preceituado. Ao mesmo tempo, cremos que se mostrou como a força lírica do bucolismo, com o exacerbamento afetivo que favorece, consegue proporcionar a Diogo Bernardes material para tornar natural, e nesse sentido eficaz, a expressão de uma perspectiva de mundo desenganada e crítica. Como fazia notar Mariano José de Larra (1836:), o escritor satírico é, em geral, não um homem alegre e violento, mas antes um homem triste.

Pela crença renascentista que lhe inculca confiança na razão humana, Sá de Miranda, poeta filósofo e renascentista, podia contrapor ao mundo empírico um mundo pastoril em que imperava o dever-ser; os argumentos dos seus pastores, nascendo na evidência da perfeição do mundo natural, estabeleciam a sua correspondência com a

29 Através da sátira bernardiana, que explora por vezes a voz feminina, pode reconstituir-se a figura do bom e do mau poeta, a defesa e ataque de tendências literárias ou de modas de sensibilidade, por exemplo.

ordem ideal e intocável da razão e da moral. Éclogas como a *Basto* constituem-se aliando ao bucolismo uma intenção satírica e moralizante fortíssima e constante, na exibição de soluções que permitiriam à sociedade regenerar-se e reinstaurar a Idade de Ouro.

O mundo poético de Diogo Bernardes é já outro. Mesmo se na raiz de ambos há autores e princípios comuns, e mesmo se sofreu forte influência do poeta do Neiva, a quem considerou seu mestre, o poeta maneirista vê o mundo de outra forma.³⁰ A confiança no poder da razão esvaiu-se, o poeta lastima, num tom elegíaco, a desorganização do mundo humano e pode procurar uma solução pontual para o seu próprio caso, mas sente que a Idade de Ouro está irremediavelmente perdida, que não é possível restabelecê-la. Assim o dizem referências muito claras aos tempos que os pastores consideram ser aqueles que vivem (“os nossos tempos” é uma expressão que surge repetida na boca dos pastores), mas com que se não identificam.

Na obra de Diogo Bernardes, em geral, a inteligibilidade do mundo é garantida por um lado por desígnios divinos que não procura questionar, e, por outro, num plano terreno, por uma ordem social estável cuja manutenção advoga e que apenas pontualmente procura corrigir. Não há, portanto, lugar para a crítica apaixonada que irradie e domine a composição dos poemas. A sátira esbate-se, confunde-se com uma observação ditada pela emoção. Mesmo quando constrói o seu mundo pastoril, Diogo Bernardes não alcança, ou não tem sequer interesse em alcançar, o distanciamento sistemático que lhe permitiria ridicularizar o mundo, provocar o riso e dessa maneira criticar com uma convicção funda e persistente. No entanto, ainda que em momentos fugazes, a sátira está presente e, tal como o canto elegíaco, surge na obra do poeta do Lima pela consciência, tão repetidamente

30 Vejam-se, a propósito, as considerações de Vítor Aguiar e Silva (2012) sobre a dinâmica da periodização literária e as relações entre o Renascimento e o Maneirismo.

manifestada, de lhe ser impossível o canto heroico a que aspira. E é essa certeza que, tornando a aliança discreta e eficaz, consegue que muitos dos versos de Diogo Bernardes sejam verdadeiramente brandos, suaves... e satíricos.

REFERÊNCIAS

- BERNARDES, Diogo (1596). *O Lyra, de Diogo Bernardes. Em o qual se contem suas Églogas, & Cartas*. Lisboa: Simão Lopez.
- BERNARDES, Diogo (2008). *O Lima*, prefácio, fixação do texto e notas de J. Cândido Martins. Braga: Caixotim.
- BERNARDES, Diogo (2008). *Várias Rimas ao Bom Jesus*. ed., int. e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires. Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade.
- BERNARDES, Diogo (2009). *Rimas Várias Flores do Lima*. Prefácio, fixação do texto e notas de Luís Alexandre da Silva Pereira. Braga: Caixotim.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (1988). *O Bucolismo Português. A égloga do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra: Almedina.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (1996). *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis
- BETTENCOURT, Urbano (2017). *O Amanhã Não Existe. Inquietação insular e figuração satírica em José Martins Garcia*. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas.
- CAMINHA, Pero de Andrade (1998) in Vanda Anastácio, *Visões de Glória (Uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)*, vol. II. Lisboa: FCG / JNICT
- CAMÕES, Luís de (1595). *Rhytmas*. Lisboa: Manuel de Lira.
- CAMÕES, Luís de (1815) *Obras*, 3ª ed.. Paris: P. Didot Senior, 4 vols.
- CORTI MARIA (1978). *An Introduction to Literary Semiotics*. Bloomington and London: Indiana University Press.

- DEBAILLY, Pascal (2003). “*L'éthos du poète satirique*”, in Bulletin de l'Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, 57, pp. 71-91.
- FARDILHA, Luís de Sá (1998). “As *Várias Rimas ao Bom Jesus*, de Diogo Bernardes, e os seus contextos”, in *Via Spiritus*, 5, pp. 53-54
- FEIJÓO, Jaime (2009). “De lo sentimental a lo destructivo. Conceptos de Modernidad en Schiller y Benjamin” in Brigitte E. Jirku, Julio Rodriguez, eds, *El pensamiento filosófico de Schiller*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de Valencia, pp. 123-34.
- FERREIRA, Ana Filipa Gomes (2014). “*Cantava Alcido um dia ao som das águas*” *Diogo Bernardes e a Écloga Quinhentista*. Lisboa: FLUL (tese de doutoramento, policopiada).
- FERREIRA, Ana Filipa Gomes (2019). *Diversas Formas de Proteu. Amitologia de “O Lima”*. Lisboa: FLUL (tese de mestrado, policopiada).
- FRAGA, Maria do Céu (2016) “Pastoral romance”. in César Domínguez, Anxo Albuín González and Ellen Sapega, eds., *A Comparative History of Literature in the Iberian Peninsula*, vol II, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Company, pp. 138-54.
- FRYE, Northrop (1973). *Anatomy of Criticism. Four essays*. Princeton, Princeton University.
- GARCILASO DE LA VEGA (1995). *Obra poética y textos en prosa*, ed., prólogo y notas de Bienvenido Morros, estudio preliminar de R. Lapesa. Barcelona: Crítica
- GLASER, Edward (1973). “O *brando Lasso*. The origin and meanings of an epithet”, in *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*. Madrid: Castalia, vol. I, pp. 267-80.
- GRANSDEN, K. (1986). “Les voix de la satire et de la poésie pastorale”, in M. T. Jones-Davies, *La satire au temps de la Renaissance*. Paris: Jean Touzot, pp. 109- 26.
- GUILLÉN, Claudio (1988). *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona: Editorial Crítica.

- HORÁCIO (2012). *Arte Poética*. 4ª ed. rev. e aum. Introdução, tradução e notas de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LABATE, Mario (1996). “La sátira latina: ‘género’ y forma de los contenidos”, in Dulce Estefanía e Andrés Pociña, eds., *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*. Madrid: Ediciones Clásicas - Universidad de Santiago de Compostela.
- MARNOTO, Rita (2007). “A forma cancionero e a edição das Rhythmas de 1595”, *Sete Ensaios Camonianos*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, pp. 223-52.
- MARTINS, José Cândido de Oliveira (2012). “Bucolismo intranquilo de Diogo Bernardes e os modos de sacralização do edénico *locus amoenus*”, in *Teografias 2* (2012), pp. 197-209.
- Matos, Maria Vitalina Leal de (2011) *Camões: sentidos e desconcertos*. Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- MIRA, M. Ferreira de (1948). *História da Medicina Portuguesa*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- NOGUEIRA, Carlos (2011). *A Sátira na Poesia Portuguesa e a poesia satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O’Neill*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- ORDINE, Nuccio (2000). “Rire thérapeutique et théorie de la nouvelle à la Renaissance” in Marie-Laurence Desclos, *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, pp. 225-52.
- PARK, Simon (2015) “Problemas de género n’O Lima (1596) de Diogo Bernardes: a questão do mecenato” in *Veredas*, 23 (2015), pp. 127-144.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de (1885). *Poesias*. Ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Halle: Max Niemeyer.
- SILVA, Vítor Aguiar e (1984) *Teoria da Literatura*. 6ª ed., Coimbra: Almedina.
- SILVA, Vítor Aguiar e (2012). “Para uma revisão do conceito de Maneirismo”, in Maria do Céu Fraga, José Cândido de Oliveira Martins

et al., *Camões e os Contemporâneos*. Braga: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos – Universidade dos Açores – Universidade Católica, pp. 19-34.

SOARES, Pero Roiz (1953). *Memorial*. Leitura e revisão de M. Lopes de Almeida. Coimbra: Imprensa da Universidade.