ISSN 0871 - 5165

A sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII ■ por António Cirurgião

Biblioteca Breve
INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA

ISBN 972 - 566 - 163 - X

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ANTÓNIO QUADROS

ANTÓNIO CIRURGIÃO

A SEXTINA EM PORTUGAL

NOS SÉCULOS XVI E XVII

ICALP

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

A sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII

Biblioteca Breve / Volume 126

1.ª edição — 1992

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14-1.º 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação, reservados para todos os países

Tiragem
4 000 exemplares

Coordenação geral
Beja Madeira

Orientação gráfica
Luís Correia

Distribuição comercial
Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão
Gráfica Maiadouro
Rua Padre Luís Campos, 686 — 4470 MAIA
Janeiro 1992
Depósito Legal n.º 52 075/92

ISSN 0871 - 5165

À Professora Ana Hatherly

e

Ao Professor Fernando Cristóvão

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

1. Origem do livro 13
2. A consciência da sextina como forma poética peculiar 15
3. A sextina e o canto 19
4. A história da sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII 20
5. A sextina e a crítica 26
6. Autores representados neste estudo 32
7. O metro das sextinas 35
8. Natureza fonética, silábica e gramatical das palavras da rima 37
9. As vozes das sextinas 41
10. Características fundamentais das sextinas 43
11. Método de análise 51
12. A ortografia das sextinas 52

ANÁLISES DAS SEXTINAS

Bernardim Ribeiro 59
Francisco de Sá Miranda 62
Luís Vaz de Camões 70
Sextina atribuída a Camões por Faria e Sousa 79
» » » » » » » » 82
» » » » » » » » 86
» » » » pelo Visconde de Juromenha 90

Sextina anónima 91
António Ferreira 97
Diogo Bernardes 104
Sextina de Diogo Bernardes a um amigo 105
Resposta [do amigo] pelas mesmas palavras 110
Sextina de Diogo Bernardes 115
Pero de Andrade Caminha 119
Sextina I de Pero de Andrade Caminha 122
Sextina II de Pero de Andrade Caminha 126
Sextina III (dupla) de Pero de Andrade Caminha 129
Sextina IV de Pero de Andrade Caminha 133
Sextina V de Pero de Andrade Caminha 137
Sextina VI de Pero de Andrade Caminha 140
Duarte Dias 143
Sextina de Duarte Dias 144
Sextina dupla de Duarte Dias 149
Fernão Alves do Oriente 154
Sextina de Fernão Alves do Oriente 155
Sextina de Fernão Alves do Oriente 161
Sextina dupla de Fernão Alves do Oriente 165
Francisco Rodrigues Lobo 172
Diogo Mendes Quintela 179
Manuel Quintano de Vasconcelos 183
Sextina de Manuel Quintano de Vasconcelos 184
Sextina de Manuel Quintano de Vasconcelos 188
António Lopes da Veiga 192
Sextina de António Lopes da Vega 193
Sextina de Miguel Sanches de Lima 198

NOTAS 201

BIBLIOGRAFIA 209

Je ne sçay comme j'avois oublié la Sextine, que ce grand Pontus de Tyard et seigneur de Bissy a le premier d'Italien habié a la Françoise: qui est une poesie pauvre de ryme, et riche d'invention

Etienne Tabourot

1. *Origem deste livro*

> *Todo lo curioso de la variedad, en que hay algo de lo difícil, se deja hoy. Que esta composición [la sextina] tiene su dificultad, pero es grave, y así propia para amorosas pasiones y tristezas.*
>
> Manuel de Faria e Sousa, **Fuente de Aganipe.**

Ao estudar as formas poéticas da **Lusitânia Transformada** de Fernão Alvares do Oriente, um dos aspectos que mais nos impressionou foi a superabundância de poemas caracterizados pelo artifício e pelo virtuosismo, em comparação não só com os das novelas pastoris congéneres, já portuguesas, já italianas, já espanholas, mas também com os das colectâneas poéticas dos seus contemporâneos.

Como entre as formas poéticas peculiares que feriram a nossa atenção se conta a sextina, dela

tratámos em relativo pormenor nessa obra [1]. Mas como, através dos anos, nos nossos estudos sobre o Renascimento, o Maneirismo e o Barroco, deparávamos frequentemente com a sextina, resolvemos revisitar o tema, convencidos da relevância que nele viu o primeiro crítico que em Portugal o estudou em profundidade. Referimo-nos a Jorge de Sena e ao seu estudo sobre «A sextina e a sextina de Bernardim Ribeiro».

Mas será que os leitores e os críticos verão também no estudo desta forma poética, sumamente complexa e esotérica, a mesma relevância que vê o seu autor? A eles lhes cabe dizê-lo. Por nós diremos simplesmente que a leitura das 28 sextinas do texto e de algumas outras mais, de autores portugueses e estrangeiros, que nele não figuram, constituiu uma aventura intelectual e estética extremanente compensadora, por nos ter permitido compreender um pouco melhor a preocupação dos poetas com as artes poéticas, assim como a problemática, a cosmovisão e as categorias mentais de alguns dos autores portugueses que cultivaram essa forma poética peculiar nos séculos XVI e XVII.

2. *A consciência da sextina como forma poética peculiar*

Começando por declarar, logo de início, que, ao historiar uma fase determinada da vida da sextina, de forma alguma se pretende ser exaustivo, dada a natureza da colecção a que este trabalho se destina, isso não impedirá que se faça referência a alguns críticos que dela trataram, já directa já indirectamente.

Esclareça-se também que, embora se faça alusão, oportunamente, a poetas que tenham cultivado a sextina, oriundos de outros países, tais como a Itália, a França, a Espanha e a Inglaterra, será sobretudo nos poetas portugueses que concentraremos a nossa atenção, uma vez que é sobre eles que vão incidir as observações de carácter geral e será com as sextinas deles que vamos fazer a respectiva antologia.

Em virtude, porém, da estreita convivência literária entre os escritores peninsulares durante os séculos XVI e XVII, séculos que constituirão o objecto do nosso estudo, e em virtude do facto de muitos dos escritores portugueses dessa época terem escrito nas duas línguas principais da Península Ibérica — o castelhano e o português —, de entre os países referidos acima, privilegiar-se-á a Espanha.

Feitos estes esclarecimentos, passamos a dizer algo sobre a consciência que os respectivos poetas aparentavam ter da sextina como forma poética diferenciada.

Entre as 28 sextinas incluídas neste estudo, existe apenas um caso em que o autor denomina,

no próprio texto, o poema que está fazendo, ou acaba de fazer, como sextina, ao contrário do que acontece com a canção petrarquista, frequentemente designada como tal no **commiato, envoi** ou ofertório.

Pelo que se refere aos dois autores de artes poéticas referidos aqui, enquanto o primeiro, Sanches de Lima, trata a sextina como uma forma poética independente, o segundo, Rengifo, trata-a como um tipo de canção, obedecendo assim, senão ao espírito, pelo menos à letra do **Canzoniere** de Petrarca. É que, ao estudar individualmente cada uma das canções de Petrarca, nos seus esquemas estróficos, rítmicos e rimáticos, Rengifo, certamente baseado no facto de o poeta italiano ter denominado, no **commiato**, como canção uma das suas nove sextinas, inclui também a sextina entre os diferentes tipos dessa forma poética.

Quanto aos três autores de novelas pastoris, incluídos neste estudo, respectivamente Fernão Alvares do Oriente, Francisco Rodrigues Lobo e Manuel Quintano de Vasconcelos, só Rodrigues Lobo diz expressamente, por meio do narrador, que a composição que vai ser cantada pela personagem é uma sextina: «o Peregrino, que tinha tantos [queixumes] de Amor e da ventura, lançando-se ao longo da fonte, os começou a fazer nesta sextina» (2). Isso, porém, não quer dizer que os outros dois autores não tenham uma clara consciência de estarem a fazer um tipo de poema de forma peculiar. Esse fenómeno é sobretudo visível em Fernão Alvares do Oriente, por oca-

são da produção da primeira sextina, como se diz noutra parte deste trabalho.

Consciência da sextina como algo de diferente teve-a também o autor do «Prólogo aos leitores» da Primeira Parte das **Rimas** de Camões publicadas em Lisboa em 1595. Esse autor, segundo Domingos Fernandes, o organizador da Segunda Parte das **Rimas**, publicadas em 1616, terá sido Fernão Rodrigues Lobo Soropita, poeta de mérito próprio, de que são prova as poesias que Camilo compilou (3). Tendo optado, ao contrário do que acontece com o **Canzoniere** de Petrarca e com todas as outras colectâneas de poesias que o tomaram por modelo, pela distribuição dos poemas das **Rimas** em cinco categorias, a que chama partes, inclui a sextina na segunda parte, a qual compreende as canções e as odes: «A segunda parte se deu às Canções e Odes, que respondem aos versos líricos, como mostra Fernando de Herrera, no seu doctíssimo comento sobre a 1.ª Canção de Garcilaso» (4). No texto, a sextina está situada entre as canções e as odes, como o capítulo está situado entre as elegias e as oitavas: «A terceira [parte se deu], a Elegias e Oitavas...» (5).

Mais uma prova da consciência que o autor do «Prólogo aos Leitores» tinha da sextina como género individualizado encontramo-la na secção dedicada à distinção entre «três maneiras» de rimas «reguladas, ou livres, ou parte livres, parte reguladas. Reguladas se chamão aquelas que vão sempre atadas a ũa mesma regra, como são os Tercetos, de que se crê inventor Dante...

[...]. & as seistinas, que foram invenção dos Provençais, especialmente de Arnaldo Danielo» (6).

Como se referiu atrás, entre as 28 sextinas, só uma é evocada como canção. É a que o Visconde de Juromenha atribuiu a Camões. E como a sextina da arte poética de Sanches de Lima é ou a tradução desta Sextina ou o original, é também igualmente evocada como canção.

Essa mesma evocação, feita no remate (7), como era da praxe fazer-se na canção petrarquista, aparece também numa das nove sextinas do **Canzoniere** de Petrarca, como já se disse, numa das duas sextinas de **L'Arcadia** de Sannazaro — a simples —, e numa das três de **Los siete libros de la Diana** de Jorge de Montemor.

Pelo que se refere à designação da sextina como canção, noutras novelas pastoris, já na prosa que a precede, já na que a segue, já numa e noutra, acontece isso com as três sextinas de Jorge de Montemor. Mas, dito isto, apressamo-nos a esclarecer que o termo canção, usado nessas obras, em idênticas circunstâncias, tinha carácter genérico, sendo extensivo a várias outras formas poéticas, desde os poemas em tercetos até aos poemas em oitava rima, passando pelos poemas em metro peninsular.

3. *A sextina e o canto*

Ao declarar, apoiado na autoridade de Herrera, que as canções e as odes, e, portanto, as sextinas, «respondem aos versos líricos», o autor do «Prólogo aos leitores» está a dizer-nos que as sextinas eram cantadas: «así como la poesía heroica tomó nombre del canto, llámanse rapsodía (ραψῳδια) y epos (ἐπος); así se appellidó odé (ᾠδή) y mélos (μέλος) y molpé (μολπή), porque no se pronunciaban sin el canto y la lira: y Horacio puso título de odas a sus libros, porque se cantaban» (8).

Este fenómeno é também confirmado pelos comentários feitos pelos narradores das novelas pastoris, já pelos heterodiegéticos, já pelos autodiegéticos. Em diversos casos, se diz expressamente que o pastor ou a pastora vai cantar ou cantou a sextina, acompanhado por um dos vários instrumentos musicais próprios dos pastores. Sirvam de exemplo as palavras da **Lusitânia transformada** que o narrador antepõe à execução de uma sextina por Rosarda e à execução de uma canção patrarquista por Florisa: «Florisa e Rosarda [...] cantou ũa depois da outra com excessiva graça e com igual admiração de todos os ouvintes estes versos no modo que se segue» (9).

4. *A história da sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII*

Tanto quanto nos foi dado saber, através de pesquisas pertinentes, o primeiro escritor português a descrever a natureza da sextina foi Miguel Sanches de Lima. Depois de referir em pormenor em que consiste a sextina, conclui dizendo que «es compostura de mucho artificio». E para melhor elucidar o leitor sobre o assunto, transcreve na íntegra a sextina que começa: **Poco a poco se va la corta vida** (10).

Dada a importância, no tempo, da exposição teórica e do respectivo exemplo, vamos apresentar todo o esquema rímico da sextina que Sanches de Lima oferece como exemplo, por meio da transcrição das palavras-rima:

Est.	1	vida	ojos	gusto	días	curso	pena
Est.	2	pena	vida	curso	ojos	días	gusto
Est.	3	gusto	pena	días	vida	ojos	curso
Est.	4	curso	gusto	ojos	pena	vida	días
Est.	5	días	curso	vida	gusto	pena	ojos
Est.	6	ojos	días	pena	curso	gusto	vida

Remate: vida-ojos; gusto-días; curso-pena (11).

Propondo-se Sanches de Lima exemplificar a teoria sobre a sextina para melhor compreensão do leitor, não deixa de ser curioso que, no remate, evoque o poema que estava a acabar de compor sob o nome de «Canción», tal como era costume fazer no remate das canções petrarquistas propriamente ditas. Em nosso entender, um fenómeno desta natureza reflecte aquela indecisão

quanto ao nome a dar a esse tipo de composição poética a que mais tarde se referirá Faria e Sousa, como veremos oportunamente.

O jesuita Juan Díaz Rengifo, na sua arte poética, de publicação posterior à de Sanches de Lima, é já um pouco mais específico na sua exposição sobre a técnica da sextina. Além de indicar como se faz, conclui dizendo para que se faz: «Hácense estas sextinas para ostentación y aparato, cuando se piden en carteles, o cuando en alguna solene fiesta quiere el poeta sembrar los tapices de varias poesías, o en otras ocasiones que se ofrecen» (12). Seguidamente, apresenta um exemplo que reproduz, quanto às seis estâncias, o esquema da de Sanches de Lima, mas que difere no esquema rímico do remate. É que, enquanto Sanches de Lima nada diz quanto à ordem de distribuição das seis palavras no remate ou **contera**, Rengifo declara peremptoriamente que a ordem dessas seis palavras é arbitrária: «Y en el remate de toda la canción, se han de meter todos seis vocablos en tres versos dos en cada verso, *sin ningún respeto al orden que llevaron en las estancias pasadas* [itálico nosso]: porque como el uno entre en el fin, es libre meter el otro en cualquiera parte del verso, como se puede ver en todas las sextinas de Petrarca, y en especial en la canción séptima» (13).

Convém esclarecer que Rengifo, ao propor-se expor o esquema métrico específico de cada uma das canções de Petrarca, apresenta a sextina como um tipo de canção petrarquista, como se poderá deduzir da simples leitura do enunciado, da exposição: «**Cancion trigesima Sextina.**

Destas canciones hizo el Petrarca ocho, y son en el orden que él lleva la 3. 7. 16. 21. 32. 36. 37. 38. y 46 (14). Llámanse comunmente sextinas, porque cada estancia dellas es de seis versos» (15).

Como se verá adiante, deverá ter sido por esta e outras razões análogas, como a designação que lhes dão os autores das novelas pastoris, que Faria e Sousa era de opinião que se denominassem as sextinas de canções.

Eis o esquema rímico da sextina de Rengifo:

Est. 1	suelo	vida	suerte	puerto	tiempo	bienes
Est. 2	bienes	suelo	tiempo	vida	puerto	suerte
Est. 3	suerte	bienes	puerto	suelo	vida	tiempo
Est. 4	tiempo	suerte	vida	bienes	suelo	puerto
Est. 5	puerto	tiempo	suelo	suerte	bienes	vida
Est. 6	vida	puerto	bienes	tiempo	suerte	suelo

Remate: suelo-vida; tiempo-suerte; puerto-bienes.

O esquema rímico da sextina de Rengifo, igual ao da sextina de Sanches de Lima nas seis sextilhas, dele difere no remate.

Faria e Sousa, no seu modo de argumentar altamente polémico, abre o breve estudo sobre a sextina com a opinião dos que dizem que a sextina teve início com Petrarca, para imediatamente arrasar os adversários com a abundância do seu saber enciclopédico. Vejamos o caso, citando-o, na certeza de que assim ficará tudo muito mais claro:

> Esta suerte de composición se atribuye a Petrarca, porque dicen algunos que no se halla en otro escritor antes de él. Mas yo la hallo entre las Varias Rimas de Dante,

> que fue primero casi cincuenta años; y él, y todos los Toscanos la imitaron de Arnaldo Danielo, su inventor, aunque no hizo más de una, como consta de algunas exposiciones de Petrarca sobre la canción 3, que es la primera sextina entre aquellos sus poemas vulgares, en tanto que se le haya de dar este nombre; pero el Petrarca se le dio de canción, como le hallaría en el Danielo. Y por eso Fernan Rodriguez Lobo Surupita, que era hombre docto en estas letras, y fue el primero que dio forma a estas Rimas de mi Poeta, juntando las que salieron en la edición I. Puso esta sextina aquí al fin de las canciones y odas, y lo mismo hice yo al poner en orden las mías ([16]).

Seguidamente, Faria e Sousa informa que foi Castelvetro, numa edição das Rimas de Petrarca, que suprimiu a este tipo de composições poéticas o nome de canções e o substituiu pelo nome de sextinas. Foi essa uma boa ideia? Não foi — argumenta Faria e Sousa. Foi uma «impertinência», como impertinência foi — diz Faria e Sousa — Herrera ter chamado canção ao que Garcilaso classificara de ode. Mas, uma vez que tal prática entrou em uso geral, ele, Faria e Sousa, adoptou o mesmo critério quanto a Camões e quanto a ele próprio, ainda que saiba que se trata de «disparates». E que de «disparates» se trata, procura demonstrá-lo Faria e Sousa, por meio da redução do raciocínio de Castelvetro ao ridículo. Presumindo que Castelvetro classificou esse tipo de poema de sextina por ser consti-

tuído por estâncias de seis versos, da mesma maneira que outros tipos se classificam de oitavas, de décimas e de quintilhas por serem constituídos, respectivamente, por estâncias de oito, dez e cinco versos, pergunta-se por que é que não se hão-de classificar de vintenas as canções constituídas por estâncias de vinte versos, de «quinzenas» as de quinze, de «deciochenas» as de dezoito, e de «catorzenas» os sonetos.

Nas oito alíneas seguintes, Faria e Sousa fala, respectivamente, (2) do difícil que é este tipo de composição poética, em virtude da necessidade de repetir em todas as estâncias as seis palavras finais de cada um dos versos da primeira estância; (3) informa que os primeiros que na Península Ibérica cultivaram a sextina foram dois portugueses: Bernardim Ribeiro, primeiro, e Jorge de Montemor, depois ([17]); (4) diz que cada sextina deverá constar de seis estâncias de seis versos e de uma estância de três, como remate, e que entre as palavras da rima não deverá haver consonância nem sequer assonância; (5) faz referência às sextinas de doze estâncias ou duplas e diz da dificuldade que há em fazer sextinas desse tipo, e fala também da peculiaridade de um tipo de sextina dupla cultivada — e inventada também? — por Luís Groto; (6) informa o leitor que ele, Faria e Sousa, imitou Luís Groto, tendo ido mais longe ainda, ao compor sextinas em redondilha maior; (7) diz que, para tornar essas composições menos fastidiosas, recorreu à homonímia e mesmo à paronomásia, usando, por exemplo, entre as palavras da rima, *paro* e *puro, gasta* e *gusta*; (8) contra o que legislam alguns preceptis-

tas, que mandam que as palavras da rima deverão ser substantivos e não verbos, e deverão ser dissílabos, informa Faria e Sousa que grandes poetas, tais como, por exemplo, Petrarca, não fizeram caso dessas leis; (9) Faria e Sousa ilustra o caso de homonímia e de outras peculiaridades poéticas, à Luís Groto, com excerptos de sextinas dele próprio, Faria e Sousa ([18]).

5. *A sextina e a crítica*

No seu ensaio seminal sobre «A sextina e a sextina de Bernardim Ribeiro», Jorge de Sena chama a atenção para a escassez de estudos sobre uma das espécies de poesia mais artificiosas que existem: a sextina [19]. E tem razão. Basta reparar nos verbetes sobre a sextina nalgumas das melhores enciclopédias e dos melhores dicionários de teoria literária de que temos conhecimento para provar essa asserção do autor de **Uma canção de Camões**.

Para fazer uma ideia aproximada do tratamento dado à sextina pelos especialistas, vamos referir apenas alguns casos. Começando pela Enciclopédia Britânica, nota-se de imediato a falta de exactidão quanto a meras questões de facto. Os autores do Verbete, C.W.A e X, atribuem várias sextinas a Arnaut Daniel e a Dante, quando se sabe que tanto de um como de outro se conhece apenas uma sextina; atribuem várias sextinas aos poetas da **Pléiade**, quando se sabe que apenas Pontus de Tyard escreveu uma; datam a primeira sextina em língua inglesa de 1677, atribuída a Edmund Gosse, quando se sabe que já no século XVI Edmund Spenser e Philip Sidney cultivaram a sextina.

António Coimbra Martins, autor do verbete do **Dicionário de Literatura**, dirigido por Jacinto do Prado Coelho, preciso na apresentação dos elementos constitutivos da sextina e na sua visão diacrónica, erra ao atribuir quatro sextinas a Camões, não contando a que lhe atribuiu o Visconde de Juromenha. Isto depois de vários

dos organizadores da obra «completa» do Épico, deste século, desde José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, desde Salgado Júnior a Hernâni Cidade e a Costa Pimpão, terem optado apenas pela que apareceu na **Primeira Parte das Rimas** em 1595: **Foge-me pouco a pouco a curta vida.**

O verbete do **Dicionário de Retórica, Crítica y Terminología Literaria** de Angelo Marchese e Joaquín Forradellas, bastante bem feito no conjunto, peca, logo de início, pela inexactidão ao declarar que a sextina «consta de seis estrofes de seis versos endecassilábicos» (decassilábicos na nomenclatura poética portuguesa). Ora, como sabemos, tanto a sextina de Bernardim Ribeiro como a de Sá de Miranda, assim como algumas de Faria e Sousa, por exemplo, constam de versos heptassilábicos (octossilábicos na nomenclatura poética espanhola) ([20]). E a verdade é que o dicionário se destina também explicitamente aos leitores de língua portuguesa, como se pode ver, reparando no recurso constante a escritores portugueses, para a exemplificação dos mais variados fenómenos de retórica, de crítica e de terminologia literária. Por exemplo, no verbete em questão, o autor não só se refere a autores espanhóis e italianos, mas refere-se também a autores portugueses: «Algunas sextinas escribió Dante y otras más Petrarca. En la literatura peninsular acaso el más feliz de sus cultivadores fuera Fernando de Herrera, sin olvidar la única sextina de Camões **Foge-me pouco a pouco a curta vida**» ([21]).

Representando por algarismos, em forma descendente, a disposição das seis palavras da rima em cada uma das seis estâncias, teríamos o seguinte esquema, segundo o dicionário de Marchese-Forradellas:

1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6
6 — 1 — 5 — 2 — 4 — 3
3 — 6 — 4 — 1 — 2 — 5
5 — 3 — 2 — 6 — 1 — 4
4 — 5 — 1 — 3 — 6 — 2
2 — 4 — 6 — 5 — 3 — 1

Segundo os mesmos críticos literários, a disposição das palavras no remate é arbitrária : «El orden de las palabras-motivo en la contera no responde, que sepamos, a ninguna ley fija». Ora, como se verá a seu tempo, à base das 28 sextinas que figuram no presente estudo, o esquema geral da rima do remate é o seguinte: 1 — 2; 3 — 4; 5 — 6. Isto é, o primeiro verso do remate contém no corpo a palavra da rima do primeiro verso da primeira sextilha da sextina e no final a palavra da rima do segundo; o segundo verso contém no corpo a palavra da rima do terceiro verso e no final a palavra da rima do quarto; e o terceiro verso contém no corpo a palavra da rima do quinto verso e no final a palavra da rima do sexto verso da primeira sextilha da sextina.

Num verbete de um outro dicionário de terminologia literária, diz-se que a ordem das palavras do remate é a seguinte: «A conclusão, ou **envoi**, de três versos deverá usar como última palavra 5 — 3 — 1, sendo estas as palavras finais, na mesma sequência, da sexta estância. Mas o poeta

deverá exercer ainda um maior virtuosismo, pois deverá incluir em cada verso do **envoi** as outras três palavras da rima: 2 — 4 — 6;» (22). Ora isto quer dizer que o autor do dicionário substituiu a excepção pela regra.

Dito o que, passamos a dar uma visão global da natureza da sextina.

Inventada por Arnaut Daniel, na Idade Média, como já foi dito, a sextina é essencialmente um jogo de equivalências homonímicas em que é visível a prevalência do vasto leque de significado semântico e conotativo sobre o número reduzido de significantes. A simples é formada por trinta e seis versos distribuídos por seis sextilhas e por uma estrofe de três versos, ou meia estrofe, a que se dá o nome de remate, e a dupla é formada por setenta e dois versos distribuídos por doze sextilhas e, em geral, por uma estrofe de três versos. O conjunto resulta num mapa complexo de variações e permutações das palavras-rima, em que predomina a repetição e a inversão.

Dentro do simbolismo dos números, a que certamente a estrutura da sextina está associada, são importantes sobretudo os números seis e sete: o primeiro, devido às seis palavras da rima, às seis estrofes e aos seis versos de cada estrofe, e o segundo, devido à soma das seis estrofes e do remate.

Para nos mantermos dentro do campo semântico da Bíblia, bastará pensar nos seis dias da criação e no dia de repouso do Senhor ou número sete, para ver, num primeiro relance, a carga de significado simbólico veiculada pelos

números, numa época — a Idade Média — em que a linguagem dos símbolos era universalmente aceite em todos os meios de comunicação estética, desde a música à arquitectura, desde a astrologia à poesia. Baseados nos seis dias da criação, os exegetes bíblicos atribuiram ao mundo seis idades. Isto quer dizer que o número seis está associado com a natureza perecível das coisas, ao contrário do número sete. Este, passível de centralidade, está associado com o repouso do Senhor, no séptimo dia, e com a natureza eterna das coisas.

Em termos pitagóricos, o número seis, reflectido nos seis versos de cada estância, nas seis estrofes da sextina e nas seis palavras da rima, fala da instabilidade das coisas, em virtude da sua divisibilidade ou do seu carácter feminino, ao contrário do carácter masculino do número ímpar, indivisível por natureza.

Sem pretender ser exaustivo, passam-se a indicar os nomes dos principais poetas que, através dos séculos, cultivaram a sextina, já em Portugal, já noutros países. Na Provença cultivou-a Arnaut Daniel, que diz ter sido o seu inventor; na Itália, Dante, Petrarca, Pico della Mirandola, Bembo, Sannazaro, Girolamo Benivieni, Torquato Tasso, Carducci, Gabriel d'Annunzio; na Espanha, Gil Polo, Luis Gálvez de Montalvo, Fernando de Herrera, Cervantes, Lope de Vega; na França, Pontus de Tyard, Pierre le Loyer e Ferdinand de Gramont; na Alemanha, Opitz, Gryphius e Wecherlin; na Inglaterra e nos Estados Unidos, Philip Sidney, Edmund Spenser, W. H. Auden, Ezra Pound, T. S. Elliot; em Portu-

gal, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Jorge de Montemor, Camões, Diogo Bernardes, Pero de Andrade Caminha, Duarte Dias, Sanches de Lima, Falcão de Resende, D. Gonçalo Coutinho, Fernão Alvares do Oriente, Manuel Quintano de Vasconcelos, Mendes Quintela, António Lopes da Veiga, Manuel de Faria e Sousa, Bocage, Marquesa de Alorna, David Mourão Ferreira e Vasco Graça Moura [23].

6. *Autores representados neste estudo*

Ao pensarmos na realização de um estudo e de uma antologia sobre a sextina, optou-se por confiná-la a um espaço e a um tempo determinados, ao Portugal dos séculos XVI e XVII, ou seja ao período que mediou entre o seu aparecimento em Portugal e o seu declínio, tomando Sá de Miranda e Bernardim Ribeiro como **terminus a quo** e Manuel Quintano de Vasconcelos e António Lopes da Veiga como **terminus ad quem**. A referência a dois poetas em cada um dos termos deve-se ao facto de não dispormos de elementos que nos permitam dizer qual deles terá sido o primeiro ou o último a compor as sextinas contempladas neste estudo (24).

Situando a possível data de composição das sextinas de Sá de Miranda e de Bernardim entre a primeira e segunda décadas do século XVI (um e outro estão representados no **Cancioneiro Geral de Garcia de Resende** de 1516), e a possível data da composição da sextina de António Lopes da Veiga e das de Manuel Quintano de Vasconcelos, entre a segunda e terceira décadas do século XVII, teríamos aproximadamente um século de criação poética.

Sabendo da relevância da periodologia no estudo de qualquer manifestação de ordem cultural, vamos apresentar as sextinas pela sua ordem cronológica aproximada, a fim de se poder acompanhar a evolução do género, em todos os seus aspectos. Esta visão diacrónica permitir-nos-á compreender a razão de ser de alguns aspectos de forma e de fundo.

Aspecto importante do elemento diacrónico é o carácter mais ou menos cabalístico ou esotérico que as sextinas estudadas possam ou não conter. A razão de ser desta hipótese assenta no referido estudo de Jorge de Sena.

Será que se poderiam encontrar nalgumas das outras sextinas aqui reunidas sentidos ocultos idênticos aos que Jorge de Sena encontrou na de Bernardim Ribeiro? Ou será que a sextina se vai despojando dessa carga de sentido esotérico e/ou cabalístico encontrado por Jorge de Sena na sextina de Bernardim Ribeiro, à medida que vamos caminhando no tempo para o império todo poderoso da Inquisição, primeiro, e para o império do Barroco, depois? Embora a conclusão sugerida seja mais o resultado de uma visão impressionista que de uma análise escrupolosamente objectiva, inclinamo-nos para a segunda hipótese. O que não quer dizer que com Bernardim Ribeiro tenha acabado a preocupação dos poetas com sentidos cabalísticos e esotéricos. Cientes de que a linguagem dos símbolos estudada por Erich Fromm em **The Forgotten Language** é uma linguagem real, se bem que esquecida, Jorge de Sena e Fiama Hasse Pais Brandão e Stephen Reckert e Yvette Centeno e Vasco Graça Moura, entre outros, provam muito bem este facto, nos mais diversos estudos. Veja-se, a título de exemplo, o estudo exemplar feito recentemente por Vasco Graça Moura sobre as redondilhas de Camões que começam assim: «Sobre os rios que vão» (25).

Eis por ordem cronológica aproximada os autores representados neste estudo: Bernardim

Ribeiro (1482?-1552?), Sá de Miranda (1481-1558), Luís de Camões (1524?-1580), António Ferreira (1529-1569), Diogo Fernandes (1530?-1605?), Pero de Andrade Caminha (1520?-1598), Duarte Dias (século XVI), Fernão Alvares do Oriente (1530?--1600-1606?), Francisco Rodrigues Lobo (1580--1622), Diogo Mendes Quintela (séculos XVI--XVII), Manuel Quintano de Vasconcelos (século XVI-1655), António Lopes da Veiga (1596?-1664).

Destes doze autores, sete são representados por uma sextina e os cinco restantes são representados por duas ou mais: Pero de Andrade Caminha, por seis; Fernão Alvares do Oriente, por três; Diogo Bernardes, Duarte Dias e Manuel Quintano de Vasconcelos, por duas cada um. Isto quer dizer que das 28 sextinas, 22 aparecem com nome de autor e as outras 6 são anónimas. Destas seis anónimas, uma, incluída na obra de Diogo Bernardes, é atribuída a um amigo dele, identificado por Aníbal Pinto de Castro como D. Gonçalo Coutinho ([26]); quatro foram atribuídas a Camões: três por Faria e Sousa e uma pelo Visconde de Juromenha; e uma encontra-se no **Cancioneiro de D. Cecília de Portugal**, sem indicação de autor, como acontece com 38 dos 40 poemas contidos nessa colectânea (D. Cecília de Portugal apenas refere os autores de dois dos poemas: Bernardim Ribeiro e Montalto).

A fim de possibilitar ao leitor, mais ou menos leigo na matéria, uma melhor compreensão do estudo, resolveu-se fazer preceder a análise das sextinas pertinentes de uma breve nota biobibliográfica dos respectivos autores.

7. *O metro das sextinas*

Vistas diacronicamente, o primeiro fenómeno a observar é o que diz respeito ao metro utilizado pelos autores. Todas as sextinas são em metro italiano ou em «verso de medida italiana», como se expressa o autor do «Prólogo aos Leitores» das **Rimas** de Camões, de 1595, ou seja, em decassílabos, a exemplo das dos autores italianos que as cultivaram anteriormente, tais como Dante, Petrarca e Sannazaro, com a excepção da de Bernardim Ribeiro e da de Sá de Miranda. Poetas de transição entre a Idade Média e o Renascimento, sobretudo pelo que se refere aos géneros poéticos, não é de estranhar que tenham composto as respectivas sextinas em metro peninsular ou na medida velha, ou ainda em «verso pequeno», como lhe chama também o autor do tal «Prólogo aos Leitores». Este fenómeno aplica-se mais a Bernardim Ribeiro que a Sá de Miranda, pois enquanto do primeiro não se conhece um único poema em metro italiano, do segundo conhecem-se muitos. Como todos sabem, é a Sá de Miranda que se deve a introdução oficial do **dolce stil nuovo** em Portugal e, com ele, de várias formas poéticas de origem italiana, tais como o soneto, as oitavas, os tercetos e a canção petrarquista.

De entre todas as sextinas, a de Bernardim Ribeiro é a única que não tem remate, o qual consiste em meia estância ou três versos, como já se disse.

Se quiséssemos apontar algumas outras diferenças, sobretudo de carácter externo e formal, entre as sextinas de Bernardim Ribeiro e de Sá

de Miranda e as dos outros autores conhecidos ou desconhecidos, diríamos, por exemplo, que as sextinas de Bernardim Ribeiro e de Sá de Miranda são as que contêm menos adjectivos, provavelmente pela simples razão de não poderem incluir tantas palavras como as dos outros poetas.

Por outro lado, enquanto nas formas poéticas em metro italiano, era da praxe evitar o uso das palavras agudas, fosse em que género poético fosse, já o mesmo se não pode dizer das formas poéticas em metro peninsular ou medida velha. E assim se explica que na sextina de Bernardim Ribeiro se encontre um monossílabo — **leis** — e na de Sá de Miranda outro — **sol**.

Das 28 sextinas, 25 são simples e três são duplas: uma de Pero de Andrade Caminha, outra de Duarte Dias e a terceira de Fernão Alvares do Oriente. A diferença entre as três sextinas duplas, pelo que se refere à estrutura externa, reside no facto de a de Andrade Caminha e a de Duarte Dias serem monologais e conterem um único remate e a de Alvares do Oriente ser dialogada e conter um remate duplo (27).

8. *Natureza fonética, silábica e gramatical das palavras da Rima*

Pelo que se refere à acentuação das palavras da rima, deverá afirmar-se que todas elas são graves, com a excepção óbvia dos três monossílabos — **leis**, **paz** e **sol** — a que se faz referência expressa noutra parte, e do dissílabo **razão**.

Segundo a prosódia do tempo, as palavras terminadas em ditongo decrescente eram consideradas graves, o que quer dizer que estariam nesta categoria as seguintes palavras da rima: **água, águas, glória e remédio**.

Quanto ao número de sílabas das palavras da rima, visto o caso à luz da doutrina que propunha que todas as palavras fossem dissilábicas, é fácil verificar que há algumas excepções e que o autor mais heterodoxo é Rodrigues Lobo. Das seis palavras da rima da sua sextina, nem sequer uma é dissilábica: três são trissilábicas, duas são quadrissilábicas e uma é pentassilábica.

Para melhor compreensão deste fenómeno, decidiu-se proceder a um inventário completo de todas as palavras-rima das 28 sextinas.

PALAVRAS DA RIMA DAS 28 SEXTINAS, DISPOSTAS POR ORDEM ALFABÉTICA

água	1	honra	1
águas	2	horas	1
alma	4		
Amor	1	laço	1
anos	2	leis	1

arte	1	liberdade	1
asas	1		
aves	1	males	2
		monte	4
bela	1	montes	2
bosques	1	morte	6
brandura	1	mundo	1
		Musas	2
caminho	2		
campos	2	noite	3
canto	2	noites	1
contente	1	nome	2
corpo	1		
costume	2	olhos	12
crueza	1		
curso	1	passo	1
dano	1	paz	1
desejo	1	pego	2
desengano	1	peito	4
dia	5	pena	2
dias	3	pranto	3
entendimento	1	razão	1
esperança	1	remédio	1
estado	3	rima	1
estilo	3	rio	1
estrelas	1	rios	2
fado	2		
falo	2	serras	1
fama	1	sol	1
Febo	2	sombras	1
flama	1		
flores	2	tempo	6
fogo	1	terra	3
fonte	1		
fontes	1	vale	1
força	1	vales	1

		ventura	2
glória	2	verde	2
gosto	2	versos	1
graça	1	vida	16
graças	1	vista	3
guerra	1	vivo	1
		vontade	2

OBSERVAÇÕES SOBRE AS PALAVRAS DA RIMA

1. Como são 28 as sextinas, temos 168 palavras na rima.
2. Das 168 palavras, apenas 81 são diferentes.
3. Das 81 palavras diferentes, 48 aparecem uma só vez e 33 aparecem duas ou mais vezes.
4. Das 33 palavras que aparecem mais de uma vez, 14 aparecem 3 ou mais vezes e as outras 19 aparecem 2 vezes. Das 14 palavras que aparecem 3 ou mais vezes, vida aparece 16 vezes; olhos, 12; morte e tempo, 6; dia, 5; alma, monte e peito, 4; dias, estado, estilo, noite, pranto, terra e vista, 3.
5. Das 81 palavras, as 7 seguintes aparecem umas vezes no singular e outras no plural: água, dia, fonte, graça, monte, noite e rio.
6. Segundo alguns teóricos, as palavras da rima deveriam ser todas dissilábicas ([28]). Porém, entre as 81 palavras diferentes, há apenas 64 dissílabos. Entre as outras 17, temos 3 monossílabos: leis, paz e sol; 11 trissílabos: brandura, caminho, contente, costume, crueza, estado, estilo, estrela, remédio, ventura e vontade; 2 quadrissílabos: desengano e liberdade; e 1 pentassílabo: entendimento.

7. Segundo também alguns teóricos, todas as palavras da rima deveriam ser substantivos ([29]). Entretanto, das 81 palavras, apenas 73 são substantivos. Das outras 8, 3 são já substantivo já verbo: canto, passo e rio; e 1 é já adjectivo já verbo: vivo.

8. Das 81 palavras, 68 começam por consoante e as outras 13 começam por vogal. Convém porém esclarecer que, na maioria dos casos, as palavras que começam por vogal ficam reduzidas a uma sílaba a menos, em virtude do recurso à crase e à sinalefa, por parte dos poetas que delas se servem. O que quer dizer que, para efeitos métricos, os dissílabos, tais como olhos, água e alma, passariam a contar como monossílabos, os trissílabos, tais como estado, estilo e estrela, como dissílabos, e o quadrissílabo esperança, como trissílabo e o pentassílabo entendimento, como quadrissílabo.

9. A sextina de Bernardim Ribeiro, além de não ter remate e de conter um monossílabo — **sol** —, tem também a peculiaridade de recorrer ao cognato, quanto às palavras-rima, transformando-se uma vez **terra** em **aterra**».

10. O índice de frequência das palavras da rima ajuda-nos a determinar os temas predominantes das sextinas. Bastará reparar na presença do termo **vida** em 16 sextinas, ou seja, em mais de metade, de **olhos** e **vista** em 12 e 3, respectivamente, de **morte** em 6, para concluir que a humana existência, a sede de amor e a visão escatológica da vida são os temas mais comuns.

9. *As vozes das sextinas*

Por questão de método, vamos presumir que, salvo raras excepções, a maioria das vozes que falam nas sextinas estudadas pertencem aos respectivos autores. E como o modo poético é geralmente lírico e todos os autores são do sexo masculino, é pelos olhos deles que nos é dado obter uma visão deles próprios, dos outros e do mundo em que viviam. Uma visão, portanto, senão distorcida, pelo menos unilateral e incompleta. É como que a afirmação do princípio de que o homem é a medida das coisas.

Entretanto, temos excepções para essa regra. A primeira resulta da natureza das obras a que pertencem algumas das sextinas. Referimo-nos às inseridas nas novelas pastoris, assim como à inserida na tragédia **Castro** de António Ferreira. Nas sextinas das novelas pastoris a voz que fala é a da respectiva personagem. Mas mesmo aqui convém notar que, sendo da tradição do género que o protagonista das novelas pastoris seja o **alter-ego** do autor, tanto numa das três sextinas da **Lusitânia transformada** de Fernão Alvares do Oriente como numa das duas sextinas de **A paciência constante** de Manuel Quintano de Vasconcelos e na sextina de **O Pastor Peregrino** de Rodrigues Lobo é o **alter-ego** do autor que fala: na do primeiro é Felício, na do segundo é Marfido e na do terceiro é Lereno. Pelo que se refere à tragédia de Ferreira, a voz que se faz ouvir é a do Coro.

Uma outra excepção à regra, no capítulo das vozes responsáveis pela transmissão das mensa-

gens contidas nas sextinas das novelas pastoris, encontra-se na **Lusitânia transformada.** Nesta novela, a voz responsável pela transmissão da mensagem encerrada na primeira sextina que aparece no texto é a de uma pastora: a de Rosaura, para sermos mais exactos. Caso único, portanto, de voz feminina.

Com excepção da sextina dupla da **Lusitânia transformada**, todas as sextinas estão na primeira pessoa. Isto diz do discurso essencialmente lírico e extremanente subjectivo de todas as sextinas.

10. *Características fundamentais das sextinas*

Convém esclarecer, de início, que, em virtude da grande abundância de sextinas estudadas, se torna extremamente difícil apontar com precisão todas as diferenças fundamentais existentes entre elas, se bem que todas tenham a sua personalidade mais ou menos definida, salvo o caso óbvio da de Sanches de Lima e da que Juromenha atribuiu a Camões. Daí a nossa insistência nos aspectos aproximativos.

O segundo ponto a acentuar é que as observações que vão ser feitas são de natureza vária, indo da estilística à temática e da filologia à retórica.

Começando por chamar a atenção para alguns dos aspectos estilísticos dominantes, convém observar que, de uma maneira geral, há uma grande fluência e uma grande musicalidade em todas as sextinas, o que é um claro indício da facilidade com que os autores dominavam a arte da poesia. Talvez as sextinas que melhor acusam uma certa inabilidade para a composição melodiosa e harmónica sejam as de Manuel Quintano de Vasconcelos e as de Pero de Andrade Caminha, o que reflecte a letra e o espírito do conjunto da obra poética de ambos.

As figuras de retórica mais comuns parecem ser a homonímia, a antítese, a anáfora, o oxímoro, o adynaton, o símile, a prosopopeia, a apóstrofe, a hipotipose.

Numas mais, noutras menos, em quase todas as sextinas é palpável a natureza plurissémica dos termos, das palavras-rima. Como reconhece

Faria e Sousa, trata-se como que de um corolário da obrigatoriedade de repetir essas palavras, pelo menos sete vezes nas sextinas simples e treze — catorze na de Fernão Alvares do Oriente — nas sextinas duplas. Como se poderá depreender das respectivas análises, de uma maneira geral esse recurso à homonímia está em proporção aritmética com a complexidade conceptual das sextinas.

Dizer do carácter iterativo, já a nível da palavra, já a nível do conceito, é desnecessário, pois esse é um fenómeno da verdadeira essência da sextina: ser o tipo de poema que melhor se presta para a reiteração desses dois elementos complementares, em virtude da sua mesma estrutura externa.

Forma essencialmente repetitiva, portanto, poder-se-ia dizer que, em geral, a primeira estância da sextina é a proposição, as cinco seguintes são o desenvolvimento do tema e o remate é o epílogo ou conclusão.

E pelo que se refere a Pero de Andrade Caminha, em nosso modesto entender o mais superficial e, como já se disse, o menos melodioso de todos os poetas representados no presente estudo — tanto dos conhecidos como dos anónimos —, talvez pudesse dizer-se que uma das sextinas é a exposição do tema e as outras cinco são variações sobre esse tema, uma vez que todas elas são lírico-amorosas e versam sobre as queixas do homem ou mal-amado, por não se ver correspondido no amor, por parte da sua «senhora».

Antes de passarmos ao inventário dos temas mais evidentes no conjunto das sextinas, convém acentuar que em vão se procurará nelas o que é

costume apontar como uma das principais características da filosofia renascentista e do seu reflexo nas artes: a valorização do homem como indivíduo, a afirmação do eu, a passagem de um mundo teocêntrico para um mundo antropocêntrico (30).

O que sim talvez se possa afirmar é que, apesar de todos os sofrimentos que o visitam e de todas as contradições que se cruzam no seu espírito, na sua qualidade de ser dotado de livre arbítrio, o homem se assume inteiramente com a sua grandeza e com a sua miséria. Este aspecto parece-nos muito importante, na medida em que nele se traduz uma das faces do verdadeiro humanismo, numa época em que o homem, ao ver-se herdeiro, ao mesmo tempo, do saber do mundo clássico greco-romano e do mundo judaico-cristão, terá por preocupação fundamental harmonizar, em perfeito conúbio, esses dois mundos.

Vistas no conjunto, estas sextinas de forma alguma testemunham daquele optimismo renascentista de que falam certos estudiosos. Elas testemunham antes daquela melancolia renascentista de que fala Marcel Bataillon, em referência à problemática dos judeus e dos cristãos-novos, melancolia que teria como causas principais o dogmatismo religioso, os rigores da Inquisição, a Contra-Reforma.

Se repararmos bem, notamos que em quase todas as sextinas o homem é visto de costas para o dia e de rosto para a noite. As **personae** que se escondem por detrás desta espécie de labirinto, que, no fundo, é a sextina, são essencialmente espíritos nocturnos. As excepções, constituídas

por duas sextinas e meia de Alvares do Oriente, sextinas que poderíamos classificar de autênticas palinódias, vistas à luz do contexto da obra em que estão inseridas, e por uma das sextinas de Diogo Bernardes e pela do amigo que com ele dialoga, D. Gonçalo Coutinho, são, como todas as excepções, uma justificação da regra.

Nas sextinas amorosas, que são verdadeiramente a maioria, não há um só caso em que o homem celebre a paz e a felicidade no amor. O mal-amado, perante uma «senhora» surda às suas queixas e um destino indiferente ao seu sofrimento, engana o seu desespero com a comemoração dramática do bem que foi e do mal que é, e procura lenitivo para a sua dor na solidão dos bosques e na magia do canto. A mulher, objecto de adoração e de demanda, por parte do homem, de acordo com o código de ideologia amorosa que vinha desde a poesia provençal, está sempre longe e inatingível. Em nenhuma das sextinas se vê a mulher aquiescer ao desejo do homem. É como se o único laço de união entre o amado e a amada fosse o texto poético.

Nas sextinas de Bernardim Ribeiro, de Sá de Miranda e de Camões, de sinal marcadamente metafísico e visivelmente existencial, o homem está frente a frente com o seu destino.

A sextina de Diogo Mendes Quintela, acaso a mais genuinamente cristã tematicamente e a mais esteticamente barroca, é uma meditação sobre a fugacidade das coisas deste mundo e a perenidade das coisas celestes e a necessidade, por parte do cristão, de ver a vida neste mundo sob o conspecto da eternidade. Perante esse abismo que

se abre entre valores tão contraditórios e perante a inevitabilidade da morte, o poeta não compreende por que continua preso aos bens precários deste mundo.

Praticamente todos os poetas se queixam do poder corrosivo e devorador do tempo. Todos se sentem impotentes perante a tirania desse deus insaciável que se alimenta continuamente do sangue dos próprios filhos.

De uma maneira geral, o homem, entregue ao seu destino, é ele e a sua solidão. Os destinatários das suas queixas e das suas ansiedades e das suas desilusões amorosas e da sua impotência perante a força omnipotente do destino são senhoras indiferentes e mudas a essas queixas, estrelas cruéis e distantes, uma natureza por vezes benigna e compassiva e a morte sempre perto e sempre longe. Isto quer dizer que uma das finalidades do poema é servir ao poeta de evasão para as suas penas e as suas desilusões, por meio da arte do canto. Nem num só caso se encontra no final da sextina o que se poderia considerar um fim feliz. Salvo, naturalmente, como já se disse, nas de Fernão Alvares do Oriente, na medida em que a voz que fala nada mais faz senão tirar o melhor partido possível de uma situação em que a personagem, ex-vítima de forças externas e incontroláveis ou ex-testemunha do fado adverso de uma dessas vítimas, vem a descobrir na religião a resposta para as suas perguntas, a consolação para as suas dores.

Numa boa parte das sextinas, sobretudo nas de tema amoroso, que são a maioria, como já se disse, estamos quase sempre perante um antes e

um depois. O antes é o tempo da felicidade; o depois, que é o presente e, portanto, o momento em que o poeta se vê forçado a viver, é o tempo da infelicidade. É o diálogo insolúvel entre duas vivências: eufórica a que foi; disfórica a que é.

Nas sextinas de tema ascético dá-se obviamente o contrário. Desiludidas dos amores profanos e dos valores das coisas deste mundo, as personagens encontram em Deus a resposta para todas as suas perguntas e o repouso que em vão procuraram entre as criaturas e as coisas perecíveis deste mundo.

Embora reconheçamos a quase impossibilidade de uma classificação precisa, em virtude da sua justaposição e cruzamento, tendo em conta o tema, o motivo e a tonalidade dominante das sextinas, quase poderíamos dividi-las em didácticas, metafísicas, ascéticas, bucólio-amorosas, elegíacas, amorosas e heróico-elegíacas. Assim, seriam predominantemente didácticas a de Diogo Bernardes e a do amigo dele, D. Gonçalo Coutinho; predominantemente metafísicas as de Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Camões, Rodrigues Lobo, António Lopes da Veiga, uma de Quintano de Vasconcelos, e a anónima do **Cancioneiro de D. Cecília de Portugal**; predominantemente ascéticas as de Fernão Alvares do Oriente e a de Mendes Quintela; predominantemente bucólico-amorosas as de Andrade Caminha e uma de Quintano de Vasconcelos; predominantemente elegíaca uma das de Diogo Bernardes; predominantemente amorosas as duas de Duarte Dias e as quatro atribuídas a Camões; e heroico-elegíacas a de António Ferreira.

Esta tímida tentativa de catalogação das sextinas diz-nos, entre outras coisas, que, enquanto a sextina, tal como o soneto, é externamente uma forma fechada, por constar de um número específico de versos e de um rígido esquema estrófico, rítmico e rimático, ao contrário da canção petrarquista, da ode, do poema em oitava rima ou em tercetos, por exemplo, quanto à estrutura é uma forma aberta, por nela caber uma grande variedade de matérias e de temas, ao contrário do que propõem Rengifo e Faria e Sousa.

Vistas no conjunto, nestas sextinas encerram-se os temas principais tratados pelos poetas do tempo na sua poesia lírica, com excepção conspícua dos temas heróicos e dos temas satíricos e burlescos. Nelas se cantam — e se choram — os encantos da poesia, a luta com o destino e com o fado, a luta com as paixões, a formosura da mulher amada, o processo de enamoramento, os dramas amorosos, as maravilhas da natureza, a fuga do tempo, a inevitabilidade da morte, a crueldade do amor, a imortalidade pelo martírio, a salvação pela renúncia aos bens deste mundo, as penas do cativeiro, as saudades da pátria.

Recapitulando, poder-se-ia dizer que, dentro dos trinta e nove versos das sextinas simples e dos setenta e cinco das sextinas duplas (a de Fernão Alvares do Oriente tem setenta e oito) cabem alguns dos temas mais intensamente vividos e celebrados pelo homem renascentista, maneirista e barroco: a passagem veloz e lenta das horas, a dança das estações, a vida cíclica da natureza, a interacção entre o tempo carte-

siano e o tempo psicológico, o diálogo entre o tempo épico (o passado) e o tempo metafísico (o presente), a dialéctica entre o ser e o devir, entre o carácter estático e dinâmico das coisas, entre a substância e o acidente, a comunhão entre o homem e as coisas, a dissonância entre a paisagem exterior e a paisagem interior, o desconcerto do mundo, a apologia da mulher, a omnipotência da paixão amorosa, o desejo do amor, o drama causado no homem pelo amor não correspondido e pela ausência do objecto amado, a angústia metafísica, o anseio da morte, a visão estoica da vida, a aceitação do sofrimento, a renúncia aos bens deste mundo, a celebração do ideal ascético do cristianismo, o esconjuro da fortuna, a imortalidade pelo amor, a exortação à poesia, a salvação pela arte, a evasão pelo canto.

Como Jorge de Sena nos ensina no estudo várias vezes referido, no decorrer deste trabalho, não só o seu fundador, Arnaut Daniel, como também alguns dos seus continuadores, terão tido em mente, ao optarem por esta forma poética, de preferência a outra, veicular sentidos mais ou menos ocultos e misteriosos, por meio do simbolismo dos números representados pelas palavras-rima, pelas estâncias, pelos versos das estâncias e pelos versos de toda sextina. Porém, como este aspecto das sextinas já foi tratado magistralmente pelo autor citado, remetemos para o estudo dele os leitores interessados.

11. *Método de análise*

Ao procurar apresentar o sentido fundamental de cada uma das sextinas contidas nesta antologia, optar-se-á por uma abordagem ecléctica, lançando mão dos mais diversos métodos de análise literária. Mas, de entre todos eles, serão objecto de particular atenção o método filológico e o método estilístico. Oportunamente, sempre que o poema o justifique, recorrer-se-á também ao método estruturalista e ao semiótico, far-se-á uma ou outra breve observação de carácter intertextual e intratextual, e, por concomitância, ao método histórico-literário.

Como o leitor poderá verificar, este breve estudo consta de duas partes: na primeira fazem-se considerações gerais sobre a sextina, mormente em Portugal, e na segunda faz-se a análise de cada uma das sextinas em questão. Convém porém esclarecer que não foi nossa intenção analisar exaustivamente nenhuma das sextinas, em virtude da finalidade deste trabalho. A nossa intenção foi chamar a atenção para o que nos parece ser o sentido global de cada uma das sextinas e para um ou outro caso dos elementos semânticos, prosódicos, estilísticos e retóricos mais relevantes.

Caberá ao leitor debruçar-se sobre as sextinas que mais lhe agradarem e levar a sua análise até às ultimas consequências. Uma leitura atenta do estudo de Jorge de Sena sobre a sextina de Bernardim Ribeiro é a melhor preparação para um exercício dessa natureza.

12. *A ortografia das sextinas*

Ao pensarmos na publicação de um estudo sobre a sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII, acompanhado de uma antologia, pôs-se-nos de imediato a questão sobre o critério ortográfico a adoptar.

Tratando-se de um obra destinada ao leitor comum, não nos foi difícil chegar à conclusão de que seria conveniente actualizar a ortografia e a acentuação, obedecendo, porém, escrupulosamente a dois princípios fundamentais: a preservação da grafia com valor fonético e prosódico e a modificação da grafia sem qualquer desses dois valores, a fim de em nada ferir o ritmo e o sentido do texto.

Para melhor compreensão das alterações introduzidas nos textos quinhentistas e seiscentistas, vamos exemplificar:

1. Modernizou-se a acentuação, mas teve-se o maior cuidado em respeitar as licenças poéticas;
2. Modernizou-se a pontuação;
3. Introduziu-se o hífen entre a forma verbal e o pronome pessoal oblíquo, encliticamente empregado;
4. Aboliu-se o **c** duplo. Exemplo: occasião passou para ocasião;
5. Aboliu-se o **ch** com valor de k. Exemplo: charo passou para caro;
6. Aboliu-se o **ff** duplo. Exemplo: offerecer passou para oferecer;

7. Aboliu-se o **h** sem valor fonético. Exemplo: hé passou para é;
8. Aboliu-se o **ll** duplo. Exemplo: bello passou para belo;
9. Aboliu-se o **ph**. Exemplo: nimpha passou para ninfa;
10. Substituiu-se o **y** por **i**. Exemplo: ley passou para lei;
11. Substituiu-se o **o** por **u**. Exemplo: ceo passou para céu;
12. Substituiu-se o **i** por **j**. Exemplo: ia passou para já;
13. Substituiu-se o **u** por **v**. Exemplo: louuor passou para louvor;
14. Substituiu-se o ˜ pelo **m** ou **n**. Exemplo: cãpo e cãto passaram, respectivamente, para campo e para canto;
15. Substituiu-se o **ão** da terceira pessoa do plural do presente, pretérito e imperfeito do indicativo pelo **am**. Exemplo: cantão, cantavão e cantarão passaram para cantam, cantavam a cantaram, respectivamente.
16. Substituiu-se o apóstrofe pela contracção. Exemplo: dagoa passou para d'agoa.

13. *As Palavras da rima*

1. Bernardim Ribeiro:

1.ª est. noute — terra — dia — sol — vontade — tempo
Remate: Não tem remate. Caso único entre as 28 sextinas.

2. Sá de Miranda:

1.ª est. olhos — razão — vontade — costume — leis — força
Remate: olhos — vontade; leis — costume; força — razão

3. Camões:

a. [canónica]
1.ª est. vida — vivo — olhos — falo — passo — pena
Remate: vida — vivo; olhos — falo; passo — pena

b. [apócrifa]
1.ª est. olhos — alma — liberdade — brandura — males — vida
Remate: olhos — alma; liberdade — brandura; males — vida

c. [apócrifa]
1.ª est. dia — dano — vista — contente — vida — glória
Remate: dia — dano; vista — contente; vida — glória

d. [apócrifa]
1.ª est. vida — olhos — gosto — dias — curso — pena
Remate: vida — olhos; gosto — dias; curso — pena (31)

4. António Ferreira:

1.ª est. Amor — olhos — morte — vida — nome — terra
Remate: Amor — olhos; terra — morte; vida — nome

5. Diogo Bernardes:
[Sextina a um amigo]

1.ª est. verde — Febo — monte — caminho — Musas — peito
Remate: verde — caminho; Febo — peito; Musas — monte

6. (D. Gonçalo Coutinho) Amigo de Diogo Bernardes:
[Resposta pelas mesmas palavras]

1.ª est. verde — Febo — monte — caminho — Musas — peito
Remate: verde — caminho; Febo — peito; Musas — monte

7. Diogo Bernardes:

1.ª est. pranto — montes — dia — olhos — campo — rios
Remate: olhos — pranto; campos — montes; rios — dia

8. Pero de Andrade Caminha:
a. (sextina simples)

1.ª est. olhos — alma — vida — morte — dia — noute
Remate: olhos — alma; vida — morte; dia — noute

b. (sextina simples)

1.ª est. bosques — campos — fontes — sombras — olhos — graça
Remate: bosques — campos; fontes — sombras; olhos — graça

c. (sextina simples)

1.ª est. rima — olhos — terra — alma — canto — graças
Remate: rima — olhos; terra — alma; canto — graças

d. (sextina simples)

1.ª est. versos — arte — tempo — nome — fama — honra
Remate: versos — arte; tempo — nome; fama — honra

e. (sextina simples)

1.ª est. montes — vales — flores — aves — serras — rios
Remate: montes — vales; flores — aves; serras — rios

f. (sextina dupla)

1.ª est. olhos — água — peito — fogo — tempo — morte
Remate: olhos — água; peito — fogo; tempo — morte

9. Duarte Dias:
a. (sextina simples)

1.ª est. flama — guerra — paz — vale — laço — estilo
Remate: flama — guerra; paz — vale; laço — estilo

b. (sextina dupla)

1.ª est. dias — noites — estado — estilo — pranto — vida
Remate: dias — noites; estado — estilo; pranto — vida

10. Fernão Alvares do Oriente:
a. (sextina simples)

1.ª est. fonte — vista — flores — gosto —.peito — tempo
Remate: fonte — vista; flores — gosto; peito — tempo

b. (sextina simples)

1.ª est. monte — vida — canto — águas — pego — mundo
Remate: monte — vida; canto — águas; pego — mundo

c. (sextina dupla)

1.ª est. monte — olhos — águas — estado — estrelas — vida
Remate: monte — olhos; águas — estado; estrelas — vida
vida — monte; estado — olhos; estrelas — águas

11. Francisco Rodrigues Lobo:

1.ª est. desejo — ventura — costume — esperança — — desengano — entendimento
Remate: desejo — ventura; costume — esperança; desengano — entendimento

12. Diogo Mendes Quintela:

1.ª est. vida — morte — glória — pena — falo — rio
Remate: vida — morte; glória — pena; falo — rio

13. Manuel Quintano de Vasconcelos:

a.

1.ª est. horas — vida — anos — males — tempo — morte
Remate: horas — vida; anos — males; tempo — morte

b.

1.ª est. estilo — pranto — dia — noite — vida — estado
Remate: estilo — pranto; dia — noite; vida — estado

14. António Lopes da Veiga:

1.ª est. vida — asas — peso — fado — anos — dias
Remate: vida — asas; peso — fado; anos — dias

15. Cancioneiro de D. Cecília de Portugal

1.ª est. vida — bela — olhos — corpo — alma — morte
Remate: morte — vida; bela — olhos; alma — corpo

OBSERVAÇÕES:

1. Todas as sextinas têm o mesmo esquema rímico nas seis sextilhas:

1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6
6 — 1 — 5 — 2 — 4 — 3
3 — 6 — 4 — 1 — 2 — 5
5 — 3 — 2 — 6 — 1 — 4
4 — 5 — 1 — 3 — 6 — 2
2 — 4 — 6 — 5 — 3 — 1

2. As sextinas duplas mantêm integralmente o mesmo esquema das simples, na segunda metade.
3. Das 28 sextinas, 20 têm o mesmo esquema rímico no remate e as outras 8 têm um esquema distinto.

A. O esquema das 20 é o seguinte:

1 — 2; 3 — 4; 5 — 6.

B. O esquema das outras 8 é o seguinte:

Sá de Miranda: 1 — 3 — 5 — 4 — 6 — 2

António Ferreira: 1 — 2 — 6 — 3 — 4 — 5

Diogo Bernardes: 1 — 4 — 2 — 6 — 5 — 3

Amigo de Bernardes (D. Gonçalo Coutinho):

1 — 4 — 2 — 6 — 5 — 3

Diogo Bernardes: 4 — 1 — 5 — 2 — 6 — 3

Duarte Dias (sextina simples):

1 — 2 — 5 — 4 — 3 — 6

Cancioneiro de D. C. de Portugal:

6 — 1 — 2 — 3 — 5 — 4

Alvares do Oriente (2.º remate da sex. dup.):

6 — 1 — 4 — 2 — 5 — 3

Note-se que a sextina de Bernardes e a do amigo são as únicas, de entre as que fogem à regra, que têm um esquema rímico igual no remate, o que era de esperar.

> *Em todo o processo de criação literária* [...] *há a considerar uma duplicidade fundamental: por um lado, as estruturas genéricas de teor linguístico e literário que o autor encontra dominantes na sua época* [...]; *por outro lado,* [...], *a capacidade inventiva e criadora do escritor, a sua força imaginativa e reveladora do mundo e da vida, enfim, a sua originalidade.*
>
> Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva, **Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa** (Coimbra: 1971), pp. 4 — 5.

Bernardim Ribeiro (1482? — 1552?)

Nascido provavelmente na «aldeia que chamam Torrão», no Alto Alentejo, e morto em Lisboa, possivelmente em estado de loucura, Bernardim Ribeiro terá sido poeta palaciano e terá participado, portanto, nos saraus literários da corte do Rei D. Manuel I e de D. João III, em

companhia de Gil Vicente, Sá de Miranda e Garcia de Resende.

As longas biografias, baseadas sobretudo na sua obra e na de Sá de Miranda, de que tem sido objecto, desde Teófilo Braga até Aquilino Ribeiro, passando por António José Saraiva e Salgado Júnior, são mais de carácter impressionista que documental.

Em 1516 foram publicadas algumas poesias suas no **Cancioneiro Geral [dito] de Garcia de Resende**; em 1536 saiu a lume uma égloga com o título de **Trovas de dous pastores**; em 1554, postumamente, saíram em Ferrara, na tipografia de Samuel Usque, obras suas – **Menina e Moça** e poesias juntamente com obras de Cristóvão Falcão e outros autores; e três anos mais tarde foi publicada a **Primeira Parte de Menina e Moça ou Saudades de Bernardim Ribeiro**. Évora por André de Burgos. 1557. 8.

Sextina de Bernardim Ribeiro

Ontem pô-se o sol, e a noute
Cobriu de sombra esta terra.
Agora é já outro dia:
Tudo torna, torna o sol;
Só foi a minha vontade
Para não tornar co tempo.

Todalas coisas, per tempo,
Passam como dia e noute.
Ua só, minha vontade,
Não, que a dor comigo a aterra;
Nela cuido em quanto há sol,
Nela em quanto não há dia.

Mal quero per um só dia
A todo outro dia e tempo,
Que a mim pô-se-me o sol
Onde eu só temia a noute.
Tenho a mim sobre a terra
Debaxo minha vontade.

Dentro na minha vontade
Não há momento do dia
Que não seja tudo terra.
Ora ponho a culpa ao tempo,
Ora a torno a pôr à noute:
No milhor pô-se-me o sol.

Primeiro não haverá sol,
Que eu descanse na vontade.
Pô-se-me ũa escura noute
Sobre a lembrança de um dia.
Inda mal, porque houve tempo
E porque tudo foi terra.

Haver de ser tudo terra
Quanto há debaxo do sol
Me descansa, porque o tempo
Me vingará da vontade,
Senão que antes deste dia
Há-de passar tanta noute. (32)

Como para além do que Jorge de Sena escreveu sobre esta sextina em «A Sextina e a Sextina de Bernardim Ribeiro» nada mais há a dizer, passamos adiante, lembrando mais uma vez ao leitor que a melhor introdução ao nosso estudo é esse trabalho do autor de **Dialécticas aplicadas**

da literatura. Apressemo-nos, porém, a esclarecer que, ao referir-nos ao estudo de Jorge de Sena como introdução ao nosso, de forma alguma se pretende inculcar que o trabalho dele seja parcial e o nosso total. Pelo contrário, o que se pretende dizer é que, dado o carácter exaustivo do trabalho dele quanto à natureza da sextina e o carácter exaustivo do estudo que ele fez da sextina de Bernardim Ribeiro, não fazia sentido que no nosso estudo se voltasse a fazer essa abordagem. Seria repetir desnecessariamente o que foi dito com autoridade por um mestre consumado na matéria.

Ainda chegámos a pensar que, por questão de equilíbrio artístico ou estético, talvez fosse recomendável apresentar uma breve paráfrase do estudo de Jorge de Sena. Mas se Jorge de Sena, precisamente no estudo em questão, condena o recurso à paráfrase como método de crítica literária, mais razão teria ainda para condenar a paráfrase de um estudo crítico.

Francisco de Sá de Miranda (1481 – 1558)

Filho de um cónego de Coimbra, possivelmente de ascendência fidalga, Sá de Miranda doutorou-se em Direito pela Universidade de Coimbra, onde é possível que tenha desempenhado funções docentes. Como Garcia de Resende, Gil Vicente e Bernardim Ribeiro, frequentou o paço real e tomou parte nos saraus literários. Em 1516 saíram a lume, no **Cancioneiro Geral [dito] de Garcia de Resende**, dois poemas seus em metro peninsular. Em 1521 partiu para a Itália e

aí terá convivido com a sua longínqua parenta Vittoria Colonna, marquesa de Pescara e amante platónica de Miguel Angelo, assim como com outros grandes poetas, tais como Sanazzaro, Bembo, Salodetto e Ariosto. De regresso a Portugal, em 1526, deverá ter estabelecido contacto pessoal com Boscán e Garcilaso, a julgar pelas referências que lhes fará mais tarde, sobretudo ao segundo, na sua obra poética. Deverá ter sido durante essa viagem que se convenceu do mérito do **dolce stil nuovo** e das formas poéticas em metro italiano, tais como o soneto, a canção petrarquista, a oitava rima e o terceto, e que decidiu lutar pela sua introdução em Portugal. Através da sua correspondência com o Príncipe herdeiro do Rei D. João III, o Infante D. João, com o Cardeal-Infante D. Henrique, com magnates do tempo e com outros poetas, tais como Francisco de Sá de Meneses, Jorge de Montemor, Pero de Andrade Caminha, António Ferreira e Diogo Bernardes, sabemos que, por volta de 1530, desiludido da vida da corte, foi viver com a família para a sua terra das Duas Igrejas, no Alto Minho. É sobretudo através dessa correspondência que nos é possível acompanhar a sua actividade de dramaturgo, de poeta e de pedagogo.

Como aconteceria com vários poetas do seu tempo, também a quase totalidade da obra de Sá de Miranda, tanto a lírica como a dramática, só viria a ser publicada bastantes anos depois da sua morte:

Obras do Doutor Francisco de Sá de Miranda. Por Manuel de Lyra, em Lisboa. 1595. 8

Comedia de Vilhapandos. Coimbra, por António de Mariz. 1560. 12.

Comedia dos Estrangeiros. Coimbra, por João de Barreira. 1569. 8. Forão mandados imprimir por ordem do Cardeal D. Henrique, que várias vezes as mandou representar em sua presença.

Satyras. Porto, por João Rodrigues 1626. 8.

Sextina de Francisco de Sá de Miranda

Não posso tornar os olhos
Onde mos leva a rezão.
Quem porá lei à vontade
Confirmada do custume,
Vontade de que as suas leis
Manda defender por força?

Isto que al é senão força
Que me fazem os meus olhos,
Quebrantadores das leis?
Brada após mim a rezão!
Mas que val contra o custume
Em que está posta a vontade?

Conselhos, contra a vontade
Fracos e de pouca força,
Que não podeis do custume
Tirar ũa hora estes olhos,
Tendo por vós a rezão
Que faz e desfaz as leis?

Que tirania de leis!
Que dureza de vontade!
Ah grã míngua de rezão!
Queira ou não queira, é por força
Que se me vão estes olhos
Onde mos leva o custume!

Não valem leis sem custume,
Val o custume sem leis;
Tanto pode ele e estes olhos,
Seguidores de vontade.
O tempo a tornou em força,
Em desprezo da rezão!

Onde devera a rezão
Vencer vontade e custume,
Que farei à maior força?
Hajam piadade as leis
De quem, entregue à vontade,
Vai preso após os seus olhos.

Olhos apó-la vontade,
As leis apó-lo custume,
Após a força a rezão! (33)

O tema fundamental desta sextina de Sá de Miranda, a única que, juntamente com a de Bernardim Ribeiro, está composta em metro peninsular, gira essencialmente à volta do conflito dramático entre as seis palavras da rima, ou, para ser mais precisos, entre os conceitos veiculados por essas palavras: olhos, razão, vontade, costume, leis, força. Palavras que traduzem, respecti-

vamente, o mais importante dos sentidos exteriores do homem, uma faculdade superior e uma faculdade inferior, um **modus agendi**, uma instituição transcendente e um emblema da natureza violenta da vida do homem.

Se quiséssemos parafrasear o poema, talvez pudéssemos dizer mais ou menos assim: incitado pelos olhos, que se fixam onde a razão os desaconselharia a fixar, o homem, levado pelo instinto, representado, neste poema, pelo termo «vontade», adquire um hábito ou costume repreensível a que as leis da razão deveriam opor-se pela força, mas a que não se opõem. Como poderá lutar o homem contra esse comportamento contrário aos ditames da consciência individual e aos princípios por que se regia a sociedade do tempo em que o poema é escrito, princípios segundo os quais era eticamente bom subordinar as paixões inferiores aos mandamentos da razão e era eticamente reprovável subordinar a razão aos caprichos dos sentidos? Fazendo com que a razão imponha à força as suas leis. Mas, para desilusão sua, o poeta dá-se conta de que a razão, embotada pelo costume, é impotente para isso, o que quer dizer que o homem se vê reduzido à condição de animal de hábito e de mera testemunha da sua própria derrota.

Como muito bem notou Rodrigues Lapa, em nota de rodapé a este poema, na sua edição das **Obras completas** (Editora Sá da Costa), Sá de Miranda, jurista por formação, recorre à terminologia jurídica para expor um caso que poderia-

mos chamar de psicomáquia, na medida em que o que está verdadeiramente em jogo é a luta sem tréguas entre as paixões (34). Paixões, em sentido lato, e, portanto, como explicava a psicologia aristotélico-tomista, umas com sentido positivo e outras com sentido negativo. As duas paixões em luta são a razão e a vontade: a primeira regida pela mente ou pelas forças superiores do homem e a segunda pelo corpo ou pelas forças inferiores. Não fosse o império quase omnipotente exercido pela vontade sobre o sentido da vista, e o poema pouco mais seria que uma sucinta exposição académica do diálogo confictuoso entre esses dois tipos de paixão. Mas, ao constatar a facilidade com que a vontade se apodera das faculdades superiores do homem e reduz a sua capacidade de resistência aos ataques do inimigo, enfraquecendo-o e obnumbrando-lhe a luz da razão, o poeta experimenta na carne e no espírito a agudeza dramática da sua humana condição.

Se atentarmos bem na letra e no espírito da sextina, somos quase levados a concluir que é muito pequena a dose de livre arbítrio de que o homem é dotado: «queira ou não queira, é por força / Que se me vão estes olhos / Onde mos leva o custume!». O que quer dizer que estamos perante dois fenómenos comuns à época em que Sá de Miranda viveu e escreveu: por um lado, ao fazer sucumbir o poder da razão a uma espécie de determinismo, o poeta parece apontar para uma visão calvinista do homem; por outro lado, ao reduzir o agir do homem às forças cegas do instinto, aponta para o princípio superiormente

exposto por Pico della Mirandola no seu célebre discurso sobre dignidade do homem: que Deus deu ao homem a capacidade de poder descer ao nível dos brutos ou de poder elevar-se ao nível da própria divindade.

O terceto com que fecha a sextina sintetiza admiravelmente, numa espécie de linguagem aforística, reduzido à sua essência mais pura (o próprio predicado — vão — está subentendido), a sequência dos movimentos psicológicos que vão sendo expostos, através do poema: a vontade arrasta o olhar, o costume faz lei (daí a natureza consuetudinária de muitas leis), e a razão segue a força.

A **persona** poética é impotente para se governar a si mesma, para traçar o seu destino, o que transparece claramente das duas palavras com que abre o poema: «Não posso...». E a luta entre o eu da totalidade da pessoa do poeta e dos dois eus das forças antagónicas que dentro dele se degladiam encontra a sua expressão máxima na segunda estrofe: a constatação dolorosa de que o que contra o seu desejo nele se opera é o resultado da força incontível dos olhos, fenómeno que não escapa à voz sonora da razão, feita testemunha, advogado de acusação e juiz: «Brada após mim a razão».

No aspecto vocabular, verifica-se, logo à primeira leitura, que o poeta, amarrado nas malhas espessas e condensadas do verso heptassilábico, não tem lugar para adjectivos. Só lhe interessa a substância dos seres e das coisas; os seus acidentes estariam a mais. Se repararmos bem, com a

excepção de «quebrantadores» e «seguidores», adjectivos qualificativos de olhos, e «fracos», adjectivo qualificativo de conselhos, apenas temos o que poderíamos chamar um adjectivo de quantidade — grande — a qualificar, respectivamente, míngua e força: «grã míngua» e «maior força». Muito apropriadamente, à grande força da vontade ou do instinto e do costume opõe-se a «grã míngua da razão». É mais um sinal da desigualdade das forças em luta no campo de batalha do eu ontológico e ético, conceito reforçado pela fraqueza dos conselhos, ditados pela voz da razão.

O dramatismo do tema e o espírito de luta interior que o enforma (é como se a alma do poeta fosse um verdadeiro campo de batalha em que se degladiam, sem quartel, forças antagónicas) são reforçados também por meio de uma série de personificações, pela apóstrofe aos «conselhos» «fracos», pelas cinco interrogações e pelas seis exclamações da sextina, mormente as da tríplice sequência da quarta sextilha. Por meio das interrogações, manifesta o poeta, quase retoricamente, nas mais diversas situações, a sua impotência perante a tirania das forças inferiores do homem. Por meio das exclamações, mostra o poeta a tristeza que essa impotência lhe causa no espírito.

Pelo que se refere às personificações, queremos chamar a atenção para uma das mais significativas. O poeta, condenado pela razão, sentenciado pelas leis e sujeito aos castigos da vontade feita carrasco, implora às leis que se compadeçam dele: «Hajam piadade as Leis / De quem,

entregue à vontade, / Vai preso após os seus olhos».

No seu aspecto exterior, esta sextina, além da peculiaridade do metro em redondilha maior, tem também a da natureza das palavras da rima quanto ao número de sílabas e quanto à acentuação: em vez de ter só dissílabos, tem um monossílabo — «leis» — e dois trissílabos — «vontade» e «custume»; e em vez de ter só palavras graves, tem duas palavras agudas: «leis» e «rezão».

Luís Vaz de Camões (1524? — 1580)

Nascido em lugar desconhecido, de família fidalga, sem grandes meios, deverá ter feito estudos humanísticos, sob a direcção de bons professores, possivelmente em Coimbra, no Convento de Santa Cruz, de que era cancelário um tio seu.

De acordo com a própria obra, de que quase todos os seus biógrafos se têm servido (alguns abusivamente) para refazer a sua vida, com o testemunho de contemporâneos seus, tais como Diogo do Couto, Fernão Alvares do Oriente, Falcão de Resende, D. Gonçalo Coutinho, e com alguns documentos fidedignos, Camões combateu, jovem ainda, no Norte da África, onde terá perdido um olho, foi justiçado em 1552 por ter ferido um funcionário do paço real, e em 1553 foi servir o Rei para o Oriente, como soldado e como funcionário público. Peregrinou pelas mais diversas partes do império português oriental, desde o Golfo Pérsico a Macau e desde Goa à Indochina,

ao serviço da pátria, viveu intensamente a aventura dos navegadores e conquistadores portugueses na carreira da Índia e informou-se sobre os estilos de vida no Oriente e nos mares, a fim de que a sua epopeia viesse a primar pela **pura verdade**. Regressou a Lisboa em 1569 e aí faleceu em 1580.

Em vida do poeta, saiu a primeira edição de **Os Lusíadas** (1572) e três poesias: uma ode ao Conde do Redondo, nos **Colóquios dos Simples e Drogas e Cousas Medicinais da India** de Garcia de Orta (Goa: 1563) e um soneto e uma epístola em tercetos, dedicados a D. Leonis Pereira, na **História da Província de Santa Cruz** de Pero de Magalhães de Gandavo (Lisboa: 1576). Depois da morte, saiu a Primeira Parte das **Rimas** em 1595, uma segunda edição acrescentada em 1598, e a Segunda Parte das **Rimas** em 1616, para já não referir as dezenas de edições revistas que têm vindo a ser publicadas desde essa data até nossos dias.

Dizer do fazer e do desfazer do cânone da lírica camoniana, em que o abaixo assinado também tem tomado parte, não vem a propósito agora. O que sim vem a propósito dizer é que o processo ainda não terminou.

Como **repetita juvant**, dada a delicadeza da matéria, declara-se peremptoriamente que, ao optar por uma breve análise das quatro sextinas que foram atribuídas a Camões — três por Faria e Sousa e uma pelo Visconde de Juromenha —, de forma alguma se pretende insinuar que o seu autor seja Camões. À luz dos elementos de que dispomos, será como anónimas que essas quatro sextinas deverão ser vistas, o que não impede

que se façam observações pertinentes de carácter intratextual entre elas e a sextina canónica de Camões.

Sextina de Camões

Foge-me pouco a pouco a curta vida,
Se por caso é verdade qu'inda vivo;
Vai-se-me o breve tempo d'ante os olhos,
Choro pelo passado, e enquanto falo
Se me passam os dias passo a passo,
Vai-se-me em fim a idade, e fica a pena.

Que maneira tão áspera de pena,
Que nunca ũa hora viu tão longa vida
Em que possa do mal mover-se um passo.
Que mais me monta ser morto, que vivo?
Para que choro em fim, para que falo?
Se lograr-me não pude de meus olhos?

O' fermosos, gentis e claros olhos,
Cuja ausência nos meus foi tanta pena,
Quanta não se compreende em quanto falo!
Se no fim de tão longa e curta vida
De vós me inda inflamasse o raio vivo,
Por bom teria tudo quanto passo.

Mas bem sei que primeiro o extremo passo
Me há-de vir a fechar os tristes olhos,
Que amor me mostre aqueles por que vivo.
Testemunhos serão a tinta e a pena,
Que escreverão de tão molesta vida
O menos que passei e o mais que falo.

Oh! que não sei que escrevo, nem que falo!
Que se de um pensamento noutro passo,
Vejo tão triste género de vida,
Que, se lhe não valerem vossos olhos,
Não posso imaginar qual seja a pena
Que treslade esta pena com que vivo.

Nalma tenho continuo um fogo vivo
Que, se não respirasse no que falo,
Estaria já feita em cinza e pena.
Mas no maior ardor que sufro e passo
Me temperam as lágrimas dos olhos,
Com que fugindo não se acaba a vida.

Morrendo estou na vida, e em morte vivo;
Vejo sem olhos, e sem língua falo;
E juntamente passo glória e pena. (35)

O tema principal desta sextina é o do sofrimento causado no poeta pela ausência para todo o sempre da mulher amada, o amor não correspondido, a fuga vertiginosa do tempo e a consciência da impossibilidade, por parte do poeta, de proclamar oralmente ao leitor, de forma adequada, a magnitude da sua pena e de erigir um monumento estético em que possam cohabitar em harmonia as vivências do passado e as do presente, a fim de legar ao futuro um canto que faça justiça à matéria vivida e cantada. (Diga-se de passagem que este é também o tema essencial das três sextinas que Faria e Sousa chegou a atribuir a Camões. O que quer dizer que talvez

não fosse descabido estudar a hipótese de todas elas pertencerem ao mesmo autor, a não ser que, tal como se diz noutra parte, fossem glosas ao mesmo mote ou tema, feitas por poetas distintos, dentro da letra e do espírito de uma prática comum no tempo, aproximada, noutra parte deste estudo, do cânon musical).

Em aberto contraste com a velocidade com que se escoam as areias do tempo pelo orifício da ampulheta (**Fugit irreparabile tempus**), admiravelmente traduzida por três verbos de movimento (um deles repetido) logo na primeira sextilha, o poeta vê-se a braços com um sofrimento que prima pela lentidão com que se move, tão bem expresso pela parataxe, pelas pausas frequentes e pelas interrogações e exclamações. Esta dialéctica fatal e dolorosa, de que o poeta é mais paciente que agente, como o demonstram os sintagmas predicativos da primeira estrofe, é uma constante do princípio ao fim da sextina. Para sublinhar a tonalidade altamente dramática do solilóquio, lança mão o poeta do discurso interrogativo e exclamativo, a que já se fez referência, noutro contexto.

Tal como nas três sextinas que lhe foram atribuídas por Faria e Sousa, é também aos olhos, fonte primeira do amor, sinédoque da amada, e sintomaticamente uma das palavras-rima, que se deve o mal omnipresente em que o poeta vive irremediavelmente mergulhado. Olhos ironicamente «fermosos, gentis e claros», e, portanto, mais impermeáveis ao esquecimento.

Como se a única coisa que resta ao poeta fosse viver pela memória, pela fala e pela escrita as glórias irrecuperáveis do passado, lança para o papel, usando a pena e a tinta, as fugitivas vivências alegres desse passado, ao mesmo tempo que chora as agruras infindáveis do presente. Porém, como acontece sempre que o homem quer transmitir por meio da palavra as realidades sincera e profundamente vividas, também neste caso o poeta se vê impotente para traduzir por meio da palavra oral, simbolizada pelo «falo», e da palavra escrita, simbolizada pela «pena», a dimensão do seu sofrimento: «O' fermosos, gentis e claros olhos / Cuja ausência nos meus foi tanta pena, / Quanta não se compreende em quanto falo»; «Testemunhos serão a tinta e a pena, / Que escreverão de tão molesta vida / O menos que passei, e o mais que falo». Poder-se-ia afirmar que, tal como sucede com outros poemas líricos de Camões, o texto poético acaba por ser o único laço de união entre o sujeito e o objecto, entre o amador e a «coisa amada».

Um dos fenómenos mais curiosos desta sextina reside no carácter semanticamente heterogéneo das palavras da rima ou na homonímia de vários desses vocábulos, assim como no políptoton e na paranomásia. Servindo-se destas três figuras de retórica, o poeta consegue criar um drama em que as personagens são as próprias palavras, a começar pelos cognatos da rima, «vida» e «vivo».

Vejamos o caso de «passo» e dos seus exemplos de políptoton e de homonímia. Ei-los pela

ordem com que aparecem no texto: «passado», «passam», «passo a passo», «passo», «passo», «passei», «passo», «passo», «passo». Atendo-nos apenas ao passo da rima, temos na primeira estância a locução adverbial de modo «passo a passo»; temos na segunda o substantivo passo, relacionado com o acto de andar; temos na terceira estância passo do verbo passar, tomado no seu sentido etimológico de sofrer (do latim **patior**); temos na quarta estância passo como substantivo, no seu sentido de último momento de vida; temos na quinta estância passo, do verbo passar, no sentido de mudar; temos na sexta estância passo, do verbo passar, novamente tomado no seu sentido etimológico de sofrer; temos no remate passo, também, como no caso anterior, sinónimo de sofrer.

Quanto ao termo «vivo», também ele aparece em várias acepções: como primeira pessoa do indicativo do verbo viver; como antónimo de morto; como adjectivo, no sentido de brilhante («raio vivo»).

Da «pena» dir-se-á apenas que ela é ao mesmo tempo sofrimento e o instrumento com que o poeta grava no papel, esse «tão certo secretário» da justamente célebre Canção X de Camões, para a memória, as suas breves alegrias e as suas longas penas, tão bem definidas pelo diálogo paradoxal entre a «tão longa e curta vida». O que nos permite declarar que uma das características mais extraordinárias desta sextina é o ser veículo de uma mensagem e documento do fazedor dessa mensagem: o poema transmite, ao mesmo tempo que se faz. O leitor vê o poeta a

criar, ouve o que o poeta diz e lê o que o poeta escreve.

Outro fenómeno retórico de particular interesse é a antítese, expressa sob a forma de oxímoron: «tão longa e curta vida». A vida é ao mesmo tempo curta e longa: curta a destinada à felicidade, longa a destinada ao sofrimento. Corolário desse fenómeno cosmo-psicológico é a passagem para os sentimentos simultâneos de «glória e pena» que o poeta experimenta, passagem que se processa de acordo com o princípio da causalidade.

Peculiar é também o quádruplo paradoxo encerrado nos três últimos versos da sextina ou remate, parodoxo que tão bem reflecte um mundo em desconcerto ou governado por forças opostas que o homem só pela arte pode conciliar.

De notar, no campo da semântica, é a ambiguidade que resulta também logo dos dois primeiros versos da sextina, quando o poeta se faz a pergunta dubitativa sobre se é vida a vida que vive, dada a falta do amor, o que é uma maneira de dizer ao leitor que sem amor não há verdadeira vida, em conformidade com a teoria exposta pelo neo-platónico Marcílio Ficino.

Se a perda do amor é já por si causa de um sofrimento indizível e inaudito, a certeza de que essa perda é irreparável torna ainda mais intolerável e pungente esse sofrimento. É o que está dito por meio do recurso, nos últimos três versos da terceira estância, ao imperfeito do conjuntivo, o tempo e modo da irrealidade, e confirmado nos primeiros versos da quarta estância: «Mas bem

sei que primeiro o extremo passo / Me há-de vir a fechar os tristes olhos, / Que amor me mostre aqueles por que vivo».

Para tornar mais angustiosamente existencial a vida que lhe resta sem o amor da mulher amada, o conceito da morte real, além da figurativa, está presente nas linhas e entre-linhas do poema. E a esse conceito adiciona-se a perspectiva do sofrimento eterno da alma, numa visão escatológica da vida: «Nalma tenho contino um fogo vivo / Que, se não respirasse no que falo, / Estaria já feita em cinza e pena». O corpo reduzido a cinza e a alma mergulhada na pena eterna.

Um dos aspectos mais curiosos deste poema é a consciência que o poeta tem das diversas direcções que o discurso vai tomando, do primeiro ao último verso, como expressamente o diz, para que o leitor apressado se dê devidamente conta desse fenómeno. É como se quisesse alertar o leitor para os múltiplos casos de ambiguidade e de homonímia e de plurissemia que permeiam a sua sextina, para já não falar do trocadilho dos últimos dois versos da quinta sextilha, à base do termo «pena» e do quádruplo paradoxo com que remata a sextina, como já foi dito.

Rompendo abertamente com uma prática quase universal, que propunha que as palavras da rima fossem todas substantivos, Camões usa três verbos, para dessa forma dar um carácter mais dinâmico e mais dramático à sua vida tecida de «glória e pena». E como para dizer que à pluridimensionalidade da palavra corresponde

a plurivivência do criador dessa palavra, faz de um desses verbos um substantivo (passo) e de outro um adjectivo (vivo). E numa atitude igualmente heterodoxa, Camões recorreu à rima toante, por meio do uso de «vida» e «vivo» e de «falo» e «passo», rompendo assim com a regra formulada por alguns teóricos, a fim de, com estas correspondências fónicas, tornar mais visível o drama agonicamente vivido.

Para concluir, diremos que este poema, de sinal metafisicamente trágico, traduz perfeitamente a impotência e o nada do homem, perante a força incontrolável e a conspiração sem quartel do Amor, da natureza, do fado e dos elementos («Em que possa do mal mover-se um passo»), nada mais lhe restando senão ser testemunha para a posteridade, por meio do verbo e da pena, do sofrimento a que está fatalmente sujeito e da passagem inexorável do tempo a que é prometeicamente forçado a assistir. Tempo que, como a água corrente do rio de Heráclito, é sempre o mesmo e sempre diferente. E o oceano em que as águas desse rio vão desaguar é o poema que a **persona** poética oferece ao ouvinte e ao leitor.

Sextina atribuída a Camões por Faria e Sousa

A culpa de meu mal só têm meus olhos,
Pois que deram a Amor entrada na alma,
Para que perdesse eu a liberdade.
Mas quem pode fugir a uma brandura
Que, despois de vos pôr em tantos males,
Dá por bens o perder por ela a vida?

Assaz de pouco faz quem perde a vida
Por condição tão dura e brandos olhos,
Pois de tal qualidade são meus males
Que o mais pequeno deles toca na alma.
Não se engane com mostras de brandura
Quem quiser conservar a liberdade.

Roubadora é de toda liberdade
(E oxalá perdoasse à triste vida!)
Esta que o falso Amor chama brandura.
Ai, meus antes imigos que meus olhos!
Que mal vos tinha feito esta vossa alma,
Para vós lhe fazerdes tantos males?

Creçam de dia em dia embora os males;
Perca-se embora a antígua liberdade;
Transforme-se em Amor esta triste alma;
Padeça embora esta inocente vida;
Que bem me pagam tudo estes meus olhos
Quando de outros, se os vêm, vêm a brandura.

Mas como neles pode haver brandura,
Se causadores são de tantos males?
Engano foi de Amor, por que meus olhos
Dessem por bem perdida a liberdade.
Já não tenho que dar senão a vida,
Se a vida já não deu quem já deu a alma.

Que pode já esperar quem a sua alma
Cativa eterna fez de uma brandura
Que, quando vos dá morte, diz que é vida?
Forçado me é gritar nestes meus males,
Olhos meus, pois por vós a liberdade
Perdi; de vós me queixarei, meus olhos.

Chorai, meus olhos, sempre danos de alma,
Pois dais a liberdade a tal brandura
Que, para dar mais males, dá mais vida. (36)

A braços com o sofrimento causado pela desilusão amorosa, o poeta, num acto de grande coragem humana, assume-se tal qual é, e declara abertamente que a culpa do seu mal não está fora dele — nas pessoas ou no fado, como era comum dizer-se —, mas dentro dele: a culpa do seu mal são os seus olhos, pelo facto de por eles lhe ter penetrado o Amor na alma: «A culpa de meu mal só têm meus olhos / Pois que deram a Amor entrada na alma». Como toda a casuística amorosa do tempo nos mostra à saciedade, com a entrada do amor na alma, o homem fica alienado da liberdade, pelo que se poderia enunciar o seguinte princípio: amar é perder a liberdade e é perder a vida para si mesmo para passar a viver no objecto amado: «Já não tenho que dar senão a vida, / Se a vida já não deu quem já deu a alma».

Entretanto, o poeta debruça-se sobre ele mesmo, depois de um quase labiríntico discurso, predominantemente hipotáxico, entre ele e as suas faculdades psíquicas e essas mesmas faculdades entre elas — os olhos e a alma, por exemplo —, chega à conclusão que, se o preço da perda dessa liberdade é gozar da brandura que irradia do objecto amado, terá valido a pena sujeitar-se ao sofrimento causado por essa perda. E eis-nos perante o motivo agridoce do estado amoroso de sinal petrarquista, que tão próximo anda do masoquismo.

Mas não é tudo. Nesse torturado diálogo dialéctico consigo mesmo, o poeta ora considera amigos os olhos que lhe permitiram que por eles lhe entrassem para a alma os encantos de uma criatura adorável, encantos que ele resume metaforicamente no termo «brandura», ora os considera inimigos. Mas, num momento de maior lucidez mental, pergunta-se se poderá haver brandura nuns olhos «causadores [...] de tantos males». E momentaneamente achando que não, que não pode, acusa o Amor de enganador, pois à sua natureza deceptiva se deve a perda da sua liberdade, e, por conseguinte, a existência do seu contínuo sofrimento.

Numa dialéctica que quase nos faz lembrar um verdadeiro processo jurídico, o poeta, acabando por concluir que toda a culpa do seu mal está nos seus olhos, reiterando assim o que declarara no primeiro verso do poema, na sua qualidade de juiz, assim como tinha sido advogado de acusação e de defesa, pronuncia a sentença final: sentença que consiste em condenar os olhos a um choro eterno, estabelecendo-se assim uma proporção lógica entre o crime e o castigo:

> Que pode já esperar quem a sua alma
> Cativa eterna fez de uma brandura
> Que, quando vos dá morte, diz que é vida?

Sextina atribuída a Camões por Faria e Sousa

> O' triste, ó tenebroso, ó cruel dia,
> Amanhecido só para meu dano,
> Pudeste-me apartar daquela vista,
> Por quem vivia com meu mal contente?
> Ah! se o supremo foras desta vida,
> Que em ti se começara a minha glória!

Mas como eu não naci para ter glória,
Senão pena que creça cada dia,
O Céu me está negando o fim da vida
Por que não tenha fim com ela o dano;
Para que nunca possa ser contente,
Da vista me tirou aquela vista.

Suave, deleitosa, alegre vista,
Donde pendia toda a minha glória,
Por quem na mor tristeza fui contente:
Quando será que veja aquele dia
Em que deixe de ver tão grave dano,
E em que me deixe tão penosa vida?

Como desejarei humana vida,
Ausente de uma mais que humana vista,
Que tão glorioso me fazia o dano?
Vejo o meu dano sem a sua glória;
À minha noite falta já seu dia;
Triste tudo se vê, nada contente.

Pois sem ti já não posso ser contente,
Mal posso desejar sem ti a vida,
Sem ti já ver não posso claro dia;
Não posso sem te ver desejar vista;
Na tua vista só se via a glória,
Não ver a glória tua é ver meu dano.

Não via maior glória que meu dano,
Quando do dano meu eras contente;
Agora me é tormento a maior glória,
Que pode prometer-me Amor na vida;
Pois tornar-te não pode à minha vista,
Que só na tua achava a luz do dia.

E pois de dia em dia crece o dano,
Nem posso sem tal vista ser contente;
Só com perder a vida acharei glória. (37)

O tema fundamental desta sextina creio ser o daquele célebre soneto de Camões que começa assim: «Aquela triste e leda madrugada». O poeta, para sempre impossibilitado de voltar a pôr os olhos na pessoa amada, e para sempre mergulhado na noite da sua «penosa vida», sente-se condenado a um perpétuo sofrimento tão grande e tão insuportável e tão longe de qualquer raio de esperança, que o leva a concluir que só encontrará a felicidade na morte: «Só com perder a vida acharei glória».

Dito tudo isto, mil vezes melhor que na paráfrase em que procuramos resumi-lo, logo na primeira estância, o poeta nada mais faz que compor variações sobre esse tema nas outras cinco sextilhas e no remate.

Era o poeta totalmente feliz na contemplação amorosa da «Suave, deleitosa, alegre vista» de que para sempre se viu apartado num «triste», «tenebroso», «cruel dia»? De forma alguma. Mas, embora não correspondido no seu amor ardente, podia pelo menos apascentar os olhos nos encantos da mulher amada. Sofria portanto com isso? Sim: sofria, mas daquele sofrimento agridoce que Petrarca emblematizara nas mais encantadoras variações poéticas: «Pudeste-me apartar daquela vista, / Por quem vivia com meu mal contente».

Agora, impossibilitado de jamais voltar a ver a pessoa amada, só encontraria a felicidade na morte, mas, nascido para não ter glória, o Céu lhe «está negando o fim da vida / Por que não tenha fim com ela o dano».

Embora estejamos perante um tema que parece, à primeira vista, esgotar todo o seu significado, visto à luz da imanência, não podemos deixar de notar a ambivalência de dois termos antitéticos da rima – «dano» e «glória» – e, portanto, sete vezes repetidos obrigatoriamente (e mais uma **ad libitum**). É que, em termos teológicos, ambos têm conotação transcendente ou escatológica: refere-se dano ao castigo eterno no inferno e glória ao prémio eterno no paraíso. É como se estivéssemos perante uma alegoria, na medida em que a um sentido literal corresponde um sentido espiritual. Ou será que estamos perante uma espécie de heresia poética, ao verificar que o verdadeiro paraíso ou glória do poeta se consubstanciava todo na fruição da vista da mulher amada e o seu inferno ou dano outra coisa não era senão a ausência dessa mulher?

No plano das palavras-rima, ressaltam três infracções contra os que preconizavam o uso exclusivo de substantivos e de palavras dissilábicas, por meio da presença do adjectivo «contente», assim como a rima toante, à base de três palavras: «dia», «vista» e «vida». Por outro lado, não se pode deixar de notar a insistência levada à obessão no sentido da vista, pois, para além da repetição de «vista» nove vezes, recorre ainda dez vezes ao uso do verbo ver.

No plano retórico, reflete-se perfeitamente o estado de dúvida em que o poeta se encontra mergulhado, na frequência da antítese e mesmo do oxímoro, de que a quarta sextilha é o exemplo mais acabado.

No plano do discurso, não podemos deixar de notar a prosopopeia com que abre o poema e com que vai sendo estruturado, ao repetir-se em posições-chave.

Discurso visivelmente negativo, abundam na sextina os versos iniciados por «não», como abundam as passagens reiterativas ou anafóricas (veja-se sobretudo o sintagma «não posso» e «mal posso» da quinta estância).

Sextina atribuída a Camões por Faria e Sousa

Sempre me queixarei desta crueza
Que Amor usou comigo quando o tempo,
Apesar de meu duro e triste Fado,
A meus males queria dar remédio
Em apartar de mim aquela vista,
Por quem me contentava a triste vida.

Levara-me, oxalá, trás ela a vida,
Para que não sentira esta crueza
De me ver apartado de tal vista!
E praza a Deus não veja o próprio tempo
Em mim, sem esperança de remédio,
A desesperação de um triste Fado!

Porém já acabe o triste e duro Fado!
Acabe o tempo já tão triste vida,
Que em sua morte só tem seu remédio.
O deixar-me viver é mor crueza,
Pois desespero já de em algum tempo
Tornar a ver aquela doce vista.

Duro Amor, se pagara só tal vista
Todo o mal que por ti me fez meu Fado,
Porque quiseste que a levasse o tempo?
E também se o quiseste, porque a vida
Me deixas para ver tanta crueza,
Quando em não vê-la só vejo remédio?

Tu só de minha dor eras remédio,
Suave, deleitosa e bela vista!
Sem ti, que posso eu ver senão crueza?
Sem ti, qual bem me pode dar o Fado
Senão é consentir que acabe a vida?
Mas ele dela me dilata o tempo.

Asas para voar vejo no tempo,
Que com voar a muitos foi remédio;
E só não voa para a minha vida.
Para que a quero eu sem tua vista?
Para que quer também o triste Fado
Que não acabe o tempo tal crueza?

Não poderão fazer crueza ou tempo,
Força de Fado, ou falta de remédio
Que essa vista me esqueça em toda a vida. (38)

A primeira observação a fazer sobre esta sextina é que ela é, tematicamente, quase uma reduplicação da anterior, como a anterior é uma reduplicação desta. Para além da reduplicação do sentido, temos também a repetição de alguns dos termos da rima – «vida» e «vista» –, para já não falar de outros, como, por exemplo, o uso do verbo ver sete vezes. Além disso, existe um verso quase totalmente igual: «Suave, deleitosa, alegre vista» na primeira e «Suave, deleitosa e bela vista» na segunda. Por outras palavras: estamos claramente perante variações sobre o mesmo tema. É como se se tratasse da glosa de um mesmo mote, num daqueles certames poéticos ou justas poéticas tão comuns, durante os séculos XV, XVI e XVII, como se pode ver claramente, por exemplo, no **Cancioneiro Geral de Garcia de Resende** e na **Fénix Renascida**, para nos atermos exclusivamente a dois dos mais conhecidos cancioneiros gerais.

Começando pela reduplicação do tema, bastará ler com atenção a primeira estância ou prólogo de cada uma das sextinas para verificar a razão de ser da asserção. Enquanto na primeira o poeta se queixa da crueza daquele dia que permitiu que se visse apartado para sempre da mulher amada, na segunda queixa-se da crueza do tempo que permitiu idêntico fado.

Não se poderia argumentar, à base destes elementos, a favor de uma autoria comum? Certamente que não, tendo em conta a prática das glosas ao mesmo mote; certamente que sim, se tivermos em conta a incidência, por parte do

mesmo poeta, num núcleo topológico de vocábulos e de sintagmas.

Fustigado pela crueza do Amor, que o levara a apaixonar-se loucamente por uma mulher, metonimicamente representada pela vista ou sentido que sempre está na origem do enamoramento, o poeta tem ainda contra ele o fado e o tempo: o fado, porque o destinou a passar a vida apaixonado por um amor não correspondido; o tempo, porque nem lhe permite regressar à contemplação dos encantos da mulher amada nem lhe apressa o fim da vida e, por conseguinte, do sofrimento. É a vida sem remédio. Porém o poeta, ferido pelo Amor, perseguido pelo fado e abandonado pelo tempo, se jamais deixará de queixar-se da crueza do Amor, está também determinado a salvar-se pela memória, preservando nela, apesar de todas essas potentes forças adversas, a presença da mulher amada, «em toda a vida».

Dentro de uma linha de pensamento comum a poemas idênticos de Camões, também a *persona* falante desta sextina vê a unicidade do seu caso, ao afirmar que, enquanto outros encontraram nas asas do tempo remédio para a dor que os atormentava, ela não é bafejada por essa sorte: «Asas para voar vejo no tempo, / Que com voar a muitos foi remédio; / E só não voa para minha vida».

A tonalidade dramática da sextina, em que vão de mãos dadas a tentação da desistência da vida e a determinação da luta contra a adversidade, resulta não só da adjectivação negativa de

alguns dos termos da rima – «triste Fado», três vezes, «duro Fado», uma, e «triste vida» duas vezes –, mas ainda da abundância de frases exclamativas, de perguntas de retórica e das sucessivas apóstrofes ao «duro Amor» e à «Suave, deleitosa e bela vista» da amada, único remédio para a dor do amante.

Sextina atribuída a Camões pelo Visconde de Juromenha

Foge-me pouco a pouco a curta vida,
Vai-se-me o breve tempo de ante os olhos,
E do viver me vai levando o gosto;
Choro pelo passado, mas os dias
Não se detém por isso de seu curso;
Passa-se, enfim, a idade e fica a pena.

Que maneira tão áspera de pena,
Que nunca em passo deu tão longa vida
Fora do trabalhoso e triste curso!
Se no processo meu estendo os olhos,
Tão cheios de trabalhos vejo os dias
Que já não gosto nem do mesmo gosto.

Os prazeres, o canto, o riso e o gosto,
A continuação da grave pena
Mos levou, que não ponho culpa aos dias;
A culpa é do destino, porque a vida
Sempre celebrará os belos olhos,
Por mais que do viver se alongue o curso.

Sigam os céus o seu natural curso,
A toda a gente dem tristeza ou gosto;
Façam, enfim, mudanças, que meus olhos
Nunca verão no mundo senão pena.
Nem descanso terei já nesta vida
Para poder em paz passar os dias.

Vão sucedendo uns dias a outros dias;
Não perde o tempo nada de seu curso,
Perde somente a curta e breve vida.
Foge-lhe como sombra a idade e o gosto;
Vai-se-lhe acrescentando mágoa e pena,
De que são testemunhas os meus olhos.

Mas nunca da minha alma, claros olhos,
Vos poderão tirar os longos dias,
Cresça quanto quiser trabalho e pena;
Que, pois para de trás não torna o curso
Dos anos, isto só terei por gosto,
Para poder passar o mais da vida.

Canção, já tive vida, já meus olhos
Me deram algum gosto; mas os dias,
Com seu ligeiro curso, mágoa e pena. (39)

Sextina anónima

Quanto tempo ter posso, amor, de vida,
Sem ver aquela luz alegre e bela
Daqueles graciosos, lindos olhos;
Se há-de ser muito tempo, venha a morte,
E pera sempre aparte deste corpo
A triste, namorada, infelice alma.

Quando fizeste os olhos seus desta alma
A luz, a guia, a glória, a flama, a vida,
Ordenaste que não vivesse o corpo,
Não vendo a vista amada linda e bela;
Pois como já me tarda tanto a morte,
Se tanto há que não vejo os belos olhos?

Claros raios do sol, fermosos olhos,
Que as chaves ambas tendes da minha alma,
Se não vos hei-de ver, leve-me a morte,
Que morte é sem vos ver a própria vida;
E pois que não vos vendo a morte é bela,
Não tenha ũa hora mais de vida o corpo.

Vai-me sostendo na esperança o corpo
De tornar inda a ver-vos, doces olhos:
Que, se não fora esta esperança bela,
A alma já o deixara e ele a alma.
Pois se vós dele e dela sois a vida,
Que podem sem vós ter mais do que morte?

Vários modos sofrendo está de morte
Em tanto este mortal e triste corpo;
E se temo perder de todo a vida,
É por temer perder-vos, lindos olhos.
Isto faz com que já de todo a alma
Não se parta a buscar vida mais bela.

Serena luz, fermosa, clara e bela,
Que me dás juntamente vida e morte
E juntaste com teus raios nesta alma
As raras perfeições do belo corpo,
Té que te torne[m] a ver meus tristes olhos,
Não haverá em mim guosto da vida.

Morte sem vós é vida e morte a vida;
Bela a tristeza nestes tristes olhos,
A alma cargua pesada ao mortal corpo. (40)

Dirigindo-se ao amor, o poeta pergunta-lhe quanto tempo terá ainda que esperar antes de poder contemplar «a luz alegre e bela / Daqueles graciosos, lindos olhos». Se o tempo que tiver que esperar for longo, então que venha a morte e que separe do seu pobre corpo mortal «A triste, namorada, infelice alma».

Esta é mais uma sextina em que o sentido da vista, o mais puro dos sentidos, é privilegiado. Nele reside a origem do amor e nele se consuma a comunhão mística do amante com a coisa amada.

Aqui temos nós o eu do poeta e o outro, objecto do seu amor e do seu desejo.

Jogando com o mais nobre dos sentidos, a vista, como metonímia, o poeta passa a vida a suspirar pelo dia em que possa novamente pôr os seus olhos nesses olhos. Olhos que, transferidos para a alma do poeta, são, numa gradação tão do gosto do espírito de simetria e de equilíbrio da estética clássica, «A luz, a guia, a glória, a flama, a vida». Luz para a sua noite, guia para o seu caminho, glória para prémio da sua virtude, flama para alimentar o ardor do seu peito, vida para prosseguir impertérrito na sua demanda impossível.

O sentido da vista permeia esta sextina do primeiro ao último verso. Os olhos do poeta pro-

curam ansiosamente por toda a parte os olhos da amada. O verbo ver, referido ao amado, aparece nada menos que oito vezes. E o complemento directo desse verbo ver são sempre os olhos da amada ou os predicados desses mesmos olhos.

Porque é que o poeta ainda vive? Unicamente porque espera ainda voltar a ver na vida os «doces olhos» por que vive eternamente enamorado. Não fosse essa esperança, e já estaria morto. Mas, perante essa «esperança bela», vai-se sustendo em vida.

Como acontece com várias das outras vinte e oito sextinas aqui apresentadas e comentadas, também esta tem uma estrutura dicotómica e se processa por meio de termos e conceitos antitéticos. É, no fundo, o **sic et non** da dialéctica escolástica. Começando pelas seis palavras da rima, temos a morte oposta à vida e a alma oposta ao corpo, a imortalidade da alma contraposta à mortalidade do corpo. Morte que está para o corpo como a vida para a alma. Para que este aspecto fique bem acentuado, o poeta tem o cuidado de torná-lo bem visível no remate, fazendo com que cada um dos três versos contenha as duas palavras antitéticas, independentemente da ordem por que aparecem na primeira estância da sextina.

A homonímia, a **aequivocatio** e o oxímoro são três das figuras-chave desta sextina. Basta atinar nos dois primeiros versos da sexta estância para chegar a essa conclusão: «Serena luz, fermosa, clara e bela, / Que me dás juntamente vida e morte». Se o poeta vive é porque tem na alma essa luz; e se o poeta morre é porque lhe

escapa a posse da pessoa que irradia essa luz. Vistas bem as coisas, talvez pudesse dizer-se que o tema fundamental desta sextina é o desejo ardente de posse da pessoa amada por parte do amador. Mas essa posse jamais vem a consumar-se. A amada está sempre perto e sempre longe. É como se estivéssemos perante o suplício de Tântalo. Suplício que, lado a lado com o de Ixião, Tício e Sísifo, Camões dramaticamnte evoca numa das suas canções mais pungentes: a canção que começa «A instabilidade da Fortuna».

Numa espécie de ascese masoquista, o poeta, embora, no fundo, se creia privado para sempre da posse dos olhos que o mantêm na vida, nem uma vez sequer se revolta contra a crueldade da dona desses olhos, como se pode comprovar pela maneira como qualifica esses olhos: «graciosos», «lindos», «belos», «claros raios de sol», «fermosos», «doces» e mais uma vez «lindos». E quando os olhos da amada são designados pelo termo vista, também para descrever esse termo tem o poeta à mão adjectivos cargados de sentido positivo: essa vista é «amada», «linda», «bela». A contrastar com os olhos «graciosos» e «doces» da amada estão os olhos «tristes» do poeta. Para chegar à mesma conclusão, bastaria concentrar a atenção no remate: da primeira à última palavra, é uma profissão de fé na adoração perpétua da amada, por parte do poeta, contra tudo e contra todos: «Morte sem vós é vida e morte a vida; / / Bela a tristeza nestes tristes olhos, / A alma cargua pesada ao mortal corpo».

A superabundância de adjectivos – signo privilegiado do acidente e da metamorfose – diz eloquentemente dos múltiplos estados de espiríto por que passa o poeta no seu relacionamento com a mulher amada.

Em termos profanos, esta sextina expressa o conceito do amor divino do célebre soneto sobre o amor pelo amor agora e sempre – **hic et nunc** –, atribuído por alguns a Santa Teresa de Ávila: «No me mueve, mi Dios, para quererte».

Dizem os primeiros biógrafos de Camões, e diz-no-lo ele próprio na sua poesia lírica de natureza autobiográfica, que o poeta perdeu um dos olhos a combater contra os mouros no Norte da África. E se esta obsessão com o sentido da vista, para além do **topos** que então era, fosse também devida a essa deficiência do poeta, como que para o compensar dela? Valeria a pena estudar este fenómeno na obra completa de Camões, tal como parece já ter sido estudado para um poeta completamente cego: John Milton. Talvez um estudo desta natureza nos ajudasse a resolver alguns dos muitos casos duvidosos de autoria, a começar por esta sextina (41).

No aspecto formal, esta sextina é um pouco heterodoxa, na medida em que uma das seis palavras da rima é adjectivo e em que essas palavras não se sucedem no remate pela ordem da praxe; por outro lado, nesta sextina realiza-se uma das propostas de Faria e Sousa: que em cada um dos três versos do remate entrem duas das seis palavras da rima, mas de maneira a que uma seja a primeira e outra seja a última de

cada verso, contrariamante à proposta de Rengifo, o qual aconselhava que uma aparecesse na cesura e outra no remate do verso.

António Ferreira (1528 – 1569)

Nascido e falecido em Lisboa, António Ferreira doutorou-se em Direito pela Universidade de Coimbra e aí deverá ter ainda leccionado em regime temporário, em substituição do famoso Professor Diogo de Teive. Nomeado Juiz da Casa do Cível de Lisboa, em 1556, aí exerceu essa profissão até que a peste o levou em 1569.

Como sucedeu com outros contemporâneos seus, tais como Sá de Miranda, Jorge de Montemor, Andrade Caminha, D. Manuel de Portugal e Diogo Bernardes, Ferreira correspondeu-se, em **terza rima**, com os magnates do tempo e com os confrades, numa missão de pedagogo, de aprendiz e de mestre de poética.

Poeta altamente eletista e horaciano, é conhecido sobretudo por quatro facetas: primeiro, por ter introduzido a ode em Portugal; segundo, por ter cultivado exclusivamente o metro italiano; terceiro, por se ter recusado a escrever um único verso em castelhano, ao contrário da grande maioria dos seus comtemporâneos, incluindo Camões; quarto, por ter sido o primeiro poeta peninsular a escrever uma tragédia clássica em vernáculo sobre um tema da história nacional.

Se a tragédia **Castro** terá ou não sido publicada em vida do autor, ou postumamente, em 1587, é um assunto que ainda continua por resol-

ver, não obstante os esforços feitos por grandes estudiosos, tais como Jorge de Sena e Adrien Roig. Que a sua poesia lírica foi publicada postumamente, por seu filho Miguel, exactamente em 1598, sob o título de **Poemas Lusitanos**, todos o sabemos. Assim como todos sabemos que as suas duas comédias, **Bristo** e **Cioso**, foram publicadas pela primeira vez em 1622, numa edição conjunta com as comédias de Sá de Miranda: **Estrangeiros** e **Vilhalpandos**.

Sextina de António Ferreira

Já morreu Dona Inês, matou-a Amor.
Amor cruel, se tu tiveras olhos,
Também morreras logo. O' dura morte,
Como ousaste matar aquela vida?
Mas não mataste: melhor vida e nome
Lhe deste do que cá tinha na terra.

Este seu corpo só gastará a terra,
Por quem estará chorando sempre o Amor,
Honrando-se somente do seu nome.
Mas quem a quiser ver com outros olhos,
Outro nome, outra glória, outra honra, e vida
Lhe achará, contra a qual não pode a morte.

Aqueles matas tu somente, ó morte,
Cujo nome s'esquece, e a quem na terra
Fica de todo sepultada a vida.
Mas esta vivirá, em quanto o Amor
Entr'os homens reinar, e sempre os olhos
De todos a verão com melhor nome.

Real amor lhe dará Real nome.
Oh que coroa lhe aparelha a morte,
Despois que lhe cerrou os claros olhos,
Indinos d'ante tempo irem à terra,
Sem quem só fica e desarmado Amor,
Sem quem quão triste, Infante, a tua vida!

Tu és o que morreste: aquela vida
Era tua; já agora aquele nome,
Que tão doce te fez sempre o Amor,
Triste to tem tornado a cruel morte.
Chorando a andarão sempre na terra,
Té que nos céus a vejam esses teus olhos.

Nem haverá já nunca no mundo olhos,
Que não chorem de mágoa de ũa vida
Assi cortada em flor. E quem a terra
For ver, em que estiver escrito o nome
Dela, dirá: aqui está chorando a morte
De mágoa do que fez, aqui o Amor.

Amor, quanto perdeste nuns sós olhos,
Que debaixo da terra pôs a morte,
Tanto eles mais terão de vida e nome. (42)

A primeira observação a fazer é que, ao passo que as sextinas dos outros autores são poemas autónomos ou fazem parte de novelas pastoris, a sextina de António Ferreira está integrada na tragédia **Castro** (43). É recitada pelo Coro, em contracena com o Rei, no Acto IV, em homenagem a D. Inês, acabada de ser executada por ordem do Rei e sogro, D. Afonso IV.

Tal como sucede no episódio de Inês de Castro de **Os Lusiadas**, o Coro começa por culpar o Amor pela morte de Dona Inês e por acusá-lo de crueldade, ou de celebrar um sacrifício cruento, portanto, tomando o termo no seu sentido etimológico, de sedento de sangue. É o Amor visto como força destrutiva da ordem natural do homem e do universo. Porém, se é o Amor que mata Dona Inês, é também o Amor que a ressuscita. O Amor que a matou é o amor que ela tinha pelo Infante; o Amor que a ressuscitou é o amor que o Infante tinha por ela. Discurso confuso? De maneira nenhuma: é apenas complexo e misterioso, como complexos e misteriosos são os caminhos tortuosos do Amor. Discurso tornado possível em virtude da natureza polissémica dos termos, produzida não só pela sua função gramatical, mas também sintáctica. Polissemia que é ainda enriquecida pela presença do adjectivo modificador. Sirva de exemplo o «Real Amor» e o «real nome» da quarta estrofe.

Increpada em seguida a morte, o Coro, lucidamente consciente do duelo entre imanência e transcendência e entre o tempo do homem e o tempo de Deus, imediatamente se dá conta de que há morte e morte e vida e vida, assim como há Amor e Amor. Coro que sabe distinguir, por conseguinte, entre o sentido denotativo e conotativo das palavras, matéria-prima da verdadeira poesia.

Pelo que ao Amor se refere, o Coro, jogando com a natureza equívoca do termo, apresenta o Amor a sacrificar Inês no seu altar no primeiro

verso da sextina e a chorar perpetuamente a morte dela no primeiro e segundo versos da segunda estância, assim como no dístico do epitáfio da sexta estância, em que o Amor junta as suas lágrimas às da morte. É como se a natureza do Amor fosse análoga à da fénix da fábula: morre e renasce cada vez mais bela das próprias cinzas.

De uma forma muito concisa, o Amor está presente na sextina com os principais predicados físicos e morais que a mitologia e os tratados filosóficos lhe davam: cego, armado e cruel.

Quanto à morte e à vida, o Coro, perante a mesma natureza equívoca desses dois termos antitéticos, desenvolve, dialecticamente, o tema da vida na terra e o da vida na eternidade, e o tema da morte do corpo, em contraste com o da permanência da alma. Enquanto alguns morrem para sempre com a morte, outros, como D. Inês, permanecem para sempre vivos por meio da fama ou «nome». É como se estivéssemos a presenciar um autêntico rito de passagem: a substituição do nada que é a morte para o mundo pelo tudo que é o nome e a fama para a eternidade. Esta passagem da morte para a vida está configurada na urdidura do próprio texto da sextina, texto que abre em morte — «Já morreu Dona Inês, matou-a Amor» — e fecha em vida — «Tanto eles mais terão de vida e nome».

No aspecto retórico, poder-se-ia dizer que estamos perante um discurso narrativo e dialógico. Nas primeiras quatro estrofes tem a configuração narrativa, e nas duas últimas e no remate tem configuração dialógica. Ao discurso

narrativo ou em terceira pessoa, de que o primeiro verso é exemplo, sucede-se o discurso dialógico ou em segunda pessoa, e a este sucede-se o narrativo, o que se casa perfeitamente com o modo dramático da tragédia clássica. O Coro narra primeiro para o público a morte de D. Inês e depois, numa série de apóstrofes, dirige-se ao Amor, à morte e ao Infante D. Pedro.

O discurso tem uma enorme carga subjectiva, valorativa e judicativa, como é próprio das falas do coro na tragédia clássica.

Tendo em conta o que ficou dito sobre o carácter equívoco de alguns dos termos, o discurso é essencialmente conotativo. Exemplo máximo desse discurso seriam os três últimos versos da segunda estância, em que o Coro declara peremptoriamente que, na eternidade em que se encontra, Inês tem «outro nome, outra glória, outra honra, e vida». Nome, glória, honra e vida diferentes dos que tinha na terra e vistos, portanto, por olhos também diferentes. O que quer dizer que subjacente a todo o discurso se encontra uma estrutura espaço-temporal de sinal duplo. E o que quer dizer também que D. Inês é objecto de um autêntico rito de passagem. Passou da vida para a morte e da morte para a vida e passou do tempo e do mundo dos homens para o tempo e para o mundo de Deus.

Outra figura de retórica de grande visibilidade é a personificação ou prosopopeia. Sirvam de exemplo as palavras com que fecha a sexta estância: «Aqui está chorando a morte / De mágoa do que fez, aqui Amor».

Se quiséssemos classificar esta sextina quanto ao tema, diríamos que ela é essencialmente elegia e hino, ao mesmo tempo, na medida em que nela se chora a morte de Inês e nela se glorifica Inês. Iniciado sob o signo da morte, o poema termina sob o signo da vida.

Tomando apenas uma das palavras da rima – «olhos» –, é interessante verificar a polivalência desse instrumento do mais nobre dos cinco sentidos: olhos cegos do Amor; olhos do espírito; olhos dos espectadores potenciais de Inês morta; «claros olhos» de Inês, para sempre cerrados para o mundo; olhos de Pedro que verão Inês nos Céus; olhos de todos os mortais que se encontram sobre a face da terra; olhos de Inês.

Tomando agora uma outra palavra da rima – «nome» –, é curioso notar que desde a primeira estância ao remate é sempre ao nome de Inês que o Coro se refere.

No aspecto prosódico, esta sextina de António Ferreira distingue-se de todas as outras incluídas neste estudo, pela superabundância de encavalgamentos na terceira, quinta e sexta estâncias. É como se o tempo que testemunhou o sacrifício de Dona Inês estivesse ansioso por testemunhar também a sua glorificação.

Faria e Sousa, no seu longo e sábio comentário ao episódio da morte de Inês de Castro em **Os Lusíadas**, debruça-se sobre a questão da idade de Inês em virtude da referência que o poeta faz à tenra idade dela («*Estavas, linda* Inês, posta em sossego/ De teus anos colhendo doce fruito») quando o Rei «Tirar Inês ao mundo

determina» (III, CXXIII) (44). Como se vê, também na tragédia de Ferreira, Inês nos é apresentada na flor da idade: «Nem haverá já nunca no mundo olhos, / Que não chorem de mágoa ũa vida / Assi cortada em flor».

Diogo Bernardes (1530? – 1605?)

Nascido em Ponte de Lima, no Minho, e falecido em lugar desconhecido, também do irmão de Frei Agostinho da Cruz se poderá dizer que é principalmente através do testemunho de muitos dos seus contemporâneos, já poetas, já nobres, com quem se correspondeu, e da sua própria obra poética, que nos é dado obter alguns dos escassos elementos biográficos que dele possuímos.

Ao certo sabemos que participou na expedição a Alcácer-Quibir, em companhia do rei D. Sebastião, que ficou prisioneiro no Norte de África, que foi resgatado por intermédio do Rei Felipe II de Espanha, de quem viria a ser galardoado com uma pensão, e que serviu o Regente do Reino, o Arquiduque Alberto de Áustria, já sob a monarquia dual.

Ao contrário do que acontecera com Sá de Miranda, Camões, António Ferreira, Andrade Caminha, seu irmão Agostinho Pimenta, Diogo Bernardes viu a sua obra poética publicada ainda em vida: **Varias rimas ao Bom Jesus**, em 1594; **O Lima**, em 1596; e **Rimas Varias – Flores do Lima**, em 1597.

Sobretudo a partir dos estudos de Faria e Sousa sobre a lírica de Camões, Bernardes passou a ser visto por alguns críticos, não só como rival do autor de **Os Lusíadas**, por se julgar que o rei D. Sebastião o terá convidado a acompanhá-lo na campanha de Marrocos, para vir a imortalizar a dita empresa num poema épico que rivalizasse com **Os Lusíadas**, mas também como usurpador de parte da sua poesia lírica.

Sextina de Diogo Bernardes a um amigo

Se pretendeis, senhor, do louro verde
o prémio alcançar da mão de Febo,
No fresco Pindo celebrado monte,
Não deixeis de seguir pelo caminho
Que começastes, com louvor das Musas,
Que tudo vence um valeroso peito.

Em ócio vil um grande e forte peito
Passar não deixa a sua idade verde:
Querem trabalho e tempo as altas Musas;
Não se descobre sempre a luz de Febo,
Pouco a pouco se mostra o bom caminho
Por antre as brenhas do cerrado monte.

Ora no fundo rio, ora no monte,
Mil vezes acontece dar de peito
O que cuida que vai por bom caminho,
Direito e chão pisando a relva verde:
Mas logo (a quem não volta) mostra Febo
Seguro passo, com favor das Musas.

Não entendam de vós as brandas Musas
Que tudo vos parece áspero monte,
Por onde vos obriga a subir Febo;
Não entre tal receo em vosso peito,
Qu' em secos troncos acha-se erva verde,
Sombras e fontes no pior caminho.

Ponde os olhos no fim deste caminho,
Vereis no cabo dele estar as Musas,
Junto da clara fonte em prado verde,
Na mais alegre parte do seu monte,
Soltando doces versos do seu peito,
Ao som da lira do suave Febo.

Segui, senhor, segui o brando Febo,
Pois sempre vos guiou por bom caminho,
Inspirando de novo em vosso peito
Segredos altos, que convém às Musas,
Pera vos dar capela, no seu monte,
Da sua (que foi Ninfa) planta verde.

Ora seco, ora verde, o seu caminho
Nos mostra Febo, cumpre firme peito
Pera das Musas cultivar o monte. (45)

Este poema sobre a arte poética, ou, melhor, sobre a aprendizagem da arte poética, de cunho genuinamente horaciano, por valorizar mais a arte que o engenho («Querem trabalho e tempo as altas Musas»), é essencialmente uma lição de carácter estético-pedagógico de um amigo a outro. Dialogicamente construído, o discurso, de natu-

reza exortatória, está na segunda pessoa, sendo o destinador um mestre de poesia e o destinatário um aprendiz dessa arte. Por outras palavras, esta sextina é, por natureza, um poema didáctico, caso único entre as 28 sextinas, o que não é de estranhar, dado que a forma mais comum do poema didáctico, no século XVI, era o terceto decassilábico.

O sentido fundamental da sextina assenta na metáfora da viagem. Partindo do princípio estabelecido pela mitologia grega, e depois tornado tópico da literatura latina e europeia, de que Apolo ou Febo, deus da poesia, mora no Pindo, ou nas cumeadas do Monte Parnaso, em companhia das Musas, e de que todos aqueles que aspiram a realizar-se na nobre arte da poesia terão que renunciar ao «ócio vil» e trilhar corajamente o caminho áspero que leva a esse monte, o poeta aconselha o amigo a lançar-se a essa jornada, na certeza de que os sacrifícios feitos e a constância demonstrada serão coroados de êxito, não faltando sequer a menção explícita da capela ou coroa de louros com que emblematicamente se costumava coroar os poetas.

Curioso notar o constraste entre a aspereza do caminho — análogo ao *trilhado pelos ascetas* — e os encantos quase edénicos do «fresco Pindo, celebrado monte». E curioso notar também a insistência no emblema dos poetas: a coroa de louros, a planta que, em virtude da permanência do seu verde, passou a simbolizar, desde tempos imemoriais, a imortalidade e, portanto, a fama imperecível dos devotos do deus Apolo.

Aliás, a ideia de que o Monte Parnaso, morada do divino Apolo e das Musas, é como que um paraíso terreal, onde reina perpétua a primavera, está admiravelmente sintetizada nos últimos quatro versos da quinta estância:

> Junto da clara fonte em prado verde,
> Na mais alegre parte do seu monte,
> Soltando doces versos do seu peito
> Ao som da lira do suave Febo.

Nesse paraíso, o neófito entra na posse dos mistérios dos deuses e é banqueteado com os «segredos altos» que «o brando Febo» reserva para aqueles que se dedicam ao seu culto e o elegem por guia na jornada iniciática.

Voltando ao tema da viagem, poder-se-ia dizer que estamos perante uma verdadeira demanda, feita à imagem e semelhança das demandas clássicas, uma vez mantidas as devidas porporções. Concluída a viagem, o herói é galardoado com o prémio da vitória. De entre as seis palavras da rima, a que melhor concorre para essa aproximação é «peito», na medida em que nele se costumava estabelecer a sede da virtude heroica, e só excepcionalmente, como sucede nesta sextina, a sede da inspiração poética. E para melhor emprestar o carácter de luta heroica à que o poeta tem que travar com os elementos adversos, na sua viagem de demanda a caminho da glória do Parnasco, o poeta qualifica três vezes, muito apropriadamente, esse peito com os adjectivos «valeroso», «forte» e «firme».

Esta sextina é uma afirmação inequívoca de que o verdadeiro poeta era, entre outras coisas, o depositário e continuador de um credo tão antigo como Apolo, Orfeu e as Musas. A sua missão era saber ler e ensinar a ler no grande livro da natureza os sinais que apontavam para a compreensão intelectiva do universo e para a sua fruição estética.

Estilisticamente, esta sextina reflecte muito bem, diríamos quase que prototipicamente, a arte de escrever do suave cantor do Lima: fluência extraordinária, musicalidade única, equilíbrio perfeito, adjectivação cuidadosa, conceitos claros. Apropriado também o uso do epíteto, como se pode ver claramente por meio de um simples inventário dos sintagmas em que aparece o único adjectivo que figura entre as seis palavras da rima: verde. Dos sete casos em que entra, verde funciona cinco vezes como epíteto (46): «louro verde»; «relva verde»; «erva verde»; «prado verde»; «planta verde». Destes sintagmas depreende-se também a natureza altamente descritiva da morada de Apolo e das Musas, autêntico **locus amoenus**.

Dentro do espírito de uma leitura filológica do poema, queremos chamar também a atenção para o uso do termo «cabo», no segundo verso da quinta estância. Embora possa ser considerado sinónimo do «fim» do verso anterior, «cabo», tomado no seu sentido etimológico, aqui significa sobretudo topo, cume, ou cabeça (**caput** – cabo) do monte, o que vai muito bem com o tema de uma viagem ascencional e, portanto, de sinal ascético e triunfal, por parte do aprendiz de poesia.

Resposta [do amigo] polas mesmas palavras

Como posso eu deixar do louro verde
O prémio conseguir, ó novo Febo,
Se vós me dais a mão pera ir ao monte,
Do qual nunca acertar soube o caminho?
Como com guia tal as brandas Musas
Me não descubrirão todo o seu peito?

Já crescer, senhor, vejo no meu peito
Com tal conselho ũa esperança verde
De poder alcançar das brandas Musas,
E da mão fecundíssima de Febo,
Favor com que acertar posso o caminho
Do seu tão celebrado e rico monte.

Confesso qu'atégora tive um monte
D' inconvenientes mil dentro no peito,
Que me dificultavam o caminho,
Que tem no cabo aquela planta verde,
Que se regou com lágrimas de Febo,
E qu' ornamento é rico das Musas.

Algum tempo tentei haver das Musas
Licença pera ir ver o fresco monte,
Onde segredos seus tratam com Febo.
Mas inda este desejo no meu peito,
Senhor, estava quasi em erva verde,
Quando o cortou o medo do caminho.

Pus os olhos em qual era o caminho,
E na conta que s' hoje faz das Musas;
E co isto enfreei da idade verde
O apetite, qu'é maior que um monte,
Quando acerta a crescer dentro d'um peito,
Onde nunqua chegou a luz de Febo.

Mas pois me tira o medo o louro Febo,
Neste vosso conselho, do caminho
Qu'o sangue me esfriou dentro no peito,
Já por trabalho algum, nunqua das Musas
Deixarei de seguir em vale, ou monte,
O exercício, em praia ou relva verde.

E ou verde ou estéril o caminho
Me mostre Febo, com seguro peito,
Das Musas hei-de ver (se posso) o monte. (47)

Para começar, queremos chamar a atenção para uma prática comum no tempo: o colóquio poético entre dois ou mais autores, por meio do uso das mesmas palavras ou consoantes na rima, nos mais diversos tipos de poesia. Esta era uma das facetas dos certames poéticos, tão do gosto dos convivas dos saraus e dos membros das academias literárias, já formais, já informais.

Nesta ordem de ideias, vem também a propósito referir que esta sextina reflecte admiravelmente uma das práticas poéticas mais apreciadas no tempo: a natureza mimética da poesia. O amigo nada mais faz que recodificar a mensagem que Bernardes lhe transmitira (49). Nisso consistirá a sua **inventio**. O seu texto, exemplo claro da arte como mimésis, é uma autêntica metamorfose do texto do mestre. Com a ampliação e exploração das virtualidades do campo semântico dos termos, a matéria recebe uma nova forma, à semelhança do que soía fazer-

-se com as mais diversas formas poéticas do **Canzoniere** de Petrarca.

Se o carácter repetitivo da sextina, não só à base das seis palavras da rima, mas também dos conceitos veiculados logo na primeira estância, nos dá a ideia do cânon musical, estas duas sextinas – a de Bernardes e a do amigo – reforçam ainda mais esse fenómeno. Sem de forma alguma violentar a letra e o espírito do cânon misto, podemos dizer que Bernardes é o **dux** ou guia e o amigo é o **comes** ou acompanhante.

Escusado é dizer que para uma melhor compreensão desta sextina deverá ter-se sempre diante dos olhos a sextina que a motiva, que é a de Diogo Bernardes, ou, por outras palavras, ela deverá ser vista à luz da intertextualidade.

Embora o suave cantor do Lima, com sumo espírito de delicadeza e com fino tacto pedagógico, tenha evitado o tom de superioridade que alguns mestres adoptavam, vê-se claramente que o amigo assume, sem qualquer disfarse, a atitude de discípulo, fazendo-nos lembrar, **mutatis mutandis**, a atitude de Dante para com o seu «duce» ou guia Virgílio, na sua longa e penosa viagem através das sendas labirínticas do inferno. Na verdade, logo a partir da primeira estância, o autor põe toda a ênfase na qualidade de guia de Bernardes, para ele metamorfoseado em «novo Febo». Exortado ao canto e alertado pelo mestre para a disciplina de trabalho exigida de todos os que nele desejam realizar-se, o discípulo acaba por aceitar o desafio, depois de lhe dizer da tentação da desistência e dos obstáculos encontrados pelo caminho.

Para além do diálogo entre mestre e discípulo, a designação de Bernardes como «guia» harmoniza-se perfeitamente com a metáfora da aprendizagem da arte e da poesia como jornada a caminho do «tão celebrado e rico monte» onde habitam Apolo e as Musas.

Numa nota insofismavelmente natural e humana, o discípulo confessa ao mestre o desânimo que, ainda em tenra idade («idade verde»), se apoderou dele, quando já se encontrava a caminho do Monte Parnaso, ou seja, depois de já ter encetado a aprendizagem da poesia. Além de reflectir a verdadeira natureza de qualquer prática de ascese, essa tentação da desistência foi também como que o resultado de um terror sagrado. Perante a alta dignidade da Poesia, o aspirante sentiu-se indigno de comungar com as Musas dos «segredos altos» de Apolo. É o «Domine, non sum dignus» de todo o homem consciente da sua pequenez e da sua insignificância, em face à essência divina da poesia e à imensidão da divindade, conceitos de tradição pitagórica e platónica. Porém, exortado pelo mestre, promete-se a si e ao mestre jamais deixar de trilhar o áspero e árduo caminho que leva à comunhão com Apolo e com as Musas: é o que inequivocamente declara na última estância e no remate.

Este poema poderia ser quase comparado a uma confissão («Confesso qu'atégora tive um monte / D'inconvenientes mil dentro do peito»). O pecador confessa em público os seus pecados e expõe as razões que o levaram a cometê-los.

Porém, perante o bem que o espera no fim da jornada, que é a realização pela arte, arrepende-se desses pecados e dispõe-se a nunca mais se afastar do bom caminho da virtude, por mais temíveis que sejam os obstáculos que nesse caminho possa vir a encontrar.

Ao comparar o uso que o discípulo de Diogo Bernardes faz do adjectivo «verde», notamos que na sextina do discípulo só duas vezes aparece como epíteto («louro verde» e «relva verde»). Entretanto, quase poderia dizer-se que, ao aparecer a qualificar «esperança», é também como epíteto que deverá ser considerado, uma vez que a cor verde é símbolo dessa segunda virtude teologal.

Quanto ao facto de o termo peito ser tomado como sinómio de virtude heroica, tal como acontece na sextina de Bernardes, também isso resulta claramente do adjectivo que utiliza para qualificá-lo no remate: «seguro».

É interessante também notar que o poeta, na sua resposta, não só utiliza as seis palavras da rima, mas utiliza praticamente quase todas as outras palavras-chave da sextina de Bernardes, contribuindo assim para aproximar mais a sextina do cânon musical a que se aludiu anteriormente.

Para concluir, diremos simplesmente que estas duas sextinas são a prova mais clara de que, em obediência a uma tradição que vinha do tempo de Pitágoras e Platão, o poeta é o verdadeiro demiurgo destinado a continuar no mundo a obra imperfeita e inacabada de Orfeu.

Sextina de Diogo Bernardes

Cansado tenho já com largo pranto
Estes, a que vim ter, estranhos montes,
Depois daquele triste e mortal dia
Em que com mortal dor viram meus olhos
Por meo dos ardentes secos campos
Correr de puro sangue grandes rios.

Primeiro faltará ágoa nos rios,
E a dor não será causa do pranto,
Que tire da lembrança aqueles campos,
Onde de mortos vi fazerem montes,
Onde cerrou a morte tantos olhos
Para nunca ver mais a luz do dia.

Com dó do grande mal daquele dia
Tornaram para trás turvos os rios:
Escondeu a manhã seus claros olhos,
Soaram pelo ar vozes de pranto,
Abalou o temor os altos montes,
E pálidos deixou os verdes campos.

Não nacem tantas ervas pelos campos,
Como mágoas causou aquele dia:
Nos vales, nos outeiros e nos montes
Abriu a comum dor correntes rios
De triste, lagrimoso, eterno pranto
Em tantos tristes peitos, tristes olhos.

Quando descansareis, cansados olhos,
Na vista d'outros mais alegres campos?
Quando (para qu'abrande vosso pranto)
Nacerá para vós um melhor dia?
Quando vereis o Lima, e outros rios
Desabafados, livres destes montes?

O bravo mar em meo, os altos montes
Da terra, onde primeiro abri os olhos,
Tantos bosques desertos, tantos rios
Me fazem imaginar que nestes campos,
Antes que para mim venha tal dia,
Consumirei a vida em triste pranto.

Naceram os meus olhos para o pranto,
Testemunhas me são campos e montes
Dos rios que derramo noite e dia. (49)

Chorar a tragédia de Alcácer-Quibir, onde D. Sebastião e outros dois reis perderam a vida para sempre (50), tornou-se uma constante na poesia dos poetas do tempo, de que são testemunho eloquente, em Portugal, entre outros, Diogo Bernardes, Fernão Alvares do Oriente, Miguel Leitão de Andrade, Duarte Dias, para já não falar de Fernando de Herrera e outros poetas espanhóis.

Bernardes, que, segundo a tradição, se destinava a ser o cantor oficial dessa jornada heróica do jovem Rei D. Sabastião, viu o sonhado canto épico convertido em lamento elegíaco. Na verdade, para além desta sextina, vários outros poemas seus são lamentações profundamente sentidas, porque pessoalmente vividas no corpo e no espírito, a esse trágico acontecimento que levou Portugal a um cativeiro de sessenta anos, tantos quantos foram aqueles em que viveu sob o domínio dos Filipes de Espanha, entre 1580 e 1640.

Poucos poemas do suave cantor do Lima deverão reflectir com tanta autenticidade o sentimento íntimo que lhe ia na alma, durante o cati-

veiro que se seguiu à derrota em Alcácer-Quibir, como esta sextina.

Alicerçado sobre o elemento da água, do primeiro ao último verso sente-se o brotar das lágrimas do «largo pranto» da primeira sextilha, tais e em tanta abundância, que com elas crescem hiperbolicamente os rios. Mais: perante os olhos doridos da lembrança do poeta continuam ainda a «correr de puro sangue grandes rios». A presença do sofrimento e do sangue permanece tão viva na retina dos olhos do poeta, que ele se vê impossibilitado de conter o pranto. Bastaria reparar no facto de três das seis palavras da rima estarem, directa ou indirectamente, relacionadas com lágrimas – «pranto», «olhos» e «rios» –, para se poder chegar à mesma conclusão.

Para melhor acentuar a perenidade da sua dor, o poeta recorre ao adynaton, como se pode ver claramente através da leitura dos três primeiros versos da segunda estância, e à hipérbole. Talvez possa dizer-se que a hipérbole é a figura de retórica predominante deste poema. E onde essa figura é mais visível é na terceira e quarta estâncias.

Poema de dor e de sofrimento, nele predominam termos e sintagmas que tornam essa dor e esse sofrimento mais palpáveis: «pranto», «triste e mortal dia», «mortal dor», «puro sangue», «mortos», «morte», «grande mal», «temor», «vozes de pranto», «pálidos», «mágoas», «lagrimoso», «eterno pranto», «tristes peitos», «tristes olhos», «cansados olhos», «triste pranto». Por muito boa razão, o adjectivo mais usado através de todo o

texto é «triste». A ideia de um choro que nunca se estanca nos olhos do poeta é admiravelmente traduzida pelos tons agudos do ii de duas palavras da rima – «dia» e «rios», as quais, tais como «pranto» e «campos», constituem uma rima toante – e a atmosfera de lamentação dorida é reforçada pelos arrastados tons nasais de três palavras da rima: «pranto», «montes» e «campos».

Embora, por razões óbvias, este poema nos apresente uma outra face do poeta do Lima – a face da visão dramática da vida –, não podemos deixar de notar a fluência do ritmo e a sonaridade dos vocábulos. É como se Bernardes fosse igualmente exímio na arte de cantar e de chorar melódica e harmoniosamente.

Poeta essencialmente descritivo, como a abundância de adjectivos claramente mostra, Bernardes é sempre igual a si mesmo, independetemente do tom que permeia o poema. A substância é constantemente modificada e qualificada por meio do adjectivo, signo por excelência do acidente, como o substantivo o é da essência. Enquanto um Sá de Miranda se preocupa quase exclusivamente com a medula das coisas, Bernardes preocupa-se também com a aparência dessas mesmas coisas, ficando assim a realidade que nos serve nos seus versos melodiosos salpicada dos mais variados adornos.

Outro aspecto relevante desta sextina é a interacção e a simbiose entre o poeta e a natureza. Num espírito de compreensível solidariedade, feito topos poético, a natureza personificada associa-se à dor do poeta e com ele sofre e

chora a tragédia que enlutou uma nação inteira: «Abalou o temor os altos montes, / E pálidos deixou os verdes campos».

Antes de pôr ponto final a este comentário, queremos chamar ainda a atenção para o discurso monologal. Embora o poeta descreva a sua dor e a dos outros, é ele o relator da dor dele próprio e a testemunha ocular da dor dos outros.

Para concluir, vamos tecer algumas considerações sobre os dois cenários presentes na sextina: de um lado, aquele em que se encontra o poeta no momento em que escreve a sextina; do outro, aquele em que vivera antes. Simbolizados pelos campos e pelos rios que os banham, de acordo com uma veneranda convenção poética, esses cenários diferem um do outro como o inferno do paraíso, na medida em que aquele em que se encontra o poeta é o deserto de Marrocos, tragicamente associado com o cativeiro do poeta, com a perda do rei de Portugal e, com ele, a perda da independência do reino, ao passo que aquele por que o poeta suspira é o **locus amoenus** da pátria distante, saudosamente associado com a sua liberdade, com as doces memórias da sua infância e com o tempo para sempre perdido dos seus dias felizes. O que quer dizer que, no fundo, esta sextina é uma espécie de canto da Babilónia de Diogo Bernardes.

Pero de Andrade Caminha (1520? – 1589)

Nascido provavelmente no Porto e falecido em Vila Viçosa, Pero de Andrade Caminha

bacharelou-se em Direito pela Universidade de Coimbra. Vocacionado para cortesão e poeta áulico, passou quase a vida inteira sob a protecção dos Duques de Bragança, foi camareiro do Infante D. Duarte, Duque de Guimarães, e teve o cargo de Alcaide-Mor de Celorico de Basto. Como a sua obra o mostra à saciedade, poucos poetas do século XVI se terão correspondido com tantos magnates, desde príncipes e duques a governadores e comandantes de armadas, e com tantos confrades, e poucos terão escrito tanta poesia de circunstância como ele. Aparte as poesias de carácter encomiástico que figuram nas obras dos seus contemporâneos, toda a sua poesia lírica conhecida é de edição póstuma: **Poesias de Pero de Andrade Caminha**. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1791, e **Poesias Inéditas de Pero de Andrade Caminha**, com introdução a notas de J. Priebsch, publicadas em Halle, em 1898. É desnecessário dizer que muitas das tais «poesias inéditas» já tinham aparecido na edição da Academia Real das Ciências de Lisboa.

Para começar, diremos o que a todos é óbvio: que o autor representado por maior número de sextinas é Andrade Caminha. Nada menos que seis: cinco simples e uma dupla. Seria o caso de dizer que o número de sextinas do cantor de D. Francisca de Aragão está em proporção aritmética com o número de poemas líricos das suas colectâneas poéticas.

Pelo que se refere ao esquema rímico do remate, é de uma ortodoxia total, ao usar o mesmo esquema em todas as sextinas. As seis

palavras da rima aparecem no remate pela ordem em que aparecem na primeira sextilha: 1 – 2, 3 – 4, 5 – 6.

Vejamos agora as seis palavras da rima usadas em cada uma das seis sextinas, pela ordem em que figuram na primeira estância:

I.	olhos	alma	vida	morte	dia	noute
II.	bosques	campos	fontes	sombras	olhos	graça
III.	olhos	água	peito	fogo	tempo	morte
IV.	rima	olhos	terra	alma	canto	graças
V.	versos	arte	tempo	nome	fama	honra
VI.	montes	vales	flores	aves	serras	rios

Observações:

1. Olhos aparece em três das sextinas; *alma, morte* e *tempo* aparecem em duas.

2. A II e a VI, desenvolvendo essencialmente o tema da natureza, privilegiam os termos que à natureza se referem: a II em quatro dos seis termos e a VI na totalidade dos termos. Estas duas sextinas são bucólico-amorosas.

3. A I e a III, sendo as mais dramáticas, privilegiam termos de natureza metafísica e psicológica.

4. A IV e a V, como tratam fundamentalmente do tema da arte da poesia enquanto meio para celebrar o amor e a mulher amada, privilegiam termos relacionados com essa arte e com esse amor: *rima, olhos, terra, alma, canto* e *graças* (a IV) e *versos, arte, tempo, nome, fama* e *honra* (a V).

Quanto à natureza temática das seis sextinas, convém notar que todas elas são de carácter lírico e que em todas elas, em forma de monólogo, fala o poeta do amor a toda a prova e indestrutível por uma mulher extremamente bela e da falta de correspondência ao amor do poeta, por parte da amada. Por outras palavras: estamos perante sextinas amorosas, moldadas na tradição do amor cortês e petrarquista.

Sextina I de Pero de Andrade Caminha

Despois que a vós ergui, senhora, os olhos,
Despois que para vós fugiu minh'alma,
Despois que de vós pende minha vida,
Em quanto sem vós vejo, temo a morte;
Que aquele tão ditoso e alvo dia
Me faz tudo sem vós escura noute.

Desque o sol nace té que chega a noute
Não podem ter descanso estes meus olhos,
Desque anoutece té que torna o dia
Os não deixa quietar, nem quieta a alma;
Mil vezes venho a desejar a morte,
Inda que estes desejos são de vida.

Mas quem passa em tristezas toda a vida,
Sentindo o dia, não dormindo a noute,
Em que pode buscar senão na morte
Repouso ós fracos e cansados olhos
Que ocupam sempre em mil cuidados a alma
Que nunca de cuidados perde um dia?

Aquele claro e bem nacido dia
Poderei dizer só que foi de vida
Que em vós se começou a ocupar a alma,
Que tenho imaginado dia e noute,
Que enchi de vossas graças estes olhos
Onde estarão té que os acabe a morte.

Mas quanto sentireis a minha morte,
Porque há-de ser por vós, que inda esse dia
Vos pesará que vejam os tristes olhos,
Que antes quereis que passem assi a vida,
Porque é toda em escura e triste noute
E envolta sempre em mil tristezas a alma!

Mas não podeis fugir, senhora, a est'alma
Que não vos ame em tudo; venha a morte,
Sinta tristes cuidados toda a noute,
Veja grandes cruezas todo o dia:
Isso haverei por descansada vida,
Nisso terão repouso os fracos olhos.

Se não vos vêm os olhos, vê-vos a alma:
Nela sempre acho vida, neles morte;
Vai-se-me nisto o dia, nisto a noute. (51)

Falando directamente com a mulher amada, destinatária do canto e emblematicamente designada por «senhora», em obediência a um código que já vinha do tempo do amor cortês, o poeta, imensamente feliz com esse amor imperecível, diz do estado em que vive em relação a esse amor:

radiante de alegria quando está na presença da amada; triste quando está ausente dela. Mas como os momentos de presença são quase inexistentes, o poeta passa a vida mergulhado em tristeza: «Porque é toda em escura e triste noute / / E envolta sempre em mil tristezas a alma!». Estamos claramente perante um clássico e topológico caso de amor não correspondido.

Jogando com a antonímia de quatro dos termos da rima – vida, morte, dia, noute –, no viver do poeta é vida e dia quando está na presença da amada, e é morte e noute, quando está ausente. Para tornar ainda mais evidente a dialéctica entre a alegria experimentada na presença da amada e a tristeza que sente na alma na sua ausência, recorre ainda o poeta ao adjectivo, de que se apresentam os seguintes exemplos para amostra: ao «ditoso e alvo dia» do quinto verso da primeira estância opõe-se a «escura noute» do sexto verso da mesma estância; e ao «claro e bem nacido dia» da quarta estância contrapõe-se a «escura e triste noute» da quinta. Entretanto, se recorrermos ao simples cômputo dos adjectivos e sintagmas eufóricos e disfóricos, facilmente verificamos que há mais noite que dia e mais morte que vida na vida do amador. Pelo que se poderia dizer que estamos perante uma visão nocturna e um tanto pessimista da vida.

Quanto aos outros dois termos – respectivamente olhos e alma – são, segundo a psicologia do tempo do poeta, que já era a do tempo de Dante e de Petrarca, por exemplo, dois elementos-

-chave na descrição da origem do processo de enamoramento e no estado de enamoramento. Explico-me: conhecida a coisa amada, por meio do sentido da vista, ela entra na alma do poeta e passa a ser parte do amado, de acordo com outro lugar comum no tempo, que Camões exemplificou naquele célebre soneto que começa assim: «Transforma-se o amador na coisa amada». Para assinalar esse processo gradativo, recorreu o poeta à anáfora dos três primeiros versos da sextina.

Visível é também nesta sextina a constância no amor, por parte do amador, contância muito bem traduzida por meio da sinonímia bipartida dos quatro primeiros versos da segunda sextilha. Mesmo perante a indiferença da mulher amada, o amador jamais deixará de amá-la: «Mas não podeis fugir, senhora, a est'alma / Que não vos ame em tudo». E quando morrer, será por ela que essa morte acontecerá: «Porque há-de ser por vós».

Para terminar, gostaríamos de chamar a atenção para o sentido dos dois primeiros versos do remate. Ao dizer que encontra a morte nos olhos e a vida na alma, o poeta declara que, uma vez de posse do objecto amado, o amador morre para o mundo exterior e passa a viver exclusivamente para o mundo interior; já não precisa dos sentidos exteriores, neste caso dos olhos, para contemplar esse objecto: espiritualizado, entronizado no altar da sua alma, vive para ele e diante dele em perpétua adoração: «Vai-se-me nisto o dia, nisto a noute».

Sextina II de Pero de Andrade Caminha

Já de frescura cheos vi estes bosques,
Já cubertos de flores estes campos,
Já d'água clara estas fermosas fontes,
Já este sol claro e alegres estas sombras,
Quando tudo era visto d'esses olhos
Que a quanto vêm dão fermosura e graça.

Agora estão sem ar, sem vida e graça,
Tudo é secura em todos estes bosques,
Que onde faltam, senhora, vossos olhos,
Nem verde folha têm, nem flor os campos,
Parece escuro o sol, tristes as sombras,
A água turva de todo, feas as fontes.

Mas s'eu contudo às vezes busco as fontes,
Não é para que nelas veja a graça
Que lhes vi, nem par'isso busco as sombras,
Nem espero a verdura nestes bosques,
Nem as flores que já vi nestes campos,
Mas por ver o que viram vossos olhos.

E quando ó que já vistes ergo os olhos,
Os sinto com razão tornados fontes
Que o grande dano choram qu'estes campos
Faz a ausência d'essa vossa graça
Qu'encher pudera d'alegria os bosques
E de fermosa claridade as sombras.

Vira-se então, senhora, o sol nas sombras,
Que a tudo dareis luz com vossos olhos;
Cantaram seus amores polos bosques
As namoradas aves, e nas fontes
Se achara gosto, suavidade e graça:
Vira-se verde e alegre cor nos campos!

Que fará quem por montes e por campos
Ora ó sol quente, ora nas frias sombras,
E sem os raios ver de vossa graça,
Anda gritando polos vossos olhos,
De todo avorrecendo já estas fontes,
Estes vales e rios, e estes bosques?

Fujam-se já estes bosques e estes campos,
Deixem-se já estas fontes e estas sombras,
Busque-se Amor nuns olhos e ũa graça! (52)

O tema desta sextina é essencialmente o do célebre soneto anónimo, mas atribuído, através dos tempos, a diversos poetas, tais como Camões e Rodrigues Lobo, soneto que tão imitado e glosado foi também. Referimo-nos ao soneto que começa: «Fermoso Tejo meu, quão diferente». No tempo em que o poeta era feliz, isto é, o tempo em que a amada correspondia ao seu amor, feliz era também a natureza: os bosques estavam cheios de frescura, os campos, cobertos de flores, as fontes eram formosas e delas jorrava «água clara», o sol era claro e as sombras eram alegres (primeira estância); agora que a tristeza reina na alma do poeta, por lhe faltar essa correspondência por parte da mulher amada, reina a secura nos bosques, os campos estão sem folhas verdes e sem flores, o sol é escuro e as sombras são tristes, a água é «turva de todo, feas as fontes» (segunda estância). Topologicamente, a um mundo paradisíaco, a fervilhar de alegria, de fertilidade e de vida, sucede-se um mundo em que

domina a tristeza, a esterilidade e a morte. Sintonia mais perfeita entre o estado da natureza e o seu reflexo no espírito do poeta não podia pretender-se.

Estabelecido este contraste nas duas primeiras estâncias, o poeta, num claro caso de fetichismo, aliado a um certo masoquismo, passeia a sua tristeza e a sua solidão, contemplando, por entre os bosques e os campos, aqueles lugares saudosos onde ele fora feliz quando em companhia da mulher amada os percorria e na sua comunhão se comprazia.

Ansioso por voltar a reconquistar a graça dos olhos da amada que à natureza e a ele davam felicidade e alegria, o poeta grita pelos campos e pelos montes o seu desespero e aborrece esses campos e esses montes só porque neles não consegue encontrar os olhos (metonímia da mulher amada) que haviam levado o amor e a felicidade à sua alma e à sua vida, assim como a fertilidade e o encanto à natureza. Mas, apostado em reencontrar esse amor perdido num paraíso perdido, lança-se numa busca sem ocaso.

Para concluir, queremos chamar a atenção para a omnipresença da figura de retórica da personificação e para a natureza visivelmente bucólica desta sextina, emblematizada por quatro das seis palavras da rima — «bosques», «campos», «fontes» e «sombras» — e reforçada por uma grande abundância de termos do mesmo campo semântico: «frescura», «flores», «água», «folha», «verdura», «aves», «vales», «rios». Mas, como tantas vezes acontece com o género pastoril, ao

locus amoenus da fase eufórica, sintetizada na primeira sextilha, sucede o **locus non amoenus** da fase disfórica, sintetizada na segunda.

Sextina III (dupla) de Pero de Andrade Caminha

Felicíssimos já chamo os meus olhos
(Inda que sempre os tenho cheos d'água),
Pois de vos ver têm cheo este meu peito
Do brando amor e de seu doce fogo,
E por muito infelice tenho o tempo
Que passei sem vos ver, em escura morte.

Por vida posso ter já 'gora a morte
Que me nace, senhora, d'esses olhos
De que est'alma está chea todo tempo,
Por quem vou convertendo os meus em água;
Mas não basta a apagar o vivo fogo
Do puro amor que me consume o peito.

Vi-vos e enchi de vosso amor o peito,
Combatido por vós sempre da morte,
Ora aceso do claro e puro fogo
Que nele Amor acende, ora dos olhos
Estilando por vós amorosa água,
Mas com água e com fogo o mais do tempo.

Mas assim nem me queixarei do tempo,
Pois neste amor me vai gastando o peito;
Nem terei por contrária à vida a água
Que contra mim s'ajunta em mim coa morte,
Nem me devo queixar de vossos olhos,
Nem defender do amor, nem de seu fogo.

Qu'inda que áspero seja e grave o fogo
Que me arde sem d'alívio me dar tempo,
Por tão fermosos e tão claros olhos
Muito mais sofrer deve todo peito
Quanto mais este meu a quem a morte
E amor provando estão com fogo e água.

Ah! que bastar devera já tant'água
D'amor nacida, e d'amor tanto fogo,
Tanto esperar contente a dura morte,
Sem cuidar em remédio em nenhum tempo,
Para claro ver que meu fiel peito
Nem quer nem 'spera vida em outros olhos!

Não vejo fermosura, nem vejo olhos
Que assi possam deter a corrente água
Como esses vossos, nem conheço peito
D'amor tão cheo e d'amoroso fogo
Como este meu que nada teme o tempo
E branda neste amor achará a morte.

Como não há-de ser alegre a morte
Causada d'esses vossos brandos olhos,
Ante os quais fica brando o áspero tempo?
São meus olhos contínuas fontes d'água,
Mas alegram-me, alegra-me o seu fogo
Com ser de vosso amor cheo este peito.

Não deveis desprezar, senhora, um peito
Ond'está tal amor, nem dar a morte
A quem já vive em tão contino fogo;
Um só momento ponde em mim os olhos,
E com eles dareis doçura a est'água
Que não lha pôde dar té 'gora o tempo.

Mas quem tanto s'engana, que algum tempo
Espera achar clemência em vosso peito,
Esperará de ver o mar sem água;
E quem (inda que dar podeis a morte)
A vida não vê clara nesses olhos,
Também não verá luz no claro fogo.

O resplendor do sol e a luz do fogo
Trevas cuido que são e escuro o tempo,
Quando não vejo os nunca vistos olhos
Que Amor tem sempre vivos neste peito;
Sem eles me é a vida áspera morte,
E os meus derramam triste e amargosa água.

Mas, inda que Amor nunca seque esta água,
Inda que nunca co ela gaste o fogo
Qu'em mim dentro arde, inda que veja a morte
Sempre ante mim por vós, não virá tempo
Que estêm impressos no meu peito,
Ou vos veja ou não veja, os vossos olhos.

S'eu vira estes meus olhos sem tal água,
S'eu vira este meu peito sem tal fogo,
Não tardara mais tempo a triste morte. (53)

Se uma das características das sextinas de Andrade Caminha, em comparação com algumas das dos outros poetas, é uma clara sensação de uma maior dose de repetição, em virtude da pouca profundidade dos conceitos e do desinteresse pelo sentido figurativo dos termos, essa característica torna-se muito mais palpável nesta sextina, devido ao facto de ter sensivelmente o dobro de

versos. Senão vejamos. Tendo-lhe sido dado pôr os olhos na beleza da mulher amada, o poeta chama bem-aventurados a esses olhos, pois por meio deles foi-lhe possível transportar para dentre do seu peito o «brando amor» e o «doce fogo» que dessa beleza irradiavam. O que quer dizer que durante o tempo em que não lhe é possível contemplar esses olhos o poeta sente-se triste, precipitado «em escura morte» e com os olhos banhados em lágrimas.

Depois de assim se ter expressado na primeira estância, o poeta pouco mais fará nas outras onze estâncias e no remate que repetir isso mesmo. Dizemos repetir e não fazer variações, na medida em que as variações, tais como as fazem outros poetas, poderiam tornar a sextina extremamente rica em sugestões. Mas não é esse o caso.

Com a água nos olhos e o fogo no peito (repare-se na antítese causada pela justaposição dos dois elementos, treze vezes na rima e outras vezes no interior dos versos), o poeta vai passar todos os dias de sua vida em comunhão sincera e íntima com esse amor distante. Com a morte diante dos olhos, por não se ver correspondido no seu amor ardente pela mulher amada, o poeta nem por isso desanimará. Isso, apesar de saber que é mais fácil «ver o mar sem água» e não ver «luz no claro fogo» que encontrar clemência no peito da amada.

Vive o poeta. E essa vida só lhe é possível por ter sempre com ele e nele os sinais de um amor mais forte que a própria morte.

Jogando com as seis palavras da rima, o poeta apresenta o processo de enamoramento e toda a casuística amorosa de cunho petrarquista. Entra o amor pelos olhos e faz do peito o seu santuário e esse santuário banha-se em fogo; porém, com o tempo ausenta-se do peito o objecto desse amor e os olhos arrasam-se de água e o espírito mergulha na morte.

Concluindo, poder-se-ia dizer que estamos perante um caso insofismável de amor a toda a prova, dentro de uma tradição que vinha já do amor cortês da poesia provençal, conceito retoricamente sublinhado pelo duplo adínaton da décima sextilha e pelos oxímoros da undécima.

Sextina IV de Pero de Andrade Caminha

Qu'ingenho, estilo, ou arte, prosa, ou rima
Não se devem, senhora, a vossos olhos?
E à maior fermosura que há na terra
Quem pode amor negar? Quem negar a alma?
Mas que amor bastará, que escrito ou canto
A tantos dões do céu e a tantas graças?

Mas vossa fermosura e vossas graças
Ornarão sempre a minha prosa e rima,
Qu'inda que indino de vós é meu canto,
Sempre se ocupará nos vossos olhos,
E sempre cantarei co'a voz e co'alma
De vós, de quem com razão s'honra a terra.

Não esta só, mas inda toda a terra
Por verem nesta idade tantas graças
Nũa fermosura juntas e nũa alma,
Que vencem toda prosa e toda rima,
Por verem honrado o mundo d'esses olhos
Que versos darão sempre a todo canto.

E ninguém tirará nunca a meu canto
Correr com vosso nome o mar e a terra,
Ora cantando esses fermosos olhos,
Ora mostrando as outras raras graças,
Qu'ou em prosa cantadas ou em rima
Vencida a vosso amor trarão tod'alma.

Que não poderá achar-se nenhũa alma
A que não seja brando e doce o canto,
(Inda que com inculta e pobre rima
Nenhum nome mereça ter na terra)
Se ornado for, senhora, d'essas graças,
E rico d'esses vossos claros olhos.

Se vedes vossos poderosos olhos,
A eles atada sempre tereis a alma;
E se cuidais em vossas mesmas graças,
Indino achareis d'elas todo canto,
De vossa fermosura indina a terra,
De vosso nome indina toda rima.

Mas cante minha rima sempre uns olhos
Mais fermosos da terra, sempre ũa alma
Que pode ornar meu canto com suas graças. (54)

Tal como a primeira sextina e a segunda, também esta trata do amor entre o poeta e a mulher amada, se sim ou não a famigerada D. Francisca de Aragão, não importa para o caso. O que é importante dizer, já de início, é que, enquanto na primeira sextina o poeta canta superlativamente os encantos desse amor e os seus efeitos na sua vida, e na segunda chora e perda desse amor, e o propósito de jamais desistir da sua busca, na quarta diz da impossibilidade de celebrar condignamente esse amor, por meio da arte da poesia. Basta atinar, por uns momentos, na natureza dos cinco substantivos do primeiro verso da sextina para ver que é de arte que se trata: «Qu'ingenho, estilo, ou arte, prosa ou rima». E basta ler o terceiro e quarto versos da primeira sextilha para concluir que o propósito dessa arte é cantar os encantos da pessoa amada, incomparavelmente bela: «E à maior fermosura que há na terra, / Quem pode amor negar? quem negar a alma?».

Nascido para cantar a formosura e as graças, o que talvez queira dizer os dotes físicos e os dotes espirituais de uma mulher sem par na terra, o poeta não terá outra missão e preocupação na vida que não seja fazer ressoar o nome e os encantos da amada através de todos os mares e de todos os continentes: «E ninguém tirará nunca a meu canto / Correr com vosso nome o mar e a terra».

Pecando contra a praxe da modéstia poética, o poeta vai ao ponto de dizer «Que não poderá achar-se nenhũa alma / A que não seja brando e

doce o canto» [dele]. O que quer dizer que haverá proporção entre o valor do objecto celebrado e o valor do canto: ao mérito hiperbólico do primeiro corresponderá o valor hiperbólico do segundo.

Dotada de beleza superlativa, mais própria portanto de uma divindade que de uma criatura, a mulher amada e celebrada pelo poeta é digna demais para que a terra a mereça e é formosa demais para que possa ser condignadmente cantada nas palavras dos homens: «E se cuidais em vossas mesmas graças, / Indino achareis d'elas todo canto, / De vossa fermosura indina a terra, / De vosso nome indina toda rima».

De notar que o poeta emblematiza especificamente os encantos físicos da mulher amada apenas nos olhos, e os encantos espirituais, apenas nas graças e na alma. Quer dizer que o poeta não descreve em pormenor nem o retrato físico nem o retrato moral da amada, mas limita-se a fazer do instrumento do mais nobre dos sentidos — os olhos — como que a metáfora para todos os outros encantos físicos, e a fazer do componente espiritual do homem — a alma — como que a metáfora para todas as qualidades e virtudes que ornam a amada. O termo «fermosura» e «graças», pelo seu carácter de substantivos abstratos, servem para confirmar o que fica dito. O que se diz do carácter abstrato do substantivo «fermosura» poder-se-á dizer também do adjectivo cognato «fermoso».

É o momento de chamar a atenção para a enorme diferença entre a preocupação com a virtude conotativa dos termos por parte de Camões

e a satisfação com o seu mero valor denotativo por parte de Caminha. Enquanto o primeito não só faz de «vivo» e «passo», respectivamente, verbo e adjectivo, e verbo, substantivo e locução adverbial, mas dá-lhes vários significados, por meio do recurso à homonímia, o segundo, perante um termo como «canto», por exemplo, limita-se a fazer dele apenas substantivo e a dar-lhe um único sentido. Tudo isto para dizer que Andrade Caminha, ao contrário de outros poetas, não tira partido do potencial quase ilimitado da palavra, ao renunciar **a priori** ao seu valor semântico.

Sextina V de Pero de Andrade Caminha

Eu dera a vosso nome imortais versos,
Se ó desejo igual fora o ingenho e arte;
Mas os que são e os que me der'o tempo,
Senhora, os ofereço a vosso nome,
A quem o mundo deve imortal fama,
A quem deverá sempre imortal honra.

Como não deverá sempre o mundo honra?
Como não dará sempre o ingenho versos
A vossa gloriosa e clara fama,
Que vence a voz, o verso, o estilo e arte?
Como não será ornado um tão grão nome
De grandíssimos nomes todo tempo?

Eu não me verei nunca em nenhum tempo
Que com cuidado não procure a honra
Que vosso brando e alto e real nome
Pode dar a meus duros, baixos versos,
Qu'este só sem valia d'algũa arte
Lhes pode sempre dar segura fama.

Mas eu pretendo só ser vossa fama
Celebrada do mundo em longo tempo,
E não pretendo com estilo ou arte
Mostrar ó mundo, em vós desusada honra,
Mas com encher os meus incultos versos
De vossa fermosura e claro nome.

Qu'esta só fermosura e este só nome
Grande poder dará, grã força à fama,
Grande valia à voz e grande ós versos
Contra o poder do poderoso tempo;
E a quem d'ele escrever dará mor honra
Do que lhe pode dar seu verso ou arte.

E quem cuidar que com ingenho ou arte
Pode, senhora, celebrar tal nome,
Nunca a seus cantos ache vida ou honra,
E moura a seus escritos logo a fama;
Use de seu poder o duro tempo,
Faça esquecer seus confiados versos.

Nunca a meus rudos versos busquei arte:
Só cantar todo tempo o vosso nome
Lhes dará certa a fama e certa a honra. (55)

Seguindo a linha da sextina IV, o poeta tem como lema na vida celebrar a fermosura, o nome, a fama e a honra da mulher amada, em «versos imortais». Mas, ao dar-se conta do subido mérito do objecto a celebrar em verso e da baixeza do seu «engenho e arte», o poeta declara, como já fizera na sextina anterior, que os seus versos ficarão sempre muito àquem do seu desejo; e

mais declara, à maneira do salmista, que todo aquele que tiver a presunção de acreditar que os seus versos estão à altura do objecto cantado veja esses seus versos esquecidos para todo o sempre, logo à nascença. Mas, embora ciente da sua impotência para cantar a mulher amada como ela merece, o poeta jamais deixará de entoar os seus louvores.

Para dar mais ênfase a este **topos** da modéstia poética, o poeta enaltece hiperbolicamente o mérito e os encantos da mulher amada e rebaixa os seus dotes poéticos e os versos que lhe brotam da pena. Assim, enquanto a mulher amada é digna de "imortal fama" e de "imortal nome", os versos com que pretende celebrar essa fama e esse nome, em vez de serem «imortais», como desejaria (primeiro verso da sextina), são «duros» e «baixos» e «incultos» e «rudos».

Antes de concluir o comentário a esta sextina, quero chamar a atenção para dois fenómenos que ressaltam da letra e do espírito do poema. Primeiro, que a mulher cantada tem sangue real, como se depreende da passagem em que o poeta diz que quer celebrar o seu (dela) «brando e alto e real nome»; segundo, que esta beldade era também cantada por outros poetas. A primeira conclusão resulta do sentido do adjectivo «real» com que o poeta qualifica o nome da mulher cantada. (Esclarece-se entre parêntesis que no tempo de Andrade Caminha havia muita mais preocupação com o sentido etimológico das palavras do que viria a haver mais tarde). A segunda conclusão está mais explícita ainda que a primeira: encontra-se na sexta estância.

Sextina VI de Pero de Andrade Caminha

Desque, senhora, vistes estes montes,
Desque os olhos pusestes nestes vales,
Tomaram melhor cor as suaves flores,
Cantam mais docemente as brandas aves;
E desque honrastes estas duras serras,
Mais claros decem d'elas brandos rios.

Mas como faltará frescura ós rios?
Ou como fermosura ós altos montes?
Como não terão já brandura as serras?
Como fresca verdura e sombra os vales?
Quem negará doçura à voz das aves?
Quem cheiro e suavidade e cor às flores?

São de todo sem vós secas as flores,
Não parecem sem vós claros os rios,
Pesadas são as músicas das aves
E sem graça se mostram sempre os montes;
Nem árvores nem sombra têm os vales,
Mais ásperas e duras são as serras.

Para vós sempr'o Amor abranda as serras,
Para vós colhe as mais fermosas flores,
Enche de vossa fermosura os vales,
Enche de vossa fermosura os rios;
Para vós mais fermosos faz os montes
E para vós apura a voz das aves.

Vosso nome cantar faz sempre às aves,
Cortado o deixa em todas estas serras,
E em todos estes campos e estes montes,
Nas árvores, nas plantas e nas flores;
E faz que sempre s'ouça ó som dos rios;
E esta só voz tenha eco nestes vales.

Quem deixará de ver já 'gora os vales,
Onde cantam de vós, senhora, as aves?
Quem deixará d'ouvir já 'gora os rios,
Que correm para vós das altas serras?
Quem deixará tal cheiro e cor de flores,
Quais criam para vós prados e montes?

Eu nunca vi tais montes, nem tais vales,
Nem tal cheiro de flores, tal voz d'aves;
Nem tal graça de serras, nem de rios. (56)

Das seis sextinas de Pero de Andrade Caminha, a menos conflituosa é esta. Com excepção da terceira estância, em que se diz da tristeza e da esterilidade que reinaria na natureza, em todos os seus elementos minerais, vegetais e animais (montes, vales, flores, aves, serras, rios), se a essa natureza viesse a faltar a presença benfazeja da senhora cantada pelo poeta, todas as outras cinco estâncias e o remate são um hino de louvor aos encantos incomparáveis da natureza, unicamente porque a mulher celebrada pelo poeta se dignou pousar os olhos nesses montes, nesses vales, nessas flores, nessas aves, nessas serras, nesses rios.

Assim como, de acordo com o salmista, toda a natureza visível entoa hinos de louvor ao seu Criador, assim também toda a natureza tece os louvores da senhora a que o poeta se dirige.

A tonalidade celebratória da sextina reflecte-se perfeitamente na conotação positiva de todos os termos, desde os substantivos aos adjectivos,

tonalidade que é reforçada pela série de perguntas de retórica presentes na segunda e sexta estâncias, assim como pela série de anáforas.

A fim de fazer realçar a plenitude de felicidade que experimenta em contacto com a natureza santificada pela presença da amada, o poeta acentua a participação de cada um dos cinco sentidos na fruição dessa paisagem edénica: o sentido da vista extasia-se na contemplação dos montes e dos vales e das árvores e das plantas e da cor das flores; o sentido do ouvido delicia-se com o canto e a voz das aves, o som dos rios e o eco dos vales; o sentido do olfacto delicia-se com o «cheiro» das flores; o sentido do tacto delicia-se com a «brandura das serras»; o sentido do gosto delicia-se com a «frescura» dos rios.

Antes de concluir, gostaríamos de alertar o leitor para mais duas características marcantes das sextinas de Caminha.

Para além das duas sextinas bucólico-amorosas, onde esse aspecto era de esperar, é evidente nas sextinas de Caminha a insistência na descrição e, portanto, a presença de uma grande abundância de adjectivos, o que é uma prova irrefutável da sua determinação em privilegiar o fenómeno, de preferência ao nuúmeno. O carácter altamente laudatório do discurso estaria também na base dessa faceta.

Como corolário da despreocupação de Andrade Caminha com o valor conotativo dos termos, as suas sextinas são as que melhor atestam da natureza reduplicativa e iterativa deste género de poesia. Como foi dito noutro lugar,

exposto o tema, com a maior clareza, logo na primeira sextilha, passa o poeta a fazer reduplicações dele, também com a maior clareza, nas outras cinco sextilhas e a resumi-lo no remate.

E as figuras de retórica que melhor se prestam para realizar esse tipo de discurso poético são provavelmente, em primeiro lugar, a anáfora, e, em segundo lugar, a pergunta de retórica, presentes em quase todas as sextinas de Caminha.

Duarte Dias

Nascido no Porto no século XVI, em data incerta, e falecido em lugar desconhecido, também em data incerta, Duarte Dias deveria ter pelo menos à volta de 20 anos por ocasião da tomada de Portugal por Felipe II de Espanha, em 1580, dado que escreve explicitamente sobre esse facto em vários dos seus poemas, como se neles tivesse tomado parte directa. O que quer dizer que estamos perante mais um autor cuja fonte de informação, para além do pouco que nos dizem Nicolau António e Barbosa Machado, é a própria obra.

Foi militar de profissão, segundo se depreende também dos seus escritos, e, nessa capacidade, deverá ter servido já em Portugal, já em Espanha, já noutras partes do império.

Como muitos dos seus contemporâneos, Duarte Dias não só escreveu em castelhano e em português, mas celebrou também os novos reis de Portugal, Felipe I e o futuro Felipe II, assim

como altas dignidade da Espanha, tendo servido sob as ordens de algumas delas.

Dele conhecemos **Varias obras em verso Castelhano e Portuguez**. Madrid por Luiz Sãchez, 1592.4. Dedicadas a D. Margarida Corte-real, e **La conquista que hizieron los Reyes catolicos en el Reyno de Granada**. Por la Viuda de Alonso Gomes 1598.8. Consta este Poema em 8. rima de 21. Cantos, e he dedicado a D. Christovão de Moura Corte-real Commendador mór de Alcantara, do Conselho de Estado, e Sumilher de Corps do Principe de Espanha.

Varias obras... foi submetido para publicação, há cerca de meio ano, ao Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian de Paris. O que se espera venha a ser a segunda edição consta de uma longa introdução e de notas aos 115 poemas que constituem a colectânea.

Sextina de Duarte Dias

Era quasi acabada a minha flama,
E na mortal e perigosa guerra
Esperava suave e certa paz,
Quando, saindo do amoroso vale,
Senti que me detinha um novo laço,
Por quem convém mudar vida e estilo.

Não pode descobrir língoa ou estilo
Que espinhas, que rigores, que alta flama
Cercavam triste o riguroso laço,
Onde eu, vendo sinais de certa guerra,
Deixei chorando o deleitoso vale,
Desesperado de remédio e paz.

Onde levas, amor, a minha paz?
Onde sepultas o meu grato estilo?
Torna-me já ao descansado vale;
Torna-me ao fogo da passada flama,
Porque eu não posso sustentar a guerra,
Que me promete o trabalhoso laço.

Não por deixar o teu alegre laço,
Mas só por respirar ũa hora em paz,
Te rogo seja menos dura a guerra,
Para que eu logre o meu suave estilo,
E possa despedir em parte a flama
Por quem deprezo o mais ditoso vale.

Já muitas vezes polo verde vale
Andei chorando em amoroso laço,
E me livrei da rigurosa flama;
Já nalgum dia me logrei da paz,
Tanto que celebrei em novo estilo
Todo o processo da pesada guerra.

Mas agora, cruel, de guerra em guerra
Me arrastra amor, de um vale em outro vale,
Exercitando em mim terrible estilo:
Polo que creo não sair do laço,
Nem gozar nunca a deleitosa paz,
Mas acabar em prolongada flama.

Novo amor, nova flama, nova guerra,
Novo laço me obrigam neste vale
A pedir paz em lagrimoso estilo. (57)

Entrelaçados, ligados uns aos outros por um dos termos da rima – «laço» –, três temas são transportados da primeira estância ou prólogo da sextina ao remate ou epílogo: o do amor, o da guerra e o do canto. O terceiro é o efeito dos outros dois, pelo facto de que um «novo amor» e uma «nova guerra» postulam um «novo estilo». Este estilo, modulado conotativamente, tanto traduz o novo género poético, desde o lírico ao heróico e ao elegíaco, como à pena com que o poeta escreve ou à palavra escrita: «Não pode descrever língoa ou estilo...».

Será que temos nesta sextina uma referência indirecta ao poema heróico de Duarte Dias sobre a conquista de Granada? Para essa leitura parecem apontar os três últimos versos da quinta estância: «Já nalgum dia me logrei da paz,/ / Tanto que celebrei em novo estilo / Todo o processo da passada guerra». Como se sabe, o poema heroico **La conquista [...] de Granada** foi publicado em 1590, dois anos antes, portanto, que **Varias obras**, e essa conquista é «passada guerra» por ter tido lugar em 1492. Ao falar em «novo estilo», é natural que o poeta queira dizer que, enquanto o cronista Fernando del Pulgar celebrara a conquista de Granada em prosa, ele, Duarte Dias, a celebrara em verso.

Será que temos também neste poema referências indirectas à vida de soldado do autor? A dificuldade da resposta reside na dialéctica metafórica entre «guerra» e «paz» que atravessa todo o discurso da sextina. Por outras palavras: embora seja óbvio que o poeta fala, figurativa-

mente, da sua luta interna ou psicomáquia, motivada por um amor quase morto e por um amor nascente, não creio seja de excluir uma leitura literal, dada a sua conhecida qualidade de militar e de autor do poema heróico referido anteriormente, e dados os outros poemas da colectânea poética (fala-se de uma leitura intertextual, como é óbvio).

Seja como for, um facto é incontestável: que a obra poética de Duarte Dias está permeada de imagens bélicas, talvez em parte motivadas pela sua profissão. A caução traduzida pelo «talvez» deverá buscar-se no princípio consagrado por Aristóteles e vulgarizado por Fernando Pessoa: que «o poeta é um fingidor», não só no sentido de simulador, mas também, e sobretudo, no de criador, que é o significado etimológico do termo, conceito que é aqui veiculado pelo vocábulo «descubrir» da segunda estrofe, numa clara alusão à **inventio** do discurso. Exemplifiquemos. A obra poética de um pacifista como Sá de Miranda está impregnada de imagens de violência, fenómeno superiormente documentado por T. F. Earle em **Theme and Imagery in the Poetry of Sá de Miranda** (Oxford: University Press, 1980), pp. 73-131.

Voltando ao tema da vida amorosa do poeta, tratado nesta sextina, verificamos que o poeta ainda não se tinha refeito dos sofrimentos que um antigo amor lhe causara e já se vê preso nas malhas de um novo amor. E de tal maneira se encontra enredado e enlaçado por ele, que lhe é impossível viver em paz. Mas a coisa parece ser

ainda mais complexa, vista à luz da leitura da segunda estância. Por ela se depreende que o poeta se terá visto obrigado a abandonar uma mulher amada, a fim de evitar consequências desastrosas, o que provavelmente significa que o poeta cobiçara – e possuira também? – a «mulher do próximo», infringindo assim o nono mandamento da Lei de Deus.

Note-se, mais uma vez, a referência à vida de soldado, ao dizer, no segundo e terceiro versos da primeira estância, que estava à espera da «suave e certa paz».

No aspecto temático e estilístico há pontos de contacto entre as duas sextinas de Duarte Dias. Além da antítese entre a guerra e a paz, um outro desses aspectos temáticos ressalta do motivo do estilo, única palavra que aparece na rima das duas sextinas. Neste poema, como no outro, o poeta declara peremptoriamente nos dois últimos versos da primeira estância que mudança de vida implica mudança de estilo, o que é o mesmo que dizer que deverá haver uma conformidade entre matéria e forma e que são vários os géneros poéticos. Para maior coincidência nem sequer faltam, em ambas as sextinas, os adjectivos «grato» e «suave» a qualificar esse estilo.

Como acontece noutros poemas de Duarte Dias, também neste parece haver referências inequívocas, embora por meio de termos equívocos, a um amor sexual. Esses termos são sobretudo «flama» e duas das palavras da rima: «laço» e «vale». O «laço», além da sua associação com um dos passatempos dos pastores – a caça aos pás-

saros –, refere-se também ao cabelo da amada, normalmente carregado de conotações sexuais, na poesia do tempo. Pelo que se refere ao «vale», ao mesmo tempo que dá ao poema uma tonalidade bucólica, ao situar a acção no seio da natureza, tomado como metáfora, o «vale» faz adivinhar o espaço contíguo ao monte de Vénus.

Sextina dupla de Duarte Dias

Não se passaram mais alegres dias
Nem mais suaves e fermosas noites
Do que eu passei no meu ditoso estado,
Quando em suave e deleitoso estilo
Mostrei mais alegria que não pranto,
Entrando triste na amorosa vida.

Aguora se trocou a minha vida,
Aguora aqueles descansados dias,
Que não provaram nunca triste pranto,
Se converteram tenebrosas noites,
Mostrando diferente aquele estilo
Que descobriu o meu primeiro estado.

Quem poderá cuidar que tal estado
Se converteu em lagrimosa vida,
Tornando amargo o meu suave estilo?
Quem me dissera que os meus ledos dias
Se haviam de tornar pesadas noites?
Oh como está vezinho o riso ao pranto!

Eu tinha o riso meu vezinho ao pranto,
Mas se entendera o perigoso estado,
Cantando triste nas ditosas noites,
Pode ser que acabara a doce vida,
Por não chegar a ver aqueles dias
Que me levaram o meu grato estilo.

Amor, tu que me davas rico estilo,
Amostra aguora o vagaroso pranto
A que chegaram os meus tristes dias,
Amostra tu o trabalhoso estado
Em que ficou a minha triste vida,
Chorando sempre desestradas noites.

Onde se foram as alegres noites?
Onde se esconde o delicado estilo
Que serenara a mais pesada vida?
Tudo se mostra descuberto pranto.
Oh quem morrera no ditoso estado,
Sem ver chegar estes cansados dias!

Partiu-se o Sol dos meus serenos dias,
Deixando sombras de perpétuas noites,
(Que pouco dura o deleitoso estado!).
Cantei um tempo em amoroso estilo
A minha glória; aguora em novo pranto
Destilo e mostro a prolongada vida.

Mas quem há-de mostrar da minha vida
Os sospiros imensos, desque os dias
Alegres meus se converteram em pranto?
Quem pintará as dilatadas noites,
O tormento cruel, o vário estilo
Que se descobre no meu triste estado?

Morreu em fim o meu alegre estado,
Tornando triste a mais ditosa vida
Que nunca celebrou suave estilo.
Em fim, aqueles deleitosos dias,
As recolhidas e prezadas noites,
Tudo tornou em tenebroso pranto.

Mas a quem digo o meu estremo pranto?
A quem descubro o perigoso estado?
A quem me queixo das contrárias noites,
Se o Eco só me escuita, e a minha vida
Não pode já cobrar aqueles dias
Que eu celebrei em levantado estilo?

Nem solta língoa, nem cortado estilo,
Nem brando sospirar, nem largo pranto
Tornarão ledos os meus tristes dias.
Posso chorar o meu alegre estado,
Em quanto dura a desprezada vida,
Mas não verei jamais suaves noites.

Ai fugitivas, enganosas noites,
Onde eu mostrei em amoroso estilo
Quanto se pode desejar na vida,
Sempre vereis em dilatado pranto
Quanto estimei aquele doce estado
Em que tivestes os meus tristes dias!

E vós, ditosos dias, e vós, noites:
E quem mudou estado mude estilo,
Passando em pranto a desditada vida. (58)

Prisioneiro de um número muito reduzido de palavras, o poeta consegue, nesta sextina dupla, veicular admiravelmente a dialéctica entre a sua breve vida de felicidade antes do conhecimento dos infortúnios do amor e a sua longa vida de sofrimento depois do conhecimento desses infortúnios. Em diálogo, como em várias outras sextinas amorosas, entrecenam o tempo eufórico do passado e o tempo disfórico do presente.

Resumida assim a súmula do tema da sextina elegíaca, parece-nos oportuno chamar a atenção para os principais recursos estilísticos de que o autor lançou mão para levar ao leitor a sua mensagem.

O primeiro e mais importante desses recursos estilísticos, levado às suas últimas consequências, logo a partir da primeira estância, é a adjectivação antitética, sucedendo-se à maneira de ponto e contraponto. A fim de tornar bem palpável o estado eufórico em que vivia antes de entrar «triste na amorosa vida», o poeta, imune ao pranto, passava o tempo embebido em «alegres dias», «fermosas noites», «ditoso estado» e celebrava esse seu invejável estado «em suave e deleitoso estilo». Invertida a roda da fortuna, com o conhecimento dos infortúnios (59) do amor, os «algres», «descansados», «ledos», «serenos», «deleitosos», «ditosos» dias converteram-se em «tristes» e «cansados» dias; as «fermosas», ditosas», «alegres», «prezadas» e «suaves» noites transformaram-se em «tenebrosas», «pesadas», «desastradas», «perpétuas», «dilatadas», «contrárias» e «enganosas» noites; o «ditoso», «primeiro»,

«ditoso», «deleitoso», «alegre» e «doce» estado converteu-se em «perigoso», «trabalhoso», «triste» e «perigoso» estado; a alegria e o riso converteram-se em «triste», «vagoroso», «descuberto», «novo», «tenebroso», «estremo», «largo» e «dilatado» pranto; a «amorosa», «doce» e «ditosa» vida converteu-se em «lagrimosa», «triste», «pesada», «prolongada», «desprezada» e «desditosa» vida. E perante essa dolorosa metamorfose, o poeta, que antes celebrava a vida em «deleitoso», «suave», «rico», «grato», «delicado», «amoroso» e «levantado» estilo, invertida a roda da fortuna, mudado o estado, teve que mudar o estilo, vendo-se obrigado a chorar a vida, que antes cantara, em «cortado» estilo, «passando em pranto a desditada vida».

Deverá acrescentar-se que, para além destas antíteses tão nitidamente marcadas no final dos versos, há ainda outras para que poderia chamar-se também a atenção. Sirva de exemplo a oposição do «sol dos meus serenos dias» às «sombras de perpétuas noites», e do «riso» ao «pranto».

O contraste entre a suavidade do estilo no tempo da felicidade e o seu tom soluçado no tempo da infelicidade é-nos dado pela alusão indirecta ao mito do poder mágico do canto órfico: «onde se esconde o delicado estilo / Que serenara a mais pesada noite?».

A tonalidade altamente subjectiva, emocional e plangente do poema é acentuada por meio das perguntas de retórica e das exclamações que ornam o texto, a partir da terceira estância,

assim como pela prosopopeia da última sextilha e do remate, ao evocar nostalgicamente as «fugitivas, enganosas noites» e os «ditosos dias» que passaram com a velocidade da sombra.

Embora duas das palavras da rima — estilo e estado — sejam trissilábicas, tomadas individualmente, no contexto comportam-se sempre como palavras dissilábicas por constituirem sinalefa com as palavras que as precedem. O que quer dizer que o poeta não quebra a regra que preconizava a utilização exclusiva de dissílabos nas palavras-rima.

Para terminar, chama-se a atenção para o tema da criação poética e, portanto, da transformação da vida vivida em canto, por meio do uso do termo «estilo» nas duas sextinas, com as mesmas acepções, inclusive a de sinónimo de palavra escrita: «Nem solta língoa, nem cortado estilo». A felicidade fugaz que não pôde ser recuperada por meio do desejo acabou por sê-lo por meio do signo poético.

Fernão Alvares do Oriente (1430? – 1600-1607)

Provavelmente natural de Goa, deverá ter falecido em Portugal, a julgar pelo contexto da sua novela pastoril. Dada a escassez de documentos e o testemunho de contemporâneos seus, com quem poderia ter-se carteado, como sucedeu com outros escritores do século XVI, também quanto a Álvares do Oriente dispomos de poucos documentos, pelo que temos que recorrer à própria obra

para tentar refazer a sua biografia. O que não é extremamente difícil, em virtude da convenção autobiográfica do género por ele cultivado: o bucólico. Segundo se depreende da **Lusitânia transformada**, Álvares do Oriente serviu Portugal em várias missões, já como soldado já como funcionário público, através do Império Ultramarino Português, desde a terra em que nasceu – Goa – até a China e Macau e a Ilha Formosa e a Indochina e Moçambique e Santa Helena. Chamado de Ormuz, onde exercia o cargo de vedor da fazenda, por ordem de Felipe II de Espanha e I de Portugal, por constar que se opunha ao domínio filipino, terá passado o resto dos seus dias em Portugal, entregue a uma actividade análoga à de Fernão Mendes Pinto: a transformar em arte, essencialmente de natureza alegórica, as suas peregrinações pelo mundo português oriental.

Além de uma possível elegia transcrita no **Cancioneiro Fernandes Tomás,** dele saiu postumamente em 1607, em Lisboa, uma novela pastoril, intitulada **Lusitânia transformada.**

Sextina de Fernão Alvares do Oriente

Se ponho os olhos nesta clara fonte,
E polo largo campo espalho a vista,
Aquela d'ágoas chea, este de flores,
Colho de tudo aqui proveito e gosto.
Que quanto vendo estou me alegra o peito,
E em quanto vi me desengana o tempo.

Ligeiro corre mais que a seta o tempo,
E a quem atropelou perpétua fonte
Com seus golpes cruéis lhe abriu no peito,
A qual sua evasão tem só na vista,
Mas a quem convidou c'um breve gosto,
Mais presto o murcha que no campo as flores.

O' vós que os Céus ornais, perpétuas flores,
Vós sós sujeitas não estais ao tempo,
Que os mores bens do mundo, a vida, o gosto
Buscando o fim (qual vai buscando a fonte
O mar) desaparecem d' ante a vista,
D'ágoas enchendo e dor a vista e o peito.

Vós que o preço mortal trazeis no peito,
Na cabeça trazeis mundanas flores,
Só no favor humano pondo a vista;
Preço, flores, favor, que gasta o tempo,
Sabei que como corre ágoa da fonte
Assi passando vai da vida o gosto.

Ah breve, trabalhado e vário gosto,
Indigno habitador do humano peito,
Negue-me o Céu favor, ágoas a fonte,
O campo a cor da esperança e as flores,
S'enquanto triunfar da vida o tempo,
Vos der entrada no meu peito a vista!

Qu'é custume tirânico da vista,
Para dar falsamente entrada ao gosto,
Andar sempre à treição buscando o tempo,
E o mal que pola vista entrou no peito,
Cuberto mal com mintirosas flores,
Só pola vista sai, tornada em fonte.

Mas tu trazendo a fonte já na vista,
Sílvia, que as flores dás a Deus e o gosto,
Com forte peito triunfarás do tempo. (60)

Para uma melhor compreensão desta sextina de natureza eminentemente bucólica, indiciada por duas palavras da rima — «fonte» e «flores» — e traduzida pelo cenário e pelo próprio nome das personagens, começamos por esclarecer que é a pastora Rosaura, em companhia da sua amiga Florisa, que a canta, «em louvor da bela Sílvia», por ocasião da profissão desta no templo de Diana, metáfora para a entrada num convento, como religiosa. E para mais compreensível se tornar a imagem do campo e das flores e, portanto, o sentido último da sextina, vamos reproduzir as palavras do narrador, que precedem o canto:

> Todas as mais flores celestes, de que esse campo de cristal estava semeado, se mostravam invejosas das humanas flores, que juntas naquela floresta resplandeciam, quando Florisa e Rosaura, depois de juntas como em competência fazerem em seu descante harmonia deleitosa, aproveitando-se da ocasião que a noite clara em lugar tão agradável lhe oferecia, em louvor da bela Sílvia, e do ânimo que mostrou em fugir dos enleios do mundo (que só vence quem lhe foge), cantou ũa depois da outra com excessiva graça e com igual admiração de todos os ouvintes estes versos no modo que se segue (**Ib.**, p. 62).

Ao contemplar os encantos e a pureza da «clara fonte» e do «largo campo» e do céu estrelado, e ao contrapô-los a tudo quanto viu e contemplou no passado, no seio da vida urbana, Rosaura (repare-se no carácter simbólico do nome), numa clara visão religiosa e teleológica da vida, chega à conclusão que a vida vivida até então só lhe merece desprezo e a vida que então está vivendo, inspirada e movida pelo exemplo de Sílvia, é digna de todo o louvor.

Posto assim, nestes termos gerais, por meio do recurso à intratextualidade, o tema básico da sextina, de cariz visivelmente dualista, tudo o mais são variações sobre este tema. A vida passada, com todos os seus enganos, só causou desencanto e sofrimento. Abertos os olhos para uma vida que não passou de «um breve gosto» que «mais presto o murcha que no campo as flores», Rosaura não vê senão motivos para o arrependimento e para as lágrimas mais sinceras, lágrimas que, metaforicamente associadas às águas da fonte, simbolizam também as impurezas que lhe empanavam a alma.

Das seis palavras da rima, embora possa dizer-se que todas passam do sentido denotativo para o sentido conotativo, duas há que pedem um comentário especial, em virtude da sua grande riqueza semântica, no contexto global do poema. Uma dessas palavras é «vista». Tendo sido a fonte do pecado, passa a ser o signo externo do arrependimento, por dessa vista brotarem as lágrimas da compunção.

Outra palavra da rima também rica de significado, pela sua vasta carga semântica, é «flores». Signo de beleza na primeira estrofe e, portanto, motivo de elevação espiritual, por parte dos que as contemplam, essas flores transformam-se em metáfora da caducidade das coisas deste mundo na segunda, transfiguram-se em estrelas na terceira, convertem-se em emblema da vaidade humana na quarta, regressam ao seu sentido denotativo na quinta, voltam a emblema da vaidade na sexta e ao seu significado denotativo no remate.

Determinada a arrepiar caminho e a seguir, sem jamais voltar a tergiversar, pela vereda que leva à felicidade eterna, Rosaura recorre a uma figura de adynaton (quinta estrofe) para se dizer a si mesma e dizer ao leitor que houve na sua vida uma metanoia, ou seja, uma morte mística, seguida de uma transmutação ou renascimento espiritual, um pouco à maneira da que se operou em Sílvia, a pastora que, morta para a vida do século e regenerada em Deus, abandonou as flores do mundo para ir cultivar as flores celestes, em religião, num convento, de que o templo de Diana é símbolo, como se disse atrás.

De notar ainda o recurso ao distributivo-recolectivo da quarta estrofe, o que aliás é uma das peculiaridades estilísticas da poesia de Álvares do Oriente. Referimo-nos à recolha no quarto verso da quarta estrofe das três palavras-chave de cada um dos três versos anteriores: «preço», «flores» e «favor».

Para concluir estes breves comentários, diremos simplesmente que este é um dos raros casos, entre a maioria das sextinas, em que o que vem depois é melhor que o que existira antes. Enquanto nas outras sextinas se suspira pelo mundo irremediavelmente perdido – o Paraíso Terrestre do Génesis –, nesta suspira-se pelo mundo que há-de vir: a Jerusalém Celeste do Apocalipse. É a contraposição de uma demanda mítica a uma demanda escatológica.

Numa sucessão de hipérboles, de símiles, de hipérbatos, de oxímoros e de apóstrofes às estrelas dos céus, aos mortais que se ocupam das coisas mundanas, ao pecado e a Sílvia convertida, Rosaura empresta um grande dinamismo e uma atmosfera dramática ao seu discurso parenético.

Sendo uma das características da **Lusitânia transformada** o comentário do narrador ou das personagens às diversas peculiaridades poéticas que se espraiam pelas páginas da novela, não é de estranhar que, perante um tipo de poema extremamente raro, o autor chame a atenção para ele. Começando por notar que todos os ouvintes ficaram como que petrificados com «o canto suave de Rosaura» e com «a canção graciosa de Florisa» (uma canção petrarquista), «Oleastro, que com mais grave sentimento ponderou na música das Ninfas a substância do que cantaram, notou em especial a subtileza com que tomaram motivo do tempo e do lugar para tratarem desenganos do mundo, matéria mais conforme ao acto que solenizavam» (pp. 66-67). Mas, ciente de que poderia um dia haver leitores dis-

traídos que não se dessem conta de todo o virtuosismo poético inerente à sextina, um pouco adiante, logo após os pastores terem satisfeito as suas necessidade corporais com «manjares rústicos», pôs o pastor Frondoso «a repetir o canto de Rosaura, no qual não lhe passou por alta aquela alteração dos versos, em que pola repetição das mesmas palavras que os compunham, achou tanta graça que os encomendou à memória para os cantar na nossa ribeira, por desengano da inconstância da roda da fortuna que nos mesmos versos se representa» (p. 67). Perante o insólito do poema, o autor, numa espécie de excurso sobre poética, tem o cuidado de não passar adiante sem dar ao leitor uma ideia geral da forma e do conteúdo dele, ao mesmo tempo que sublinha o carácter mimético da arte.

Sextina de Fernão Alvares do Oriente

Frauta, que alegre neste alegre monte,
Em que o céu otorgou descanso à vida,
Ocupas na beleza eterna o canto,
(Posto que alheio das Castálias ágoas)
Cá dentre as Sirtes do mundano pego
Co divino louvor alegra o mundo.

Se por custume seu levanta o mundo
Colunas altas no mais alto monte
A quem merece o mais profundo pego,
Tu, adoçando a dor que oprime a vida,
Só nesse que cubriu o céu co as ágoas
E cos lírios a terra emprega o canto.

Alce Colossos, mármores e canto
Injusto e cego, a quem o segue, o mundo,
Que ardendo em fogo destila em águas,
Que eu, dentre as silvas hórridas do monte
Cantando a Deus, já 'gora escapo a vida
Das ondas alteradas deste pego.

Tu, mar de bens, de luz imenso pego,
Enquanto alçar a ti procuro o canto
No caminho, que é áspero, da vida,
Entre os louvores teus, de que enche o mundo
O morador do cristalino monte,
Consente a minha voz envolta em águas.

Como no grémio seu recolhe as águas
De qualquer fonte o Neptunino pego,
E manda ao vale a neve fresca o monte,
No seo brando assi recolhe o canto,
Que o nome teu celebre estranho ao mundo,
Mandando lá de cima amparo à vida.

Teu preço, pois, enquanto dure a vida,
E a terra em torno vão cingindo as águas,
Não só de Tile e Batro espalhe o mundo;
Mas lá retumbe no mais alto pego,
Da minha voz cantado em vário canto,
Por que na terra em céu se torne o monte.

Levem no monte, ó frauta, o mais da vida
(Dando o teu canto a Deus) Estígias águas,
Pois é um pego perigoso o mundo. (61)

Transformado como a sua Lusitânia, convertido inteiramente para Deus, e determinado a votar a sua vida inteira ao seu santo serviço, Felício, o principal protagonista da novela, numa solene e comovente apóstrofe à sua flauta, emblema do seu estado de pastor, abre o terceiro e último livro da **Lusitânia transformada** com um hino ao Senhor, que tanto nos faz lembrar alguns dos Salmos de David ou alguns dos mais belos hinos da liturgia da Igreja Cristã, não só no espírito, mas também na letra. Sirvam de exemplo os dois últimos versos da segunda estância: «Só nesse que cubriu o céu co as ágoas / /E cos lírios a terra, emprego o canto». Esta belíssima perífrase para nomear Deus encontramo-la nos Salmos de David e no Sermão da Montanha.

Tal como fizera a **persona** poética no famoso poema de Camões – «Sobre os rios que vão» –, também Felício, despojado das roupagens do homem velho, do tempo em que se chamava Olívio, abandona para sempre o canto profano, simbolizado pelas «Castálias ágoas», e passa a cultivar exclusivamente o canto sagrado, pelo que esta sextina é uma verdadeira palinódia. Do meio do mundo, «dentre as Sirtes do mundano pego», «dentre as silvas hórridas do monte», em que, simples **homo viator** a caminho da eternidade, terá que continuar a viver, trilhando o «caminho, que é áspero, da vida», a sua flauta não entoará senão louvores ao Senhor ou àquele «que cubriu o céu co as ágoas / E cos lírios a terra».

Aproximando mais uma vez esta sextina das referidas redondilhas de Camões, também a **persona** da sextina urde simétrica e barrocamente o seu discurso em ponto e contraponto, como se pode ver claramente na segunda e terceira estâncias. Numa e noutra, à referência ao canto profano dos três primeiros versos opõe-se a referência ao canto divino dos outros três. Se a partir desse momento só se faz menção do novo canto ou canto divino é porque Felício quer que fique bem claro que está firme na vocação que acaba de abraçar.

Com o canto nos lábios e as lágrimas do arrependimento nos olhos, Felício, do seio do **locus amoenus** em que passou a viver, como símbolo da sua regeneração espiritual, implora ao eterno «morador do cristalino monte» — ou Deus — que receba benigno o canto do seu louvor, da mesma maneira que «o Neptunino pego» — ou mar — «recolhe as águas / De qualquer fonte».

Como os outros bons poetas, seus contemporâneos, Álvares do Oriente recorre à homonímia e à **aequivocatio** para tornar mais rica em profundidade e em variedade a sua sextina. Assim o monte da primeira estância transforma-se no paraíso da quarta; o mundo da primeira estância transforma-se nos homens da segunda e da terceira; o «mundano pego» da primeira estância e da terceira transforma-se no inferno da segunda, no firmamento da quarta, no «Neptunino pego» ou mar da quinta e no abismo do remate; as «Castálias águas» ou fonte de Aganipe da primeira estância transformam-se nas nuvens da segunda, nas lágrimas da terceira e da quarta,

nas ágoas marítimas da quinta e da sexta e nas «Estígias ágoas» ou inferno do remate.

Para melhor realçar a majestade do novo canto, em consonância com a vocação do novo homem e poeta, Felício constrói toda a quarta estância à base de um magnífico símile, dedicando três versos a cada membro. Para mimeticamente melhor traduzir essa solenidade, recorre o poeta a uma série de palavras ditongadas.

E para marcar devidamente a estrutura dicotómica do poema, realçar o seu novo estado de poeta do Criador e pôr em evidência o abismo que o separa dos que usam a flauta para cantar os homens, Felício serve-se de dois trocadilhos. Enquanto «levanta o mundo / Colunas altas no mais alto monte» aos simples mortais, ele, «alegre neste alegre monte», ocupa «na beleza eterna o canto».

Qual outro Orfeu, Felício, por meio da magia incantatória do canto, tem o poder de transformar a terra em céu: «Por que na terra em céu se torne o monte».

Para terminar, dir-se-á que esta é a sextina em que as alusões eruditas, mormente de carácter mitológico, são mais abundantes.

Sextina dupla de Fernão Alvares do Oriente

Frondoso

Alagando, Pradélio, o vale e o monte,
Choras de Célia a morte, pelos olhos
Lançando o coração desfeito em ágoas.
Ah quanto, mais que tu, ditoso estado
Tem Célia, que no Céu, pisando estrelas,
Já possuindo está perpétua vida!

Pradélio

Frondoso, com razão derreto a vida
Nest' ágoa que enche o vale e abala o monte,
Com ais importunando o Céu e estrelas;
Pois me levou a morte dante os olhos
Quem me deixou em tão cativo estado,
Que Etna nas chamas sou, Nilo nas ágoas.

Frondoso

Tu resolvendo em ar, em fogo, em ágoas
Na terra triste a vista, o gosto, a vida,
Vives em triste e lastimoso estado;
Célia n' alteza lá do eterno monte
Tem sempre eternas flores ante os olhos,
E debaxo dos pés tem sempre estrelas.

Pradélio

Como do Céu são ornamento estrelas,
Das flores vida as cristalinas ágoas,
Foi Célia pasto e glória de meus olhos.
Sem ela estou sem ornamento e vida,
Sem ornamento neste oculto monte,
Sem vida neste perigoso estado.

Frondoso

Não pode haver na terra eterno estado
Enquanto houver no Céu eterno estrelas,
Enquanto produzir flores o monte,
E a peixes derem mantimento as ágoas.
Logo de todo o bem que perde a vida
Não mostrem d'alma sentimento os olhos.

Pradélio

Como podem deixar dum triste os olhos
De dar as mostras do infelice estado
Em quem sem gosto vai passando a vida?
A noite não trará primeiro estrelas,
Qu' este peito ferido enxugue as ágoas,
(Ou sangue d' alma) com que rega o monte.

Frondoso

Não vês, Pradélio, que se seca o monte,
Que agoando estás com lágrimas dos olhos?
Qu' outro fruto não colhes dessas ágoas?
É inveja chorar quem noutro estado,
Estrela feita entr' outras mil estrelas,
Passando está segura e alegre a vida.

Pradélio

Quem no mundo me foi glória da vida,
Qu'encheu de graça o vale, a serra, o monte,
Com que no campo semeava estrelas,
Pois me deixou sem vista estes meus olhos,
Em recompensa de tão triste estado,
Estarão sempre arrebentando em ágoas.

Frondoso

Ninfas que tendes por assento as ágoas,
Sátiros que gastais no campo a vida,
E pode ser que em amoroso estado,
Vinde encontros d'Amor ver neste monte,
Onde rios Pradélio traz nos olhos,
Quando os de Célia estão feitos estrelas.

Pradélio

Se aquelas duas nítidas estrelas,
Que causam n'alma a chuva destas águoas,
Fazem com sua ausência falta aos olhos,
Que nelas deram mantimento à vida,
Por clemência do Céu sepulte o monte
Comigo as esperanças doutro estado.

Frondoso

Pradélio, sabe que um choroso estado
Noutro felice mudam as estrelas,
Levanta a sorte o vale, abate o monte:
Faze represa pois no peito às águoas,
Esperando outro tempo, por que a vida
Não lances destilada polos olhos.

Pradélio

Naquele grave mal que fez aos olhos
Tão dura ausência, que me pôs no estado
Que merece tão mal nome de vida,
Nenhũa jurdição tem Céu e estrelas,
Senão para lançar desfeito em águoas
O pesar que está n'alma feito um monte.

Frondoso

Na frescura do monte alegra os olhos,
Que cheios d'águoas e em tão triste estado,
Inda estrelas prometem gosto à vida.

Pradélio

Quando a vida sem dor passar, e o monte
Noutro estado me vir, verão meus olhos
Sem estrelas o Céu, e o mar sem ágoas. (62)

Diga-se de início que, de entre todas as sextinas contidas nesta antologia, esta é a única dialogada ou apresentada em forma de canto amabeu, uma das características do género bucólico, o que se casa perfeitamente com a letra e o espírito da obra em que está inserida: uma novela pastoril. Dela se poderá dizer o que Jorge de Sena, no seu estudo sobre a sextina de Bernardim Ribeiro, dissera, em nota, de uma sextina de Sir Philip Sidney: «Esta sextina oferece a particularidade de ser construída como um diálogo, estrofe a estrofe, entre duas personagens: algo que recorda as 'tenções medievais'» (63). Além desta peculiaridade, a sextina dupla de Álvares do Oriente tem ainda uma outra característica invulgar, na sua estrutura externa, para que já se chamou a atenção no que foi a nossa tese de doutoramento: um remate duplo. O que nessa obra se disse ainda continua hoje válido: «O caso do **commiato** duplo — sempre a lógica a impor-se soberana: se a sextina era dupla, porque não devia sê-lo também o **commiato**? — é possível que tenha sido invenção do próprio Fernão Álvares, como nos fazem suspeitar as palavras que Faria e Sousa escreveu a propósito da sextina dupla, nos seus comentários às **Rimas** de Camões (64).

É simples o enredo desta sextina dupla de Alvares do Oriente. Frondoso, num gesto do mais puro altruismo e caridade, procura consolar Pradélio pela morte da sua amada esposa Célia (note-se o simbolismo dos nomes: Pradélio habita nos prados e Célia habita no céu). Mas a cada argumento do primeiro contrapõe o segundo um outro, terminando o canto amabeu com os dois pastores na situação e no estado de ânimo com que se encontravam à partida: Frondoso a procurar convencer o amigo de que soa a verdadeira ofensa à memória da mulher amada chorar a sua morte, pelo facto de Célia se encontrar já a gozar da felicidade eterna, e, portanto, num lugar mil vezes mais belo e mais seguro que o mundo, e com Pradélio declarando peremptoriamente a sua indisponibilidade absoluta para se conformar e consolar pela separação da amada. O estado de desequilíbrio enunciado no princípio do poema permanece inalterável. É como se estivéssemos perante uma composição em ponto e contraponto insusceptível de resolução, o que é certamente uma característica da arte barroca. Ao contrário do que em geral sucedia com a arte renascentista, nesta sextina a discórdia não se resolve em concórdia. A polaridade tão bem expressa por Frondoso na primeira e terceira estâncias, por meio do contraste entre o estado de felicidade eterna de Célia no paraíso e de sofrimento contínuo de Pradélio no mundo, encontra eco na estrutura em espiral da sextina. É como se o diálogo entre os dois pastores o fosse apenas na sua forma externa. O que é fácil de explicar, tendo

em conta a visão metafísica e teológica do tempo: um abismo separa a terra do céu, a história da escatologia, a eternidade do mundo de Célia da temporalidade do mundo de Pradélio.

No aspecto estilístico, é de notar algumas hipérboles, entre as quais sobressai a que fecha a segunda estância, em virtude do recurso ao lugar comum: Pradélio sofre tanto pela morte da sua Célia, que é «Etna nas chamas» e «Nilo nas ágoas».

Belo também é o símile contido nos primeiros três versos da quarta estância, símile de que Pradélio lança mão para dizer ao amigo do que Célia fora para ele: «Como do Céu são ornamento estrelas, / Das flores vida as cristalinas ágoas, / Foi Célia pasto e glória de meus olhos». Estes símiles, para além de ornamentos estilísticos, emblematizam também a simbiose entre o homem e a natureza.

Quanto à linguagem, note-se, por exemplo, a bivalência de «ágoas», tomadas já como um dos quatro elementos já como lágrimas, e a polivalência de «estrelas». Este termo significa umas vezes os corpos celestes que ornam o firmamento, outras os astros que influenciam a vida dos homens, na sua conotação astrológica, ciência com tanta frequência evocada pelos escritores do século XVI, e outras vezes os olhos de Célia, na sua acepção metafórica.

Mestre de virtuosismo poético, o autor não resistiu à tentação do trocadilho, como se pode ver, por exemplo, na justaposição de «terra triste» e «triste [...] estado», e de «eterno estado» e «Céu

eterno». É como se estes trocadilhos fossem amostras da atmosfera antitética que permeia todo o poema: Frondoso a apontar para as estrelas, para a «perpétua vida» e para Deus, e Pradélio a apontar para os vales, para os montes e para o mundo.

E note-se, finalmente, mais uma vez, em mais uma sextina, a figura do adynaton. Signo por excelência da impossibilidade e do desconcerto do mundo, vai muito bem com a estrutura do texto. E é para marcar bem o discurso discordante dos dois pastores que o autor recorre ao adynaton nada menos que três vezes. A primeira vez serve-se dele Frondoso para dizer ao amigo que «Não pode haver na terra eterno estado / Enquanto houver no Céu eterno estrelas, / Enquanto produzir flores o monte, / E a peixes derem mantimento as águas». E as outras duas vezes é o inconsolável Pradélio que dele lança mão para afirmar que, enquanto houver estrelas no céu, haverá lágrimas nos seus olhos («A noite não trará primeiro estrelas, / Qu'este peito ferido enxugue as águas»), e que jamais encontrará consolação para a sua profunda dor enquanto viver:

> Quando a vida sem dor passar, e o monte
> Noutro estado me vir, verão meus olhos
> Sem estrelas o Céu, e o mar sem águas.

Francisco Rodrigues Lobo (1580? – 1622)

Nasceu em Leiria e morreu afogado no Tejo, cerca de Lisboa. Formado em Direito pela Uni-

versidade de Coimbra, recebeu ordens menores e passou quase toda a sua vida na casa ducal de Vila Viçosa. Como Sá de Miranda se ufana de ter introduzido o **dolce stil nuovo** em Portugal, Camões a égloga piscatória, António Ferreira a ode, Álvares do Oriente os poemas em versos exdrúxulos, Rodrigues Lobo ufana-se de ter introduzido o romance. Apesar de a sua vida ter sido relativamente breve, deixou-nos uma obra bastante vasta e variada, quase toda publicada em vida: **Romanceiro** (1596); **Primavera** (1601); **Eglogas** (1605); **O Pastor Peregrino** (1608); **O Condestabre de Portugal** (1610); **O Desenganado** (1614); **Elegia ao Santíssimo Sacramento** (1614); **Corte na Aldeia** (1619); **Noites de inverno** (1619); **Jornada que hizo D. Felipe III a Portugal** (1623).

Sextina de Francisco Rodrigues Lobo

Contra a razão porfia o meu desejo,
Porque ũa hora por si teve a ventura,
Que n'essa logo usou de seu costume;
Já tem perdida a cor minha esperança,
Em quanto ouço me fala o desengano,
Mas não vale contra Amor entendimento.

Se a vontade seguira o entendimento,
Como fora atentado o meu desejo!
Vendo ante mão da sorte o desengano,
Temera-se do tempo e da ventura,
Medira só por ela a esperança,
Tivera os seus sucessos por costume.

Queixo-me eu da ventura por costume,
E a mim condena o meu entendimento,
Que deixou ter raizes a esperança
Amor, que culpa tem no seu desejo,
Se ele o alevantou mais que a ventura,
E inda o sustenta contra o desengano.

Devo a Amor, à ventura, ao desengano,
Cada um conmigo usou de seu costume;
E mais devo, que aos outros, à ventura;
Que, se tivera livre entendimento,
Temera atrevimentos do desejo,
E desprezara enganos da esperança.

Mas vós, ditoso fim d'esta esperança,
Que tanto crece sobre o desengano,
Se já vos não ofende o meu desejo,
As lágrimas, que choro por costume
Sobre ũa culpa sem entendimento,
Permiti que me mudem já a ventura.

Vós, senhora, de Amor, e da ventura,
Raiz, flor, ramo, e fructo da esperança,
Glória, luz, e valor do entendimento,
Não queirais que triunfe o desengano,
Usando o grão poder de seu costume,
De quem nas vossas mãos pôs seu desejo.

Viva o desejo; e perca-se a ventura,
Use de seu costume e esperança,
Que o desengano está no entendimento. (65)

Começando por chamar a atenção para o facto de seis das sextinas – três de Álvares do Oriente, uma de Rodrigues Lobo e duas de Quintano de Vasconcelos – se encontrarem engastadas em novelas pastoris, e cuja função fundamental, como a dos outros poemas dessas novelas, é descrever os estados de alma das personagens, passamos agora a analizar a de Rodrigues Lobo, integrada no primeiro livro da trilogia pastoril do autor: **O Pastor Peregrino**, cuja primeira edição é de 1608.

Para uma melhor compreensão desta sextina, vamos integrá-la no contexto, transcrevendo as palavras que a precedem. Depois de ter passado a tarde a concelebrar com «músicas», juntamente com outros pastores, «as monarquias de Amor», o Peregrino resolveu continuar a sua jornada, para ver se ainda chegava nesse dia a uma aldeia «que ainda lhe ficava longe». Porém, não dispondo de guia,

> foi ter à noite a um lugar cheio de grande arvoredo, no meio do qual, de um seio de branca areia, nascia uma fonte, que levantando em empolas de cristal a saborosa água, com o escuro dos ramos altos, e a claridade da lua, que as feria, estava fazendo uma saudade, assás conveniente para queixumes namorados. O Peregrino, que tinha tantos de Amor, e da ventura, lançando-se ao longo da fonte, os começou a fazer nesta sextina. (66)

O primeiro reparo a fazer é a denominação expressa de «sextina» que o narrador dá ao poema. Caso único, entre todas as sextinas referidas neste estudo, o que demonstra a consciência que o poeta tinha da arte poética e da singularidade do género e da teoria sobre ele elaborado por preceptistas, tais como Sanches de Lima e Juan Rengifo, na Península Ibérica.

Antes de mais, convida-se o leitor a reparar na comunidade de conceitos entre esta sextina e a de Sá de Miranda. Nesta, como na do introdutor do **dolce stil nuovo** em Portugal, estamos antes de mais perante uma autêntica psicomáquia, ou seja uma luta interior entre as potências superiores e as potências inferiores da alma, entre as solicitações do corpo e os imperativos da alma (de assinalar que a «razão» da sextina de Sá de Miranda é substituída pelo «entendimento» e a «vontade» pelo «desejo»).

O tema da luta das paixões está enunciado logo no primeiro verso: «Contra a razão porfia o meu desejo». Além disso, basta também reparar nas seis palavras da rima, nos conceitos nelas contidos e na sua sequência na primeira estância, para nos darmos conta da lógica com que o poeta expõe a luta entre esses conceitos. Vitorioso sobre a razão, o desejo trouxe com ele a ventura ou felicidade, a qual, ancilada pelo costume, se tornou como que uma segunda natureza.

Até aqui, temos o protagonista num processo ascendente, a caminho da felicidade, que é a aspiração suprema de todos os mortais. Mas, ao dar-se conta da fragilidade desta felicidade, ali-

cerçada em fundamentos tão lábeis, o protagonista, Lereno, conhecido entre os pastores como Peregrino, em obediência a uma tradição tanto do género pastoril como do cavaleiresco, que exigia que o nome da personagem traduzisse o seu estado social ou o seu estado psicológico, propõe-se imediatamente arrepiar caminho. É o processo descendente. Perdida a esperança da permanência na ventura, apodera-se da alma o desengano e entra em cena o desentendimento, em luta aberta contra a plenipotência do Amor. Repare-se que não se recorre à hipérbole, ao falar na plenipotência do amor. Lereno, assediado pelo desejo, acabará por reconhecer-se quase privado do livre arbítrio: «Que, se tivera livre entendimento, / Temera atrevimento do desejo / E desprezara enganos da esperança».

Em segundo lugar, cremos poder afirmar que nesta sextina resume o autor a súmula do tema da terceira novela da trilogia – **O Desenganado** –, na medida em que, através de uma constatação dos malefícios provocados pelo desejo, aceites pela vontade e causados pelo Amor, o protagonista, Lereno, chega à conclusão que só se salva quem segue a voz do entendimento, tendo por ilusão tudo quanto a esperança acalentou e a ventura dourou.

O uso quase exclusivo do tempo presente ajuda-nos a ver nesta sextina um processo que se faz e desfaz e refaz, num movimento sem fim, dentro do espírito da arte maneirista. Assistimos à subida do homem até ao cimo da roda da fortuna e assistimos à sua descida. É a vida como

roda que nunca pára de girar, arrastando nela e com ela um ser frágil e vulnerável chamado homem. Ser que viverá eternamente em conflito, acossado por duas forças antogónicas, motivadas pela existência de uma «senhora», «ditoso fim» para que se sente imparavelmente arrastado, mas que jamais alcançará. Sendo esse o último objecto do seu desejo, Lereno, numa espécie de atitude masoquista, acaba por abençoar esse desejo, reconhecendo assim que «omnia vincit Amor» (o Amor tudo vence).

No aspecto estilístico, chama-se a atenção para a encantadora analogia entre a «senhora» e a «esperança» e o «entendimento», analogia enriquecida pela dupla metáfora: a primeira de sinal concreto e a segunda de sinal abstracto: «Vós, senhora, de Amor, e da ventura, / Raiz, flor, ramo, e fructo da esperança, / Glória, luz, e valor do entendimento».

Considerando a estrutura externa, o que há de mais peculiar nesta sextina é o carácter polissilábico das seis palavras da rima. Contrariamente ao que preceituavam ou recomendavam os legisladores, que propunham que as palavras fossem dissilábicas, todas as palavras da sextina de Rodrigues Lobo têm três ou mais sílabas: as primeiras três são trissilábicas, a quarta e a quinta são quadrissilábicas e a sexta é pentassilábica. Esclareça-se, porém, que o termo esperança, para efeitos métricos, funciona sempre como trissílabo, com uma única excepção no remate.

Este desafio lançado por Rodrigues Lobo ao carácter quase dogmático das formas poéticas do

tempo são mais uma prova da sua tendência para a inovação e a experimentação, cujo exemplo mais eloquente é a sua **Corte na aldeia**.

Diogo Mendes Quintela

Nascido e morto em lugar e data incertos, o presbítero Mendes Quintela, licenciado em Direito Canónico, deixou-nos **Conversão e lágrimas da gloriosa Santa Maria Madalena, e outras Obras espirituais**. Dirigidas ao Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Miguel de Castro, Metropolitano Arcebispo de Lisboa. Lisboa, por Vicente Alvares. 1615. 4. O poema consta de 7. Cantos, e as Obras espirituais de Sonetos, Cançoens, e Elegias.

Na Introdução à segunda edição (Lisboa: Academia Portuguesa de Ex-Libris, 1964), da autoria de João de Castro Osório, em vão se procuram novos dados biobibliográficos sobre o cantor de Maria Madalena, apesar da fúria com que o organizador se lança aos historiadores e bibliógrafos da literatura portuguesa, desde Barbosa Machado até os nossos dias.

Sextina de Diogo Mendes Quintela

Se em tão breve se passa a nossa vida,
Quanto vem apressada a triste morte,
Se tanto está incerta a doce glória,
Quanto temer se pode a dura pena,
Que faço? que imagino, trato e falo?
Que gosto? Que me alegro, folgo e rio?

De lágrimas convém que faça um rio,
Pois é tão certa a morte e curta a vida,
Quanto dizer não posso em quanto falo;
Mais certo bem logo é cuidar na morte,
Que se agora converte a glória em pena,
Depois se mudará a pena em glória.

Se eu já caisse bem nesta vanglória,
Com que agora me alegro, folgo e rio,
Mudar-se-me-ia o gosto em dura pena,
Porque sem pena passe a alegre vida,
E viva sem temor da triste morte,
Que me faz mais temer isto que falo.

Não sei se atino bem nisto que falo,
Que tanto me arrebata a doce glória,
Que não sentira agora a crua morte:
Mas faltando-me o gosto do que rio,
Que sempre me promete alegre vida,
Pagar-se-me-á com glória a dura pena.

Se nunca me esquecera a dura pena,
Que declarar não posso em quanto falo,
E sem gosto me acaba a curta vida,
Viera enfim parar a pena em glória,
Mas como desta pena agora rio,
Temer com razão posso a triste morte.

Quanto importa cuidar sempre na morte,
Pera escapar no fim da cruel pena,
De que agora enganado tanto rio!
Porque dela me esqueço rio e falo,
Como se já tivera certa a glória
Sem temer dar em pena o fim da vida.

Pois tudo desta vida pára em morte,
E desta se converte a glória em pena,
Em vão falo da vida, em vão me rio. (67)

De cunho religioso, moral e ascético, nesta sextina o poeta, num discurso auto-referencial, isto é, falando em nome próprio e consigo mesmo, em pausado e convoluto solilóquio, à guisa de meditação sobre os Novíssimos do Homem, põe-se a eterna questão de carácter escatológico: que fim espera o homem para além da vida, com a chegada da morte: a glória no paraíso ou a pena no inferno? Dotado de livre arbítrio, do homem depende o seu próprio destino no outro mundo. Certo da brevidade da vida neste mundo e da inexorabilidade da «crua morte», o homem deve ver tudo **sub specie aeternitatis** e tudo deve fazer durante a «crua vida» neste «vale de lágrimas» para conquistar a coroa de glória no outro. O que quer dizer que, embora o tempo do discurso seja o presente, o tempo metafísico por excelência, esse discurso está impregnado de sentido teleológico ou projectado no futuro.

A composição e o desenvolvimento do raciocínio, de sinal dedutivo, estão admiravelmente organizados, no aspecto sintáctico e retórico, para já não falar no aspecto gramatical. Postas duas condições, a que poderíamos chamar de retórica, na primeira estância, estabelece-se um paradigma que vai ser estrategicamente repetido na terceira estância e na quinta. Enquanto na primeira prótase se põe a condição da brevidade

da vida, na segunda e na terceira põe-se, respectivamente, a conveniência, por parte do eu falante, de considerar a vacuidade da vanglória e de nunca esquecer a pena eterna que pode esperá-lo para depois da morte. Se assim proceder, poderá ter a certeza de que um dia verá convertida a pena em glória, razão por que não deverá jamais apagar da retina dos olhos a inevitabilidade da «triste morte».

Sabendo que a «dura pena» do castigo eterno se pode vir a merecer como consequência do pecado, o poeta declara logo na primeira sextilha que esse pecado se pode cometer, de acordo com uma praxe consagrada no catecismo tridentino, por meio de pensamentos, palavras e obras, conceitos tão apropriadamente traduzidos pelas seguintes palavras da primeira sextilha: «Que faço? que imagino, trato e falo?»

Embora não se possa dizer que abundam os adjectivos, temos de reconhecer que eles aparecem oportunamente, já para apresentarem um acidente inesperado da substância, já para sublinharem uma qualidade inerente ao substantivo, à guisa de epítetos, portanto, como acontece quando se chama à morte «triste» três vezes e «crua» uma, à pena «dura» três vezes e «cruel» uma, e duas vezes «doce» à glória.

Como sucede com quase todas as outras sextinas, também na de Mendes Quintela se joga com a homonímia de duas das palavras da rima, para enriquecer o campo semântico e para assim tornar possível a lógica do discurso e a variedade de conceitos: rio aparece seis vezes como verbo e uma como substantivo, e glória aparece seis

vezes como prémio eterno e uma vez como vaidade ou presunção (como ainda hoje, vanglória poderia desdobrar-se no adjectivo vão e no substantivo glória).

Escusado é dizer que estamos perante um tema extremamente caro ao poeta barroco: o contraste entre a fugacidade irreversível do tempo, a brevidade assustadora da vida e a certeza insofismável da morte. Tema barroco e tratamento barroco do tema, como facilmente se deduz da atmosfera de insegurança, por parte do emissor da mensagem, que se poderia exemplificar com o primeiro verso da quarta sextilha: «não sei se atino bem nisto que falo». Testemunho da natureza barroca do tema são também dois pares antitéticos das palavras da rima — «vida» e «morte», e «glória» e «pena» —, antíteses reduplicadas e reforçadas pelos adjectivos, assim como a natureza hipotáxica do discurso, que tanto nos faz lembrar a labiríntica casuística jesuítica e a rebuscada e convoluta arquitectura barroca.

Manuel Quintano de Vasconcelos

Filho de João Quintano de Vasconcelos e de D. Guiomar de Lemos, Manuel Quintano de Vasconcelos, fidalgo da Casa Real, nasceu em Estremoz por volta de 1575 e faleceu a 3 de Junho de 1655. Foi casado com D. Jerónima de Almada, de quem não teve filhos, e em 1635 doou o morgado da Silveirinha a seu sobrinho João Vilalobos de Vasconcelos.

Conhecemos dele uma novela pastoril de umas 600 páginas: **A paciência constante, discursos políticos em estilo pastoril.** Lisboa: Por Pedro Crasbeeck, 1622. Dedicada a Dom Lope de Azevedo, Almirante do Reino. Com uma introdução de cerca de 100 páginas, da autoria do abaixo-assinado, esta obra está aprovada para publicação pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, desde 1984. Trata-se da segunda edição.

Segundo Barbosa Machado, Quintano de Vasconcelos terá ainda deixado inéditas duas obras: **História Setentrional,** e **Poesias Portuguesas.**

Jacinto Cordeiro celebra-o na oitava 62 de **Elogio de Poetas Lusitanos**: «Queriendo Manoel Quintano el premio intenta / Con pluma libre, con florida mano, / No correrá del golfo la tormenta / Si es el laurel con todos cortesano».

Sextina de Manuel Quintano de Vasconcelos

Seguem tão devagar as tristes horas
De meu viver, o curso desta vida,
Que atrás ficam dos importunos anos!
E eu, que em meio de um bem de tantos males
Vi meter num instante o leve tempo,
Não vejo o de passar deles à morte.

Que a quem não tem ventura a própria morte
Falta, tendo presente aquelas horas
Que imaginando no passado tempo
Em lágrimas sepulta a triste vida,
Que a um mal que há-de ser fim de tantos males
Se chega por ventura e não por anos.

Assi de meu prazer os doces anos
Voam, que não pode a dura morte
Detê-los, e o vagar de tantos males
Se enfada de esperar todas as horas.
Miserável, caduca, incerta vida,
Que até para morrer te falta tempo.

Já (se o Céu consentira) fora tempo
Que o contínuo morrer de tantos anos
Deixara em mim infelice de ser vida,
Ou se acaso é viver, que fora a morte,
Mas do bem o certo é, que as breves horas
Se convertem em séculos de males.

Quando contemplo a causa de meus males,
Temo que hei-de agotar o mar do tempo
(De quem os dias são gotas, e as horas)
Se me à medida deles der os anos,
E assi, não porque os sofro, busco a morte,
Mas porque, se os sentir, não basta a vida.

Quem te pode aliviar, pesada vida,
Do peso imenso de tão grandes males,
Se o não pode sofrer a dura morte,
Nem diminui-lo o grão poder do tempo?
Vive chorando, pois, os tristes anos,
E chora não morrer todas as horas.

Dilata-se por horas minha vida,
Igualaram-se os anos com meus males,
Pois me sobeja o tempo e falta a morte. (68)

Mergulhado na tristeza, visitado por toda a espécie de males, o «infelice» Leurino (assim se chama o pastor que chorando canta) lamenta que as «tristes horas» e «os importunos anos» de seu viver passem tão lentamente e levem tanto tempo a chegar à morte.

Como tão bem o indicam três das palavras da rima – «horas», «anos» e «tempo» –, trata-se, no fundo, de uma meditação sobre a vida e a morte – duas outras palavras da rima – e de um diálogo inconcluso entre o tempo cartesiano e o tempo psicológico, um dos temas da sextina canónica de Camões (69). À velocidade vertiginosa com que o primeiro caminha para o reino do nada contrapõe-se a marcha penosamente lenta do segundo. Enquanto os «doces anos» de seu prazer voam, o mar do seu sofrimento mede-se por séculos de vida, umas «breves horas» de prazer «Se convertem em séculos de males». A marcha dolorosa e vagarosa dos «tristes dias» e «tristes anos» é apropriadamete introduzida, logo de início, pela estrutura exclamativa dos três primeiros versos da sextina.

Nascido para ser desventurado, Leurino mais desventurado ainda se sente ao verificar que a ele, como a todos os desventurados, até a morte lhe é surda aos rogos. E esse sentimento de infelicidade aumenta com a certeza de que se chega à morte mais por sorte que pela idade: «Se chega por ventura e não por anos». Perante um fenómeno tão difícil de aceitar, por ilógico e paradoxal, não é de estranhar que o poeta qualifique a vida de «miserável, caduca, incerta».

Observe-se que o protagonista de tal maneira considera exemplar e paradigmático o seu estado, que faz dele uma espécie de padrão por onde se poderá aferir o mal que aflige os seus semelhantes. Esta extrapolação do caso individual para o universal torna mais dramática a visão pessimista da vida. Por outro lado, a insistência no aspecto sombrio da vida (dramaticamente personificada na sexta estância) está tão acentuada na sextina, que o leitor mal se dá conta de que, antes que sobre a cabeça de Leurino se adensassem as nuvens negras do sofrimento e que do espírito lhe brotasse o desejo da morte, um fugaz raio de felicidade tinha passado a seu lado. O «bem» evocado no quarto verso da primeira sextilha não passa de uma gota de água perdida entre o vasto oceano de «males» («tantos males» – diz ele três vezes) que banham todos os outros versos.

Rodeado de «séculos de males» e de «grandes males», Leureno procura descobrir a causa deles. Mas, para maior sofrimento, logo se dá conta de que nem uma eternidade lhe basta para realizar esse desejo: «Quando contemplo a causa de meus males, / Temo que hei-de agotar o mar do tempo / (De quem os dias são gotas, e as horas)». É o tema do homem barroco perdido no labirinto do mundo e impossibilitado de encontrar uma porta por onde possa sair para a luz... e, no caso presente, para a «dura morte» libertadora.

No meio de um discurso essencialmente descritivo, em que abundam os adjectivos qualificativos (nada menos que vinte e três!) e quantitativos («tantos» modifica «males» três vezes e

«anos» uma), de uma sintaxe salpicada de quebras lógicas e de um ritmo abundante em dissonâncias, em sintonia com o estado mental do protagonista, sobressaiem algumas metáforas admiráveis, como as transcritas no parágrafo anterior. Dizer que os dias e as horas são simples gotas do mar do tempo é dar uma ideia bastante exacta do transcorrer vagaroso dos seus dias e dar, por conseguinte, as dimensões imensuráveis do seu sofrimento.

Que resta portanto a Leureno senão passar a vida chorando «os tristes anos» e lamentar a toda a hora que a morte se não compadeça dele, arrebatando-lhe, piedosa, a «triste» e «pesada vida?».

Se repararmos bem, basta atinar nas palavras da rima para ver que o tema desenvolvido é essencialmente o do tempo, associado ao subtema do sofrimento. De facto, poder-se-ia afirmar, usando para paráfrase as seis palavras da rima, que no tempo de vida do homem neste mundo o prazer se mede por horas e os males se medem por anos e que a morte, indiferente ao sofrimento do mortal, não tem pressa de vir aliviá-lo desse sofrimento inaudito.

Sextina de Manuel Quintano de Vasconcelos

Cantei um tempo em ledo e doce estilo,
Mas converteu-se o meu rabel em pranto,
Nuvrou-se o sol de meu sereno dia,
E são meus olhos minha triste noite.
Procuro a morte por fugir da vida,
Mas não posso morrer em tal estado.

Que aquela ingrata que meu verde estado
Colmou de danos, ordinário estilo
Nas flores da esperança desta vida
Converte o bem de vê-la neste pranto,
Aguas, campos e céus em triste noite,
E em memórias eternas um só dia.

Alegre, desejado, breve dia,
Raia e limite a meu contente estado,
Sombra e princípio de tão larga noite,
Fim de meu bem, mal conhecido estilo,
Que se esconde tão largo e certo pranto
No riso falso desta incerta vida?

Ai só de meus tormentos triste vida,
De minhas alegrias um só dia,
Cuja memória, convertido em pranto,
Faz que do Efémeron inveje o estado,
Que nace e morre um dia, raro estilo,
E eu morto vivo tão comprida noite!

Gelinda ausente, em tenebrosa noite,
Sem alma que me tens possuindo a vida,
Dará a meus olhos lagrimoso estilo
Amor, que nos teus belos pôs meu dia,
E magoadas lembranças neste estado
Farão que creça o Tejo com meu pranto.

Se convertido em lagrimoso pranto,
Não tenho em tal lugar a última noite,
É por ser morto em tão triste estado.
Se nele vivo ausente quem tem vida?
Mas se vivi apenas um só dia,
Porque quero morrer, ai duro estado?

O coração estilo feito em pranto,
Não sucedendo o dia a minha noite,
Nem melhorando a vida o triste estado. (70)

Entoada ao som do rabel pela personagem principal de **A paciência constante**, Marfido, **alter ego** do autor, em nosso entender, esta sextina está, como a primeira, carregada de subjectividade: o eu do emissor fala do eu do receptor. E para melhor realçar esta tonalidade subjectiva, recorre também o locutor à prosopopeia e ao discurso exclamativo e valorativo.

O tema é um dos muitos **topoi** que permeiam as páginas desta novela pastoril. Alegre e feliz na primavera da vida ou na verdura dos anos («verde estado»), Marfido cantou «em ledo e doce estilo» essa alegria e essa felicidade. Mas, num daqueles golpes de sorte adversa que visita todos os que se deixam iludir pela miragem do amor, o pastor, não correspondido no amor pela mulher amada, Gelinda, vê, com mortal tristeza, converter-se-lhe o canto em pranto, o «sereno dia» em «triste noite» e «em memórias eternas um só dia». Mergulhado num infindo pranto, suspira pelo advento do último dia de vida: «Procuro a morte por fugir da vida / Mas não posso morrer em tal estado». Mas inútil é o seu esperar: ao contrário do que acontece a Efémeron, que «nace e morre um dia», para a infinda, longa noite do seu triste viver não existe o raiar do dia: «eu morto vivo tão comprida noite». E é por saber isso que Marfido, «convertido em «lagrimoso

pranto», passa a vida engrossando hiperbolicamente a corrente do Tejo com as suas lágrimas e mergulhado em «tenebrosa noite», os olhos banhados em «lagrimoso estilo», à espera que lhe raie a aurora da «última noite».

Como se não bastasse já a conotação negativa do «pranto» e da «noite», Marfido, recorrendo à isotopia homonímica, carrega ainda de cores mais tenebrosas, não só estas duas palavras da rima, mas ainda as outras quatro, para sublinhar melhor o carácter deplorável do seu viver. Senão vejamos, limitando-nos a enumerar, pela ordem em que aparecem no poema, os adjectivos que modificam alguns dos seis substantivos da rima: «triste noite», «triste noite», «breve dia», «larga noite», «certo pranto», «triste vida», «comprida noite», «tenebrosa noite», «lagrimoso estilo», «última noite», «mísero estado», «duro estilo», «triste estado». Note-se que «triste» não só é o adjectivo que aparece mais vezes, mas ainda o que qualifica maior número de substantivos; «noite», duas vezes, «vida» e «estado», uma vez cada.

Figura visivelmente nocturna, como procurou mostrar-se no estudo que precede a segunda edição desta novela pastoril, a publicar pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Marfido, que só conheceu «de alegrias um só dia», é, como o Leurino da sextina precedente, mais uma vítima condenada a não ver o raiar do dia para a interminável noite da sua «triste vida», que o discurso quase cem por cento disfórico tão bem veicula. A uma promessa e um profundo desejo de uma

vida de alegria contrapõe-se a realidade dolorosa de uma vida de tristeza.

Procurando traduzir em termos de retórica a estrutura da sextina, diremos, para concluir, que estamos perante um poema alicerçado não só numa visão dualista pura e simples da vida, tão própria da época barroca, mas ainda numa estrutura de dualidade oximórica, emblematizada por duas palavras da rima: «dia» e «noite».

António Lopes da Veiga (1604-1664)

Segundo Garcia Peres, António Lopes da Veiga nasceu em Lisboa em 1604 e faleceu em Madrid em 1664. Acompanhado de seu tio Diogo Lopes de Andrade, bispo de Otranto, foi viver para Madrid, onde se tornou conhecido pelo seu saber e pela sua dedicação ao cultivo das letras. Feito secretário do Condestável de Castela, frequentou a corte real e aí se relacionou com alguns dos melhores escritores do tempo e com eles participou, com êxito, em certames poéticos.

Ainda segundo Garcia Peres, é autor das seguintes obras:

1.ª **Lirica Poesia.** Madrid: 1620.

2.ª **El perfecto Señor. Sueño político con otros varios discursos y últimas poesías varias.** Madrid: Por Luis Sánchez, 1626.

3.ª **Heráclito y Demócrito de nuestro siglo. Descríbese un legítimo Philo-**

sopho. Dialogos morales sobre tres materias, la Nobleza, la Riqueza, y las Letras. Madrid: Por Diego Diaz de la Carrera, 1641.

4.ª **Paradoxas racionales en diálogo**. (Bibl. Nacional de Madrid, v. 299).

Sextina de António Lopes da Vega.

Entre os enganos com que traço a vida,
(Que engano é fiar-me em leves asas)
Escondendo-me estou do baixo peso,
A que me chama já meu triste fado.
E sendo breve o curso de meus anos,
Em mil vãs esperanças gasto os dias.

Vejo que passam tão depressa os dias,
Que, só fugindo, dura a nossa vida;
E fio-me nas flores de meus anos:
Larga meu pensamento às leves asas
Sobre quanto alargar-se pode o fado,
E o que para que naci julga por peso.

Nũa mão levo as asas, noutra o peso:
E quanto voo e subo muitos dias
Num hora só me faz decer meu fado.
Assi, para mor mal da triste vida,
Só por que caia me consente as asas
Que executando me vão junto cos anos.

De que aproveitam bem gastados anos,
Sempre voando a cousas de alto peso,
Se a natureza que me deu as asas
Não tem poder de melhorar os dias?
E tudo o que ditosa faz a vida
Se reparte por mãos do injusto fado.

Importunando estou sempre o meu fado,
Que ao menos me descubra, em tantos anos,
Ocasiões em que empregar a vida,
Onde a honra desconte o muito peso,
Mas nacer vejo e acabar os dias,
E de alto caio, se levanto as asas.

O mor castigo meu são minhas asas;
Que, se me contentara do meu fado,
Bem pudera passar alegre os dias:
Mas inda hei-de esperar discurso de anos,
Que quem forças me deu para outro peso
Não quis que a este sujeitasse a vida.

Se não tivera na vida mais que as asas,
Direi, sujeito ao peso de meu fado,
Que para honrar meus anos gastei dias. (71)

Eis-nos perante mais um poema sobre o tema da fuga vertiginosa do tempo, a inexorabilidade do fado, a ilusão da felicidade, a desilusão do homem, perante os desenganos da vida. E, para tornar o drama mais pungente, a **persona**, que é ao mesmo tempo vítima e testemunha desse fenómeno, é jovem ainda: está «nas flores dos [...] anos».

Sem que a eles se refira expressamente, tematicamente o poema assenta sobre dois emblemas muito comuns no tempo da sua escrita: primeiro, o castigo de Ícaro, por querer voar demasiado alto ou, desafiando a ordem natural das coisas, por querer elevar-se acima dos limites traçados para o homem pelo destino, no próprio momento em que nasce; segundo, o dilema do homem, capaz e desejoso de mover-se com a velocidade da ave, mas obrigado a contentar-se com a cinzenta estabilidade da âncora (72). Condenado a levar pela vida fora «Nũa mão [...] as asas, noutra o peso», o poeta conclui, com imensa amargura, que a toda a tentativa de voo se sucede sempre a fatalidade da queda: «E de alto caio, se levanto as asas». O poeta vive num constante vaivém de ordem vertical: tão depressa se vê alcandorado às cumeadas do azul dos céus como se vê precipitado nas fauces do abismo ou do «baixo pego». Isto quer dizer que o que falta ao poeta é a vocação daquela mediania dourada (a **aurea mediocritas**) de que fala Horácio: «Que, se me contentara do meu fado, / Bem pudera passar alegre os dias». **Si licet parva componere magnis** (se fosse lícito comparar as coisas pequenas com as grandes), poder-se-ia dizer que estamos perante um caso de natureza fáustica. Fiado «nas flores» dos anos, o poeta esquece-se do fim para que foi criado e lança-se num voo ascensional à conquista de quimeras nos espaços siderais. Mas, tal como sucedeu a Ícaro, quando menos espera, vê-se despenhado das alturas.

Um dos sinais mais evidentes de que haverá uma queda a que não poderá seguir-se um voo e de que no fim, portanto, o homem se verá condenado a viver ao nível do solo é a pergunta de retórica da quarta sextilha.

Procurando responsabilizar alguém pelo mau uso que faz dos seus breves anos, o poeta, metaforicamente metamorfoseado em ave, encontra no fado o bode expiatório. Mas, fazendo dessa semidivindade uma entidade multifronte, por meio da **aequivocatio**, o fado, em geral «triste», «injusto» e todo-poderoso, é também, excepcionalmente, sinónimo do destino que o poeta deveria humildemente aceitar: «O mor castigo meu são minhas asas; / Que, se me contentara do meu fado, / Bem pudera passar alegres os dias».

Esta chamada para as alturas, constantemente contrariada pela crueldade do fado que proibe a evasão pelo voo e pela fantasia, é um tema essencialmente barroco.

Visível também nesta sextina, baseada parcialmente no mito de Ícaro, é o tema do ardor e do espírito aventureiro e insaciável da juventude, em oposição, mais implícita que explícita, ao espírito de sabedoria que só a experiência e os anos dão ao homem.

Mas, de mãos dadas com este sentido, vai também um outro que é terrivelmente mais significativo em virtude da sua universalidade: a certeza dolorosa de que nem com a passagem dos anos e a caminhada para a morte aprenderá o homem a viver de acordo com o ideal da tal «mediania dourada» horaciana. É isto o que se

depreende do sintagma «em tantos anos» da quinta estância, signo inequívoco da vasta dimensão temporal da diegese do poema. Por ele se vê que o poeta já leva anos e anos de vida e não é capaz de tomar emenda, o que nos autoriza a pensar que o fado que acompanha o poeta do berço à tumba, mais que uma figura de retórica, é uma realidade vivida.

De entre as seis palavras da rima, a semanticamente mais rica é «peso». De sinónimo de coisas desprezíveis na primeira estância, torna-se a cruz que todo o mortal terá que carregar na vida, na segunda estância, antónimo de asas na terceira, sinónimo de altos conceitos na quarta, sinónimo de pecado na quinta, sinónimo de fim nobre na sexta e império do fado no remate.

«Dias» e «anos», por seu lado, são termos bivalentes. Tomados no seu sentido literal, significam a passagem cronológica do tempo; tomados no seu sentido metafórico, são sinónimos de vida. O que quer dizer que, juntos ao termo vida, formam como que uma tríade em que assenta o fulcro do sentido da sextina.

Jogando com as seis palavras da rima, como paralelamente se fez com outra sextina, poderíamos parafrasear assim a sextina; o homem, na sua qualidade de ser composto de espírito e de corpo, de que as «asas» e o «peso» são os respectivos símbolos, fatalmente sujeito à força do «triste fado», passa os «dias», os «anos» e a «vida» solicitado pelas asas do desejo e da fantasia e do sonho para as cumeadas azuis do firma-

mento, ao mesmo tempo que se vê condenado a ter que rastejar pelo mundo prosaico da realidade, dobrado ao peso bruto da matéria. O que quer dizer que se trata de uma visão pessimista e sombria da vida, própria da época barroca, e nitidamente exposta numa sintaxe tortuosa e num ritmo pouco seguro e pouco fluente.

Sextina de Miguel Sanches de Lima

Poco a poco se va la corta vida,
El tiempo se me va de ante los ojos;
Y del vivir me va quitando el gusto;
Lloro por lo pasado, mas los días
No detienen por eso el veloz curso:
Al fin vase la edad, queda la pena.

Que calidad tan áspera de pena,
Pues nunca un paso dio la triste vida,
Fuera de trabajoso y triste curso!
Si en el proceso desto abro los ojos,
Tan llenos de trabajos veo los días,
Que ya de ningún gusto tengo gusto.

Los placeres, el canto, risa y gusto,
La continuación grande de la pena,
Lo llevo, no me quejo de los días.
La culpa es del destino, que la vida
Siempre celebrará unos bellos ojos,
Por más que del vivir se alargue el curso.

Sigan los cielos su natural curso,
A unos den tristeza, a otros gusto;
Hagan al fin mudanzas, que mis ojos
Nunca verán jamás si llanto y pena.
Este concierto he hecho con la vida
Para poder en paz pasar los días.

Van sucediendo unos a otros días,
No pierde el tiempo nada de su curso,
Pierde sola la corta o larga vida;
Como sombra se pasa edad y gusto,
Y siempre va creciendo el ansia y pena,
De que serán testigos estos ojos.

Mas nunca de mi alma, o claros ojos,
Vos pueden ya quitar los largos días;
Crezca quanto quisiere el ansia y pena,
Que pues atraz volver no puede el curso
De los años, terné sólo este gusto
Para poder pasar la triste vida.

Canción, ya tuve vida, ya mis ojos
Me dieron algún gusto, mas los días
Con su ligero curso, ansia y pena. (73)

(1) António Cirurgião, Fernão Alvares do Oriente — **O Homem e a Obra** (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian — Centro Cultural Português, 1976), pp. 112-113.

(2) Francisco Rodrigues Lobo, **O Pastor Peregrino**. Com uma notícia biográfica do autor. Vol. I (Porto: Casa Editora David Corazzi, 1888), p. 78.

Gil Polo classifica também expressamente essa sua composição poética de sextina (**Diana Enamorada**. Prólogo, edición y notas de Rafael Ferreres [Madrid: Clásicos Castellanos, 1962], p. 181).

Fenómeno idêntico se dá com Luis Gálvez de Montalvo. A única diferença é que, enquanto em Gil Polo o nome de sextina entra no título do poema, em Gálvez de Montalvo entra no próprio texto.

(3) Fernão Rodrigues Lobo Soropita. **Poesias e prosas inéditas**. Prefação e notas de Camilo Castelo Branco. Porto: Typographia Lusitana, 1868.

(4) "Prólogo aos Leitores", apud **Rhythmas** de Luis de Camões, Divididas em cinco partes. Dirigidas ao muito Ilustre senhor D. Gonçalo Coutinho. Impressas com licença do Supremo Conselho da geral Inquisição, & Ordinario. Em Lisboa, Por Manoel de Lyra, Anno de M.D.LXXXXV. A custa de Estêvão Lopez mercador de libros.

(5) Id., Ib..

(6) Id., Ib..

(7) Por razão de coerência, passaremos a chamar remate à meia estância com que terminam as sextinas. É essa a denominação de Rengifo e de Faria e Sousa, nas obras referidas mais adiante.

Sanches de Lima (87) chama-lhe contera, termo utilizado também por Marchese e Forradellas, juntamente com remate.

Massaud Moisés, certamente por influência do nome dado ao remate das canções, chama impropriamente ao terceto final "envoi ou ofertório".

Quanto aos grupos de seis versos, Sanches de Lima chama-lhes coplas, Rengifo e Faria e Sousa estâncias, Marchese e Forradellas estrofas e Massaud Moisés estâncias.

Dada a oscilação entre o uso de estrofe e estância, por parte dos tratadistas modernos, para classificar os grupos de seis versos, no decorrer deste estudo adoptaremos indiferentemente um e outro nome, e vezes haverá em que lhes chamaremos sextilhas.

(8) **Carcilaso de la Vega y sus comentaristas: obras completas acompañadas de los textos íntegros** de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara. Edición, introducción y notas, cronología y bibliografia por António Gallego Morell (Granada: Universidad de Granada, 1966), pp. 391-392.

(9) Fernão Alvares do Oriente, **Lusitânia transformada**. Introdução e actualização de texto de Antóno Cirurgião (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985), p. 62.

(10) Em virtude da semelhança desta sextina com a que o Visconde de Juromenha atribui a Camões, pareceu-nos apropriado transcrevê-las lado a lado, como já se tinha feito no estudo sobre o **Cancioneiro de D. Cecília de Portugal**, a fim de que os interessados procurem determinar qual delas é o original e qual delas é a tradução.

(11) Miguel Sanchez de Lima, **El arte poética en romance castellano**. Edición de Rafael de Balbín Lucas (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944), pp. 86-89.

(12) Basta ler com um mínimo de atenção as sextinas contidas neste estudo para concluir da inexactidão destas palavras de Rengifo, pelo que diz respeito tanto à estrutura externa da sextina como aos temas nela tratados. Inexactidão aplicável igualmente às sextinas escritas nos séculos XVI e XVII noutras línguas, como a italiana, a francesa, a inglesa e a espanhola.

(13) Juan Díaz Rengifo, **Arte Poética Española, con una Fertilissima Silva de Consonantes Comunes, Proprios, Esdruxulos**, y Por la viuda de Alonso Martin, 1628), p. 83.

(14) Note-se que, por equívoco, Rengifo escreve oito e indica nove.

(15) Id., **Ib.**, p. 82.

(16) **Rimas Várias** de Luís de Camões. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Edição comemorativa. Segunda Parte, (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972), pág. 200.

Repare-se no equívoco de Faria e Sousa, ao declarar que Soropita tinha colocado a sextina a seguir às canções e às odes, quando, como se viu, a colocou entre as canções e as odes.

(17) Tal como viria a suceder com outros, também Faria e Sousa não deverá ter tomado conhecimento da sextina de Sá de Miranda.

Jorge de Sena, como sempre extremamente atento a tudo quanto se refere à poética, não deixou de notar este descuido por parte dos editores da obra de Sá de Miranda: "Note-se que Sá de Miranda tem, nas suas obras, uma sextina heptassibálica que, nas edições de sua obra (com excepção das **Poesias Escolhidas**, ed. Pina Martins, Lisboa, 1969), anda perdida entre as redondilhas" (**Dialécticas aplicadas da literatura** [Lisboa: Edições 70, 1978], p. 63).

(18) Id., **Ib.**, pp. 201.

Na introdução às suas sextinas, contidas em **Fuente de Aganipe**, publicado em 1646, Faria e Sousa reproduz, quase verbatim, os princípios expostos na introdução às "sextinas" de Camões.

(19) Jorge de Sena, **Dialécticas aplicadas da literatura** (Lisboa: Edições 70, 1978), p. 56.

(20) Angelo Marchese — Joaquín Forradella, **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria** (Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1986), p. 375.

(21) Id., **Ib.**, p. 376.

Erradamente, os autores atribuem a Dante mais de uma sextina.

(22) William Flint Thrall and Addison Hibbard, **A Handbook to Literature**. Revised and Enlarged by G. Hugh Holman (New York: The Odyssey Press, 1960), p. 452-453.

(23) De entre os vários dicionários consultados, um dos que apresenta a lista mais longa de poetas que escreveram sextinas é o de Massaud Moisés, **Dicionário de termos literários** (São Paulo: Editora Cultrix, 1974), pp. 473-474.

Massaud Moisés exemplifica o esquema da rima da sextina, por meio da sextina de Camões: *Foge-me pouco a pouco a curta vida.*

(24) Como se viu atrás, Faria e Sousa dá a primazia, no tempo, a Bernardim Ribeiro.

(25) Vasco Graça Moura, **Camões e a divina proporção**. Lisboa: 1985.

(26) "Juntemos a estas composições mais as seguintes, de amigos ou correspondentes poéticos do Autor: uma sextina e três sonetos de D. Gonçalo Coutinho" (Diogo Bernardes, **Rimas Várias Flores do Lima**. Reprodução facsimilada da edição de 1597. Nota introdutória de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985. Pág. 22).

(27) Note-se que tanto **L'Arcadia de Sanazzaro** como a **Arcadia** de Philip Sidney têm também uma sextina dupla dialogada. Como se diz noutra parte, a diferença entre essas três sextinas encontra-se no remate. Ao passo que as do autor italiano e do autor inglês têm remate simples, a do autor português tem remate duplo.

(28) Veja-se, por exemplo, António Feliciano de Castilho: [As sextinas] "consistiam em seis versos todos com desinências diferentes, e que deviam ser substantivos, e geralmente de duas sílabas" (**Tratado de metrificação portuguesa** [Porto: Em casa da viúva Moré, 1867], p. 112).

(29) Veja-se a nota anterior.

(30) Súmula emblemática dessa profissão de fé no novo homem talvez possa considerar-se o pequeno tratado de Pico della Mirandola sobre a dignidade do homem (**De hominis dignitate**), escrito na última década do século XV.

(31) Veja-se o esquema rímico da sextina publicada por Miguel Sanches de Lima em **Arte poética en romance castellano:** 1.ª est.: vida — ojos — gusto — días — curso — pena
Remate: vida — ojos; gusto — días; curso — pena.

Como se pode verificar, o tradutor da sextina do castelhano para português, ou vice-versa, manteve as mesmas palavras da rima.

(32) Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão, **Obras**. Nova edição conforme a edição de Ferrara. Preparada e revista por Braacamp Freire e prefaciada por D. Carolina Michaelis de Vasconcelos. Vol. II (Segunda edição). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932. PP. 252-254.

(33) Francisco de Sá Miranda, **Poesias**. Edição feita sobre cinco manuscritos e todas as edições impressas. Acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato por Carolina Michaelis de Vasconcelos (Halle: Max Niemeyer, 1885), pp. 58-59.

(34) A partir de Prudêncio, é comum encontrar na poesia a metáfora da luta para veicular o conflito entre o vício e a virtude. É a chamada *pugna spiritualis*.

(35) **Rhithmas de Luis de Camões**. Divididas em cinco partes (Lisboa: por Manoel de Lyra, 1595), fls. 42-43.

(36) **Rimas Várias** de Luís de Camões, Comentadas por Manoel de Faria e Sousa. Edição comemorativa. Segunda parte (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972), p. 205.

(37) **Rimas Várias** de Luís de Camões, Comentadas por Manoel de Faria e Sousa. Edição comemorativa [fac-similada] (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972), p. 206.

(38) **Rimas Várias** de Luís de Camões, Comentadas por Manoel de Faria e Sousa. Edição comemorativa [fac-similada] (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972), pp. 206-207.

(39) **Cancioneiro de D. Cecília de Portugal**. Introdução e notas por António Cirurgião (Lisboa: Ocidente, 1972), pp. 21-22.

(40) **Cancioneiro de D. Cecília de Portugal**. Introdução e Notas por António Cirurgião (Lisboa: Revista Ocidente, 1972), pp. 52-53.

(41) Que fique bem assente que observações desta natureza, no decorrer deste trabalho, de forma alguma pretendem servir de argumento para atribuir a Camões qualquer das sextinas que outros lhe atribuiram, e muito menos a que está sendo comentada. Elas — as observações — são meras hipó-

teses de estudo comparativo, sugerido, sobretudo, pela terminologia, pelos sintagmas e pelas isotopias.

(42) **Poemas Lusitanos** do Doutor António Ferreira. Dedicados por seu filho, Miguel Leite Ferreira, ao Princípe D. Phillipe nosso senhor. Em Lisboa. Impressa com licença. Por Pedro Crasbeck. M.D. XCVIII. Com privilégio. A custa de Estevão Lopes Livreiro. Fls. 231r.-231v.

(43) Lope de Vega inclui sextinas em três das suas peças de teatro.

(44) **Lusíadas** de Luís de Camões — Comentadas por Manuel de Faria e Sousa (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972), Vol. I, pp. 178-179.

(45) Diogo Bernardes, **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), pp. 201-203.

(46) A este tipo de adjectivos chama Rodrigues Lobo «epítetos de propriedade», em comparação com os epítetos usados «para descrição e declaração das cousas» e com os usados «para ornamento e enfeite delas.» Como exemplos de epítetos de propriedade, aduz Rodrigues Lobo os seguintes: «ferro frio, relva verde, sol claro, calma ardente, areia fria, pedra dura» (**Corte na Aldeia**. Prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira [Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1959], p. 54).

(47) Diogo Bernardes, **Rimas**..., pp. 203-206.

(48)Viu-se na Introdução que este amigo de Diogo Bernardes é D. Gonçalo Coutinho.

(49) Diogo Bernardes, **Obras completas**. Com prefácio e notas do Prof. Marques Braga (Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1946), Vol. III-**Várias rimas ao Bom Jesus**, pp. 160-161.

Nesta obra (pp. 25-26) encontra-se mais uma sextina de Diogo Bernardes. É uma sextina penitencial.

(50) É por nesta batalha terem perdido a vida o rei de Portugal e os dois reis de Marrocos que o acontecimento é conhecido em Marrocos como a Batalha dos três Reis.

(51) **Poesias inéditas de P. de Andrade Caminha**. Publicadas pelo Dr. Priebsch (Halle A. S.: Max Niemeyer, 1898), pp. 48-49.

Convém esclarecer que as sextinas de Andrade Caminha são apresentadas pela ordem por que aparecem nesta edição.

(52) Id., **Ib.**, pp. 72-73.

(53) Id., **Ib.**, pp. 116-118.

(54) Id., **Ib.**, pp. 144-145.

(55) Id., **Ib.**, pp. 146-147.

(56) Id., **Ib.**, pp. 150-151.

(57) Id., **Ib.**, fls. 43-44.

(58) Duarte Dias, **Várias obras em língua portuguesa e castelhana** (Madrid: por Luis Sánchez, 1592), fls. 38v-40.

(59) Esta insistência na expressão «infortúnios de amor» deve-se ao facto de, contrariamente ao que normalmente se fazia na época, o poeta falar de felicidade em tempo de amor: «Amor, tu que me davas rico estilo, / Amostra aguora o vagaroso pranto / A que chegaram os meus tristes dias...». É que, de uma maneira geral, os poetas limitavam-se a dizer que com o conhecimento do amor passavam também a conhecer a infelicidade. Isto pressupõe que a **persona** desta sextina, antes de experimentar os malefícios causados pelo mau amor, conhecera as doçuras do bom amor,

(60) Fernão Alvares do Oriente, **Lusitânia transformada**. Introdução e actualização de texto de António Cirurgião (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985), pp. 62-63.

(61) Id., **Ib.**, pp. 297-298.

(62) Id., **Ib.**, pp. 88-91.

(63) Jorge de Sena, **Dialécticas aplicadas da literatura** (Lisboa: Edições 70, 1978), p. 63.

É natural que Jorge de Sena, ao tempo em que escreveu o seu magnificente estudo sobre a matéria, ainda não estivesse familiarizado em pormenor com a **Lusitânia transformada** de Fernão Alvares do Oriente. Dizemos isto, porque Jorge de Sena vivia na obsessão de ver devidamente conhecidos todos os escritores clássicos portugueses, a fim de se poder fazer a história da literatura com que ele sonhara a vida inteira.

(64) António Cirurgião, **Fernão Alvares do Oriente: O homem e a obra** (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian — Centro Cultural Português, 1976), p. 122.

Nas pp. 112-113 desta obra, faz-se um estudo comparativo entre as sextinas da **Lusitânia transformada** e as de outras obras de autores italianos, espanhóis e portugueses.

(65) Francisco Rodrigues Lobo, **O Pastor Peregrino**. Com uma nota biográfica do autor. Volume I (Lisboa: Casa Editora David Corazzi, 1888), p. 78.

(66) Id., **Ib.**, pp. 77-78.

(67) Diogo Mendes Quintela, **Conversão e lágrimas da gloriosa Santa Maria Magdalena, e outras obras espirituais.** Compostas pelo Licenciado em Cânones e Sacerdote *Diogo Mendes Quitela. Dirigidas ao Ilustríssimo e Reverendíssimo* Senhor D. Miguel de Castro, Metropolitano Arcebispo de Lisboa, digníssimo. Em Lisboa. Com todas as licenças necessárias. Impressas por Vicente Alvarez. Ano 1615.

É o caso de dizer que com esta sextina fecha o autor a obra.

(68) Manuel Quintano de Vasconcelos, **A paciência constante. Discursos poéticos em estilo pastoril**. Lisboa, por Pedro Craesbeek impressor del Rey. Ano 1622. Fls. 33v-34v.

(69) A aproximação desta sextina da de Camões não é apenas conceptual: é também verbal. Basta comparar os dois primeiros versos de cada uma — «Foge-me pouco a pouco a curta vida» e «Seguem tão devagar as tristes horas» — e o segundo da sextina de Camões — «se por caso é verdade qu'inda vivo» — com o vigésimo segundo da sextina de Quintano de Vasconcelos — «Ou se acaso é viver.»

(70) Id., **Ib.**, fls. 138v-139.

(71) **Cancioneiro Fernandes Tomás**. Fac-símile do exemplar único. Edição do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, com preâmbulo de D. Fernando de Almeida, Lisboa, 1971, fls. 74v-74v.

(72) Vide, por exemplo, Edgar Wind, **Pagan Myths in the Renaissance**. Revised and enlarged edition (New York: W.W. Norton & Company, 1968), fig. 52.

Este emblema aldino tem por título o célebre dito: **festina lente**.

(73) Miguel Sanches de Lima, **El arte poética en romance castellano**. Edición de Rafael de Balbín Lucas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

ANDRADA, Miguel Leitão de. **Miscelânea.** Nova edição correcta por Inocêncio da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1867.

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.

BERNARDES, Diogo. **Varias Rimas ao Bom Jesus, e a Virgem gloriosa sua Mãy, e a Sanctos Particulares. Com outras mais de honesta e proveitosa lição.** Dirigidas ao mesmo Jesus, Senhor e Salvador nosso. Por Diogo Bernardes de Ponte de Lima. Com as licenças necessarias. Por António Alvarez, à sua custa. Anno de 1622.

BERNARDES, Diogo. **Obras completas.** Com prefácio e notas de Prof. Marques Braga. 3 volumes. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1945.

CAMINHA, Pero de Andrade. **Poesias inéditas de P. de Andrade Caminha**. publicadas pelo Dr. Priebsch. Halle A. S.: Max Niemeyer, 1898.

CAMÕES, Luís de. **Lusíadas de Luís de Camões**. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Edição fac-similada. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972.

CAMÕES, Luís de. **Rhymas de Luís de Camões**. Divididas em cinco partes. Lisboa: Por Manoel de Lyra, 1595.

CAMÕES, Luís de. **Rimas**. Reprodução fac-similada da edição de 1598. Estudo introdutório de Víctor Manuel de Aguiar e Silva. Braga: Universidade do Minho, 1980.

CAMÕES, Luís de. **Rimas várias** [...]. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Cinco tomos em dois volumes. Edição fac-similada. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972.

Cancioneiro de D. Cecília de Portugal. Introdução e notas por António Cirurgião. Lisboa: Revista Ocidente [Editorial], 1972.

Cancioneiro Fernandes Tomás. Fac-símile do exemplar único. Edição do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, com preâmbulo de D. Fernando de Almeida. Lisboa: 1971.

CASTILHO, António Feliciano de. **Tratado de metrificação portuguesa**. Lisboa: Em casa da viúva Moré, 1867.

CIRURGIÃO, António **Fernão Alvares do Oriente — O Homem e a Obra**. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian — Centro Cultural Português, 1976.

DIAS, Duarte. **Varias obras em lingoa Portuguesa, e Castelhana**. Dirigidas a Dona Margarida Corte Real. En Madrid, por Luís Sanchez, 1592.

EARLE, T. F. **Theme and Imagery in the Poetry of Sá de Miranda**. Oxford: Oxford University Press, 1980.

FARIA e SOUSA, Manuel de. **Fuente de Aganipe**. Madrid: 1646.

FERREIRA, António. **Poemas Lusitanos**. do Doutor António Ferreira. Dedicados por seu filho, Miguel Leite Ferreira, ao Principe D. Fhillipe, nosso senhor. Em Lisboa. Impresso com licença, por Pedro Crasbeeck. M.D: XCVIII. Com Privilegio. A custa de Estevão Lopes Livreiro.

FERREIRA, António. **Poemas Lusitanos**. Com prefácio e notas do Prof. Marques Braga. 2 volumes. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1953.

GARCIA PERES, D. Domingo. **Catalogo razonado de los autores portugueses que escribieron en Castelhano**. Madrid: Imprensa del Consejo Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890.

Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: obras completas acompañadas de los textos íntegros de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara. Edición, introducción y notas, cronología y bibliografía

por Antonio Gallego Morell. Granada: Universidad de Granada, 1966.

LIMA, Miguel Sanches de. **El arte poética en romance castellano**. Edición de Rafael de Balbín Lucas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

LOBO, Francisco Rodrigues. **O Pastor Peregrino**. Com uma nota biográfica do autor. Vol. I. Lisboa: Casa Editora David Corazzi, 1888.

MARCHESE, Angelo — Forradella, Joaquín. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1986.

MIRANDA, Francisco de Sá de. **Obras completas**. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. Rodrigues Lapa. 2 Volumes. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1942.

MIRANDA, Francisco de Sá de. **Poesias**. Edição feita sobre cinco manuscritos ineditos e todas as edições impressas — acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossario e um retrato por Carolina Michaelis de Vasconcelos. Halle: Max Niemeyer, 1885.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

MONTEMOR, Jorge de. **Los siete libros de la Diana**. Edición, prólogo y notas de Francisco López Estrada. Madrid: Clásicos Españoles, 1967.

MOURA, Vasco Graça. **Camões e a divina proporção**. Lisboa: 1985.

ORIENTE, Fernão Alvares do. **Lusitânia transformada**. Introdução e actualização de texto de António Cirurgião. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

PETRARCA, Francesco. **Rime e Trionfi di Francesco Petrarca**. A cura di Ferdinando Neri, con una nota biografica e bibliografica di Enrico Carrara. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1966.

POLO, Gil. **Diana Enamorada**. Prólogo, edición y notas de Rafael Ferreres. Madrid: Clássicos Castellanos, 1962.

QUINTELA, Diogo Mendes. **Conversão e lágrimas da gloriosa Santa Maria Magdalena, e outras obras espirituais**. Compostas pelo Licenciado em Cânones e Sacerdote Diogo Mendes Quintela. Dirigidas ao Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor D. Miguel de Castro, Metropolitano de Lisboa digníssimo. Em Lisboa. Com todas as

licenças necessárias. Impressas por Vicente Alvarez. Ano 1615.

RENGIFO, Juan Díaz. **Arte Poética Española, con una Fertilissima Silva de Consonantes Comunes, Propios, Esdruxulos, y Reflexos, y un divino Estimulo del Amor de Dios.**[...] En Madrid: Por la viuda de Alonso Martin, 1628.

RIBEIRO, Bernardim e FALCÃO, Cristóvão. **Obras**. Nova edição conforme a edição de Ferrara. Preparada e revista por Braancamp Freire e prefaciada por D. Carolina Michaelis de Vasconcelos. Vol. II (Segunda edição). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

SANNAZARO, Iacopo. **Opere di Iacopo Sannazaro**. [...] A cura di Enrico Carrara. Torino: Unione Tipografico-Editrice Toriense, 1863.

SENA, Jorge de. **Dialécticas aplicadas da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1978.

SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e. **Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa**. Coimbra: 1971.

SOROPITA, Fernão Rodrigues Lobo. **Poesias e prosas inéditas**. Com uma prefação e notas de Camilo Castelo Branco. Porto: Typografia Lusitana, 1868.

SOUSA, Manuel de Faria e. **Divinas y humanas flores**. Madrid: Por Diego Flamenco, 1624.

THRALL, William Flint — HIBBARD, Addison. **A Handbook for Literature**. Revised and Enlarged by G. Hugh Holman. New York: The Odyssey Press, 1960.

VASCONCELOS, Manuel Quintano de. **A paciência constante. Discursos poéticos em estilo pastoril**. Lisboa: Por Pedro Craesbeek impressor del Rey. Ano 1622.

WIND, Edgar. **Pagan Myths in the Renaissance.** Revised and enlarged edition. New York: W.W. Norton & Company, 1968.

VOLUMES PUBLICADOS

SÉRIE LITERATURA

1. ORIGINALIDADE DA LITERATURA PORTUGUESA
   por Jacinto do Prado Coelho
2. OS LIVROS DE VIAGENS EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII E A SUA PROJECÇÃO EUROPEIA
   por Castelo Branco Chaves
3. CRONISTAS DO SÉCULO XV POSTERIORES A FERNÃO LOPES
   por Joaquim Veríssimo Serrão
4. A GERAÇÃO DE 70 — UMA REVOLUÇÃO CULTURAL E LITERÁRIA
   por Álvaro Manuel Machado
5. O PRIMITIVO TEATRO PORTUGUÊS
   por Luiz Francisco Rebello
6. LITERATURAS AFRICANAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA — I
   por Manuel Ferreira
7. LITERATURAS AFRICANAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA — II
   por Manuel Ferreira
8. A SÁTIRA NA LITERATURA MEDIEVAL PORTUGUESA (SÉCULOS XIII e XIV)
   por Mário Martins
9. O SEGUNDO MODERNISMO EM PORTUGAL
   por Eugénio Lisboa
10. O MOVIMENTO NEO-REALISTA EM PORTUGAL NA SUA PRIMEIRA FASE
    por Alexandre Pinheiro Torres
14. A NOVELÍSTICA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA
    por Álvaro Manuel Machado
15. O RISO, O SORRISO E A PARÓDIA NA LITERATURA PORTUGUESA DE QUATROCENTOS
    por Mário Martins
16. O TEATRO NATURALISTA E O NEO-ROMÂNTICO
    por Luiz Francisco Rebello
19. PARA A HISTÓRIA DA LITERATURA POPULAR PORTUGUESA
    por Mário Viegas Guerreiro
21. MEMORIALISTAS PORTUGUESES
    por Castelo Branco Chaves
22. JOSÉ-RÉGIO — UMA LITERATURA VIVA
    por Eugénio Lisboa
23. O CANCIONEIRO POPULAR EM PORTUGAL
    por Maria Arminda Zaluar Nunes
24. A NOVELÍSTICA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI
    por Ettore Finazzi-Agrò
29. A ÉPICA MEDIEVAL PORTUGUESA
    por António José Saraiva
31. GARCIA DE RESENDE E O «CANCIONEIRO GERAL»
    por Andreé Crabbé Rocha
32. O «HORROR» NA LITERATURA PORTUGUESA
    por Maria Leonor Machado de Sousa
33. ASPECTOS DA HERANÇA CLÁSSICA NA CULTURA PORTUGUESA
    por Maria Leonor Carvalhão Buescu
35. A BÍBLIA NA LITERATURA MEDIEVAL PORTUGUESA
    por Mário Martins

36. AS ORIGENS DO ROMANTISMO EM PORTUGAL
por Álvaro Manuel Machado
38. A LITERATURA NOVELÍSTICA NA IDADE MÉDIA PORTUGUESA
por Luciano Rossi
39. ROMANTISMO E REALISMO NA OBRA DE JÚLIO DINIS
por Maria Lúcia Lepecki
40. O TEATRO SIMBOLISTA E MODERNISTA
por Luiz Francisco Rebello
41. OS RELATOS DE NAUFRÁGIOS NA LITERATURA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XVI E XVII
por Giulia Lanciani
45. O ROMANCE HISTÓRICO NO ROMANTISMO PORTUGUÊS
por Castelo Branco Chaves
50. INTRODUÇÃO À POESIA DE LUÍS DE CAMÕES
por Maria Vitalina Leal de Matos
51. O TEATRO ROMÂNTICO
por Luiz Francisco Rebello
52. AS VANGUARDAS NA POESIA PORTUGUESA DO SÉCULO VINTE
por E. M. de Melo e Castro
54. BREVE HISTÓRIA DA CENSURA LITERÁRIA EM PORTUGAL
por Graça Almeida Rodrigues
55. POESIA PORTUGUESA: DO «ORPHEU» AO NEO-REALISMO
por Eugénio Lisboa
57. FERNÃO MENDES PINTO
— SÁTIRA E ANTI-CRUZADA NA «PEREGRINAÇÃO»
por Rebecca Catz
58. ANTÓNIO VIEIRA: O HOMEM, A OBRA, AS IDEIAS
por José van den Besselaar
59. DO PÍCARO NA LITERATURA PORTUGUESA
por João Palma-Ferreira
60. CAMÕES NO PORTUGAL DE QUINHENTOS
por J. S. da Silva Dias
64. A CRÍTICA CAMONIANA NO SÉCULO XVII
por Maria Lucília Gonçalves Pires
66. O SIMBOLISMO NA OBRA DE CAMILO PESSANHA
por Barbara Spaggiari
67. GIL VICENTE — O AUTOR E A OBRA
por Paul Teyssler
72. O MITO DO ORIENTE NA LITERATURA PORTUGUESA
por Álvaro Manuel Machado
74. NOVAS COORDENADAS NO ROMANCE PORTUGUÊS
por Roxana Eminescu
76. O TEATRO CLÁSSICO EM PORTUGAL NO SÉCULO XVI
por Adrien Roig
77. POESIA E DRAMATURGIA POPULARES NO SÉCULO XVI — BALTASAR DIAS
por Alberto Figueira Gomes
80. O «FRANCESISMO» NA LITERATURA PORTUGUESA
por Álvaro Manuel Machado
82. PESSOA E A MODERNA POESIA PORTUGUESA
por Fernando J. B. Martinho
88. RAUL BRANDÃO — ENTRE O ROMANTISMO E O MODERNISMO
por Álvaro M. Machado
89. HAGIOGRAFIA MEDIEVAL PORTUGUESA
por Maria Clara de Almeida Lucas
96. INÊS DE CASTRO NA LITERATURA PORTUGUESA
por Maria Leonor Machado de Sousa
97. BREVE HISTÓRIA DA LITERATURA PARA CRIANÇAS EM PORTUGAL
por Natércia Rocha

104. O ROMANTISMO NA POESIA PORTUGUESA
por Álvaro Manuel Machado
105. A LITERATURA VISIONÁRIA NA IDADE MÉDIA PORTUGUESA
por Maria Clara de Almeida Lucas
107. JOÃO DE ARAÚJO CORREIA, UM CLÁSSICO CONTEMPORÂNEO
por João Bigotte Chorão
109. GUILHERME DE AZEVEDO NA GERAÇÃO DE 70
por Maria das Graças Moreira de Sá
114. O PERCURSO SENTIMENTAL DE CESÁRIO VERDE
por Sílvio Castro
115. A PARÓDIA EM NOVELAS — FOLHETINS CAMILIANAS
por José Édil de Lima Alves
119. RAÍZES ARCAICAS DA EPOPEIA PORTUGUESA E CAMONIANA
por Dalila Pereira da Costa
120. O TEATRO DE CAMILO
por Luís Francisco Rebello
121. CARLOS MALHEIRO DIAS NO DRAMA DE SUA VIDA E OBRA
por João Bigotto Chorão
122. INTRODUÇÃO À LÍRICA DE CAMÕES
por Leodegário A. de Azevedo Filho
124. O SIMBOLISMO DO TEATRO PORTUGUÊS (1890-1990)
por Duarte Ivo Cruz
125. PERCEVAL E GALAAZ, CAVALEIROS DO GRAAL
por Maria Gabriela Buescu

SÉRIE ARTES VISUAIS

11. BREVE HISTÓRIA DO CINEMA PORTUGUÊS — 1896/1962
por Alves Costa
12. A RECONSTRUÇÃO DE LISBOA
E A ARQUITECTURA POMBALINA
por José-Augusto França
27. TRAJECTÓRIA DA DANÇA TEATRAL EM PORTUGAL
por José Sasportes
28. A ARTE PORTUGUESA DE OITOCENTOS
por José-Augusto França
43. O MODERNISMO NA ARTE PORTUGUESA
por José-Augusto França
44. PINTURA E ESCULTURA EM PORTUGAL — 1940/1980
por Rui Mário Gonçalves
53. LISBOA: URBANISMO E ARQUITECTURA
por José-Augusto França
62. FRANCISCO DE HOLANDA — VIDA, PENSAMENTO E OBRA
por José Stichini Vilela
65. A PINTURA MANEIRISTA EM PORTUGAL
por Vítor Serrão
68. SALAZARISMO E ARTES PLÁSTICAS
por Artur Portela
69. DANÇAS POPULARES PORTUGUESAS
por Tomaz Ribas
78. VINTE ANOS DE CINEMA PORTUGUÊS — 1962/1982
por Eduardo Prado Coelho
103. ARQUITECTURA BARROCA EM PORTUGAL
por José-Fernandes Pereira

SERÍE PENSAMENTO E CIÊNCIA

13. AS IDEIAS ECONÓMICAS
NO PORTUGAL MEDIEVO (SÉCULOS XIII A XV)
por Armando Castro

17. ESBOÇO HISTÓRICO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS EM PORTUGAL
por Victor de Sá
18. GRAMÁTICOS PORTUGUESES DO SÉCULO XVI
por Maria Leonor Carvalhão Buescu
20. O PENSAMENTO PEDAGÓGICO EM PORTUGAL
por Rogério Fernandes
25. AS DOUTRINAS ECONÓMICAS EM PORTUGAL NA EXPANSÃO E NA DECADÊNCIA — SÉCULOS XVI A XVIII
por Armando Castro
30. AS NAVEGAÇÕES ATLÂNTICAS NO SÉCULO XV
por Manuel Fernandes Costa
34. A HISTORIOGRAFIA SOCIOLÓGICA DE ANTÓNIO SÉRGIO
por Victor de Sá
37. A PEDAGOGIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA
por Rogério Fernandes
46. O DESCOBRIMENTO DA AMÉRICA E O TRATADO DE TORDESILHAS
por Manuel Fernandes Costa
47. BREVE HISTÓRIA DA OLISIPOGRAFIA
por Fernando Castelo Branco
48. O PENSAMENTO ECONÓMICO NO PORTUGAL MODERNO
por Armando Castro
49. VERNEY E A PROJECÇÃO DA SUA OBRA
por A. A. Banha de Andrade
61. OS ÍNDICES EXPURGATÓRIOS E A CULTURA PORTUGUESA
por Raul Rêgo
63. A FÍSICA EXPERIMENTAL EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII
por Rómulo de Carvalho
70. EGAS MONIZ, PIONEIRO DE DESCOBRIMENTOS MÉDICOS
por Barahona Fernandes
71. O ESTUDO DAS LÍNGUAS EXÓTICAS NO SÉCULO XVI
por Maria Leonor Carvalhão Buescu
81. IMAGENS DE PORTUGAL NA CULTURA FRANCESA
por Daniel-Henri Pageaux
83. O PENSAMENTO FILOSÓFICO-JURÍDICO PORTUGUÊS
por António Braz Teixeira
87. A «RENASCENÇA PORTUGUESA» — TEIXEIRA RÊGO
por Pinharanda Gomes
92. PRIMÓRDIOS DA CIÊNCIA QUÍMICA EM PORTUGAL
por A. M. Amorim da Costa
98. JOÃO DE SANTO TOMÁS NA FILOSOFIA DO SÉCULO XVII
por Pinharanda Gomes
99. DA VIDA E OBRA DE PEDRO NUNES
por Manuel Sousa Ventura
100. A ASTRONOMIA EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII
por Rómulo de Carvalho
102. GARCIA D'ORTA E AMATO LUSITANO NA CIÊNCIA DO SEU TEMPO
por A. J. Andrade de Gouveia
106. ESCRITORES POLÍTICOS DE SEISCENTOS
por Iva Delgado
108. TEMAS DE ANTROPOLOGIA EM OLIVEIRA MARTINS
por M. Viegas Guerreiro
116. O MOVIMENTO «57» NA CULTURA PORTUGUESA
por Manuel R. G. Gama
117. O SISTEMA FILOSÓFICO DE SILVESTRE PINHEIRO FERREIRA
por Nady Moreira Domingues da Silva
118. DA SAUDADE AO SAUDOSISMO
por Afonso Botelho
123. FILOSOFIA BRASILEIRA
por António Paim

SÉRIE MÚSICA

26. MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA
— CANTARES DO BAIXO ALENTEJO
por João Ranita da Nazaré
42. A MÚSICA NA OBRA DE CAMÕES
por João de Freitas Branco
56. MÚSICA TRADICIONAL AÇORIANA
por J. M. Bettencourt da Câmara
75. FREI MANUEL CARDOSO, COMPOSITOR PORTUGUÊS
por José Augusto Alegria
86. POLIFONISTAS PORTUGUESES
por José Augusto Alegria
94. PARA A SOCIOLOGIA DE MÚSICA TRADICIONAL AÇORIANA
por J. M. Bettencourt da Câmara
101. O ENSINO E PRÁTICA DA MÚSICA NAS SÉS DE PORTUGAL (DA RECONQUISTA AOS FINS DO SÉCULO XVI)
por José Augusto Alegria
111. A MÚSICA PARA PIANO DE F. DE LACERDA
por J. M. Bettencourt da Câmara

SÉRIE HISTÓRIA

73. CIÊNCIA E EXPERIÊNCIA NOS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES
por Luís de Albuquerque
79. A EMIGRAÇÃO PORTUGUESA — SUAS ORIGENS E DISTRIBUIÇÃO
por Jorge Carvalho Arroteia
90. OS MONGES DE S. JERÓNIMO EM PORTUGAL NA ÉPOCA DO RENASCIMENTO
por Cândido dos Santos
91. A EMIGRAÇÃO FRANCESA EM PORTUGAL DURANTE A REVOLUÇÃO
por Castelo Branco Chaves
93. A EVOLUÇÃO DEMOGRÁFICA PORTUGUESA — REFLEXOS E PERSPECTIVAS
por Jorge Carvalho Arroteia
95. A INFLUÊNCIA DA CULTURA PORTUGUESA EM MACAU
por Rafael Ávila de Azevedo
110. O SEBASTIANISMO — HISTÓRIA SUMÁRIA
por José Van den Besselaar

SÉRIE LÍNGUA PORTUGUESA

84. O EUFEMISMO E O DISFEMISMO NO PORTUGUÊS MODERNO
por Heinz Kröll
85. A LÍNGUA PORTUGUESA, ESPAÇO DE COMUNICAÇÃO
por Maria Leonor Carvalhão Buescu
112. A HISTÓRIA NATURAL EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII
por Rómulo de Carvalho
113. FALARES EMIGRESES — UMA ABORDAGEM AO SEU ESTUDO
por Eduardo Mayone Dias

Não tem sido dado
o devido relevo
à forma poética no
horizonte da poesia portuguesa
dos séculos XVI e XVII.
No seu estudo
e na sua antologia comentada,
António Cirurgião desbrava pois
caminhos inéditos,
fazendo-nos ver
com um novo olhar
a obra de um Bernardim,
de um Sá de Miranda,
de um Camões,
de um António Ferreira
ou de um Diogo Bernardes,
entre muitos outros clássicos
de idêntica estirpe.

ISBN 972 - 566 - 163 - X