

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

LUCÍLIA DIDIER*

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

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

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

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

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

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

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

Baltasar Grácian, *Agudeza y arte de ingenio*

Considerada a primeira novela pastoril portuguesa, *A Primavera*, de Francisco Rodrigues Lobo, foi editada em 1601, iniciando uma trilogia de novelas pastoris maneiristas de que fazem parte o *Pastor Peregrino* (1608) e o *Desenganado* (1614). Na senda do sucesso que o género tinha vindo a ter na Península Ibérica, nomeadamente com *Los siete libros de la Diana* (1559), de Jorge de Montemor, e apesar de tardio na inauguração do género em Portugal, a *Primavera* foi objeto de um considerável apreço na sua receção, sobretudo durante a vida do seu autor, que morreu em 1621, tendo tido, pelo menos, oito edições entre os séculos XVII e XVIII¹. Apesar da grande receptividade da *Diana*, foi sobretudo no modelo refundador do género no Renascimento, a *Arcádia* de Sannazaro (1504), que Rodrigues Lobo colhe algumas das suas referências, assim como no bucolismo da *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro².

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

¹ LOBO, 2003: 7-30.

² LOBO, 2003: 7-30.

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

Este amor espiritual, desprovido de realização ou concretização física é alcançado através do sofrimento amoroso, caminho de aprendizagem do homem que ainda não conhece o verdadeiro amor divino e que, apesar de ser deslumbrado pela beleza, não entende que ela é apenas uma manifestação duma existência superior. Por isso é tão importante a visão e o olhar, sendo que é o modo de entender o que se vê exteriormente, implicando um «olhar interior», que determina o grau de evolução pessoal tão caro ao Humanismo. Essa idealização é construída, segundo a tradição neoplatónica, nomeadamente de Marsilio Ficino³, no interior do protagonista a partir do olhar, da visão da amada que «reflete» a luz divina. É o caso, neste excerto, de Lereno que perante a presença da que viria a ser a sua pastora no seu primeiro encontro no Bosque Desconhecido⁴, como que «renasce» — «como quem sem alma ficara» para receber o conhecimento divino:

E enleado neste sobressalto, como quem sem alma ficara, esteve contemplando a formosura que via no belo rosto que com um fraco raio de sol, que por pura inveja por entre os ramos a descobria, representava na terra ua formosura divina: a cor com um transparente cristal que coberto de rosas as retratava; a boca de dous formosos rubins que, ao doce respirar do sono, descubriam um tesouro de ricas perlas onde as orientais ficavam sem preço; os formosos olhos ainda cerrados, por entre negras pestanas estavam faiscando raios de amor; os cabelos em anéis soltos sobre as flores, que mal julgava a vista a cor que tinham, porque ora com transparente movimento pareciam de ouro, ora, variando a vista, com um formoso escuro se entristeciam. Tinha vestido um vaqueiro do monte guarnecido de alvas pelicas com vivos amarelos, ua aljava de douradas setas debaixo da cabeça, e o arco medido pelo braço esquerdo, como que cansada da caça adormecera⁵.

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

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

⁵ LOBO, 2003: 71-72.

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

Acabado isto, cobriu de repente ua escura nuvem todo o vale, e como se o sol se eclipsara, faltou a Lerenó a vista por grande espaço, perdendo naquela confusão o sentido; até que diante lhe apareceu a nova luz de seus olhos e viu a sua pastora vestida em um vaqueiro de monte encarnado guarnecido de frocos brancos e verdes, os cabelos entrançados da mesma cor, feitos em ua serpe a que ficavam por olhos dous contrafeitos bem-me-queres, e as alparcas cobertas deles, um arco no braço e uma aljava de setas⁶.

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

A existência de uma leitura alegórica e simbólica da novela pastoril, com referências reais encriptadas no texto tem sido já salientada por vários autores⁷, que apontam como principal dificuldade para a sua interpretação a inexistência de uma «chave» ou de um código que permita decifrar uma dupla leitura. Sara Augusto⁸ realça, como característica intrínseca, a acentuada convencionalidade de género pastoril, tanto na emissão como na receção, nas personagens, espaço e tempo intradieéticos, como estando na base da construção alegórica do texto, tendo em conta, no entanto, as especificidades de cada obra e as respetivas inovações.

⁶ LOBO, 2003: 140.

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

⁸ AUGUSTO: 2010: 110.

As narrativas de ficção, em prosa e em verso, que constituem as novelas pastoris maneiristas estariam também influenciadas pelo que na época se considerava ser a função da literatura, o *prodesse* aliado ao *delectare*, a moralização ou o ensino através do prazer e do entretenimento⁹, sendo a alegoria o meio privilegiado para o efeito. As novelas pastoris não constituem uma unidade alegórica, antes apresentam momentos ou «ocasiões alegóricas»¹⁰ que se sucedem para conferir um determinado significado à narrativa, melhor dizendo, um duplo significado de difícil interpretação, que alia a dimensão estética e visual à mensagem, moralizadora ou doutrinária, que pretende transmitir e cujas dimensões da idealização do amor, para além da já citada possibilidade de uma evocação neoplatónica, estarão eventualmente por encontrar nas referências alegóricas.

Quanto ao tipo de mensagem a transmitir, a mais evidente seria um código de amor idealizado, porventura de inspiração neoplatónica na sua leitura mais profunda, que transferia as regras palacianas e os comportamentos cortesões para o ambiente pastoril, constituindo também uma espécie de fuga, ou sublimação, dos constrangimentos reais em que a perfeição filosófica e comportamental estaria ao alcance dos leitores através do exemplo dos protagonistas¹¹.

Como refere Sara Augusto, as leituras das sequências alegóricas¹² apoiadas na tradição e na convenção, de formas e de conceitos que o género foi simultaneamente construindo e sedimentando ao longo dos tempos, são baseadas numa «manipulação artística da linguagem»¹³, que vai criando entre autor e o leitor uma cumplicidade na

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

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

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

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

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

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

A natureza apresenta-se assim como um espaço idealizado, em que esses aspetos convencionais são transmitidos de forma detalhada e cuidadosa¹⁴, nomeadamente com a descrição pormenorizada nos vários elementos dos «quadros alegóricos» que constituem, por exemplo, a festa e os desfiles de pastoras da Floresta Nona do capítulo *Vales e montes entre o Lis e o Lena*, mas, também, disseminadas ao longo da narrativa numa enunciação minuciosa de espécies da flora e das características das paisagens, como é o caso da Floresta Última, da festa do nascimento de S. João Baptista:

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

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

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

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

¹⁵ LOBO, 2003: 326.

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

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

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

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

Assentaram-se os dous pastores à vista da primeira fonte que dece da raiz de ua figueira brava que faz cair as águas em espelho, cobrindo no alto por onde passa ua concavidade do penedo cheia de verde avenca e douradinha que com aquelas vidraças do líquido cristal fazem sua verdura tão fermosa, que nunca ricas esmeraldas e preciosos diamantes tiveram pera os olhos tanto preço, acrecentando a este lugar a graça com que as águas caindo do alto se espraiavam em um largo seio e a branca areia aonde as aldeãs dos montes vizinhos costumavam lavar as talhas e encrespar os toucados¹⁸.

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

Porque a alegria do verão todos aqueles dias fazia de festa entre os pastores, cada um no traje e nas divisas o mostrava: qual tinha no cajado escrito o nome da sua pastora, qual no fim dele a trazia sutilmente retratada, qual vestia a cor de suas esperanças, qual se mostrava desconfiado entre ciúmes¹⁹.

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

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

¹⁸ LOBO, 2003: 163.

¹⁹ LOBO, 2003: 62.

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

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

E assi de entre eles, como na espessura que defronte faziam os trasplantados ramos, havia muitas fontes de artificio e muitas figuras pastoris que em vulto representavam memórias antigas em honra dos pastores. No meio de todas, sobre um penedo coberto de verde hera, ao pé de um freixo de cuja altura caía ua vide que com a verde latada de suas folhas fazia no alto um gracioso guarda-pó, estava levantado o sátiro Pã, deus dos pastores como os antigos o pintaram: com a sua frauta de canas, coroadado de suas folhas, de entre as quais saiam muitas flores que em ramallete se juntavam sobre os cornos. Dos altos ramos caíam pendurados todos os instrumentos necessários à pastura dos gados e à música dos pastores²¹.

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

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

²¹ LOBO, 2003: 115.

Dentro se ouvia um geral contentamento, que até os brutos penedos pareciam que se alegravam: os instrumentos de música soavam fazendo eco por todo o vale, os pássaros suavemente suspendiam os ouvidos, os gados saíam bailando ao prado com capelas entre os cornos de cheirosas flores, os touros de verdes ramos andavam coroados campeando por entre os arvoredos. Todos os pastores e pastoras que entravam remetiam a coroar-se, qual do ditoso orjavão, qual do puro jasmim, e qual de diferentes ervas entretecidas com cheirosas boninas. Em o meio desta alegria, ao som de músicas frautas e canoras buzinas, se abriu ua porta que guardavam dous selvagens cobertos de folhas de hera com pesadas maçãs aos ombros; e em meio deles ua ninfa, a quem todos os que ali vieram foram oferecer suas perguntas com muito alvoroço²².

Sara Augusto refere, num plano superior, momentos alegóricos que relatam vivências fantásticas, marcadas pela surpresa e pelo inverosímil, com forte carga imaginativa²³ que podemos encontrar no seguinte excerto da *Floresta Sétima*, das *Praias do Tejo*, da *Primavera*:

E perto de uas ruinosas cavernas por cujos riscos se ouvia o estrondo de um furioso rio que por baixo parece que passava, viram estar sob um penedo suspenso no ar de todas as partes assentada uma ninfa com asas nos ombros sobre que caíam em ondas os dourados cabelos, e aos seus pés dous faunos coroados de conchas e mariscos da praia e tocando dous torcidos búzios de madreperla aonde a luz do sol fazia vários lumes e o ar saudosos acentos²⁴.

Os quadros descritivos com movimento aliam a sua forte componente descritiva e visual ao apelo ao sentido do ouvido, o estrondo do rio e o toque dos búzios no caso deste último excerto. Em ambos estes momentos temos a utilização da *ekphrasis*, a primeira com referência a uma recriação de um templo do deus Pã na natureza e a segunda a uma típica representação mitológica da ninfa e dos faunos. A *ekphrasis* coloca-se assim ao serviço da narrativa como uma ferramenta retórica que serve para enfatizar a intensidade dos episódios e sequências alegóricas e alegórico-emblemáticas²⁵.

²² LOBO, 2003: 327.

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

²⁴ LOBO, 2003: 323.

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

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

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

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

²⁶ MOREIRA, 2007: 335, ss.

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

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

²⁹ Sobre a genealogia da *ekphrasis* consultar o trabalho de HEFFERNAN, 1993.

³⁰ COVARRUBIAS OROZCO, 1994: 460-461.

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

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

A celebrada consideração de Horácio, *ut pictura poesis*, que, na sua versão moderna e até aos nossos dias, simbolizou as relações entre a poesia, ou literatura, e as artes visuais estava estreitamente relacionada com o conceito de verosímil que não representava o real mas sim a construção de uma «realidade» ficcional credível, uma construção de um segundo plano existencial, o da imaginação, partilhada pelas duas artes. Esta equivalência entre pintura e poesia foi recuperada no Renascimento, bem como a utilização da *ekphrasis*, que atingiu especial relevância no barroco, mas também, antes dele, no maneirismo, mas utilizada na sua aceção primeira e mais geral, a de representação pictórica de qualquer objeto, plástico ou não, pretendendo recriar a sua presença através da sugestão, não só da imagem, mas também de uma série de apelos a sentidos coadjuvantes³³ que têm como objetivo não recriar o objeto

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

³² MOREIRA, 2007: 339.

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

inanimadamente ou estaticamente descrito, mas inserido num «momento» que leva o leitor a um «movimento» interior provocado pela emoção decorrente da empatia³⁴. Ou seja, em vez de trazer o objeto à presença do leitor é este que é «transportado» para o momento literário a que o objeto pertence. Ora é esta a sensação que nos transmitem as descrições de Rodrigues Lobo na *Primavera* que visam transportar o leitor de forma a vivenciar uma outra «realidade».

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

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

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

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

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

³⁶ LOBO, 2003: 137.

y escondiéndose entre unos árboles que estaban junto al arroyo, vieran sobre las doradas flores asentadas tres ninfas, tan hermosas que parecía haber en ellas dada a naturaleza muy clara muestra de lo que puede. Venian vestidas de unas ropas blancas, labradas por encima de follajes de oro, sus cabellos que los rayos del sol oscurecian, revueltos a la cabeza, y tomados con sendos hilos de orientales perlas, com que encima de la cristalina frente se hazia una laçada, y en medio della estava una águila de oro, que entre las uñas tenia un muy hermoso diamante³⁷.

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

Y tomandose los cabellos com una cinta encarnada, se los revolvieran a la cabeza, poniendosele un escofión de redecilla de oro muy subtil, y en cada lazo de la red, asentado com grande artificio, un finísimo rubi; en dos guedellas de cabellos que los lados de la cristalina frente adornavan, le fueron puestos dos joyeles, engastados en ellos muy hermosas esmeraldas y zafires de grandísimo precio; y de cada uno colgado tres perlas orientales, hechas a manera de bellotas. Las arrecadas eran dos navecillas de esmeraldas com todas las jarcias de cristal. Al cuello le puseran un collar de oro fino, hecho a manera de culebra enroscada, que de la boca tenía colgada una águila que entre las uñas tenia un rubí grande de infinito precio³⁸.

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

Con su nariz muy larga y derribada,/con sus negros cabellos y erizados,/con su muy chica frente y muy rapada,/con sus lucientes ojos y encovados,/ com su garganta luenga y muy plegada,/ com sus muy largos dientes descarnados,/ com sus flacas mejillas y arrugadas,/ con sus froncidas tetas y colgadas³⁹.

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

³⁷ MONTEMAYOR, 1999: 168-169.

³⁸ MONTEMAYOR, 1999: 267-268.

³⁹ MONTEMAYOR, 1999: 401.

muito sucinta e pouco pormenorizada (no excerto seguinte nem Páris nem Vénus são caracterizados) serve apenas para caracterizar o deus ou a deusa em questão com os seus adereços simbólicos trazidos à memória. É o caso, na Floresta Nona⁴⁰, de:

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

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

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

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

Apolo em traje de pastor, coroado de suas folhas

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

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

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

na morada do sábio: a qual era ua cova aberta entre as serras que fazia para o centro da terra ua escada de muitos degraus de mármore que levavam a um largo campo cheio de diferentes flores, ervas e boninas de maravilhosa virtude, aua parte do qual, entre um confuso arvoredado, se escondiam uas casas altas estranhamente obradas aonde o sábio vivia; do alto delas caía ua copiosa e cristalina fonte que ao pé formava um rio que logo se repartia em dous caminhos, rodeando o campo murado a parte de dentro da parte de dentro de árvores muito juntas, tão iguais que parece que sobre preceito foram crescendo, e faziam em iguais espaços de ua e outra parte quatro portas que guardavam outros tantos silvanos com aljavas, arcos e passadores; e no friso de cada ua delas estava escrito o nome de ua ninfa que guardava o bosque de dentro, convém a saber: nas duas da mãos direita estava Pauríbia e Líris, e da outra parte Amatia e Dione⁴¹.

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

⁴¹ LOBO, 2003: 327.

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

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

os de Albano, irmão de Liseia, que era pastor mui rico daquela montanha, [...]; levava no arco ua fonte que, impedida com ua mão a corrente, lançava a água por cima com maior fúria; e dizia a letra: Pelo lugar donde nace/Crece mais minha afeição/Contra o poder da razão. A que logo depois dela se seguia era a linda pastora Enália, não pouco ofendida de quem a guiava; e tinha no arco em campo de céu uã borboleta que se acendia em o lume de ua vela, enganada na formosura de sua vista, e dizia a letra: Quero bem a quem me mata⁴³.

A estrutura emblemática está também presente em vários textos-imagem escritos, de forte carga simbólica ainda por decifrar, escritos e desenhados, no chão, nas pedras⁴⁴, nas árvores⁴⁵, nos cajados dos pastores e pastoras, como é o caso neste exemplo em que Lerenó encontra o cajado da sua pastora no Bosque Desconhecido:

Espantado ficou Lerenó daquela estranheza, vendo junto no vale, onde se criara cousa que os naturais dele nunca viram. E desejoso de saber em que lugar estava, se foi para ua fonte que corria entre o arvoredó, a qual nacia nas entranhas de um mármore, de onde a água ia tirando branca e miúda areia que, como ourela daquele prado, com os raios de sol resplandecia. Ali achou um cajado sobre a verdura, como que a alguém esquecera naquele lugar; e, levantando-o, entendeu que devia ser de alguma pastora, que além de estar sutilmente lavrado, tinha no remate ua figura de mulher tirada ao natural⁴⁶.

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

⁴³ LOBO, 2003: 117-120.

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

⁴⁵ LOBO, 2003: 117-120.

⁴⁶ LOBO, 2003: 71.

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

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

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

Esta imagem do desenganado poderá ser uma descrição efrástica do emblema 158 ou 157, conforme as edições⁴⁹, de Andrea Alciato, denominado «Terminus», ou «El Termino» (Figura 1) com a divisa «nulli cedo» (a ninguém me rendo) com a seguinte glosa:

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

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

⁴⁸ LOBO, 2003: 325.

⁴⁹ ALCIATO, 1870.

⁵⁰ ALCIATO, 2003: 215.

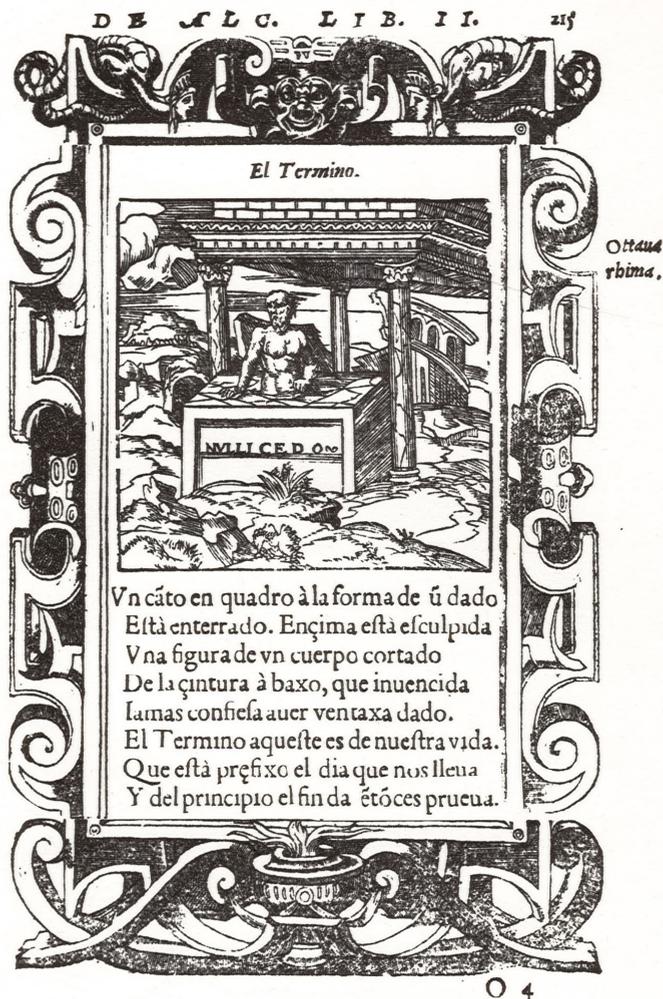


Fig. 1. Emblema 158/157 «Terminus»⁵¹

No seguinte excerto das *Praias do Tejo*, poderemos eventualmente ver uma referência ao emblema 121 ou 122 de Alciato, «In Occasionem», a Ocasião⁵² (Figura 2), tanto pela imagem do jovem pastor com o cabelo diante dos olhos, como pelos últimos versos da canção das palavras «ocasião destes cabelos»:

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

⁵¹ ALCIATO, 2003.

⁵² ALCIATO, 2003: 36.

cavalo de mármore e, dividindo-se em dous ribeiros, ia regando um artificioso jardim de várias flores e ervas cheirosas, aonde estava um pastor ao pé de um freixo, coroadado de folhas de hera e louro, tangendo ua lira com ua meada de cabelos diante dos olhos como que neles tinha a letra que cantava, e dizia desta maneira: [...] Canção vai-te à ventura/E dize a ocasião destes cabelos/Que a quem nos corta não lhe dá perde-los⁵³.



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

⁵³ LOBO, 2003: 293-295.

⁵⁴ ALCIATO, 2003.

Maria Micaela Moreira⁵⁵, citando Rodriguez de la Flor, chama a atenção para o facto de que o signo verbal e o signo visual que se reúnem no emblema constituem uma síntese do preceito horaciano *ut pictura poesis* ele próprio na génese do próprio conceito de *ekphrasis*. Em causa está a memória, a memorização de uma mensagem sintética que é melhor transmitida através de uma imagem, e também o interesse do leitor em interagir, desvendando um enigma, a descodificação das imagens simbólicas, a recriar e interpretar ele próprio uma imagem mental interior, envolvendo-se no processo e fixando o seu interesse. Os emblemas e as técnicas efrásticas fazem parte de um processo que visa tornar mais fácil a comunicação de conceitos abstratos, ensinamentos espirituais e filosóficos, através do belo ideal que ilumina a obra.

Vítor Aguiar e Silva⁵⁶ refere os aspetos que marcam o maneirismo: a interiorização *através* do domínio do *disegno interiore*, da *Idea*, a preocupação com problemáticas de ordem filosófica e moral, «com fantasmas interiores e complexidades e subtilezas estilísticas», sujeito a «contradições insolúveis», introspetivo, melancólico, frio e cerebral, protagonizado e destinado às elites, cultivando a temática do engano e do desengano da vida, da transitoriedade da vida humana e um gosto pelos contrastes e pelo fantástico, entre outros temas. Este conceito de «desenho interior» foi expresso pela primeira vez pelo pintor e arquiteto maneirista Federico Zuccari (1542-1609) que considerava⁵⁷ que existe no espírito do artista o «disegno interno», uma forma espiritual criada pelo homem dependente da realidade sensível e portanto diversificada, independente da Ideia divina una, que lhe permite criar o seu próprio cosmos inteligível e de se colocar numa atitude criadora paralela à natureza e, consequentemente, paralela à própria potência divina como «outro espírito universal que vivifica e nutre».

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

⁵⁶ AGUIAR E SILVA, 2010: 477-478.

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

O processo de formação das representações do «disegno interno» deriva de um conhecimento sensível, através dos sentidos, mas que existe em correspondência ou sintonia entre a criação da obra de arte pelo homem e a própria atividade criadora da natureza que produz a realidade e os respetivos objetos — a obra de arte e a realidade⁵⁸. A imitação da natureza pela arte e a potencialidade da natureza de ser imitada deriva da existência de um «princípio inteligente» divino que regula todo o processo. O «disegno interno» através do qual o espírito humano recebe «a luz, o movimento e a vida» mas também «a clareza e a perfeição» das percepções sensíveis apresenta-se ao homem como um dom ou como uma emanção da graça divina, o que faz com o espírito soberano do homem, consciente da sua própria espontaneidade a legitime como divina perante a realidade e ao mesmo tempo assuma a sua própria genialidade e superioridade⁵⁹.

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

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

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

REFERÊNCIAS

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