

A ÉGLOGA QUINTA DE (OU SOBRE?) BERNARDIM RIBEIRO

«... a qual dizem ser do mesmo Autor»

A suspeita que o título levanta obriga-me, antes de tudo, a algumas explicações. Nunca de ânimo leve adensaria uma sombra de desconfiança que abalasse fosse que parcela fosse do texto que a tradição atribui a Bernardim Ribeiro¹.

No início deste século, andaram admiradores seus a tentar alargar-lhe o pecúlio² em disputas nem sempre esclarecidas, quase nunca esclarecedoras e nunca definitivas. Ordenado me estava este papel, bem mais ingrato, de assinalar dissonâncias no universo de harmonia coesa que é tido por obra do autor. Pois já que «assim é, seja assim».

Sendo esta a vez primeira em que tal dúvida é sustentada por um confronto criterioso do texto³, valha-me o facto de já a primeira edição

¹ Em registo poético, põe Vasco Graça Moura a questão exemplarmente: «não sei se o camões hoje teria escrito as suas *rhythmas*, / ... / por exemplo, o dia em que eu nasci moura e pereça, / diz-me o aguiar e silva, não é dele quase de certeza. / e eu respondo: é tão bom que tem mesmo de ser dele. / e o vitor ri, exclamando: você já está como o faria e sousa. /.../ (...) a moral desta história é que um verso de camões / com pouca variação é sempre um verso de camões, / é a coisa mais bela e mais difícil do mundo / e dá cá uma guinada tão especial que só pode ser dele.» (Cf. *O Concerto Campestre*, Quetzal, 1993).

² Bastará recordar a polémica em torno da autoria da *Crisfal* que se seguiu à sua atribuição, por Delfim Guimarães, a Bernardim Ribeiro (*Bernardim Ribeiro (O Poeta Crisfal)*, Lisboa, 1908).

³ Já Hernâni Cidade afirmava, a propósito da obra de Ribeiro, em 1947, «que não tem sobrado tempo para o estudo linguístico do texto» (Prefácio à *Historia de Menina e Moça*, ed. de D. E. Grokenberger, Lisboa, Studium ed., 1947, p. VIII). Não sobrou ainda, cinquenta anos depois...

(Ferrara, 1554) incluir a rubrica em epígrafe («a qual dizem ser do mesmo Autor»), no que foi secundada pela edição eborense (1557). Tal dizer não mereceu quaisquer reparos, tendo sido provavelmente sempre tomado no sentido que lhe conformou Carolina Michaëlis de Vasconcelos⁴.

Ainda assim, a intuição de Herculano de Carvalho (salvo erro, o único a manifestar, por bons motivos, a sua dúvida, embora só de passagem)⁵ é também precedente a registar, no sentido em que importa rever a questão.

*

Até aqui os ecos de leituras que se têm recenseado em Bernardim já deixaram entrever, por mais do que uma vez, a dificuldade em identificar com rigor a fonte. E isto porque: por um lado, a tradição peninsular⁶ cruza ditos, expressões e imagens mais ou menos felizes — que não serão propriamente coincidência —, às vezes originais, doutras reminiscências de um manancial comum (italiano ou clássico antigo), com os seus afluentes de percurso; por outro, no universo de abstracções cujas peças os poetas do séc. XV e XVI manejavam como jogo de regras (e implícitos) consabidas, quase sempre o despojamento sedimenta a estética mais fina, mais contida; finalmente, é Bernardim um caso raro de tensão criativa e de reescrita das leituras, abstendo-se de as ostentar⁷, de delas se servir sem as

⁴ Segundo a autora, «podemos e devemos conjecturar que também a Égloga Quinta e última do Português (...) fôra impressa como última novidade entre 1545 e 1550», pelo que os seus editores a não conheceriam, tendo-se limitado a relevar esse aspecto, ao reproduzirem a informação de quem a teria levado até Ferrara — cf. Introdução a *Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão. Obras*, Imp. da Univ. de Coimbra, 1923, vol. I, p. 122.

⁵ Cf. *A influência italiana em Bernardim Ribeiro*, «Miscelânea de estudos em honra do Prof. Hernâni Cidade», Rev.^a da Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 1957, p. 126, nota 2: «Nada em Bernardim parece sugerir um humanista, capaz de ler no original os poetas latinos... Aliás, a Égloga V, «a qual dizem ser do mesmo Autor», bem pode não lhe pertencer. A isto espero voltar um dia.»

⁶ Não é só com Bernardim — aliás, o próprio modo como os textos circulavam facilitava isso. Veja-se, só para exemplo, a referência de Carolina Michaëlis (*op. cit.*, p. 146 e 178) a *Las Cortes de la Muerte* (B. A. E., XXXV, p. 36).

⁷ O que explica a apreciação simplista de Menéndez Pelayo («Bernaldim Ribeiro, hijo de la Edad Media, y que en sus obras no revela erudición alguna...») — cf. *Orígenes*

fazer suas, recriando-as (neste capítulo, a forma peculiar como o autor movimenta um conceito ou representa uma imagem, materializando-a, essa é, para mim, única).

Quer isto dizer que, mais do que procurar, no nosso autor, reflexos de leituras que o conformem ao(s) género(s) que cultivou — trabalho, ainda não de forma sistematizada, já esboçado⁸ —, seria proveitoso verificar em que medida a assimilação dessas leituras configura ou não um espaço próprio, sendo factor de coesão no macro-texto bernardiniano, e até que ponto essa estética de transfiguração⁹, desviada da ostentação erudita, mas só aparentemente despojada, «simples», «natural», não é ela própria marca do estilo de um autor que soube, na sua época, melhor do que ninguém, encontrar um modo original de expressão literária¹⁰ no quadro das expectativas do público que o lia.

Dito isto, e tendo em mente que a cultura literária de Bernardim, sendo muito mais rica do que a que lhe tem sido imputada, nem sempre é fácil de avaliar pelo leitor moderno, tanto mais que «la ausencia del hilo rojo de una reminiscencia verbal no nos consiente llegar a la certeza»¹¹, fácil será concluir que a utilização literal das fontes, não se compadecendo

de la Novela, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, II, p. 220), tantas vezes repetida. O que é curioso é o autor, dispendo de uma erudição tão vasta, ter orientado a sua leitura mais no sentido da filiação do nosso autor, nomeadamente no que respeita à literatura castelhana, do que no da dívida para com ele. Aliás, mesmo no que respeita ao caso português, não foi ainda suficientemente mostrado o alcance da dívida para com Bernardim de mais do que uma geração dos seus leitores. Neste capítulo, as relações mais interessantes devemo-las a Jorge A. Osório (*Fr. Heitor Pinto leitor da «Menina e Moça», «Biblos», vol. 53, Coimbra, Fac. de Letras, 1977 (459-500) e Aspectos da narrativa em João de Barros e em Bernardim Ribeiro, «Máthesis», Viseu, Univ. Católica Portuguesa, 1992 (35-54)*).

⁸ Nos estudos de Teixeira Rego, Salgado Júnior, Herculano de Carvalho e Eugenio Asensio.

⁹ Cf. AMADO, Teresa — Introdução e Notas a *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1984.

¹⁰ «By his quiet resolution to be natural he thus became doubly an innovator...» (BELL, Aubrey — *Portuguese Literature*, Oxford, 1922, p. 134); «Bernardim Ribeiro (...) atinó con la forma que convenía a todas las vagas aspiraciones de sus contemporáneos... com relativa sencillez de estilo» (MENÉNDEZ PELAYO — *Op. cit.*, I, p. 183).

¹¹ ASENSIO, Eugenio — «Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo» (*Estudios Portugueses*, Paris, Fund. Calouste-Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974), p. 221.

com tal processo de criação, é que se torna, na obra que lhe é atribuída, dissonante.

Ora, questionar, por impressões de leitura, simples ocorrências — mesmo se, quais notas desafinadas, fereim a sensibilidade literária do amante dessa música — não basta. Necessário será verificar a natureza desses desvios e, sempre de forma fundamentada, aferir o seu grau de consistência, vendo como afectam a coerência global do *corpus* em que se integra a composição a que pertencem. Tentarei, por consequência, dar conta, na forma mais organizada e resumida que me é possível, das diferenças e incongruências que suportam a minha leitura da questão.

*

As cinco églogas atribuídas a B. Ribeiro foram publicadas em 1554, em Ferrara, na que é considerada a *editio princeps* da obra do autor. Antes disso, só da que lá aparece como terceira (a de Silvestre e Amador) chegou até nós versão um tanto diferente, de publicação anterior avulsa¹².

A ordem por que aparecem na edição de Ferrara pode não ter qualquer significado. Não vislumbro critério que a sustente — talvez estivessem assim ordenadas no manuscrito de que tivessem sido reproduzidas ou o fossem então, por quaisquer condicionalismos editoriais. A verdade é que só sobre a última, assinalada como quinta, pesa a expressão acautelada em torno da autoria, reserva que se repete (no Índice) para a *Crisfal*, publicada mais adiante, na mesma edição. «Dizem», «parece» e «segundo parece» se, por um lado, podem apenas significar a incapacidade de ligar o texto ao autor, por não conhecimento directo de um ou de outro (da égloga V ou de Cristóvão Falcão), podendo bem, por esse lado, apontar para a impossibilidade de fixar a autoria, por limitações que nos escapam¹³, podem, por outro lado, alertar para a insegurança do que à época constava, e se ia fazendo tradição, sem deixar de cooperar na mesma intenção, no mesmo disfarce.

¹² O mesmo se passou com a *Crisfal*. Aliás, tanto a V como a *Crisfal* se aparentam, mais de perto, com a III. E que essa teve grande voga, é facto atestado.

¹³ Basta referir o papel, ao tempo, das homenagens prestadas a textos, em exercícios de imitação, glosas, paráfrases, e a circulação dos mesmos em transcrição manuscrita, frequentemente sem nome de autor...

À luz do que ficou dito, percebe-se então que, no grupo das églogas atribuídas a B. Ribeiro, tenha ficado em último lugar a menos conhecida ou mais duvidosa, a que ora nos ocupa. Quanto à ordenação das outras, nada sabemos. Nem o critério da extensão dos textos a explica — é verdade que, de uma forma crescente, a primeira é realmente a mais curta e a última a mais extensa, mas a quarta foge a este esquema¹⁴. A questão, sendo menor, interessa por ter sido lida no sentido da própria produção cronológica dos textos. Deixemos bem claro que a de «Ribeiro e Agrestes», por ser a V, não é necessariamente «a última» da lavra do autor, como foi repetidamente afirmado.

Num estudo sobre a prática versificatória do(s) autor(es) das seis églogas (as cinco atribuídas a Bernardim e a *Crisfal*) quanto ao regime dos encontros vocálicos no interior dos versos, Celso Cunha¹⁵ conclui não só que a métrica da *Crisfal* adopta ainda o sistema de contagem silábica dos poetas do Cancioneiro Geral, reflectindo «um estágio linguístico anterior»¹⁶ ao documentado nas églogas de Bernardim (mormente na II, IV e I) como ainda que é exactamente com este que a linguagem poética «decididamente caminha», nessas questões, para a modernidade: «A égloga II já documenta, praticamente, a norma a que obedeceu Camões»¹⁷. Mais: «o problema da cronologia das églogas de Bernardim pode ser melhor esclarecido pela análise dos fatos linguísticos e métricos ocorrentes. A ordem por que estão dispostas na edição de Ferrara (1554) não parece corresponder à da elaboração, sendo de supor que a III (Silvestre e Amador) e a V (Agrestes e Ribeiro) sejam as mais antigas: e a IV (Jano) e a II (Jano e Franco), as mais modernas»¹⁸.

Estas conclusões, cujos fundamentos apenas importam à perspectiva precisa da contagem silábica nos encontros intervocálicos, aproximam-se

¹⁴ Se bem contei, o número de versos é: I — 340 vs.; II — 517 vs.; III — 530 vs.; IV — 360 vs.; V — 681 vs..

¹⁵ «A linguagem poética portuguesa na primeira metade do século XVI — hiato, sinalefa e elisão nas églogas de Bernardim Ribeiro e no *Crisfal*», in *Lingua e verso*, Lisboa, Sá da Costa, 3.^a ed., 1984.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 86.

¹⁷ Pelo que «a precedência, geralmente aceita, das églogas de Bernardim sobre o *Crisfal* deve ser posta sob caução» (*idem*, p. 86).

¹⁸ *Idem, ibidem*. É bom de ver que a análise das questões de metrifcação se terá de conjugar com outros níveis de análise, prevenindo insuficiências devidas à instabilidade do próprio terreno textual.

significativamente daquilo a que pude chegar, por outras vias: há dois grupos de églogas; numa delas, a cosmética exagerada soa a falso; ou o mesmo autor alterou, ao longo do seu percurso poético, as suas práticas (hipótese que se me afigura improvável, como adiante se verá) ou o sucesso que teve levou à composição de um “pastiche”; nesse caso, é possível estarmos perante outro poeta que, procurando sempre reportar-se ao modelo, buscando a sua parceria, à sua sombra e de forma equívoca, o lê à sua maneira¹⁹, escrevendo sobre ele ou no modo que julga ser o dele. Do que não há dúvida é de que a V, a única sobre a qual pende a hesitação dos primeiros editores, cria um espaço tão distanciado do bernardiniano que não pode ser lido senão como uma ficção de segundo grau, se assim me posso explicar.

*

Em primeiro lugar, atente-se no facto de esta égloga sugerir, de imediato, a III²⁰. Com efeito, tanto o paralelismo dos nomes (Silvestre e Amador; Ribeiro e Agrestes) como a semelhança de estilo (exercício poético de jogos de palavras e arredondamento parafrástico) são evidentes.

¹⁹ O estudo das unidades de língua que compõem o texto provou-me, por exemplo, que há nesta, como em todas as outras églogas, um claro predomínio de «mal(es)», «cuidado(s)» e «dor(es)», como seria de esperar. E há, em comum com a III, estratégias discursivas orientadas para a intensificação que congregam, para além das estruturas de repetição, as consecutivas, a interrogação e a exclamação, a negação, a superlativação ou a quantificação absoluta, sempre com valor intensivo.

²⁰ Esta sofreu vicissitudes várias. Entre a edição avulsa e a de Ferrara, p. ex., há diferenças significativas, não só a nível de versos mas de estrofes inteiras, sobretudo na parte final (antes dos versos em eco com que se acaba a composição na folha-volante). Já variantes introduzidas em edições posteriores das églogas (1645 e 1785) obedecem a razões visíveis (cf., p. ex., est. 3, vs. 3). [Para comodidade de leitura, anotarei a página da edição por que cito, que acompanha a de Ferrara assinalando variantes: *Bernardim Ribeiro, Obras Completas*, Prefácio e notas de A. Ribeiro e Marques Braga, vol. II, Liv.^o Sá da Costa]. A problemática fixação do texto, de que se não pode abstrair a fortuna que teve, poderá explicar alguma dificuldade de leitura. Mas talvez não toda. As perplexidades abundam — de um uso anafórico que, em termos textuais, o leitor não sabe a que se reporte («foste lá em forte ensejo / tam azinha a te perder» — p. 70), a um arredondamento ora de contornos ambíguos ora mesmo esvaziado de sentido, à insustentabilidade do diálogo (cf., p. ex., p. 80). Algum jogo de dissimulação envolverá determinados passos (Amador: *que este é o derradeiro/ logar onde me verás* — p. 76; e nós ambos nos iremos / onde nos ninguem mais veja — p. 84; Bem sei que tudo é

Mas não é tudo — no que respeita ao esquema rimático, só a V (e a *Crisfal*) segue a III, investindo em rimas variadas ao longo das décimas em que se desenrola a composição. Na I, II e IV o esquema mantém-se inalterável²¹.

Voltemos, para já só de passagem, à questão das influências. Grande parte do que se tem dito acerca do estilo e da mundividência poética de Bernardim não se aplica à égloga que nos ocupa; do mesmo passo, o que se identificou, de modo mais directo, como reminiscência clássica, a ela pertence (ou, com mais rigor, à III e à V)²². É claro que a génese, não o

engano / ir-me eu, e tu ficar — p. 85; *Não te alembre que me viste, / pois nunca mais me has-de ver* — p. 85; Silvestre: *Onde queres que nos vamos, / ou onde nos podemos ir, / que um ao outro não vejamos* — p. 84), sobretudo se nos lembrarmos da peculiaridade de a estrofe 52 aparecer repartida pelos dois interlocutores na edição avulsa, numa estranha consonância a que se segue, sob a rubrica «Fim», uma estrofe na 1.ª pessoa (Silvestre? Amador? o Autor não será...) e versos em eco, igualmente em 1.ª pessoa, encabeçados por um estranho «Aqui vai bradando» (Quem?). É possível que esta espécie de fusão se possa articular com o papel dos pastores — um seria o eco, o reverso do outro, num desdobramento do “eu” sob duas figuras com nomes distintos. Que pode ter sido assim lida, sugere-o *Um auto representado em 1562 que consta d’um processo da Inquisição* (Silvestre: *Lianor queres-te casar / com teu Silvestre amador* — cf. BAIÃO, António — *A censura literária inquisitorial*, sep.^a do «Boletim de Segunda Classe» da Academia das Ciências de Lisboa, vol. XII, Coimbra, Imp. da Univ., 1912).

²¹ Registe-se, todavia, a particularidade de a II utilizar não décimas, mas nonas, conservando, ainda assim, o esquema de rimas cruzadas, excepto na 1.ª volta da cantiga que inclui («Perdido e desterrado»). Há ainda uma estrofe (a 30), na égloga IV, em que verifiquei que o 1.º verso não rima, como deveria, com o 3.º e o 5.º — neste caso, julgo que houve inversão de «estranhas terras» para «terras estranhas», talvez por contaminação com outras ocorrências em Bernardim (p. ex. 2.º vs. da est. 2 da mesma composição).

²² REGO, José Teixeira — «Notas Sobre Bernardim Ribeiro», in *Estudos e Controvérsias*, 2.ª série, Porto, Faculdade de Letras, 1931. Conclui o autor, a partir dos dois passos citados para a égl. V (OVIDIO — *Tristes*, Livro I, elegias V e IX) e do passo citado para a III (Vergílio, *Buc. I*, mais provavelmente do que Juan del Encina): «Por estes exemplos, vê o leitor o poder de assimilação, a subtiliza, a alta cultura clássica de Bernardim. E não era só com os clássicos da antiguidade que o nosso poeta estava familiarizado: êle praticava os poetas espanhóis e italianos.» (p. 72). Já Herculano de Carvalho (art. cit., p. 126, nota 3) perspectiva a questão no modo que se segue: «Quanto aos passos em que a Égloga V reflecte Ovidio (Teixeira Rego, l. cit.) necessário seria verificar se as duas sugestões em causa não lhe poderiam ter chegado em segunda mão (...). Nada em Bernardim parece sugerir um humanista, capaz de ler no original os poetas latinos...» E logo a seguir exprime a sua reserva sobre a atribuição dessa peça a Ribeiro.

tom, da bucólica de B. Ribeiro se não explica sem contributos tão vários — em conceitos poéticos, em motivos privilegiados, em formas e perspectivas de abordagem... — como os de Petrarca ou Sannazaro, Teócrito, Vergílio ou Ovídio. A questão não é essa. Se focarmos o modo como o nosso introdutor da poesia pastoril se serve das sugestões alheias, enquadrando-as num cenário e numa toada muito próprios, começaremos a ver mais claro, porquanto, sendo pura criação sua, é isso que distingue o seu génio.

Arriscando alguma simplificação, diria: que a égloga em “medida velha”, fixada por Ribeiro, e a italianizante são dois tipos diferentes, não só em termos de versificação mas igualmente quanto ao espírito estético que as anima; e que as peças em “medida nova” são exercícios escolares, mais ou menos bem sucedidos, em torno de um espaço idílico que é abstracto e, nessa medida, mais “artificial” — são ficções elaboradas que mal movem quem lê, que se não coadunam com a emoção de pequenos sabores que as suas congéneres nos dão. Essa distinção, substancial, pode considerar-se uma particularidade da literatura portuguesa²³.

O carácter erudito, mais visível em Bernardes, Camões ou Ferreira, aparece associado a alguns constrangimentos estruturais a que se não verga a égloga tradicional, mais «espontânea», mais livre e diversa, sobretudo naquilo a que Claude Poullain, sensível à originalidade dessa nossa espécie literária «em medida velha», designa por «le déroulement de ce qu'on pourrait appeler l'intrigue»²⁴. O problema é que o autor, na sua leitura comparativa, referindo-se acertadamente às distinções entre os dois grupos, não se dá conta, ao assumir as églogas de Bernardim como um todo²⁵, de

²³ Veja-se, a propósito, POULLAIN, Claude — *Églogue ancienne et églogue nouvelle dans la littérature portugaise de la Renaissance* (sep.^o dos «Arquivos do Centro Cultural Português», XV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980).

²⁴ p. 565, nota 75.

²⁵ O que tem feito invariavelmente toda a crítica — ou dando a égloga V (e a III...) como exemplo daquilo que se não verifica nas outras; ou lendo (em meu entender, melhor) o autor naquilo que é caracteristicamente seu, omitindo a parte problemática. J. A. Cardoso Bernardes, num estudo pertinente sobre a dialéctica enunciativa em Bernardim e na *Crisfal*, em António Ferreira, Camões e Diogo Bernardes, Sá de Miranda e Frei Agostinho da Cruz (*O Bucolismo Português. A égloga do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Almedina, 1988), trata com clarividência algumas questões, mas mal aborda as que nos importam. Vê bem, por exemplo, a «questão da co-identidade» na égloga III: os enunciadores são «o alter-ego um do outro, mantendo

que aquilo que considera «passagens mais originais», «notações pitorescas e realistas» — pormenores do concreto, evocação de elementos ligados ao rural — se não aplica, exactamente, à égloga V.

*

Partindo de um confronto com todas as outras, passemos ao que a distingue.

• Já vimos que é a mais extensa. Apesar disso, reduz-se significativamente o papel enunciativo do Autor, que nela — e por excepção — não refere senão um dos interlocutores pelo nome dos quais ficou conhecido o texto. Depois de apresentar Ribeiro, o Autor²⁶ explica a sua situação, nas cinco primeiras estrofes, que remata de modo curioso:

*mas a vida é tam notoria
que bem mostra ter memoria
do nome que a condena.*

(p. 113)

Na primeira metade da décima seguinte, introduz, como demonstração do seu enunciado, o discurso de Ribeiro, passando-lhe de imediato a voz:

*Assi quando o sol saía
.....
seus males assi dizia:*

(p. 114)

os respectivos enunciados uma relação de complemento ou de eco» (p. 52). Mas com a generalização a que vai procedendo («os pastores de Bernardim»; «em Bernardim»), a partir de isolamentos parcelares, arrisca deduções dificilmente sustentáveis, sempre por não ter em conta as várias faces do prisma que a bucólica bernardiniana, como todo complexo, reflecte.

²⁶ Como se sabe, o *Autor* é «o que expõe o entrecho; o que diz as partes narrativas» e os *Interlocutores* são os “pastores” em “cena”, indicados logo na rubrica inicial que designa e antecede o texto.

Não alude sequer a Agrestes, o outro interlocutor da peça, o que, desde logo, sendo caso único, não só supõe como acentua a centralidade de Ribeiro, o facto de ser sobre ele a égloga.

Na I (Persio e Fauno), o Autor introduz de imediato Persio, referindo-se logo depois a Fauno e ao seu papel; na II (Jano e Franco), essa voz ganha relevo, numa outra espécie de estatuto que a privilegia, alargando muito a sua função inicial — é que, tratando-se de uma égloga eminentemente narrativa, ao Autor compete grande parte do discurso que a vai pontuando; por isso, como é óbvio, não só nomeia como apresenta demoradamente Franco de Sandovir; na III (Silvestre e Amador), apresenta o Autor «um coitado de um pastor», referindo, logo a seguir, um seu amigo («vio passar um seu amigo»), para finalmente os englobar num plural, passando-lhes logo a palavra: «começa logo primeiro / Silvestre, sem Amador»²⁷; na IV, apresenta Jano e dá conta da sua situação existencial — a égloga é explicitamente «chamada Jano» e o seu desenrolar não comporta interlocutores (o monólogo do protagonista é que inclui, a determinado passo, a evocação / transcrição das palavras avisadas que, há mais de um ano, um amigo, agora ausente, lhe dirigira²⁸).

Quer isto dizer que só na peça em questão o Autor se limita a referir um dos interlocutores — aqueles pastores por cujo nome se designam as próprias églogas de Bernardim.

• Em segundo lugar — excepção mais notória ainda — o poeta não alude sequer, nesta égloga V, ao «gado», designação genérica que se desdobra, nas outras, em termos mais concretos. Essa precisão (I — ovelhas, cordeiros; II — vacas (Jano), patas (Joana); III — cabras, novilhos, vacas; IV — cabras) não encontra aqui paralelo. Caso único na bucólica bernar-

²⁷ A estratégia pode ser deliberada. Primeiro não os distingue nem os nomeia, antes os identifica na mesma «grande dor». Só ao dar-lhes voz, por uma questão de ordem (quase indiferente, se atendermos a que as falas de um são meras variações das do outro, num fluir bipartido das mesmas queixas) é que lhes dá nome — e, ainda assim, num modo (... *primeiro / Silvestre, sem Amador*) que não exclui a possibilidade de cantos em uníssono. Seria a essa função que se subordinariam, na folha-volante, os versos que têm como rubrica «Fim»? (Cf. atrás, nota 20).

²⁸ Africano — estranho mas provável anagrama de Francisco, pois são postos, na sua boca, versos de Miranda, como em «amores não guardam lei / quantas vezes o ouvi».

diniana, a convenção fica-se, neste caso, por uma isolada referência a “pastor” (Autor: «Ribeiro, triste pastor»; Ribeiro: «Agrestes, triste pastor») e por elementos de um cenário de ficção: «Em choupana de afeição / recolhia seu tromento». Há, todavia, uma alusão de Ribeiro a «triste guardador». De quê? Da Ribeira...:

*criava também a dor
de seu triste guardador,
que com dores a guardava.*

(p. 140)

• É óbvio que a própria concepção da natureza se ressentia disso. Nem valerá a pena apontar as notas constantes do enquadramento bucólico em Bernardim e o tipo de relação que se estabelece com elementos da amenidade clássica; se, por um lado, as suas preferências configuram um cenário geral e amplo, projectado na distância, com os atributos que se lhe conhecem, por outro a diversidade de elementos completa o *décor*: «uma assomada», «os prados», «ribeiras fragosas», «cantar os galos (...) e ladrar os cães», «a sombra deste freixo», «um penedo», «sombra dos amieiros», «em uma bicada de um mato», «pés dos sobereiros», «à sombra de uma asinheira», «esta defesa», etc.

Desse gosto pelo pormenor, pela referência concreta, lhe vem muito do pitoresco: «dia era de um gram vodo»; «rabil prezado»; «vestido branco trazia»; «e com pedras e com brados / dali longe as enxotou»; «as çapatas descalçou»; «vistido todo de novo, / ao ombro um chapeirão / que pas-mava todo o povo».

Assim, o cenário bucólico é, para o nosso autor, uma ficção consentida mas verosímil, assente em pinceladas daquilo a que se tem chamado, à falta de melhor, “realismo” — o poder de fixar, na criação artística, pormenores, gestos, movimentos ou ditos cujo valor é o da própria consonância dos elementos relevados. É que tais efeitos de mimese subsidiam admiravelmente as intenções expressivas, «pintando» as situações, as emoções que as églogas apresentam.

No nosso texto, porém, a combinação dos elementos natural / humano e concreto / abstracto deixa de estar em harmonia, tornando-se desmesura. Neste caso, por dois motivos principais: por sobrecarregar o texto, ao cruzar, misturando-as, perspectivas diferentes (a tópica bernardiana e um ameno convencional muito mais codificado); por sobrepor dois

planos de ficção (nível literal / nível alegórico) — e já não só a ficção pastoril —, num jogo de complexidade acrescida.

Começa a nossa égloga por jogar com os nomes dos "pastores" (Ribeiro / Ribeira), num duplo sentido: o próprio (de pessoa) e o comum (de coisa). Quanto a *Ribeiro*, note-se que é a única vez em que um nome de pastor coincide literalmente com o do poeta, presumível autor²⁹. Quanto a *Ribeira*, a designação abre um leque de possibilidades, mais ou menos especulativas: forma feminina de *Ribeiro*, que subentende identificação, por via da correspondência amorosa, explicitamente declarada no texto; personificação de uma constante do quadro bucólico bernardiniano³⁰; possível alusão aos Paços da Ribeira (leitura tradicional)³¹; contaminação de sentidos, em que à ocorrência comum («la-se pelas ribeiras») e à própria («em a Ribeira cuidando») se sobrepoem ocorrências mistas, mais ambíguas:

..... de me ver
ausente de uma Ribeira
donde me vinha o prazer.
Donde toda a realeza
de aves vinham beber,
e a mesma natureza
Ribeira de tal grandeza
nunca cuidou de fazer.

(p. 136)

nesta Ribeira vivia,
Agrestes, todo descanso.
Trutas de muito sabor
a Ribeira ali criava

(p. 140)

²⁹ Sem quaisquer disfarces, por mais transparentes — anagramáticos, simbólicos ou outros.

³⁰ Cf.: I — «Buscava sempre ribeiros»; II — «Nos campos de uma ribeira»; «que andava pela ribeira / do Tejo...»; «ribeira mor das ribeiras»; «o outro dia, à ribeira»; III — «Ao longo das ribeiras»; «ao longo da ribeira»; IV — «Quantas vezes na ribeira»; «la-se pelas ribeiras / onde vão as craras agoas».

³¹ Cf. Égl. II, especialmente est. I e 43 e respectivas notas (p. 25 e 51).

Não é por acaso que este jogo acaba por se projectar no cenário ficcionado, disseminando-se ao longo do texto em passos que figuram dissimulação:

*Ali flores³², ali rosas,
natura quis esmaltar*

(p. 137)

*E com quanto olhos olhavam
não tinha glória inteira,
nem com as flores que ali estavam;
mas já nunca se fartavam;
senão só vendo a Ribeira.*

(p. 140)

Delas nascem outros ribeiros

(p. 138)

*Ao pé de um castanheiro
umbroso* me punha eu: (F: * nubroso)
Perto era de um ribeiro
que com o nome verdadeiro
se mudou no nome meu.*

(p. 140)

Que a leitura de *flores* possa admitir também um sentido metafórico (figuras femininas) e a de *ribeiro* transporte, por extensão, a função do protagonista (= pastor ou poeta), é concessão nada difícil mas pouco significativa — a não ser, como nos últimos versos transcritos, que essa segunda leitura sugira referências ocultas, por inesperada alusão a circunstâncias de que perdemos a chave. No caso em apreço, uma mudança de nomes. Um «ribeiro» que passou a chamar-se «Ribeiro»? Assunção de identidade alheia? Note-se que é Ribeiro quem fala...

³² Cf. a alusão, em Camões: «Eu vi ja deste campo as varias flores» (Égl. I, vs. 9).

Mais: se é lícita a leitura tradicional (Ribeira do Tejo — Ribeira — Paços da Ribeira), podemos estar perante outras alusões — *castanheiro* pode não ser apenas a árvore à sombra da qual repousava ou cantava o pastor³³... Que segurança temos, a não ser o próprio texto, deliberadamente velado? E o caso é que é ele a suscitar estas questões, a toldar a leitura.

Se de facto, e por um lado, o enquadramento inicial reflecte o das outras églogas («Ia-se pelos valados / suspirando, e pelos montes»; «Dizem que se desterrou / bem contra sua vontade»), surgem, por outro, logo depois, em contraponto, inúmeras «pedras de escândalo»³⁴.

*

Já vimos que não há gado, que o Autor se confina à enunciação de circunstâncias relativas a *Ribeiro* e que a natureza é uma ficção mais abstracta e codificada do que nos outros textos, supondo alusões e segundos sentidos. Ora o que lhe falta em pormenores bucólicos de um realismo conforme ao *decoro*, sobra-lhe em “flores de plástico” que nada têm que ver com a mundividência poética do autor.

Sem pretender esgotar os exemplos, passarei a assinalar algumas dessas discordâncias.

• Para além de lexemas e expressões que são lugares-comuns na poética cancioneril («pena crecida», «galardoado» ou «glória», por exemplo; alguns, como «glória», em dez ocorrências...), há utilizações extraordinárias: «choupana de afeição» — note-se a contaminação do concreto pelo

³³ Conde da Castanheira...? É verdade que D. António de Ataíde, o valido que D. João III fez Conde da Castanheira, granjeou inimizades ao ponto de lhe virem a ser referidas umas trovas anónimas que lhe sujam o sangue e o nome. A sátira não é nada mansa, acusa muito ressentimento, teve alguma circulação, há-de ter provocado escândalo e houve quem a associasse a algumas amarguras sofridas por Damião de Góis. Se os factos se reportam a 1554, a verdade é que indiciam malquerenças longamente acumuladas, evocando, por exemplo, o casamento da princesa D. Isabel (com Carlos V, em 1525)... Os curiosos encontrá-la-ão em *O desastroso fim de Damião de Góes* (BRANCO, Camilo Castelo — *Noites de Insomnia*, Liv.^o Int. de Ernesto Chardron, 1874; vol. III, n.^o 11).

³⁴ Adopto esta expressão feliz em homenagem ao seu autor, E. Asensio. O contexto original é, naturalmente, outro, remetendo para a Segunda Parte da *Menina e Moça* (Cf. «Una Nueva Edición de *Menina e Moça*», *Estudios Portugueses*, p. 196).

abstracto, num segundo nível de ficção a que já aludimos; «guerreiras mágoas» — com toda a aparência de decalque da égloga III: «minhas mágoas derradeiras / minhas derradeiras mágoas» (V: «ali as mágoas guerreiras, / ali as guerreiras mágoas»); «setas de crueza»; «realeza de aves»; «natura quis esmaltar»; «minhas rosas, meus amores»; «aquela graciosidade»; «ciumes...mortais».

• A evocação da Ribeira — amada ausente e espaço simbólico, como vimos — segundo códigos alheios a Bernardim, para além de reminiscências que acordam no leitor uma diversidade de notas afins³⁵, apresenta um “ritmo cromático” singular³⁶. De facto, nem o ritmo enumerativo, sincopado, lembra o fluir do fôlego de Bernardim, nem a distinção das cores lhe é familiar, na “pintura” dos cenários evocados. Tanto a cor como característica que distingue as diversas flores (XI, vs. 38-39: «né si scerna piú in rosa o in amaranto / quel bel vivo, leggiadro, almo colore») como a especificação («rosas», «lírios»; «verdes, brancas, encarnadas» — cf. III, 34: «bianche rose»; XI, 18: «i gigli»; XI, 134: «di fiori vermigli e gialli») me sugerem o idílio arcádico de Sannazaro e não o de Bernardim, em que se não referem, em abstracto, flores; da única vez em que aparecem, é de modo funcional (o pretexto é *topos* da poesia idílica: «flores colher» para fazer «delas uma capela»), ajudando à dinâmica da “cena”, toda ela encantadora, do enamoramento de Jano, pela visão de Joana; ainda assim, o autor, muito mais sóbrio, como é seu costume, dispensa a adjectivação supérflua, referindo apenas «as desvairadas cores»³⁷...

³⁵ Por exemplo: «Ali tudo parecia / paraíso terreal / o sol mui claro luzia...» — para além do mais imediato, registre-se que também na *Consolaçam...* de Samuel Usque a expressão «paraíso terrestre» aparece, no *Diálogo Primeiro*, duas vezes; «Ali flores, ali rosas / natura quis esmaltar» — cf. *Arcadia*, VIII, 142-3 («Vedi le valle e I campi che si smaltano / di color mille») e Prosa I («la maestra Natura»). Cito por: SANNAZARO, Iacopo — *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milão, Mursia ed., 1990.

³⁶ «Ali arvores, ali flores, / verdes, brancas, encarnadas, / e de outras muitas cores, / nascidas de minhas dores, / e com lágrimas aguadas». Suspeito que ao nosso poeta, que já foi acusado da incapacidade de ver o mundo a cores, e aqui abusa da policromia, não fosse muito conforme este cenário optimista, com lágrimas tão proveitosas que fazem nascer, e regam, toda a casta de flores...

³⁷ Cf.: «Joana acertou de hi ver, / que andava pela ribeira / do Tejo a flores colher. /.../ Joana flores colhia, /Jano colhia cuidado. / Depois que ela teve as flores / já colhidas e escolhidas, / as desvairadas cores com rosas entremetidas, / Fez delas uma capela, / e soltou os seus cabelos / que eram tam longos como ela; / e de cada um a Jano em ve-los / lhe nascia uma querela».

• Há construções peculiares — «Ali...ali...» (p. 137-138); ou, ainda mais evidente, a anáfora «é sem ordem meu...» (p. 121) e «este... / este é que...» (p. 133)³⁸, — relativamente aos jogos e paralelismos em Bernardim, por norma mais tensos e concentrados.

• Uma nota curiosa é o facto de haver aqui um passo directamente relacionado com outro da égloga III, na sua versão avulsa:

(Amador:)

*porque mal tam desigoal
nam ha nele menor mal
nem bem pera s' esperar.*

(p. 79)

(Ribeiro:)

*Este, Agrestes, é meu mal,
.....
nunca viste outro tal;
o tormento é desigual,
.....
porque dos males d' amor
não é este o menor,
e menos se pode sofrer.*

(p. 141)

Ora esses versos da III foram substituídos, sem razão aparente, na edição de Ferrara:

*que em te ver agastar
ei de ti tamanho dó,
que sinto meu mal dobrar.*

(p. 79)

³⁸ «Ali», por exemplo, repete-se dez vezes, quase seguidas, na evocação da Ribeira (Cf. *Arcadia*, Prosa X: «Quivi gigli, quivi ligustri, quivi viole...»). Cf. ainda Ovídio — *Tristes*, Livro IV, El. VI, vs. 13-16. Utilizo, para as transcrições, OVIDE — *Oeuvres Complètes*, Paris, J. J. Dubochet, le Chevalier et Comp., éditeurs, 1850.

• As sugestões clássicas são mais do que as duas que foram apontadas por Teixeira Rego e que já referimos. Há até notas pequenas mas tão flagrantes numa peça atribuída a Bernardim³⁹ que estranho não terem sido detectadas. A mim, pareceram evidentes, deixando de lado aqueles tópicos usuais que já faziam parte da tradição cancioneril, expressões como «barbara terra»⁴⁰ ou «arte Apolinea»⁴¹:

*Averias dó de mim,
que em barbara terra vivo*

(p. 131)

*e posto que sam doente
para este mal não consente,
haver arte Apolinea*

(p. 129)

Uma vez identificada a fonte para «arte Apolinea», fácil será agora notar que há versos muito próximos claramente sugeridos por outros incluídos no texto original:

*Porque esta terra é
alhea ao meu cuidar
.....
nenhuma cousa se vê
que me possa gosto dar.
Nada nela me contenta
.....
A's águas não costumado
nem me posso acostumar
não posso delas gostar;*

³⁹ Até aqui considerado ora pouco erudito, por uns, ora sem alardes de erudição, por outros.

⁴⁰ Cf. *Tristes*, p. ex. Livro III: El. I, 18 («barbara terra»); ou ainda III, 46, XI, 7 e *passim*.

⁴¹ Cf. *Tristes*, III, III, 10: «Nullus Apollinea qui levet arte malum». Num outro contexto, aparece «l'arte febea» (*Arcadia*, X, 38).

.....
o manjar é desgostoso

.....
Nada me pode alegrar

.....
*Não tenho um amigo,
que me queira consolar*
.....

(p. 127-128)

*Nec coelum patior, nec aquis assuevimus istis
Terraque nescio quo non placet ipsa modo.
Non domus apta satis: non hic cibus utilis aegro:
Nullus Apollinea qui levet arte malum.
Non qui soletur, non qui labentia tarde
Tempora narrando fallat, amicus adest.*

(*Tristes, III, III, 7-12*)

Nec coelum, nec aquae faciunt, nec terra, nec aurae
.....
.....*nec juvat ora cibus*

(*Tristes, III, VIII, 23 e 28*)

• No que toca aos efeitos de encarecimento, assinala-se o uso de figuras retóricas para provocar o estranhamento poético. Como *ornatus*, o *adynaton*⁴² e a hipérbole *per negationem*⁴³ são usos clássicos que quase se banalizaram, mas pouco ao estilo do nosso Bernardim.

⁴² «Primeiro hão de correr / para tras rios e mar, / nas cousas discórdias haver, / que a mi me falecer / dessejo de inda a gozar» (p. 148) — cf. *Tristes*, Livro I, VIII, 1-2; Vergílio, é claro, também a ele recorre, na Buc. I, onde curiosamente aparece o termo «discordia».

⁴³ «Tantas estrelas não tem / o ceo, nem pexes o mar, / quantos males vão e vem / em mi triste...» (p. 123) — cf. *Tristes*, p. ex: Livro I, V, 47; IV, I, 55 e ss.

Ora o *adynaton* configura aqui o culminar de uma incongruência relativamente ao clima poético do autor. Subverte-o, se tivermos em conta o modo como é geralmente equacionado, ao conjugá-lo com marcas que com ele se não conciliam, confundindo-o.

Registemos os passos:

*Agrestes, a esperança
nunca me falecerá,
mas tam firme em mi será,
que nunca fará mudança
nem nada se mudará:
Por que crê que esta sómente
me dá todo sofrimento,
esta quer que o meu tormento
esteja sempre contente
na força do pensamento.*

*Por que se esta falecesse,
já a morte me daria,
quando ela não quisesse,
mas esperar não perderia
por cousa que me viesse:
Primeiro hão de correr
para tras rios e mar,
nas cousas discordias haver,
que a mi me falecer
dessejo de inda a gozar.*

(p. 147-148)

Note-se que esta réplica final de Ribeiro se segue à exortação imediatamente anterior, de Agrestes (a que ainda havemos, adiante, de voltar: «Ribeiro, tem confiança... e não percas a esperança... depois não poderás ver / a Ribeira que desejas»), pelo que o «desejo de inda a gozar» se refere à Ribeira.

Esta profissão firme de esperança, ao arrepio da filosofia poética bernardiniana, passará sem comentários. Não resisto, porém (perdoe-me o leitor): «esperança... tam firme... que nunca fará mudança»? «esta sómente / me dá todo sofrimento»?

A esta aliam-se outras passagens em que a cosmovisão poética, que pretende ser⁴⁴ a de Bernardim, resvala insensivelmente para uma concepção de raiz mais conformada ou optimista, como a que acabámos de ver, ou rebuscadamente confusa:

*Ribeira, que foi de ti?
que foi de mi sem te ver?
perda foi, mas bem por mi,
que lembrar-me que te vi
será causa de viver.*

.....
*dessejo perdido ser
mas tam perdido nasci,
que me nam posso perder*

.....
*trago uma tristeza tal,
que mouro com a alegria:
tam contente sou com o mal,
que sempre mal ter queria.*

(p. 114-115)

Confronte o leitor agora as contradições entre passagens do texto:

*me não quer bem querer
a quem eu tanto bem quero*

(p. 116)

*Mas eu sei que faria
se ante si me tivesse
Ribeira tanta alegria*

.....
*Por que não queres que sinta
a perda de tanto bem
e pagar-lhe o que me tem,
que não é nada isenta*

.....
(p. 145)

⁴⁴ Mas está longe... — bastaria lembrar a sua *Sextina*, o mais belo poema que conheço.

A ÉGLOGA QUINTA DE (OU SOBRE?) BERNARDIM RIBEIRO

*Se meu mal for mal contado
que de mim é bem sofrido
sem razão, nem causa dado*

(p. 119)

*porem tenho mal sobejo
.....
Mas pois que eu o mereço
e a causa me condena*

(p. 122)

Talvez nem valha a pena insistir. No mesmo contexto — evocação da Ribeira —, como conciliar a) e b) com c) e d)?

a)

*foi nascer minha canseira
de ausencia de me ver,
ausente de uma Ribeira
donde me vinha o prazer*

(p. 136)

b)

*e nenhuma cousa havia
que desse nojo, nem mal*

(p. 138)

c)

*que esquecia a tristeza
que me davam minhas dores*

(p. 139)

d)

*a Ribeira ali criava
criava também a dor
de seu triste guardador
que com dores a guardava*

(p. 140)

Difícil é saber a que atribuir essa falta de coerência interna.

Para quem lê, avulta, como efeito primeiro e maior, a percepção de um carácter artificial. Poder-se-á dizer que já a égloga III apresenta um registo rebuscado, feito de contradições, um tanto “maneirista”, ainda que de um maneirismo crespo. E que apenas se levou mais longe um arrastamento muito *sui generis* (por exemplo: «onde crece o meu penar / para sempre pena ter» — p. 127; «não ousou gram pena ter, / por pena me não faltar» — p. 117), associado a um gosto pelos paradoxos de que resulta uma expressão ilógica. É verdade. Mas não há aí, pelo menos, misturas — nem há notas positivas (manchas “coloridas”) nem passos que, no desenrolar do texto, se não suportem. É, tão-só, um efeito de estilo. Um ensaio poético no género? Redigido numa outra fase? Talvez até, pelas leituras que teve, um texto já corrompido...

*

Na «Ribeiro e Agrestes» há finalmente — ainda a complicar-nos a leitura — rastos de alguém que se cruza, muito de perto, com Bernardim. Há já umas décadas que Marcel Bataillon⁴⁵ nos alertou para a importância dessa curiosa personagem: Alonso Núñez de Reinoso.

Do seu percurso mal sabido, só nos interessam, por agora, alguns aspectos da sua obra (publicada em Veneza, 1552) e uma série de versos da mesma. Do mesmo passo que na obra de Reinoso há múltiplos reflexos (não poucas vezes tradução literal) da de Ribeiro, será de realçar, para o caso da égloga V, autênticas “impressões digitais” de Reinoso.

A mais evidente é a coincidência absoluta entre dois grupos de versos da V — rastreados por E. Asensio — e outros tantos da obra de Reinoso, assinados em seu nome.

⁴⁵ Na esteira — refira-se — de C. Michaëlis. Vd. «Alonso Núñez de Reinoso et les marranes portugais en Italie» (in *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964). Também E. Asensio se ocupa dele em «Alonso Núñez de Reinoso, «gitano peregrino», y su égloga Baltea» (in *Estudios Portugueses*, Paris, Fund. Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974, p. 123-144).

O primeiro trecho desses versos⁴⁶ está incluído na *Muerte de Lágrimas y Diana*:

*Conforme con su penar
aquellas sierras buscó
para de sí se vengar,
donde no puede dexar
de penar el que penó.
En cabaña de affición
recogia su tormento...*

*Conforme a seu penar
aquela terra buscou
para de si se vingar,
onde não pode deixar
de penar o que penou...
Em choupana de afeição
recolhia seu tormento...*

(p. 112-113)

O segundo caso diz respeito à correspondência literal de dez versos — o mote, com sua volta, da cantiga «Que mal avindos cuidados»⁴⁷ (V, p. 118) e a versão castelhana que do mesmo aparece na «Baltea».

Há, contudo, outros versos comuns. Antes de nos ocuparmos da série, quanto a mim, mais curiosa⁴⁸, convém assinalar que a composição, logo no seu início, para a caracterização do espaço, integra versos que coincidem com os que Reinoso utiliza, para o mesmo fim, na sua «Baltea»:

*Era solitaria tierra
conforme para mis males
no contrarios,
de una parte cerca sierra
y de otra cercan vales
solitarios*

*Era saudosa a terra,
de uma parte a cercam vales,
da outra a cerca a serra,
dali via fazer guerra
contra si todos os males.*

(p. 112)

⁴⁶ Art. cit. (cf. nota anterior), p. 128.

⁴⁷ Cf. ainda art. cit., p. 135.

⁴⁸ Vou transcrever o texto («Esperanza») da *Antologia Española* ordenada por Carolina Michaëlis, 1.^a parte, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1875, p. 101. O poema entra na novela *Clareo y Florisea* de Reinoso (*B. A. E.*, III, p. 438).

Tem-se acreditado, até aqui — *et pour cause* — que Reinoso, grande admirador de Ribeiro, lhe teria prestado, tanto na sua novela como na sua obra em verso, uma funda homenagem, pelo carácter transparente da imitação que dele faz⁴⁹. Neste caso, todavia, a natureza e o número das coincidências fazem hesitar quanto à simplicidade dessa crença. Se Reinoso — poeta esforçado que, embora «más avezado al octosílabo»⁵⁰, tenta a poesia italianizante e aprecia os brilhos clássicos — imitou claramente Ribeiro e não é plausível que este o tenha alguma vez imitado, os versos que se seguem terão sido traduzidos, pelo Castelhana, da sua leitura da égloga V do Português:

Esperanza

*Quien triste vida sostiene,
No le falte la esperanza,
Que la gloria que se alcanza
Muchas veces se detiene.
No desmaye el corazon,
Que en esperar hay vitoria;
Mudanzas del mundo son
Tras la gloria la pasion
Y tras la pasion la gloria!
No le dé pena tardanza,
Si gentil ánimo tiene,
No pierda su confianza,
Que la gloria que se alcanza
Muchas veces se detiene.*

*Ribeiro, tem confiança,
que Deos dará de seu bem,
e não percas a esperança,
pois a glória, que se alcança
muitas vezes se detem;
não queiras tam triste ser,
nem teu enemigo sejas,
porque assim podes morrer,
depois não poderás ver
a Ribeira que dessejas.*

(p. 147)

Admitamo-lo. Mas só enquanto pudermos conciliar essa possibilidade com o que se segue.

As quatro séries de versos aduzidas — convém não o esquecer — dizem todas respeito à égloga V.

⁴⁹ Misterioso é o facto de nunca a ele sequer aludir, quando exprime o seu apreço por outros, nomeando-os — fá-lo, por exemplo, com Sá de Miranda.

⁵⁰ Cf. ASENSIO — art. cit., p. 124. O autor, neste estudo, chama a atenção para «la riqueza de lecturas y el eclecticismo de Reinoso» (p. 129).

O nome *Florisendos*⁵¹ ocorre tanto na V como nas duas composições pastoris de Reinoso⁵².

A referência às águas⁵³ “sabe” naturalmente a Reinoso. Do mesmo modo, tópicos como «ojos deshechos en fuentes», «blancos lirios y coloradas rosas» reflectem o seu gosto. A alusão a Coimbra é outra coincidência. Menções eruditas e ornamentos retóricos como o *adynaton*⁵⁴ fazem parte do seu padrão literário. Para além disso, a sua confessada imitação de Ovídio não é também, neste caso, impertinente.

No meio destes nós que, ao longo do texto, nos vão revelando idiosincrasias de Reinoso quanto à selecção vocabular, às imagens e, obviamente, às raízes estético-culturais dessas escolhas, avulta um enquadramento mais lato, que atrás se distinguiu do tipicamente bernardiniano.

⁵¹ Cf. égloga V, p. 131: «Ó Florisendos pastor, / que se tu meu mal soubesses, / eu seguro que tivesses / de minha dor grande dor, / ainda que não quisesses...».

⁵² Na sua obra em prosa (*Historia de los amores de Clarea y Florisea*) aparece *Florisindos*.

⁵³ Cf.: «A's águas não costumado... a sede me quer matar» (V, p. 128); «no me mata la sed mia, / mas quedo muerto de sed». Asensio, ao comentar a égloga «Baltea», afirma que, em seu entender, «Reinoso (...) reconoció en Ovidio un alma hermana cuyas elegias y destierros daban un sentido a su propio amargo destino» (p. 126). Mas basta lê-lo — na carta a D. Juan Hurtado de Mendoza que acompanha a edição da sua obra, ele próprio se explica: «Cuanto á en esta mi obra en prosa haber imitado á Ovidio en los libros de *Tristibus* (...) no tengo pena; porque no tuvieron mas privilegio los que hicieron lo mismo de lo que yo tengo, siendo ellos todos harto mas sabios é ingeniosos de lo que yo soy.» (*B. A. E.*, III, p. 432). Ora não deixa de ser sintomático o facto de Reinoso apresentar, no fim da sua novela, a situação de Isea em paralelo evidente com um grupo de versos desta égloga (V, p. 127-128), já aqui focado exactamente pelo tratamento próximo que nele se faz da fonte (*Tristes*, III, III, 7-12 e III, VIII, 23 e ss.): «viviendo aquí sin ser usada á estos cielos, ni á las aguas, ni manjares destas tierras; sin tener persona ninguna á quien pueda contar mis males, ní con quien descanse...» (p. 468).

⁵⁴ Compare o leitor a utilização que faz desse processo (*Libro segundo*, p. 12: «Los ríos han de tornar / para tras con sus corrientes / y los cielos se han de arar / y la tierra, estrellas dar, / y llamas vivas las fuentes, / el sol ha de caminar / sin caballos su camino, / ...) com a de *Tristes*, I, el. VIII, 1-5, já atrás referida (cf. nota 42): «In caput alta suum labentur ab aequore retro / Flumina: conversis solque recurret equis: / Terra feret stellae: coelum findetur aratro: / Unda dabit flammas; et dabit ignis aquas...».

Acentuou-se até que este último apresentava sempre uma espécie de “realismo” conforme ao “decoro”.

Ora há, precisamente da parte de Reinoso, na carta-dedicatória da «Baltea» a Francisco Pereira⁵⁵, algo para nós esclarecedor: «Los cuales (pastores), como estén atados al hilo de la verdad, no guardan el decoro pastoril, como lo hazen los autores que églogas en nuestros tiempos escriben».

A propósito deste trecho, nota Asensio que Reinoso tem consciência de não obedecer aos cânones da poesia pastoril, não “pintando” a vida dos pastores. No entanto, a nota elegíaca, que a égloga também cultivava, «respondía a los gustos de Reinoso, poeta urbano mal avenido con las rusticidades de Sá de Miranda y Bernardim, a los que, por otro lado, tanto admiraba⁵⁶».

Confira agora o leitor essa concepção com a faceta peculiar que atrás vimos, na égloga V, que nem sequer refere, mesmo do modo mais fugaz ou inócuo, «gado» ou «rebanho».

Tem Asensio inteira razão quando diz de Reinoso «que a veces parece un personaje ribeiresco». Mas já não a terá inteira quando afirma que ele «reitera con naturalidad, como si fueran suyos, reflexiones y dichos de Bernardim». No que à égloga V respeita, a parte sublinhada deve ficar sob fiança. É que, neste caso, mais do que as séries de versos imitados, transportados para a obra de Reinoso, será de realçar a dissonância de idiolectos, de concepções estéticas e de estilo pessoal que aqui se veiculam. Por tudo isso, leva-nos a nossa competência de leitura a considerar a égloga V uma amálgama de ecos, em torno de um Ribeiro em cuja boca surgem protestos de esperança no futuro. O “Autor” só o apresenta a ele e o seu nome coincide literalmente com o do poeta que se supõe ser autor, o que não acontece nas outras églogas. É, por conseguinte, difícil de conceber que o texto seja de Ribeiro — mas é, declaradamente, e pelas mesmas razões, sobre Ribeiro. Sendo a contaminação por

⁵⁵ Documento tão mais interessante quanto não aparece na edição das obras do autor, mas no manuscrito a que se reporta Asensio (cf. art. cit.).

⁵⁶ Art. cit., p. 136. Ainda segundo o autor, há «divergencias palpables de actitud entre maestro e discípulo. El maestro portugués acertó a pintar la vitalidad y rudeza de los pastores de su tierra» (*idem*, p. 128). Mais uma vez, só a égloga V não cabe na apreciação.

demais evidente, não basta, para resolver o problema, assinalar as coincidências de versos de Bernardim e Reinoso, justificando-as pela imitação que este faz daquele, porque o que é objecto de imitação é, já de si, questionável, por se não adequar aos parâmetros específicos do que é, no conjunto dessa obra, padrão. Não deixa de ser verdade que muitos são os atalhos a levar-nos até Reinoso...

O encanto da bucólica bernardiniana — em que a base de referência estético-cultural é a cancionairil, em moldes que se tornam aptos à evasão poética que a renovação da arcádia se propunha ser — decorre do encontro original de vários aspectos. Todos eles concorrem para a harmonia desta arcádia particular, com as suas constantes naturais e humanas, emocionais e existenciais. E é no mistério desse encontro, com suas precisas proporções, que a voz de Bernardim, poeta solitário, ganha espessura.

Foi minha intenção, ao longo desta exposição, que já vai longa, levantar o véu que, desde sempre, cobre a *Égloga V*, procurando provar, pelo confronto com as outras *églogas* e com a adução de exemplos nunca alegados, que se não coaduna com o clima poético, original, de Bernardim. Uma vez demonstrados os desvios — estranhas coincidências que custa a crer terem sido, desde sempre, tão consensualmente aceites —, talvez seja hora de levar mais a sério os dizeres acautelados dos primeiros editores, mantendo sob reserva a atribuição desse texto a Ribeiro.

Amar Bernardim é, antes de mais, compreender o seu mundo, distinguindo-o como único. E é essa primeira condição que nos autoriza a questionar o que se lhe não conforma, legitimando a busca de sentido para as “notas desafinadas” que se lhe têm atribuído.

Num tempo em que os poetas circulavam manuscritos, a questões textuais como as aqui levantadas talvez se não possa responder de forma conclusiva. Como num labirinto, quanto mais se pensa ter avançado, mais perdidos nos sentimos. Que, no amor destes textos, a prudência nos guie.

Aida Santos