

Os poemas de cativoiro de Diogo Bernardes

Maria Lucília Gonçalves Pires
Universidade de Lisboa

1 – Regressado do cativoiro a que, como tantos outros portugueses, ficou sujeito em consequência da derrota de Alcácer-Quibir, Diogo Bernardes, o poeta que, segundo reza a tradição, acompanhara a expedição com o objectivo de colher matéria para a celebrar em poema épico, organiza e publica em 1594 um volume de versos intitulado *Várias rimas ao Bom Jesus e à Virgem Gloriosa sua Mãe e a Santos particulares*¹.

A organização deste volume que, na opinião unânime da crítica, se deve ao próprio autor², não apresenta uma unidade evidente, nem temática nem formal. Maria do Céu Fraga que, a propósito da primeira edição das *Rimas* de Camões, questiona a ordenação dada aos poemas pelo editor, aponta os dois mais frequentes tipos de organização a que na época obedeciam estas compilações de poemas líricos. Por um lado, teríamos a organização à maneira de «cancioneiro», na linha da obra de Petrarca, em que os poemas são ordenados em torno de núcleos factuais, de carácter autobiográfico; por outro, haveria a organização do tipo «rimas várias», cuja linha estruturante seria o aspecto formal, sendo as composições ordenadas por formas métricas³. Mas esta obra de Diogo Bernardes, como a autora faz notar, apesar de se intitular *Várias rimas*, não segue rigorosamente aquela ordenação. Poemas em redondilhas surgem inesperadamente em meio de poemas em verso decassílabo, e de entre estes, misturam-se, em alternância sem qualquer regra, sonetos, canções, elegias, oitavas, etc. Procurando eventuais critérios de organização da obra, o que primeiro se evi-

1. *Várias rimas ao Bom Jesus, e a Virgem Gloriosa sua Mãe, e a Santos particulares. Com outras mais de honesta & proueitosa lição. Dirigidas ao mesmo Jesus, Senhor e Salvador Nosso por Diogo Bernardes.* Com licença da Santa Inquisição. Em Lisboa. Em casa de Simão Lopes. M.D.XCIII.

2. «(...) the *Bom Jesus* and the *Lima* were unquestionably prepared by him and the texts given in them obviously the versions the poet preferred at that late moment». Arthur L.-F. ASKINS, *Diogo Bernardes and Ms. 2209 of the Torre do Tombo*. Separata de *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 13, Paris, FCG, 1978.

3. Maria do Céu FRAGA, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003, 31-36.

dencia é a distinção entre uma primeira parte constituída por poesia religiosa (as «várias rimas» a Cristo, à Virgem e a diversos santos), e uma segunda parte, de poesia profana. Dentro de cada uma destas partes, os poemas organizam-se frequentemente em núcleos temáticos que englobam um número variável de textos. Sobretudo na primeira parte, em que aparecem ordenados os poemas, em formas métricas diversas, dedicados a Jesus; depois «seguem-se as Rimas em louvor de Nossa Senhora»; finalmente, os poemas dedicados a vários santos. Na segunda parte avultam os núcleos temáticos do cativo e das poesias fúnebres (à morte do príncipe D. João, de D. João III e de D. João de Lima).

Este livro foi classificado por João Franco Barreto, na sua nunca editada *Biblioteca Lusitana*, de livro de «prantos ao divino», tendo em conta a inspiração religiosa e o tom elegíaco que repassam a maior parte dos poemas. Marques Braga, na edição que preparou para a «Colecção de Clássicos Sá da Costa», chama-lhe «cancioneiro espiritual», dada a sua dominante temática religiosa. O próprio autor, no «Soneto dedicatório» a Jesus com que inicia a obra, apresenta-a como compilação de «pias rimas». Uma obra integrada na abundante veia religiosa que caracteriza a produção poética do nosso período maneirista.

2 – Deste conjunto de poemas destaquemos aqueles que constituem o que se pode designar, como faz Maria do Céu Fraga, o «cancioneiro do cativo» de Diogo Bernardes; um «cancioneiro» que, a ser autonomizado, seria constituído por nove sonetos, duas elegias, uma canção e uma sextina. Mas estes poemas não aparecem agrupados no volume, em coesa unidade temática, antes se distribuem pelas duas partes que na obra se distinguem.

Assim, nos poemas incluídos na primeira parte, o cativo é quase exclusivamente o lugar, a circunstância biográfica, em que são compostos. Esses poemas são: «Cinco sonetos que o Autor fez, estando cativo, às cinco chagas de Jesu», «Canção a Nossa Senhora que o Autor fez estando cativo» e três sonetos «A Nossa Senhora estando cativo». O mais relevante é o aspecto temático e a atitude devocional – as chagas de Cristo; louvores e preces a Nossa Senhora –, sendo o cativo, mais do que motivo poético, a circunstância da sua composição.

Pelo contrário, nos poemas integrados na segunda parte – duas elegias, uma sextina e um soneto –, o motivo poético é o cativo e o sofrimento do poeta decorrente dessa situação.

Consideremos primeiro os poemas de devoção, começando pelos cinco sonetos às chagas de Cristo. Um tema integrado na acentuada devoção epocal a Jesus crucificado, tratado por quase todos os poetas contemporâneos. Mas o tratamento que o tema assume nestes sonetos faz deles, mais do que meditações sobre a paixão, cantos de celebração poética. Mais do que imagens do Cristo sofredor, as chagas são objecto de exaltação. Esta atitude poética concretiza-se na utilização de metáforas de brilho e beleza (cinco frescas rosas, cinco estrelas, cinco pedras preciosas) ou de representação da salvação (penhor do céu, chaves da glória, insígnias da mais alta vitória, porto seguro, fontes de graças); recorre igualmente a uma adjectivação fortemente positiva e mesmo eufórica (as chagas são qualificadas de belas, serenas, cheias de alta fermosura, resplandecentes). Perante este sacro objecto de devoção, o poeta assume-se como produtor do canto de celebração. Daí a insistência no tema do canto. Ora, retomando ecos do salmo *Super flumina*, lembra a impossibilidade de cantar louvores de alegria ao som do grave ferro («Ah! quem ao rouco som do grave ferro/ Vos cantará louvores de alegria?») e promete esses cantos para quando regressar à liberdade («Tornado à liberdade em que me via,/ Enxuto o pranto já deste desterro,/ Ledo vos cantarei a noite e o dia»); ora, identificando canto e escrita, representa por meio de metáforas essa actividade de celebração pela palavra e a sua união ao objecto celebrado («Papel seja a minha alma; sejam

penas/ Os três cravos cruéis que vos abriram;/ Tinteiro o lado seja, o sangue tinta»); ora lamenta a pobreza dos seus versos, incapazes de cantarem tão altos louvores («Que rimas cantarei que sejam dinas/ De receber em si vossos louvores?»). Este acentuar da actividade enunciativa do poeta e o trabalho retórico que ostentam fazem destes cantos de devoção esmerados objectos poéticos.

A «Canção a Nossa Senhora, que o autor fez estando cativo» segue rigorosamente a estrutura prosódica da «Canção a Nossa Senhora» que Sá de Miranda compusera em declarada imitação de Petrarca («Canção a Nossa Senhora, seguindo ao Petrarca na composição daquela Vergene bella, etc.»). Tal como Sá de Miranda, Diogo Bernardes compõe esta canção em estrofes de treze versos, dos quais dez decassílabos e apenas três hexassílabos – 8º, 9º e 12º; o esquema rimático é exactamente o mesmo, não faltando sequer a rima interior entre o 12º verso e a sexta sílaba do 13º; apenas a extensão é diferente, pois a canção de Sá de Miranda tem mais duas estrofes que a de Diogo Bernardes. Mas a esta imitação formal não corresponde idêntica imitação temática. Se é certo que ambos os poemas entoam louvores à Virgem em forma de ladainha, recorrendo a expressões litúrgicas e imagens bíblicas, é também notória a diferença de sentido entre eles. O poema de Sá de Miranda situa-se no plano teológico, doutrinário: Maria é um ser de mistério, «madre, filha, esposa» de Deus; é a nova Eva, a co-redentora, participante da acção salvífica de Cristo; e o sujeito que no poema se exprime é a representação de todo o homem pecador que pela intercessão da Virgem espera a salvação eterna. No poema de Diogo Bernardes, pelo contrário, exprime-se uma emoção individualizada, decorrente de uma experiência pessoal, de uma situação concreta de sofrimento. E o que suplica à Virgem não é a salvação eterna, pois essa aparece como praticamente assegurada: «Ditosos os que sofrem nesta vida/ Tribulação por Deus, cruel martírio/ Pois a ele e a vós merecem ver». O que lhe pede é que lhe valha na miséria em que vive como lhe valeu «na grã batalha»; é o seu auxílio «pera que livre saia desta afronta»; é a libertação e o regresso à pátria «por que solto por vós, cantar-vos possa/ na ribeira do Lima sem receio».

A dolorosa situação vivida no cativo motiva igualmente os três sonetos a Nossa Senhora, em que a súplica se exprime de forma insistente e a representação do seu sofrimento é o principal argumento utilizado: «Bem vedes qual estou neste deserto/ Onde cativo choro a noute e o dia,/ Onde me dão por cama a terra fria,/ Onde me tolhem ver o ar aberto.// Este meu desamparo, estas câs tristes,/ Que mais alvas se fazem com meu pranto,/ Vos inclinem, Senhora, a socorrer-me».

Mas os mais célebres dos poemas do cativo de Diogo Bernardes, os mais frequentemente referidos, são as duas elegias – «Eu que livre cantei ao som das águas» e «Sobre um alto rochedo em Berberia»⁴. Dois poemas cuja forma métrica, apesar de ao tempo do poeta poder veicular diversos conteúdos temáticos, era tradicionalmente considerada a expressão adequada a assuntos lamentosos⁵.

Nos versos que compõem a primeira destas elegias o poeta contrapõe o canto do passado – cantos de amor, entoados em liberdade, ao som das águas do Lima (e no primeiro verso da elegia repercute o primeiro verso desse poema de amor que é a égloga «Sílvia»⁶) – ao choro do pre-

4. Estas duas elegias foram incluídas no *Cancioneiro Fernandes Tomás*, fols. 153r-155v. A primeira – «Eu que livre cantei ao som das águas» (fol. 153 r- 154 r) – apresenta algumas diferenças textuais, pouco significativas, em relação à 1ª ed.; na segunda – «Sobre um alto rochedo em Berberia» (fol. 155) – foram suprimidas muitas estrofes e alteraram-se profundamente os dez versos finais.

5. A coexistência da diversidade temática da elegia com a consciência da sua especial adequação a temas tristes é testemunhada pelo próprio Diogo Bernardes, que escreve na carta XXIV, a D. Manuel Coutinho: «(...) a saudade/ Argumento será desta elegia./ Que assi chamar-lhe posso com verdade».

6. Confronte-se «Eu, que livre cantei ao som das águas/ Do saudoso, brando e claro Lima» (Elegia I, estando cativo) e «Cantava Alcido um dia ao som das águas/ Do Lima, que mais brando ali corria» (Égloga XIV, Sílvia).

sente, na situação de cativo e desterrado⁷. A maior parte dos versos deste pranto poético são ocupados pela memória dolorosa da batalha, numa evocação em que parecem ecoar notas do *Dies irae*. E não só na caracterização daquele dia como dia tremendo, dia de terror, mas sobretudo pela atitude judicativa e condenatória que o poeta assume. Julgado e condenado é o rei, que por seu gosto e proveito sacrificou o proveito comum, crime de que terá que dar (se não deu já...) contas a Deus. Julgados e condenados são os conselheiros do rei, que não cumpriram o seu dever, bem como todos aqueles que não ousaram contrariar os seus intentos bélicos para não caírem em desgraça. Julgados e condenados são todos os responsáveis pelos erros e loucuras cometidos na preparação da empresa. As imagens da devastação da batalha constituem também um cenário de juízo final. A sua evocação é rematada pela lembrança dos que, mortos na contenda, ascenderam à glória celeste. Mas ao estado glorioso destes soldados de Cristo mortos em combate contrapõe o poeta a sua miserável situação de cativo: a crueldade de que é vítima, a tristeza contínua, a saudade da pátria, a lembrança perpétua da sua «ribeira do Lima saudosa» e o desejo de a ela regressar.

Um poema em que o sofrimento vivido é vertido por vezes em moldes de inspiração clássica: o carácter tremendo do dia da batalha é representado por alusão à ocultação do sol motivada pelo crime de Atreu⁸ («Ó sol, como tua luz não encobriste/ Quando do real sangue lusitano/ As ervas que secaste húmidas viste?»); o virgiliano *terque quaterque beati* está subjacente na apóstrofe aos companheiros mortos, que subiram à «glória merecida», por contraste com o «miserável cativo» do poeta. Um poema cuja tessitura discursiva é dominada por vocábulos do campo semântico da dor, por vezes em insistente e quase obsessiva repetição.

A segunda elegia, mais longa, é a representação da situação do «sem ventura Alcido» que na terra do exílio recorda saudosamente a terra da pátria e lança «pelos ares estrangeiros/ O mal que na sua alma estava escrito».

Nestas confidências lançadas ao vento reiteram-se os motivos explorados na elegia anterior, mas em tom menos veemente e mais melancólico. Há ainda a evocação dolorosa da batalha, desse «dia cheio de dor, cheio de espanto», mas a imagem que agora traça do rei é a do guerreiro caído em honroso combate, levado por isso ao céu e erguido nas asas da fama. Em vez da atitude condenatória, há um mergulhar na dor de toda a nação, um apelo ao pranto colectivo («Ai triste Lusitânia, triste chora/, Que nunca para choro eterno e triste/ Tanta causa tiveste como agora»); e a hiperbolização de uma dor individual para cujo desafogo não há lágrimas suficientes («Ah triste rio Lima! Ah triste Tejo!/ Quem vos tivera dentro no meu peito/ Pera poder chorar quanto desejo!»). Sobre esta dor, individual e colectiva, pela desgraça da pátria lança ainda o poeta a meditação melancólica acerca da instabilidade da vida e da efemeridade dos seus bens («Ah vida no melhor menos segura»; «Ah vida onde não há gosto seguro (...)/ Muito mais tempo duram nos amenos/ E solitários vales tenras flores/ Do que duram em ti dias serenos»).

No final do poema desenvolve-se o conceito da poesia como *monumentum* capaz de contrariar o fluir do tempo e a sua acção destruidora: esta elegia, escrita «em tão cruel e estranha terra», será talvez mais tarde levada à pátria, onde «De tantos tristes olhos será lida/ Que baste a renovar tamanha dor,/ Se já tamanha dor for esquecida».

7. A contraposição dos dois cantos será mais tarde sintetizada nestes dois versos da carta XXXI: «Cantei ao som do Tejo e ao som do Lima;/Chorei ao som do ferro em Berberia».

8. Pergunto-me se esta alusão não terá a mediação dos versos d'*Os Lusíadas*: «Bem puderas, ó sol, da vista destes/ Teus raios apartar aquele dia/ Como da seva mesa de Tiestes/ Quando os filhos por mão de Atreu comia!» (III, 133).

A sextina «Cansados tenho já com largo pranto» é, na sua complexidade prosódica, mais uma expressão da dor do cativo, dor centrada na lembrança da batalha e suas trágicas consequências, e no receio de que o resto da vida se lhe escoe nesta terra estranha, consumida «em triste pranto».

O último dos poemas do cativo (na organização do volume) é um soneto em que se apresenta «o triste Alcido», agrilhado e oprimido pela dor, confidenciando as suas mágoas às águas correntes de uma fonte. Sobre o espelho fugidio das águas contempla as mudanças que a tristeza, muito mais que o tempo, gravou na sua imagem, agora desfigurada e encanecida.

3 – Esta voz, que assim exprime em lamentos poéticos uma vivência pessoal de trágicos factos históricos, entra, com acentos individualizados, no coro elegíaco que se faz ouvir no Portugal pós Alcácer-Quibir.

Há cotejos textuais que se impõem, quer por referirem idêntica experiência pessoal, quer por corresponderem ao mesmo clima de luto em que o país mergulhou.

E o cotejo que primeiro se impõe é com outro célebre «cancioneiro do cativo» – o chamado *Cancioneiro de D. Maria Henriques*⁹, composto por seu pai, D. Francisco da Costa, durante os longos anos em que viveu no norte de África, como embaixador prisioneiro das condições de libertação de outros fidalgos portugueses. Também nesta obra o sofrimento da situação vivida ora se exprime em lamentos líricos de cunho autobiográfico, ora se eleva em textos de devoção, de súplica e de louvor.

Mas recordemos também o testemunho pessoal deixado em textos de carácter historiográfico, como a *Jornada de África*¹⁰, de Jerónimo de Mendonça, que no prólogo se afirma testemunha fidedigna, «como quem viu e passou toda esta jornada», e relata minuciosamente os trabalhos dos prisioneiros, os esforços levados a cabo para a libertação dos cativos, a missão de D. Francisco da Costa, a alegria de um grupo de quinhentos cativos libertados ao chegarem à praça portuguesa de Mazagão, reiterando o tópico do *ipse vidit*: «E eu o posso mui bem afirmar como quem o viu por experiência».

Participante também na expedição a África foi o franciscano Fr. Bernardo da Cruz, autor de uma *Crónica de D. Sebastião*¹¹, escrita, segundo reza o texto, «nesta era de oitenta e seis», mas só publicada por Alexandre Herculano em 1837. Vários capítulos desta obra são dedicados à situação dos cativos e aos esforços para os libertar, fazendo sobressair algumas figuras: membros de várias ordens religiosas, nomeadamente da Trindade e da Companhia de Jesus, empenhados na libertação dos cativos; Fr. Tomé de Jesus, morto no cativo; Martim de Castro dos Rios (sic) que, «pela fama de sua riqueza, foi cotado em quinze mil cruzados»; e D. Francisco da Costa, o embaixador mártir da sua missão, «o qual ainda nesta era de oitenta e seis está em Marrocos, e não é acabado de juntar o dinheiro por que está obrigado».

Outro testemunho pessoal é o de Miguel Leitão de Andrada que na sua *Miscelânea*¹² apresenta um relato dinâmico e impressionante da forma como viu e viveu a batalha (diálogo VII), da sua vida no cativo (diálogo VIII) e da libertação e regresso à pátria (diálogo IX).

9. D. Francisco da COSTA, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques* (Introdução e notas de Domingos Maurício Gomes dos Santos, S. J.), Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1956.

10. Jerónimo de MENDONÇA, *Jornada de África*, Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1607.

11. Edição utilizada: Fr. Bernardo da CRUZ, *Crónica d'El-rei D. Sebastião*, Lisboa, Biblioteca de Clássicos Portugueses, 1903.

12. Miguel Leitão de ANDRADA, *Miscellanea* (Edição em fac-símile da 2ª edição, publicada pela Imprensa Nacional em 1867), Lisboa, INCM, 1993. A primeira edição desta obra é de 1629.

A estes relatos baseados em experiências pessoais juntam-se algumas vozes dos que na pátria viviam as repercussões da tragédia. De entre estas vozes destaca-se a de Fr. Miguel dos Santos, da Ordem de Santo Agostinho, com o seu sermão nas exéquias de D. Sebastião¹³, em que ecoam as lágrimas de todo o reino e são denunciadas as culpas colectivas que levaram àquela situação. Ou as imagens apocalípticas registadas nessa crónica de desolação que é o *Memorial de Pero Roiz Soares*¹⁴. Vozes lamentosas que continuarão a ecoar em textos literários, sobretudo em textos poéticos, ao longo das duas últimas décadas do século XVI e ainda nos primeiros anos do seguinte¹⁵.

4 – Como se caracteriza a voz de Diogo Bernardes neste coro de lamentos poéticos?

Há nos seus poemas uma veemência, uma intensidade de emoção, e mesmo uma energia culpabilizadora que não se encontra em outros textos. Porque há nos seus poemas, obviamente, uma extraordinária capacidade de mobilizar os meios estilísticos e os processos retóricos mais adequados à representação dessas emoções¹⁶.

Outros autores falam do horror da batalha e do que ela significou em termos de perda de pessoas e riquezas, referindo os montes de mortos e os rios de sangue, ou apresentando longas listas de fidalgos mortos em combate. Em Diogo Bernardes, sobretudo nas duas elegias e na sextina, há a imagem da universalização da morte que a todos atingia («Caiu o fraco ali junto do forte,/ Não houve de alto a baixo diferença,/ A todos igualou a dura morte»); os rios de sangue da batalha (hipérbole de longa tradição) dão lugar, mediante as exigências de repetição da técnica da sextina, a rios de lágrimas da pátria enlutada e aos rios de pranto do poeta em cativo; a desolação da derrota concretiza-se na imagem de um campo coberto de cadáveres insepultos, devorados por feras e aves carniceiras; as riquezas perdidas não são só perda do património português que passa a enriquecer o inimigo, mas são a representação do percurso de decadência da pátria: «riqueza vencida no Oriente» representando agora a derrota da outrora «vencedora gente»¹⁷.

13. Sermão publicado por Camilo Castelo BRANCO em *As virtudes antigas ou a freira que fazia chagas e o frade que fazia reis*. Na edição utilizada (Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1943) ocupa as páginas 88 a 109.

Que o sermão das solenes exéquias por D. Sebastião, celebradas em Santa Maria de Belém, foi pregado por Fr. Miguel dos Santos, afirma-o Pero Ruiz SOARES no seu *Memorial* (ed. infracitada, p. 104); mas é duvidoso que o texto publicado por Camilo corresponda ao desse sermão, pois o mesmo texto é atribuído ao jesuíta P. Luís Álvares em códices seiscentistas. Sobre esta questão, vd. João Francisco MARQUES, *A parenética portuguesa e a dominação filipina*, Porto, INIC-Centro de História da Universidade do Porto, 1986, 32-38.

14. *Memorial de Pero Roiz Soares* (Leitura e revisão de M. Lopes de Almeida), Coimbra, 1953.

15. A título de exemplo refiram-se os poemas épicos *Elegiada* (1588) de Luís Pereira BRANDÃO, em que Alcácer-Quibir é tema central, bem como *Prosopopeia* (1601) de Bento TEIXEIRA e *Naufrágio de Sepúlveda* (1594) de Jerónimo CORTE REAL, que se lhe referem em episódios secundários; e também poemas líricos de poetas (v. g. Pero de Andrade Caminha, Vasco Mouzinho de Castelbranco ou Baltasar Estaço) que, mesmo tratando temas diferentes, recordam a tragédia africana.

16. Fr. Bernardo da CRUZ, ao terminar o seu relato da batalha, remete para a poesia de Diogo Bernardes como o mais eloquente «pranto» por ela motivado: «Não tiveram os portugueses menos razão de prantarem os seus mortos neste campo que os profetas Hieremias e David os filhos de Israel, que ficavam prostrados por mão de seus inimigos, banhados em seu próprio sangue, feitas suas carnes manjares de aves e de feros animais e os ossos sem sepultura; cujo pranto o excelente poeta Diogo Bernardes, em suave e doloroso verso o tem cantado com lágrimas e gemidos que fazem o sentimento mais lamentável e as lágrimas mais frescas». (*Crónica d'El-rei D. Sebastião*, ed. cit., vol. II, 95)

17. A memória da batalha perpassa ainda em versos compostos depois do regresso à pátria. Veja-se a Écloga XVI: «Bem sabem que passei fortes perigos/ Naquela geral nossa desventura/ U se me foi o gado e os pacigos./ Não me quis ajuntar a morte dura/ Com tantos a quem não cobriu a terra/ E toda a terra tem por sepultura.»; e na Écloga XVII: «Bebeu do nosso sangue quentes lagos/ A terra d'além mar; nós cá bebemos/ De lágrimas também amargos tragos». E ainda na Carta XVIII: «Despues daquel horrible y fiero dia/ Que con mis hojos vy de sangre humana/ Hartarse la sedienta Berberia».

A sua atitude censória concretiza-se em apóstrofes aos que considera culpados, a começar pelo rei; e não deixa de meditar sobre o absurdo político e religioso da empresa, construindo, mediante repetições vocabulares e rítmicas, a evidência desse absurdo: «(...) ir a desterreros/ Por livrar de um tirano outro tirano!/ Ambos imigos nossos, ambos perros,/ Ambos desprezadores da Cruz santa,/ Ambos tinham um culto, ambos mil erros». Um «cego engano» que atraiu o castigo divino.

Mas é sobretudo na verbalização do sofrimento vivido no cativo, nomeadamente a saudade da pátria, que mais se apura a arte do poeta. Tal sofrimento exprime-se repetidamente pelo recurso a versículos do salmo 137, já então transformados em tópicos do canto do desterro¹⁸; exprime-se pelas imagens, recorrentes noutros poetas da época, da voz que espalha queixumes ao vento, confia as suas dores a seres inanimados, ou dirige súplicas doloridas a entidades sobrenaturais; exprime-se pela reiterada representação da metamorfose do seu canto em choro (choro, pranto, lágrimas, são vocábulos de obsessiva presença nestes poemas). No entanto, o traço que mais fortemente individualiza estes poemas de Diogo Bernardes é a constante presença do seu pátrio Lima, memória feliz revocada do passado e projectada no futuro, como forma de alimentar a esperança e contrariar o efeito da «dor deste desterro/ Que vai roendo a vida como traça»¹⁹.

5 – Neste volume de «pias rimas» a que o poeta, logo no «Soneto dedicatório» parece consignar uma função edificante que o censor, Fr. Bartolomeu Ferreira, enfatizou no seu parecer²⁰, aparece concretizada uma das linhas que de forma mais relevante enformam a poética do tempo: uma concepção da poesia como linguagem do sagrado, tendo por função essencial o louvor de Deus. Encontramos esta concepção exposta em textos teóricos de autores como Miguel Sánchez de Lima²¹ e Tomé Correia²²; encontramos-la, sobretudo, amplamente referida e concretizada na obra dos poetas da época. Este primeiro volume de versos publicado por Diogo Bernardes é disso exemplo elucidativo.

Nos poemas do cativo encontramos uma subjectividade que se expõe em dor e devoção, em angústia e saudade, moldando estas emoções de acordo com condicionantes formais da poética do tempo, sem recusar sequer os artificios poéticos da sextina ou a canção de versos sujeitos a rima interior. Artificios formais que se diluem na constante melodia, na justamente celebrada «brandura» dos seus versos.

Estes poemas são a expressão, em moldes poéticos quinhentistas, de uma experiência radicada na história. São testemunho de um tempo histórico que reflectem nas suas vertentes política, espiritual e literária.

18. Miguel Leitão de Andrada conta que, no seu regresso à pátria depois do cativo, em Melilla, um dos ex-cativos, que fora músico de D. Sebastião, cantava: «Como podrá cantar en tierra ajena/ Ningun cantar que sea de alegria/ Quién já no avrá plazer ni cosa buena?» (*Miscellanea*, ed. cit., 186)

19. Anos mais tarde, depois de regressado a Portugal, referir-se-á em algumas das suas cartas à experiência do cativo, em versos que traduzem a desilusão, a amargura por se ver obrigado a viver na pátria em condições precárias, comparáveis às vividas entre os mouros. Veja-se Carta XVI: «Cruza ou pior mal hei que seria/ Faltar-me em Lusitânia pão e pano/ Como se inda estivesse em Berberia»; versos que retoma na Carta XXIX: «Descuido ou maior falta inda seria/ Faltar-me em régia casa pão e pano/ Como quando servi em Berberia».

20. É o seguinte o texto do parecer: «Vi por mandado de S. A. este livro, contẽ se nelle muitos louvores de Jesus, & das suas chagas, & da gloriosa Virgem, & dalgũs Sanctos, com outras cousas varias, & curiosas, em estilo poetico, grave, & eloquente, onde o autor mostra muita erudição, & devação, & não vai aqui cousa contra nossa sagrada religião, & bons costumes, antes tudo he de edificação, & muito digno que se lea, & imprima».

21. Miguel Sánchez de LIMA, *El arte poetica en romance castellano*, Alcalá de Henares, en casa de Juan Iñiguez de Lequerica, 1580.

22. Vd. Aníbal Pinto de CASTRO, «Os códigos poéticos em Portugal do renascimento ao barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução», *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. 31 (1984), 505-531.

