

"IN NUPTIIS VIRGINIS MANDOTIAE ET PETRI ALBANI", de Diogo Pires.

**Airto Ceolin Montagner
UERJ / UNIGRANRIO**

1. INTRODUÇÃO

Considera-se que o Renascimento em Portugal teve início pouco depois da chegada de Cataldo Parísio Sículo àquele país, em 1485, provindo da Itália. A partir da sua atividade entre os lusos, as idéias a respeito de arte, literatura e cultura expandiram-se em direção à tradição clássica. A literatura percorria, então, as sendas da prosa e do verso, tomando o veículo da língua latina ou da língua vulgar. O pé clássico ritmava na língua de Vergílio seja na épica seja na lírica, modelando-se a partir da uma releitura dos principais autores gregos e latinos. A alma lírica portuguesa deu vazão ao gênero através da pena de inúmeros poetas, que fizeram grande o pequeno Portugal.

Uma vez que o interesse pelos estudos do Renascimento em Portugal é relativamente recente, faremos aqui uma breve contextualização do seu desenvolvimento, a fim de verificar com mais precisão alguns traços da poesia renascentista, através de Diogo Pires. É pelo estudo dos poemas de cada autor, feito paulatinamente, com persistência, que se chega ao todo que caracteriza não só o autor como também o conjunto das obras do período.

Interessa-nos, no presente trabalho, realizar um breve exame da poesia lírica renascentista portuguesa através da tradução e comentários estilístico-literários do poema "IN NUPTIIS VIRGINIS MANDOTIAE ET PETRI ALBANI", de Diogo Pires.

2. OS AUTORES EM LÍNGUA LATINA ATÉ DIOGO PIRES

Sabemos que Cataldo Sículo foi não só o introdutor do Humanismo em Portugal, mas também o primeiro poeta a expressar-se em latim de acordo com as novas tendências naquele país. Américo da Costa Ramalho

avalia a produção cataldiana em versos hexâmetros e pentâmetros dactílicos como particularmente difíceis, embora metricamente perfeitos. Tal dificuldade repousa no fato de que o humanista “preza desabafar, mas figuradamente, com imagens, comparações, alusões e remosques para bom entendedor” (1994, p.18). A outra dificuldade é a identificação das figuras humanas importantes e elevadas dos séculos XV e XVI, indicadas apenas através da citação de um nome ou alcunha.

O poema *Arcitinge* é sua obra poética mais importante, porém citam-se, entre outros poemas de ocasião, o *De Obitu Alphonsi Principis*, primeiramente designado *Cataldi Aquilae libri*, último poema dos seus *Poemata*. São hexâmetros de atmosfera épica, semente que desabrochará nos Lusíadas, já que é dividido em cantos, com invocação, dedicatória etc. e a narração dos feitos do príncipe morto. Nos *Poemata* encontram-se vários epigramas em que louva a beleza física, o amor ao latim e outras virtudes do príncipe D. Afonso. Não faltam alusões ao claro *sanguine natus*, comum na poesia laudatória da nobreza entre os poetas áulicos. Ramalho cita vários outros poemas em que Cataldo dedica a pessoas sócias da aristocracia portuguesa seus epigramas, todos começados por *Ad*, como *Ad Caterinam*, *Ad Ioanam regiam sororem: qualiter dandum*, a quem dedicou diversos *Ad eandem*, em dísticos elegíacos. Não é reduzida a obra poética do siciliano, embora ainda nem toda esteja impressa.

Por ocasião do Renascimento, a língua latina tornou-se o veículo de comunicação internacional da Europa e um meio de projeção social. Era comum as cortes palacianas européias acercarem-se de poetas e latinistas que também tinham a função de divulgar os méritos da nobreza. Os poemas de ocasião, como epigramas, epitalâmios e epitáfios, eram tão abundantes quanto abundantes os poetas, professores, mosenhores que se exercitavam em tais artes, principalmente na Itália.

Em Portugal também, a poesia latina na época do *Cancioneiro Geral* (1516), não ficava só por conta de alguns estrangeiros junto à corte ou de portugueses que viviam na Itália, como Henrique Caiado ou Luís Teixeira. Tem-se notícia de outros como Lourenço de Cáceres, cujas obras estão publicadas no *Epigrammaton libellus*, em dísticos elegíacos, volume dedicado ao duque D. Jaime, filho de D. Fernando. O mesmo *libellus* contém ainda poemas de Lourenço Rodrigues, Mestre Gonçalo e André Pereira.

Outro poeta é Inácio de Moraes, autor da obra epigramática e

encomiástica *História da Índia no tempo em que a governou o Visorei D. Luís de Ataíde*.

Manuel da Costa (1552) foi outro poeta áulico que teve sua obra reimpressa em 1745 no *Corpus Poetarum Lusitanorum qui Latine scripserunt*. A respeito dos seus poemas, comenta Américo Ramalho: “Estes poemas de exaltação de figuras importantes podiam não passar de poesia de circunstância ... mas recebiam o nome de *carmen heroicum*, dado que seus protagonistas, situados no lugar mais alto da escala social, eram, por alusão à mitologia clássica, heróis” (1994, p.154). A presença da mitologia na obra poética conferia alteza à estirpe real, visto que os deuses associam-se aos casamentos e banquetes. Ramalho chama atenção ainda sobre os sinais épicos contidos nos epitalâmios. Manuel da Costa usa frequentemente o termo *Lysiadae*, criado por André de Resende.

Entre muitos outros autores importantes da poesia latina renascentista portuguesa citamos Jorge Buchanam, André de Resende, Antônio de Cabedo, Amato Lusitano, Pedro Sanches e Diogo Pires.

O autor do poema que analisaremos a seguir, Diogo Pires, nasceu em Évora, em 1507. Adotou o pseudônimo de Didacus Pyrrhus Lusitanus, talvez por dois motivos: primeiro porque era costume a adoção de um nome poético dentro do Renascimento; segundo, diz-se, porque era judeu e teria adotado aquele pseudônimo para ocultar-se das perseguições do Santo Ofício. Foi errante. Andou por Novara, Liège, Lovaina, Ferrara, Ancona, Ragusa, Constantinopla, Jerusalém etc.

Dedicou-se à lírica de caráter erótico, como os poetas menores do Lácio. Do mesmo modo que Tibulo, o inquieto enamorado de Sílvia canta os engodos da paixão, a melancolia e o desespero de quem ama e duvida. Era considerado pelos humanistas da época um êmulo de Tibulo.

Publicou *Carmina* em Ferrara, em 1545. Em Ragusa, publicou *De Illustribus familiis quae hodie Rhacusae extant*. Seu célebre editor, Aldus, considerou-o “gran poeta e literato grego e latino”. Frei D. Fortunato Boaventura, cujos apontamentos foram publicados por Antônio de Portugal de Farias, com o título *Portugal e Itália*, em Leorne, 1905, o tem como um dos melhores poetas do seu tempo.

Um comentário na Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. XXI, avalia a obra de Diogo Pires como muito delicada, trazendo em si um ressaibo do velho Lácio, porém gelada nos enfoques. Segundo tal avaliação, os versos, sem citação,

Serranae alpinae facies me percutit.

Ibat nuda caput, teneros nudos puellae pedes....

[a face da serrana alpina me tocou.

Ia nua a cabeça, nus os ternos pés da menina...]

«são jóias de museu e é pena que involuntariamente o prescrito se vingasse da terra que o segregara servindo-se de língua morta e sepulta.»

Em que pese a má vontade do comentador com o idioma de que se serviu o Didacus, a avaliação do enciclopedista segue elogiosa.

Quando não é a elegia e até o epitáfio em três ou quatro jambos, gênero muito em voga no Renascimento, como vimos nos autores citados acima, são os *carmina* de sabor amoroso que a sua musa mais se esmera em produzir. Poeta melodioso, criou versos lânguidos, destilados dos sutis perfumes que exalam da musa pagã.

Apresentaremos abaixo nossa tradução do texto IN NUPTIIS VIRGINIS MANDOTIAE ET PETRI ALBANI, com alguns comentários de ordem literária feitos a seguir.

3. TEXTO

NAS NÚPCIAS DA VIRGEM MENDOZA E DE PEDRO ALBANO

Vem, divina Juno, traze contigo as tochas conjugais;
A donzela está unida ao varão; vem tu somente, Juno!
Ela arde como a lança, como tocada por suave seta,
E existe no inquieto peito, porventura seja amor.
Todavia enquanto ela cisma, ama e sente que é amada,
E teme, suplicante faz para ti secretamente os votos.
Se é amor, brilhe a tocha sagrada como o fogo;
Mas, se o contrário, recua tu, com a mente casta, Vênus.
Recebe, todavia, publicamente os votos da jovem: se a cândida
Noite cai do céu e a molesta turba se retira da casa,
Em doces conversações, e, pronta para abrigar os amores
A noite será mais pura e mais nívea neste dia.
Grande esposa de Júpiter, que assistes aos votos comuns,
Crê em mim, são dignos um e outro dos teus presságios!
A primeira Mendoza descende de magnânima estirpe;
O segundo se origina de antepassados reis Albanos.

A inabalável cepa Mendoza conquistou o homem: chorando,
Ele permanece fiel aos reis de Alba, e a Bêlgica vencida dá as
mãos.

Igual idade, iguais cuidados, nem diferente formosura:
O homem tem a beleza de um rei, ainda que ela seja mais bela.
Convém aos homens uma beleza sem ornamento,
aos quais ajudam os campos de Marte, e o sangue, e a matança,
e as ferozes guerras.

Doce é a raça das donzelas, e a beleza adorna
A idade da moça, e a bem tratada cabeleira.
O sujo Heitor muitas vezes voltava da poeira hostil
E muitas vezes as mãos estavam tingidas de sangue.

Afável, a piedosa multidão das irmãs avançava para o irmão,
Ílfone com os cabelos enfeitados, Creúsa ornada nas faces.
Estão presentes os nobres costumes, também o guardião do pu-
dor;

Comparece a irmã e a nutriz e, junto, a casta mãe.
As castas agradam aos deuses superiores.
Do céu o sacerdote evoca
As divindades etruscas para as jovens de origem estrangeira.
Casto recorreria a deus com a consagrada casta noiva,
Nem grita Hipômenes nas hircanas grutas.

As cestas e as estacas estão de pé; aquele trabalho não convém
Às donzelas filhas de rei sob a estirpe ocidental.
O trabalho tem seu preço, e o dote é estimado em grande monta.
Se por um lado a donzela foge, por outro silencia os lazes.
Enquanto a mãe interroga Penélope se desejaria casar com
Ulisses,

Esta mantém fixas no solo as tochas.
Como o pai se aproxima, ela move a cabeça por algum tempo:
A grega donzela cedeu ao varão de Ítaca. Estou enganado?
Acaso aqui a brisa sopra em volta mais alegre?
Eia! vamos, interrompe as demoras e vem, grande deusa!
Esteve presente como esposa do grande Júpiter,
Áurea veste de deusa, e no dedo havia brilhante jóia.
Atrás seguia o jovem, de quem o arco flexível,
De quem a aljava pende do ombro e as armas soam;

Caminhava também a harmoniosa virgem com os cabelos soltos
Pelo cândido colo, e uma ave colorida voava em torno.
Calado, interrogava-me comigo com espanto:
Que faria a cândida virgem,
Que faria o pavão, quem seria aquele menino?
Ela percebe e sorrindo diz:
“A vós poetas esta é bastante conhecida,
Agrada-me dissimular a verdade.
Agradam-me estes companheiros presentes,
Este meu fiel cortejo
Se alguma vez são preparadas para mim santas solenidades
E aqueles que, como este menino, premem fortemente os peitos
Com a dourada flecha e em nenhum tempo lhes faz falta o amor.
Aquele (deusa Concórdia) depois que encerrou os fiéis amantes
no leito
Ordena que vão para longe as querelas e as más palavras.
Mas a minha presença enche a casa e aumenta as riquezas
Enquanto a bela ave desdobra suas louvadas plumas”.

4. O LIRISMO EM DIOGO PIRES

Não se pode caracterizar toda a obra de um autor através de um só poema. Todavia, um poema pode ser um degrau a galgar para a obtenção da análise de uma obra ou um conjunto de obras, se o tomarmos por um modelo genérico representativo. O poema de Diogo Pires, acima transcrito, oferece-se como um desses modelos através do qual discutiremos, dentro do lirismo, a tópica do encômio, uma quase razão existencial do poeta áulico de então.

Visto que o lirismo como tal se manifesta em múltiplas facetas, na sua longa tradição, cumpre concebê-lo em relação ao sujeito lírico, de acordo com o conceito moderno do termo. Tal conceito deve ser abrangente, tanto do ponto de vista substancial, de grande tradição, oriunda no Renascimento e retomada transfiguradamente com a estética idealística alemã, que Staiger exemplifica, como do ponto de vista semiótico, cuja formulação está explicitada em Roman Jakobson.

No primeiro caso, a essência lírica constitui-se da recordação, centrada no eu-lírico. De tal essência resultam traços estilísticos

caracterizadores, como, por exemplo, a musicalidade, a presentificação, a repetição, a alogicidade, a quebra da norma gramatical e a brevidade da composição. Lírica é, pois, essência, não forma, conforme sintetiza Hegel em suas *Preleções sobre a Estética*, p. 293 e 296:

O conteúdo da poesia lírica é (...) o modo como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias ou perplexidades, dores e sensações toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo; na realidade, o que interessa, antes de mais nada, é a expressão da subjetividade como tal, das disposições anímicas e dos sentimentos, e não de um objeto exterior, por muito próximo que seja.

No segundo caso, a concepção lingüística a ser aplicada ao sujeito lírico, a que Jakobson apresenta, define como lírica a poesia em que a função poética da linguagem, centrada na organização da própria mensagem, se associa à função emotiva, concentrada no emissor. Em tal concepção, o sujeito do *eu*-lírico é o *eu* visado pela mensagem poética em seu aspecto emotivo. Tal centralidade prestada ao *eu* no poema lírico não exclui, todavia, os poemas em que o *tu* é privilegiado. Tal fato pode ser abarcado pela definição jacobsoniana, tendo em conta que a poesia do *tu* inclui uma relação *eu-tu* (elementos essenciais na cadeia comunicativa) na poesia, mantendo o lugar do *eu* em função predominante ou subordinada.

Quando a função do *eu* é predominante, temos a lírica denominada de suplicatória; quando, porém, o *tu* ocupa a primazia, trata-se da lírica exortativa. A poesia lírica em segunda pessoa, abrange os poemas simposiáticos, não voltados para o solilóquio, como a poesia devocional (hino aos deuses), mas para a convívio, o simpósio, o culto, a festa. É o que reproduz uma situação dialógica. Exemplos dessa lírica exortativa são os poemas do *carpe diem*, como o *Carmen* I, XI, “Ad Leoconoem”, de Horácio. Exemplo de poesia lírica suplicatória, no sentido moderno do termo, é o “Hino a Afrodite”, de Safo.

Há, porém, no contexto lírico, muitíssimos exemplos de poesia em que o lugar preponderante é a terceira pessoa - a poesia do *ele*. Nota-se aí a ausência do *eu*, quer como actante, quer como sugeridor de um lugar emocional. Exemplos de lírica em terceira pessoa são poemas que concentram sua atenção sobre objetos (lua, estrela, paisagem) e, mais precisamente, na literatura clássica, os poemas ocupados em relatos míticos.

Como, então, temos a impressão de que a aura lírica envolve um poema em que o *eu* está ausente, sem qualquer encenação pronominal em primeira pessoa?

A lírica como recordação, além da musicalidade como traço de contato com a poesia do *eu*, apresenta um espaço “íntimo” de comunicação que produz no receptor a impressão de um contato a sós com o poeta. Esta impressão não está subordinada a uma enunciação pronominal, mas é resultante do papel semiótico do eu-lírico como um sujeito real ou fictício de enunciação. Segundo Achcar (1994, p. 48), “sua enunciação mimetiza um enunciado de realidade. Sua existência é duplamente implicada na comunicação: como “autor” do enunciado e como sujeito da experiência que é objeto dele. Por isso ele é uma instância semiológica anterior ao enunciado e é também o centro da enunciação, cujo conteúdo é a sua experiência”. O conteúdo do enunciado não é o objeto da experiência, mas a experiência do objeto. A experiência pode ser fictícia, no sentido de invenção, mas o sujeito da experiência, o eu-lírico, é real. Ele estrutura da mesma forma os enunciados que contêm o *eu* como os que o não contêm. Ele transforma a realidade objetiva em realidade subjetiva vívida.

As observações feitas acima são fundamentais para a compreensão da comunicação lírica: o sujeito lírico ocupa uma posição central, da mesma forma que toma parte intimamente em sua experiência, pela transformação da realidade objetiva em realidade subjetiva vivida. O sujeito lírico não é um emissor-real, mas um emissor estrutural, semiótico, reivindicado pelo enunciado, lírico por causa da sua ficção existencial. É um constituinte do jogo literário, uma *persona* do emissor real. Desta forma, quando procuramos a identidade entre o emissor lírico e o autor, não pretendemos que a emissor lírico seja o real, mas sim que o sujeito real se traduz ficticiamente em sujeito lírico.

Ao explicar a diferença do *eu* no sentido lírico para o *eu* na ficção narrativa, Achcar escreve:

Esse sujeito, fonte escondida e necessária do enunciado lírico, de fato não diz “eu”; sua afirmação subentendida é oblíqua: de mim. Ele é, paradoxalmente, um sujeito oblíquo. Seu caso é o ablativo (cujo valor básico consistia na indicação da origem). Outro é o caso do sujeito da narrativa, retamente contraposto ao objeto que instaura, participando *in praesentia* da ficção enunciativa, ele é

Partindo de tais observações, podemos assumir posições interessantes para o nosso objetivo aqui: o que tem de ser avaliado na obra poética não é a *fides* lírica do poeta, ou seja, a adequação do sujeito do enunciado ao sujeito da enunciação; é, antes, a discussão de dois elementos condicionantes, da eficácia estética do poema de Diogo Pires, ou seja, a emoção como ponto de partida (o dado existencial) e a emoção como ponto de chegada (a reação do leitor). O primeiro elemento nos levaria a uma atitude biografista, por vezes arbitrária e incerta, ao passo que o segundo, a reação do leitor, imprime um critério estético, tendo em vista a eficácia da expressão.

Segundo os princípios da estética da recepção, não é relevante para o leitor o grau de correspondência entre personalidade real do autor e sua imagem (*Personae*), mas, sim, a convincente aparência de *fides* (*sinceridade*) e os meios verbais que proporcionam tal aparência com êxito.

Uma outra decorrência pode ser recebida a partir da conceituação da lírica, se a relacionarmos com as questões que envolvem a mimese e a intertextualidade: os poetas que seguem o cânone lírico clássico, concebiam os poemas como imitações da vida, no sentido platônico. No Renascimento, é *mimesis* também em outro sentido: imitação da memória clássica greco-romana através dos elementos formadores dos textos dos antecessores, tidos por modelos.

Para isto, acorre-se aos *tópoi*, estocados na tradição clássica anterior como unidades semânticas, a partir dos quais cada poeta cria, a seu modo, uma forma de expressão.

Tais aspectos podem ser dedutíveis do poema IN NUPTIIS VIRGINIS MANDOTIAE ET PETRI ALBANI, de Diogo Pires, para que se possa verificar a importância literária do estudo de sua obra, quer sob o ponto de vista do estilo, quer pelo uso da língua, objeto de nosso estrito interesse, no exame da expressão lírica renascentista portuguesa.

Algumas constatações devem ser feitas para que um leitor considere o poema de “alta qualidade literária”. A primeira delas refere-se à forma do poema, em dísticos elegíacos. Herdeira direta da poesia homérica e hesiódica, a elegia, entre os gregos, privilegiava, na forma dos hexâmetros e pentâmetros datílicos, ou a temática exortativa, ou a gnômica, ou a guerreira, ou a política. Trazia na sua origem o louvor à heroicidade, à coragem

e ao valor dos guerreiros. Gnômica, manifestava preocupações moralizantes e religiosas. Exortativa, declarava o caráter do transitório, do efêmero. Entre os romanos, os poetas elegíacos desenvolveram a temática erótica.

Não se pode atribuir a este poema de Diogo Pires exclusivamente uma dessas características. Entre os líricos alexandrinos, depois entre os romanos da época de Catulo, era comum este tipo de poema, chamado de poema de circunstância. Eram poemas ligados à vida quotidiana, às ocasiões de encontros, simpósios, festas etc. Neste caso de Diogo Pires, a circunstância são as núpcias. Não é, porém, um canto nupcial, um epitalâmio, conforme era de se esperar, pois, segundo Américo da Costa Ramalho, “a ocasião dita, muitas vezes o poema”. No entanto, o caráter encomiástico predomina, soando como ponto de partida do enunciado. A intenção é homenagear o casal nubente através de um manifesto erudito e prestigioso que o gosto clássico conferia, conforme o costume.

O poema simula a forma dialógica, através de um enunciador (um sujeito lírico) que se dirige a um interlocutor, a deusa Juno. Sob o enunciado, prepondera a presença de um *eu* que se deixa medir no tom suplicatório do discurso. Não se trata de uma enunciação que parte de um *eu* e para ele retorna, circunscrevendo, elaborando um *eu* sujeito e objeto lírico. É, sim, um sujeito lírico que suplica e, na súplica, inclui o encômio. A mensagem é enunciada de tal forma que não se percebe nele nem a patente lisonja que constrange, nem a veleidade que oculta. A busca de um justo equilíbrio da expressão emotiva se dá através do elemento mitológico, imprescindível no contexto humanístico-renascentista.

O louvor e a alusão mítica constituem, pois, os dois elementos que devem regular a análise conteudística do poema e sobre os quais repousa todo seu vigor literário. Há uma espécie de triângulo, no que se refere à enunciação. A iniciativa do louvor parte da primeira pessoa que faz um apelo para uma segunda pessoa, a divindade mítica, em favor de uma terceira pessoa, o casal nubente.

A primeira pessoa é o actante lírico que está a demonstrar sua afeição pela terceira pessoa. Esta, por sua vez, constitui o endereço do texto, o receptor final. Em função desta também se justifica a escolha do mito para o louvor. Nas configurações mitológicas antigas, estava envolvida a classe aristocrática, a qual, através dos heróis, se regozijava por sua humana e divina linhagens. Os mitos estão ligados, pois, à história de reis e de príncipes, numa forma de seleção elitizante que os coloca acima dos outros

homens. Portanto, é possível depreender, por essa relação textual, que o casal homenageado é também um representante de nobre linhagem.

Américo Ramalho, em notas ao texto, tenta identificar alguns Mendozas e, possivelmente, a família de Pedro Albano, citados no texto, baseando-se em documentos do século XVI. De igual maneira, aproxima, através da indicação do verso 18, a data de composição do encômio, situando-a entre 1570 e 1572.

O universo mitológico do poema constitui um microcosmo em que atuam, de um lado, as divindades do Olimpo, de outro, os heróis, participantes de dupla natureza humano-divina. A invocação de Juno se dá porque, na antiga Roma, a esposa de Júpiter era a deusa da fecundidade e deusa-rainha. Presidia as justas núpcias e a maternidade. A ela consagrava-se a grande festa das *Matronalia*, (um autêntico “dia das mães”) nas Kalendas de março. No poema, o sujeito lírico pede que Juno traga as tochas (*faces*). As tochas ou fachos luminosos são uma referência a um costume muito antigo. Segundo a lenda, a origem do hábito de acender fachos luminosos remonta ao mito de Perséfone, cuja mãe, Deméter, a procura portando tochas ardentes, gesto imitado pelos iniciados nos mitos dos mistérios de Elêusis. A tocha simboliza a purificação pelo fogo e a iluminação. É a luz que ilumina a travessia. Juno é, pois, invocada quando se fala em união, em pacto, estando ausente qualquer conteúdo sensualístico.

Quando se trata, porém, de proporcionar um toque de sensualidade ao poema, segundo os críticos tão ao gosto de Diogo Pires, o discurso se volta para Vênus, mãe de Cupido, a qual vem associada às ligações de atração voluptuosa e amorosa. Tudo flui através de um vocabulário que sugere os sentidos como *arde, cuidados, branda, seta, ama*. Mas Vênus também sugere a noite que chega para cobrir, com seu véu, os amores, enquanto o grupo dos convivas se retira. Nenhuma noite será melhor, mais pura, mais nívea.

Juno é de novo invocada no verso treze para garantir bons presságios, visto que, um e outro são dignos, segundo faz crer o sujeito lírico. A garantia da dignidade está, em primeiro lugar, na magnanimidade da estirpe à qual ambos são fiéis: ela, da *gens* Mendoza, ele, de avós albanos, reis. O comentário de Ramalho identifica a época das guerras contra os Países Baixos entre 1570 e 1576. Desta forma se processa o elogio dos noivos: a fidelidade à estirpe, a igual idade, a formosura.

Em ambos há formosura, mas a beleza do homem difere da beleza da mulher. As diferenças são mostradas através de contrastes, cabendo ao homem uma beleza rústica, sem ornamentos, para a qual contribui a participação na crueldade das guerras, como soldado. Às donzelas destaca a natural suavidade, a beleza juvenil, o trato da cabeleira.

Nesse sentido, Diogo Pires se aproxima de Ovídio, preferindo uma beleza que se acresce pelo bom trato, mas distancia-se de Propércio, que preferia ver nas mulheres uma beleza natural, sem adornos e sem artifício.

Esse contraste é realçado através dos exemplos tomados à literatura clássica antiga. É o caso do guerreiro Heitor, que emergia da poeira com as mãos em sangue, em total desalinho, e era confortado pelas irmãs Ilíone, que ia ao seu encontro com os cabelos enfeitados, e Creúsa, com as faces ornadas.

Não só as diferenças físicas distinguem um e outro, mas também algumas qualidades que devem agradar aos deuses superiores. São virtudes que se preservam: a primeira é o pudor, cujo guardião é o pai, mas que está presente na irmã, na nutriz, na casta mãe. O exemplo mítico de guardar a castidade e mostrar gratidão aos deuses está expresso pela referência mitológica a Hipômenes, jovem casto, que obteve Atalanta por causa de sua devoção a Vênus. Foi, porém, transformado em leão por ter profanado o templo em que estava, por incitação da deusa, visto que este não lhe fora grato.

A outra virtude enumerada é a do trabalho feminino, cujo modelo é Penélope, exemplar também das virtudes da modéstia e do respeito à autoridade paterna.

Ora, tais qualidades atribuídas aos seres míticos são, por analogia, atribuídas aos homenageados no encômio. Tal analogia é realizada através da consideração de fatos contemporâneos, intercalados no meio da exposição dos Mitos.

O apelo a que Juno não demore em comparecer baseia-se nessas mesmas virtudes que servem de motivação. Ao casamento de Penélope a esposa de Júpiter compareceu com vestes de ouro e brilhante jóia no dedo. Enquanto a virgem caminhava com os cabelos soltos descendo pelo cândido colo, ao redor voava o pavão, ave predileta de Juno, cuja plumagem passava por ter os cem olhos com que o vigilante Argos guardava sua rival, a “novilha” Io. O pavão também era associado à energia solar, isto é, à celestial energia criadora. A presença de Cupido, o eterno menino, é

garantia de permanente amor. O comparecimento de Vênus simboliza a concórdia e paz no âmbito do casal. A presença de Juno com seu pavão traz o bem estar e a fartura à casa.

Como se pode ver, o poema é rico em imaginação e conduz o leitor a um admirável mundo de ficção. A emoção estética é resultante da conjugação do louvor e do conteúdo mitológico, o instrumento de que se serve Diogo Pires para conferir ainda uma sutil atmosfera de sensualidade lírica.

Diogo Pires é tido como o Tibulo do Renascimento português. Neste poema, pode-se aproximá-lo do modelo latino em alguns aspectos. Um deles é o uso da métrica do tipo elegíaco, sem contar a língua. O lirismo também os aproxima na medida em que alguns procedimentos podem ser comparados, como, por exemplo, o hábito de invocar as divindades pagãs, o costume de fazer os votos públicos que agradam aos deuses. Uma visão do conjunto de toda a obra talvez pudesse oferecer melhor visão a esse respeito.

5. CONCLUSÃO

As investigações em torno do uso do latim no Renascimento português conduziram os pesquisadores a textos de autores até recentemente desconhecidos, mas de grande valor estilístico e literário. Citam-se os casos de Cataldo Sículo e Diogo Pires, por exemplo, no contexto de um sem número de outros autores.

Ao efetuarmos a leitura do texto de Diogo Pires, percebemos a preocupação de aproximar o uso da língua latina do renascimento aos moldes do latim clássico, particularmente próximo dos poetas que operaram os versos elegíacos.

Diante do grande número de poemas com temática laudatória, pode-se afirmar que esta modalidade lírica foi praticada no Renascimento com muito mais intensidade do que na época romana. É que a valorização da cultura clássica se dava no âmbito aristocrático com a participação dos mecenas que patrocinavam o autor e a conseqüente valorização do poeta áulico. A poesia encomiástica proliferou de tal modo que se pode mesmo dizer que é uma das modalidades favoritas entre os renascentistas em Portugal.

Ao analisarmos o poema de Diogo Pires, pudemos constatar o modo como o autor desenvolve liricamente o encômio. Há um sujeito lírico presente, que se dirige a uma segunda pessoa, uma divindade pagã, em forma de súplica em favor de uma terceira pessoa, o casal nubente. Tal atitude

permite orientar a leitura do texto em dois pólos fundamentadores. O primeiro é o louvor, o segundo, o apoio mitológico pelo qual ele se processa. O efeito estético que se produz no leitor é o de uma fantasiosa aventura mítica em conformidade com o encantador instante de celebração das núpcias.

Não há, com efeito, discrepância anacrônica entre a realidade mitológica que lhe serve de apoio e o encômio, voltado para o presente, visto que a aproximação que o *eu*-lírico empresta entre valores constituídos literariamente, o passado e a sua atualização, repousa sobre a atemporalidade que o processo lírico desencadeia, segundo a visão de Staiger.

Tendo em vista que Diogo Pires, embora fosse judeu, tenha vivido num período eminentemente de dominação cristã, dentro de uma sociedade que prezava este valor com a máxima devoção, o poema não oferece uma reflexão neste sentido, nem pelos valores que manifesta, nem pela linguagem que lhe era característica. Os valores manifestados para a ocasião, a perenidade e a dignidade das estirpes, o pudor, a concórdia, o trabalho são valores estratificados ainda antes do advento do cristianismo.

BIBLIOGRAFIA

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUESA E BASILEIRA. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, s. d. Vol XXI.
- JACKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- RAMALHO, Américo da Costa. *Estudos sobre a época do Renascimento*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1994, 2 v.
- _____. *Para a história do Humanismo em Portugal*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1994, 2 v.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.