

**PESTE E POESIA NO SÉCULO XVII:
APRESENTAÇÃO BREVE DA OBRA DE
FRANCISCO RODRIGUES LOBO**

*PLAGUE AND POETRY IN THE 17TH CENTURY: A BRIEF PRESENTATION OF
FRANCISCO RODRIGUES LOBO'S WORKS*

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho

Professora associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal de São Paulo
(UNIFESP)
maria.fernandes@unifesp.br

Submissão: 16 de dezembro de 2020.

Aprovação 25 de janeiro de 2021

RESUMO: Este artigo apresenta estudo sobre as éclogas de Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), partindo do *Discurso sobre a vida, e estylo dos pastores*, texto que traz, na brevidade própria do discurso preambular, fundamento, histórico e finalidades do gênero das éclogas: pregação de verdades honestas e elogio das virtudes, morigeração dos costumes, desengano e queixumes contra a reputada ausência de idoneidade dos hábitos da cidade. Depois o artigo faz breve análise das dez éclogas, indiciando os termos do modo bucólico e pastoral.

Palavras-chave: agudeza, écloga, imitação, decoro, século XVII

ABSTRACT: This paper is a study concerning the eclogues of Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), focusing on his preambular *Discourse on the life and style of shepherds*, which affirms the basis, historical background and aim of the genre: preaching of honest truths, praise of virtues and customs, disillusionment and complaints about the reputed lack of idoneity in city habits. The paper then presents a brief analysis of the ten eclogues, focusing on the terms relating to the bucolic and pastoral genres.

Keywords: wit, eclogue, imitation, decorum, 17th century

“(...) engenhoso, elegante, grande cortesão e não menor
jardineiro da língua portuguesa,
que tosou, poliu e cultivou como bom filho e grato repúblico.”
(Hospital das Letras. Dom Francisco Manuel de Melo)

A obra de Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622)¹ é uma das mais conhecidas dentre os poetas seiscentistas, o que não significa que ela tenha sido muito estudada ou frequentada por leitores comuns. Quando as instituições do conhecimento do campo literário: estudos literários, pesquisa acadêmica, indústria do livro, academias e sistema do ensino formal da literatura tratam da poesia escrita no século XVII, o que não ocorre com frequência, Francisco Rodrigues Lobo aparece como um autor canônico. Recebe maior destaque a poesia que escreveu no estilo bucólico, portanto, é como autor de pastorais que seu cânone mais se evidencia. Essa proeminência apenas é disputada por sua prosa mais referida: o diálogo *Corte na aldeia e noites de inverno*, publicado em 1619.

Um índice concreto de tal aceitação aparece na presença de obras do poeta em acervos de bibliotecas públicas brasileiras. À guisa de demonstração, podemos mostrar que na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, constam cinco títulos de Rodrigues Lobo só de livros de poesia publicados no século XVII, alguns deles editados por iniciativa do próprio autor. Se forem computados os títulos publicados posteriormente, a soma aumenta bastante. Por sua vez, o acervo do Real Gabinete Português de Leitura (RGPL), também do Rio de Janeiro, registra a existência de 48 itens bibliográficos de textos escritos por este autor e 7 registros da fortuna crítica que incide sobre sua obra, escritos por estudiosos de literatura portugueses e franceses. Desse acervulo, a maior parte foi publicada no século XVIII: 13 livros, mas é no século XX que se encontram tanto edições contemporâneas de sua poesia e prosa quanto da referida crítica literária, que soma 20 itens.

A partir deste conjunto breve de dados, é possível fazer algumas ponderações. Trata-se, comparativamente com acervos de outros prestigiados poetas seiscentistas

1. Estudiosos se dividem entre as datas supostas do nascimento do poeta: 1573, 1574 ou 1580, e de morte: 1621 ou 1622.

lusitanos, de um número elevado de títulos, o que corrobora seu lugar no cânone das letras portuguesas. Posto que minimamente, a crítica literária do século XX em âmbito europeu buscou entender a obra de Francisco Rodrigues Lobo, contudo esse interesse não foi suficiente para suprir com informações e reflexões um exercício de compreensão da obra conjunta desse autor. Acredito ser esse o artigo principal que deve mover uma reflexão sobre as razões do distanciamento do público leitor contemporâneo às letras de prosa e poesia escritas na virada do século XVI para o século XVII.

Quanto às duas edições seiscentistas, presentes nos acervos das duas maiores bibliotecas brasileiras de poesia lusófona, mostram que Rodrigues Lobo era tido como um poeta conceituado na corte já no seu tempo de vida, pois poucos publicavam obras poéticas individuais no início do século XVII. Autoridade conquistada em breve vida, pois sabe-se que o poeta morreu jovem, com 42 anos, numa tempestade no rio Tejo em 1622. Aparentemente sua autoridade poética cresceu a partir dos primeiros leitores, e se prolongou nos séculos XVII e XVIII, dada a copiosa edição setecentista de seus títulos. De fato, tanto no domínio da poesia quanto da prosa, a qualidade da produção desse autor nunca suscitou abstenções, como ocorreu com outros nomes contemporâneos e próximos a ele. O fato dessas bibliotecas do Brasil possuírem numerosos estudos sobre a obra de Francisco Rodrigues Lobo indica que há interesse pela apresentação de sua obra ao público que lê poesia e prosa do século XVII, ou que deseja obter informações sobre tais letras. Sabe-se que esse público leitor não é extenso, ainda assim uma apreciação concisa destes versos e discursos bem escritos na língua portuguesa é o objetivo do presente texto.

Entre os livros que compõem os dois maiores acervos brasileiros mencionados, não aparece individualizado seu primeiro título, publicado ainda no século XVI: os *Romances*, de 1596. Essa estreia editorial, todavia, inseriu imediatamente o jovem Lobo na cena letrada nacional, pois o romanceiro era gênero efervescente àquela altura de virada de centúria, a contar para isso a produção dos romances novos de Luís de Gôngora, modelo do gênero para todos os ibéricos. Aquele primeiro livro impresso, que traz 58 romances, teria despertado, segundo Jose Ares Montes, maior interesse dos poetas lusitanos¹ pelo gênero do romance novo. Entretanto, logo no início do Seiscentos o autor publicou a pastoral *A Primavera* (1601), que será a primeira parte de uma trilogia que receberá o mesmo título, inteirada pelos livros *O Pastor peregrino*, de 1608 e *O Desenganado*, de 1614. (Esses três livros, juntos na trilogia ou separados, constam nos arquivos brasileiros a partir de variadas publicações elaboradas desde suas edições primeiras). Começando com vigor o século XVII, Francisco Rodrigues Lobo se inscreve também na convenção épica e publica em 1610 o poema heroico *O Condestabre de Portugal*. Ao que parece, todavia, a maturidade poética encontra-se nas *Églogas* de 1605, livro igualmente presente em nossas bibliotecas brasileiras.

Para se ter uma demonstração material da obra de Rodrigues Lobo que se encontra no acervo do RGPL, por exemplo, os dois títulos seiscentistas são: uma edição rara de *O Condestable de Portugal*, e um exemplar do diálogo *Corte na aldeia* de 1630. Destaca-se uma edição feita em 1723, chamada de *Obras politicas moraes, e métricas: que contem vários títulos: corte na aldeia, a primavera, o condestabre, églogas e o romanceiro*, sendo comum nessas edições velhas a reunião da prosa com a trilogia mista de pastores.

1. MONTES, Jose Ares. *Gongora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. Madrid: Editorial Gredos, 1956, p. 185-186.

Em versos, o leitor que for à Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro tem ainda disponível o poema *La Iornada que la magestad catholica del rey Don Phelippe III de las Hespañas hizo a su Reyno de Portugal; y el Triumpho, y pompa con que le recibió la insigne Ciudad de Lisboa el año de 1619. Compvesta en varios romances*, publicada em Lisboa em 1623. Trata-se de 56 romances encomiásticos que representam a aclamação da entrada do rei castelhano em Lisboa. Poemas encomiásticos de aclamação são bastante comuns no início do século XVII na península ibérica.

Enfim, quanto aos livros impressos do autor, são esses os títulos disponíveis, mas o leitor pode se deparar com textos avulsos que não se encontram em nenhum dos livros conhecidos do poeta, publicados noutras edições que não as referenciadas. Para mencionar efetivamente um poema, na BN o leitor tem acesso ao *Canto elegiaco no lamentavel sucesso do Santissimo Sacramento que faltou do Sacrario na See da cidade do Porto* publicado em letra de imprensa em Lisboa em 1614. Partindo de uma circunstância histórica, neste *Canto* o poeta compõe cinco elegias que representam a comoção pública pelo roubo de um sacrário de igreja. Trata-se de um poema avulso, cuja composição tem origem numa matéria circunstancial vivida coletivamente na cidade de Lisboa. Ele não faz parte de nenhum dos livros organizados pelo próprio poeta, que deram estampa aos conjuntos mais orgânicos de seus poemas: sua produção pastoril, romanceira, dialógica ou os versos em *medida velha*, as redondilhas, que ele também burilou bastante. Entretanto, nesse *Canto*, o primeiro verso da primeira elegia – *Terra ia noutros anos venturosa* – mostra a mesma construção de caráter desditoso da personagem Lereno, protagonista da pastoral *O Desenganado*, publicada no mesmo ano de 1614, como vimos, noutro gênero poético, todavia. Portanto, o conjunto de sua obra é rico, exhibe peças variadas na composição retórica dos gêneros diversos. Em bibliotecas que conservam acervos antigos, há ainda a possibilidade de serem encontrados textos seus de diversas naturezas, que tenham circulado apenas manuscritos nas cortes da Ibéria, de que darei um exemplo mais adiante.

Vê-se que a obra de Rodrigues Lobo é, no conjunto, diversificada quanto aos gêneros poéticos: tercetos, quartetos e quadras, oitavas, décimas, silva, redondilhas, sonetos, canções e suas variantes: sextina ou liras; cantigas, vilancetes, glosas e motes, trovas, romances e endechas, em versos que passam da *medida velha* à *medida nova*, com o dinamismo próprio que marca a poesia escrita no Seiscentos ibérico. Porém, realça nessa constelação de versos uma peça em prosa, o diálogo *Corte na aldeia*, publicado em 1619 em Lisboa. A importância desse livro para as letras portuguesas é irredutível. Esse diálogo configurou o modelo de homem de corte na sociedade lusitana, emulando de perto o livro *O perfeito cortesão*, de Baldasare Castiglione, na Itália (1528).¹ Diálogo é gênero dos mais prestigiados nos séculos XVI e XVII; é considerado o mais dialético dos discursos pois,

1. Há um debate sobre a inserção peninsular dos modelos destes espelhos de príncipes emulados por nosso homem de letras. Cf.: BURKE, Peter. *As fortunas d'O Cortesão*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997, p.70: “O fato de que o Índice de Lisboa de 1624 discute uma edição italiana d’*O Cortesão* com certo detalhe confirma que o texto era razoavelmente bem conhecido em Portugal naquela época.” Conforme também Luís Miguel Nava, o estudioso José Adriano Freitas de Carvalho teria apontado, em artigo escrito em 1976, outra importante fonte de imitação para Rodrigues Lobo na sua *Corte na aldeia*: tratar-se-ia do livro *Piazza Universale de Tutte le Professione del Mondo*, de 1585, escrito por Tomaso Garzoni, publicado em Veneza. In: *Poesia de Rodrigues Lobo*. Apres. crítica, seleção, notas de Luís Miguel Nava. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985, p. 27. Outros estudiosos apontam modelos diversos não excludentes.

de partida, em sua composição, a existência de pelo menos duas vozes cujas opiniões se alternam sobre determinada questão, garante-lhe prontamente o lugar de troca das ideias. De toda forma, não importa o quanto Rodrigues Lobo se aproximou ou distanciou do modelo italiano produzido por Castiglione, letrado que definitivamente foi conhecido e imitado por toda a Europa no século XVI, o que importa é que as questões definidoras daquele universo letrado foram atualizadas no que concerne à língua, prosa e poesia portuguesas por essa fingida *Corte* elaborada numa aldeia lusitana:

A concepção e alguns dos temas eram claramente inspirados pelo *Cortesão*; *cortesania*, por exemplo, graça, e também a questão da língua (...) Ele também voltou aos próprios modelos clássicos de Castiglione, não só Platão, Xenofonte e Cícero, que foram citados juntos no primeiro diálogo, mas também Horácio, Quintiliano e Sêneca.¹

Quando da publicação da *Corte na aldeia* em 1619, os leitores portugueses já conheciam diálogos relevantes nas letras quinhentistas, como o *Diálogo da Pintura Antigoa* (livro segundo), de 1548, do pintor Francisco de Holanda, os *Diálogos de amor* de Leão Hebreu, (Roma, 1535) e, no campo da doutrina, os referenciais *Diálogos sobre a vida cristã* de frei Heitor Pinto, de 1563. E vários outros, igualmente importantes, mas o livro de Lobo decididamente configurou uma silhueta para o homem de corte português na medida em que compõe um preceituário comportamental recomendando a liberalidade, a discrição, a arte da civil conversação e o domínio das letras como virtudes urbanas a serem conquistadas por todo homem educado.

No que concerne à leitura da obra poética de Francisco Rodrigues Lobo, desponta de imediato a compreensão e a prática do gênero da écloga. A estudiosa Maria de Lourdes Belchior² fez um arrazoado conjunto da obra deste poeta de ação definidora na história das letras portuguesas, lembrando que a écloga é gênero muito importante vindo das antiguidades greco-latinas, possui variedade temática e cambiante terminologia.

Por não apresentar uma estrutura fixa na convenção de sua forma, o estudo da écloga encontra dificuldades no campo literário, quando mais por ser, por outro lado, gênero totalmente descolado “(de uma suposta) realidade” que muitos leitores desejariam ver significada na literatura por compreenderem que é esse seu papel. Bem diversa dessa expectativa, o bucólico traz, sim, fantasia radicalmente pura. O costume pastoril, convenção memoriosa na poesia grega e na poesia latina³, implica o fingimento absoluto

1. BURKE, Peter. *As fortunas d'O Cortesão*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997, p. 109.

2. BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Itinerário poético de Rodrigues Lobo*. Lisboa: IN-CM, 1959.

3. Convenção tão antiga que aparece dela uma figura apresentada na famosa descrição gravada no escudo de Aquiles no antigo poema *Iliada* (séc. VIII a. C.), canto XVIII, versos de 573 a 578:

De boi de chifres erectos manada vistosa ali grava.

Uns animais eram de ouro; outros feitos de estanho luzente.

Saem do estáb'lo nessa hora, a mugir, para o pasto, que ao lado

se acha de um rio sonoro com margens de canas flexíveis.

Quatro pastores os bois conduziam, também de ouro puro;

por nove cães protegidos, de rápidos pés, vinham todos.

In: HOMERO, *Iliada*. Trad. Carlos A. Nunes. 29. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 428.

e artificioso que, conforme foi assimilado nas letras da língua portuguesa nos séculos XVI e XVII, carrega uma filosofia moral comumente vinculada ao louvor da vida campesina, ao elogio da natureza e do amor, e à elevação da virtude. Intemporalmente, temos que nela a descrição de quadros é meticulosa, ao passo que a ação narrada é necessariamente simplória. Esse é o substrato geral da égloga, de que a ficção pastoril é sempre disfarce. Os termos que se fazem programaticamente presentes são o canto, o amor (e a morte), pois sob o disfarce dos cuidados com a pecuária, em cenários com plantas, animais e instrumentos musicais típicos, pastores tratam efetivamente de poesia e de música. Nessa ficção, a musa bucólica é agreste, daí que a música tocada e cantada pelos pastores deva manter-se próxima à humildade das coisas do campo.

Quanto ao amor, por meio de pastores ou vaqueiros que fazem confissões ou relatos de dores amorosas, fingimento de tristezas e desilusões e iniludíveis desventuras, a égloga ataca vícios e males capitais, ou radica num pessimismo agudo concentrado no *desengaño*. A ação do canto, da poesia, propõe uma espécie de acrisolamento que purifica a alma do amante infeliz.

O pastor é o componente bucólico que mais distinção provoca, em especial ao leitor nosso contemporâneo que, em tese, não reconhece como plausível os dois traços dicotômicos de sua composição como personagem: rústico e conhecedor. O pastor não apenas conhece, mas pratica o cotidiano laboral do pastoreio; ao mesmo tempo é sabedor das coisas do mundo e, mais curioso, sabe exprimir esta sabedoria por meio da linguagem em estilo único. Este heroísmo *sui generis*, de personagens cujas vozes cantam paixões humanas, distanciam a égloga da concepção heroica presente na épica e na tragédia. Assim, quer pela mediocridade da matéria dos afetos humanos, quer pela rusticidade das personagens, a égloga “faz descer” o estilo rumo ao pedestre. No entanto, pela própria complexidade presente na constituição especial destes pastores-filósofos, o estilo pedestre não o é totalmente, pois mostra-se permeado o tempo inteiro de componentes poéticos e retóricos dos estilos sublime e mediano. Graça e elegância, sutileza e concisão são prerrogativas de seu estilo.

O modo bucólico imprime efetivamente uma marca muito especial nos gêneros que o realizam, à égloga converge toda essa complexidade formal. De fato, é sobre a figura do pastor que o comentador Antonio Lulio, um letrado vinculado historiograficamente aos estudos retóricos greco-bizantinos, faz incidir o decoro das églogas: “Lo adecuado de la égloga será que un personaje rústico haga alardes de sabiduría, de hermosura o de cualquier otra cosa, com ostestación.”¹ Afirma ainda Lulio a respeito do decoro do pastor: é aquele “a quem a solidão e o ócio lhe infundem admiração pela natureza, contemplação das coisas captadas pelos sentidos e o ocupam com o saber.”²

1. LULIO, Antonio. *Sobre el decoro de la poética*. Intr., ed., trad., y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid: Ediciones Clasicas, 1994, p. 65.

2. Idem, p. 63. Contudo, é precisamente a construção deste cenário bucólico eminentemente fictício, com personagens e ações sinalizadas pela convenção do gênero, que ocasionalmente o leitor contemporâneo tem dificuldade de assimilar, nem sempre se mostrando apto a condescender com o caráter todo artificioso do gênero. Decorrência pouco salutar dessa inabilidade de leitura pode ser vista na incompreensão das agudezas ou da instrução retórica dessa poesia, às vezes tomada banalmente como artificial e paramentada, e supostamente sem interlocução. Tal dificuldade se dá mesmo no domínio dos estudos literários que, por exemplo, correntemente identifica o poeta Francisco R. Lobo ao poeta-Lereno, personagem. Efetivamente, a pastoral apresenta sempre um “fingimento” poético fortemente centrado na *persona* do pastor. Com certeza, é em função da imitação organicista da importância da personagem Lereno que se deu o efeito de

A convenção da égloga deriva de poetas gregos muito antigos, nomeadamente de Teócrito, que deixou como herança sua estrutura poética nos *Idílios* e, pontualmente, o *topos* do lugar ameno. O livro das dez églogas, as *Bucólicas*, de Virgílio assentou o gênero nas letras em latim. Modelos cristãos elevados não faltaram: o *Bucolicum Carmen* de F. Petrarca, as *Éclogas* da J. Sannazaro, história pastoril composta por um prólogo e textos em prosa, alternados com poemas, por volta de 1485, livro que selou o modelo nas letras modernas. Em Espanha, Garcilaso de la Vega; nas letras de autores modernos em Portugal, nosso poeta teve modelos nas obras de Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, António Ferreira, Frei Agostinho da Cruz, Diogo Bernardes e, muito de perto, Luís de Camões.¹

Quanto à terminologia genérica em que se inserem as églogas, nos estudos literários, as relações entre os termos bucólico e pastoral ou pastoril, e égloga, muito próximos do ponto de vista da preceptiva, demandam apreciação elucidativa que forçosamente não cabem nesta apresentação breve da poesia pastoril de Rodrigues Lobo². Apenas é preciso deixar assente o uso assumido dos dois termos axiais modo e gênero. Na verdade, o conceito de gênero no século XVII é tão complexo que poderíamos falar, como diversos autores o fazem, em gênero bucólico, (e com isso ainda estaríamos tratando apenas de um aspecto desse conceito nuclear das letras imitativas). Tomar bucólico como gênero seria possível porque os dois primordiais postulados do gênero da égloga – canto afetivo de uma personagem pastoril enunciado, em geral, pelo modo de enunciação dialógica – são os princípios de composição atendidos por tais poemas. No entanto, é mais proveitoso, do ponto de vista da interpretação, aderir ao mais corrente uso, da parte dos estudiosos lusófonos, adotando a dupla concepção de “gênero e modo” como dois conceitos que se traspassam entre si: modo bucólico e gênero da égloga. Isso porque a ideia de modo prevê uma combinatória plural de regras de enunciação dramática, narrativa e mista, como também presume um leque de formas verbais poéticas e prosaicas que talvez ficassem confrangidas a quem pensar isoladamente numa espécie do gênero. Refletindo a partir de estudos de Rita Marnoto que o sentido de “bucólico não se vincula nem a um modo enunciativo específico, nem a uma forma de expressão fixa”³, – embora saibamos que predomine na convenção o modo dramático de enunciação, como dito; que “o princípio

comutação de imagens da figura ficcional com a pessoa empírica do poeta por parte de parcela da crítica literária a essa obra dedicada. O lugar, contudo, de interpretação deve ser procurado dentro da convenção pastoral e não na exterioridade da ficção. Enfim, a questão da recepção de poemas que imitam gêneros antigos é bastante concorrida, este não é o espaço ideal para tal debate, porém não se pode negar o fato de a produção poética mais difundida de Rodrigues Lobo incidir fortemente em um gênero advindo das antiguidades grega e latina, como a égloga, ter parcela de contribuição nos problemas de sua recepção.

1. Um texto que tenha por objetivo fazer o histórico dos modelos do gênero égloga em língua portuguesa teria de, pelo menos, mencionar autores e obras como *Diana*, de Jorge de Montemor, 1559; *Galatea*, de Miguel de Cervantes, de 1585; *Arcádia* de P. Sidney, de 1598, e a *Arcádia* de Lope de Vega; *Astrée* de Honoré d’Urfé. No teatro, o drama pastoril *Aminta*, de 1573, de Torquato Tasso e *Il Pastor Fido*, 1590, de G. Guarini. Muito antes, no mundo da Segunda Sofística grega, houve narrativas pastoris, como *Dafnis e Cloé*, de Longo (século II); e logo depois de Francisco Rodrigues Lobo ter publicado as suas dez églogas, aparece a edição impressa póstuma da *Lusitânia transformada*, de Fernão Álvares do Oriente, em 1607. O presente artigo não se arvora a fazer um tal histórico.

2. Os dois termos bucólico e pastoral são aqui tomados como sinônimos.

3. MARNOTO, Rita. *A Arcádia de Sannazaro e o bucolismo*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1995, p. 17.

de dialogia é inerente não só à concepção do modo semântico-pragmático bucólico, como também ao processo de evolução histórica do gênero¹ e, enfim, que a ficção bucólica “se adapta às mais variadas circunstâncias: para tecer encômios, para criticar ou satirizar, para celebrar ocasiões festivas, para lamentar a morte, para dissertar sobre assuntos de interesse cívico e literário, para dar voz ao sentimento amoroso”², considero proveitosa a diferenciação significada pelos dois termos. Assim, deve ficar assente que o termo *écloga* significa um gênero da arte poética que se insere na convenção bucólica que, por sua vez, se realiza em outros gêneros instruídos pelas artes poéticas e retóricas.³ Veja-se sobre a questão uma síntese de Luís Miguel Nava:

Entre nós a *écloga* assimila uma tradição bucólica, de que tanto os cancioneiros medievais, onde ela é patente nas serranilhas e nas pastorelas, como o teatro vicentino nos dão conta. Foi com Garcilaso (1503-1536), poeta que com Boscán (1493-1542) introduziu em Espanha as formas literárias italianas, que a *écloga* se estabeleceu na Península, onde do lado português se iriam distinguir no seu cultivo autores como Bernardim Ribeiro, Cristóvão Falcão, Sá de Miranda, António Ferreira, Camões, Diogo Bernardes e Frei Agostinho da Cruz.⁴

De maneira definitiva, um importante livro traz um arrazoado sobre o que significou a produção de *éclogas* nos séculos XVI e XVII na Europa: trata-se do comentário *Anotaciones a la poesia de Garcilaso*, feito pelo erudito comentador Fernando de Herrera, em 1580, em Sevilha. Nesse livro, o leitor tem diversas apreciações sobre os gêneros poéticos escritos por Garcilaso de la Vega (1503-1536), que se estendem à compreensão global do texto poético dos tempos do nosso Francisco Lobo. Segundo afirma Herrera, a propósito do bucólico:

1. Idem, p. 23.

2. Idem, p. 24.

3. Para vários autores, a terminologia mais adequada para bucólico é gênero e não modo, o que é muito pertinente se pensarmos na profundidade e versatilidade que o conceito de gênero possui nas letras anteriores à literatura moderna. *Éclogas*, *idílios*, até *fábulas*, seriam então espécies do gênero bucólico. Na verdade, qualquer que seja o modelo de interpretação adotado, o que importa é conservar a relação lógica de extensão e compreensão que os dois pares de categorias de análise portam. Observando-se ambos os modelos, vê-se que são homólogos e, sendo assim, gênero : espécie :: modo : gênero, pois, na antiga cadeia classificatória dos seres, instrumento de estudo que serve a variadas ciências, estão previstas classificações intermediárias. Tomando por exemplo a categoria classe, temos subclasse e sobre-classe de seres. Isso quer dizer que, de acordo com o modelo interpretativo modo/gênero, modo seria o termo mais abrangente em consideração da extensão de um elemento, no caso um produto da *poiesis*, um poema. Uma *écloga* individualmente seria a realização *poiética* de maior compreensão desse gênero maior, aqui chamado modo bucólico, o qual abriga outras realizações como *idílios*, de extensão e compreensão intermediárias, podendo por isso serem denominadas também pelo termo subgêneros (daquele modo). Por outro lado, o modelo interpretativo gênero/espécie, adotado por muitos estudiosos, como se disse, prevê igualmente o termo gênero como o mais abrangente, obviamente, em relação às várias espécies que ele abriga, e resguarda o termo espécie para dizer, na cadeia classificatória, aquele conjunto que compreende a maior parte dos atributos do gênero, no caso o bucólico. *Éclogas* seriam nesse caso uma espécie do gênero bucólico. De maneira que, *éclogas* de disputa musical, por exemplo, no modelo modo/gênero, seriam uma espécie do gênero *écloga* do modo bucólico; já no modelo gênero/espécie, seriam uma subespécie da espécie *écloga* do gênero bucólico.

4. In: *Poesia de Rodrigues Lobo*. Apres. crítica, seleção, notas de Luís Miguel Nava. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985, p. 31.

Llamóse bucólico este género de poesía del nombre de los boyeros, que los latinos apellidan *bubulcos*, i *boukolous* los griegos, que es el más aventajado género de pastores (...) La materia d' esta poesía es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores, pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados com adulterios; competencias de rivales pero sin muertes i sangre. (...) Las costumbres representan el siglo dorado; la dicción es simples, elegante; los sentimientos afetuosos i suaves; las palabras salen al campo i a la rustiqueza de l' aldea. Pero no sin gracia ni con profunda inorancia i vegez, porque se tiempla su rusticidade com la pureza de las voces proprias al estilo.¹

Se lemos com atenção, aprende-se que Herrera define o gênero da écloga a partir do seu modo, denominado aqui, como em toda parte, de “bucólico”. A matéria a ser tratada pela poesia produzida nesse modo de expressão são “ações e coisas” relacionadas a pastores, em especial, seus amores. Isso é, em tese, o que se entende pelo termo bucólico. Mas observe-se ainda o que se segue em Herrera para entendermos o significado do termo “modo” bucólico: o amor pastoril é tratado com “simplicidade e sem danos”, com o que entendemos, por exemplo, sem o ímpeto errático do heroico trágico, gênero que nunca sobreviveria sem o dano do castigo ao cometido erro (*harmatia*) pelo herói trágico, que deriva em peripécia na economia do gênero dramático. Simplicidade é igualmente o contrário do modo heroico épico. O que seria indecoroso no modo bucólico, o comentador elenca como possíveis vícios retóricos em qualquer pastoral: excessos do ciúme, vulgaridades da traição, disputas inconvenientes de pretendentes que, sem o pudor das alusões e com o destempero da violência, trariam à cena morte e sangue para desespero do leitor. Ao contrário, as virtudes do modo bucólico residem na representação de uma suposta idade de ouro da civilização, equilibrada mesmo quando discursa sobre a dor, daí os moderadores como desengano, resignação ou tristeza. A elocução das palavras e conceitos deve ser simples, também, mas nunca descuidada ou desabrida, sempre elegante na austeridade do ornato. Os afetos representados são comedidos. As palavras empregadas combinam com o que é próprio do campo rústico e verdadeiro; sem os enganos que derivam por vezes da polidez, o que não significa ser sem graça; pelo contrário, a conveniência de seu estilo deriva da temperança entre rusticidade e pureza em suas propriedades mais inerentes. Um linho fino bordado com fios de estopa. Mais adiante, Fernando de Herrera refere ainda qual noção de tempo deve constar no modo bucólico: “*Describe el ámbito del que canta para mostrarnos mejor sus afetos, que lo pinta como presente, a semejança de Virgilio (...)*”², localizando na categoria temporal o presente como aquele mais adequado à exposição dos afetos e que faz parte da paisagem “pintada” no modo da pastoral. Sob a autoridade incontestada de Virgílio, o bom poeta bucólico é aquele que “pinta” o tempo “quase como” se estivesse presente na cena. Não sem razão o termo técnico para tratar de tempo, usado na dispersa arte poética em que se constitui esse comentário, é: *cronografía o descripción del tiempo*. Na arte poética, tempo é imagem. Fernando de Herrera acrescenta ainda outros traços do modo bucólico escrito por seu poeta, como o gosto por advérbios, entes mitológicos ou maravilhosos, alegorias e outros ornatos. Não conheci ainda quem possa ter escrito melhor sobre tal conceito de modo.

1. HERRERA, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Org. Inoria Pepe y J. M. Reyes. Madrid: Ediciones Cátedra - Letras hispánicas, 2001, p. 690.

2. Idem, p. 701.

Vê-se logo que a égloga é um discurso poético pleno de significados impossíveis de serem cingidos restritamente numa breve apreciação, deve-se aqui apenas lembrar ao leitor alguns de seus componentes. Esse gênero traz sempre lugares-comuns que constituem suas tópicas bastante sedimentadas em sua convenção. Sendo um dos pilares da instrução retórica do bem escrever, lugares-comuns podem ser sintetizados como ideias gerais para escolha de pensamentos apropriados à matéria de um discurso; podem ser aplicados como argumento ou ornamento num texto.¹ O poeta os utiliza para amplificar a matéria escolhida, que constitui a “argumentação” de seu poema. Na linguagem da arte poética, é sinônimo de “coisa notável”. (É também convencional na égloga, embora secundariamente, o uso de fórmulas ou meios de dizer em que duas ou três palavras formam um único sintagma.) Exemplos de lugares-comuns há muitos: a procura pela ovelha perdida do rebanho, o breve repouso após tarefas cumpridas, encontros casuais entre pastores no campo, fim do relato coincidente com o início da noite, o fim de um amor por impedimento social de um dos amantes; grutas, ninfas e daí por diante.

O conjunto das dez églogas escritas por Rodrigues Lobo foram exaradas no interior dessa convenção preciosa. Vejam-se mais de perto tais poemas. De partida, o leitor observa que o conjunto das églogas é estruturalmente bastante livre: não tem número fixo de versos nem metro único, que varia da redondilha ao hendecassílabo. Da mesma maneira as estrofes são livres. O que está conforme uma regra do gênero segundo a qual a égloga deve ter livre estruturação de episódios, e o enredo se desenvolve geralmente no tempo de um dia. Atendem também a um traço da poesia do período: os gêneros mais compridos, com maior número de estrofes, trazem gêneros mais curtos intercalados no seu interior. As églogas apresentam ora uma carta-dedicatória, ora poemas autônomos: por exemplo, na Écloga III temos uma cantiga; na Écloga IV, uma elegia; na Écloga VII, um soneto. Toda esta flexibilidade formal parece indicar tão-somente que, para autores e leitores, o essencial é o modo pastoril. Há um conjunto de subgêneros, índice das églogas modernas: epitalâmicas, panegíricas, epitáficas, piscatórias. O estudo referido de Lourdes Belchior aponta muitas particularidades do modo pastoril, nele interessa bastante a questão da variedade dos gêneros observada na poesia seiscentista de Rodrigues Lobo.

Ao lermos o livro *Églogas*, vemos uma curiosa ambivalência no título. O chamado *Discurso sobre a vida, e estylo dos pastores* é o texto que se segue de imediato ao título e constitui na verdade um discurso preambular que bem vale o destaque que tem recebido nos estudos. Trata-se efetivamente de uma *Carta ao leytor* que traz, como é próprio desse gênero retórico, uma apresentação da matéria do livro que principia, mas traz prioritariamente uma concepção de estilo da poesia pastoril. Ocorre que os dois sintagmas dos títulos, em sequência, criam um efeito de disposição que faz com que possam ser tomados como sinônimos. Assim, o leitor pode ler: *Églogas* ou *Discurso sobre a vida, e estylo dos pastores* entendendo-os como título ou didascália dos poemas que se seguem, pois ambos encabeçam o início do discurso conjunto do livro. A ambivalência aparece na disposição verbal das palavras e na materialidade do papel do livro, pois os dois sintagmas aparecem, sequencial e distintamente, nas duas primeiras páginas do impresso.

1. Os lugares se encontram na totalidade espacial da memória, como se fossem divisões onde os pensamentos estão para serem compartilhados pelos autores, ensinam os manuais, conforme CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec; EDUSP, 1996, p. 121 ss., e LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*. Versión J.P.Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1975, volume I, §260, p. 235.

Esse denominado *Discurso sobre a vida, e estylo dos pastores* mostra a excelência alcançada pelo poeta no modo bucólico, não sendo sem razão que nosso poeta passou a ser tomado como *auctoritas* neste estilo de poesia. O *Discurso* traz fundamento, histórico e finalidades do gênero das élogas: pregação (ou, como diz, *pregão*) de verdades honestas e elogio das virtudes, morigeração dos costumes, desengano e queixumes contra a reputada ausência de idoneidade dos hábitos da cidade. A partir da primeira oração – *Escondeu a natureza no fundo do mar* – o *Discurso* começa por traçar uma analogia envolvente entre o fazer da natureza e o fazer da arte poética, análogos por guardarem disfarçados riqueza e valor: no cerne da concha, cujo invólucro é feito de calcário áspero, e da rústica linguagem de pastores.

Veja-se outra analogia proposta *Ao Leytor* nessa carta:

...E assim como na arte de pintar representão as cores diferentes o natural de huma figura, & a forma dela, a substância, & atenção para que foy figurada, que he a parte principal da obra, assim o que nesta minha não parecer que representa o modo dos Pastores, com a viveza, & termo que convém, atribui ao intento, que he mostrar debayxo de seu burel, & com suas palavras, a condição dos vícios, & o sossego das virtudes.¹

A explicação da poesia por meio da homologia com os fundamentos e recursos da pintura ocorre desde as primeiras formulações sobre o fazer poético, aparecendo de maneira notável na *Poética* de Aristóteles e depois em preceptivas de artes antigas. Aqui se dá a homologia entre cores e forma da arte pictórica, sendo as cores o instrumento de representação do que o pintor vê na *physis*, “no natural”, como diz, e a forma que as cores e linhas dão ao signo pictórico a substância da representação desejada e alcançada na pintura, numa interpretação essencialista que muito deve a Platão, mas não apenas a ele, vendo-se na bipartição das finalidades a interpretação posterior de Sêneca e outros filósofos. Para o poeta, segundo Rodrigues Lobo apresenta ao seu leitor nessa *Carta*, a imitação tem por finalidade mais elevada a representação elogiosa da virtude e a desqualificação dos vícios. Essa é a substância e a atenção a que a poesia deve ser devotada. No entretanto da fantasia pastoril, aparecem o burel e as palavras “ao natural” da figuração dos pastores, cujos modo, viveza e termo são o natural da figura que a éloga almeja significar. Essa homologia entre cores (da figura das pinturas) e burel e palavras (das personagens do modo pastoril) é muito valiosa para a compreensão do artefato retórico que instrui a composição da poesia, especialmente para o entendimento da finalidade elogiosa da virtude, fim de tudo. Na minha opinião, só esse discurso preambular vale todo um livro de Lobo.²

Algumas élogas desse livro são poemas conhecidos: a *Égloga IV* explica, por assim dizer, a partir dos próprios versos, a formulação proposta na *Carta* ao leitor que prefacia

1. *Obras políticas, moraes, e metricas: corte na aldeia, e noytes de inverno; primavera; o pastor peregrino; o desenganado; o condestabre de Portugal d. Nuno Alvares Pereyra; eclogas, discurso sobre a vida, e estylo dos pastores; la jornada que la magestad catholica del rey dom Felipe III hizo a Portugal el año de 1619; romances*. Ed. corr. Lisboa: Officina Ferreyriana, 1723, p. 602.

2. Com o mesmo artifício de disposição tem início o livro de *Romances*, o primeiro que o poeta publicou, ainda no Quinhentos, no ano de 1596, ainda muito jovem. Nesse caso, o romance que abre o livro se intitula *Carta aos romancistas de Portugal*; é um poema conhecido, que traz um incitante início: *Mis señores Romancistas, / poetas de Lusitania, / que hurtasteis las invenciones / a la lengua Castellana (...)* Na verdade, trata-se de um convite à emulação de Gôngora e Lope de Vega e outros autores vizinhos.

o livro:

(...)

*O que há neste desvio vos offreço
O estilo, as palavras tam singelas,
A que tirou a arte, a graça, & o preço.
Porém não dana ouvillas, & sabellas,
Tiraylhe a casca como a qualquer fruta,
E então direis do fruto que achais nelas.
E se algum dos censores, que me escuta,
(Que por mais fundo vão que este diante,
Sem assaz quer passar com a roupa enxuta.)
Disser qu'he ser pastor, ser ignorante,
Nem as razões estão só no concerto,
Nem no vestir custoso ser galante.¹*

A didascália dessa écloga inscreve-a numa contemporaneidade curiosa com a pandemia virótica que enfrentamos hodiernamente no século XXI: “*Carta que o autor escreveu a um amigo que estava fugido da peste em uma quinta sua, com a écloga seguinte, que compôs no mesmo tempo*”. Sabe-se que diversas epidemias assolaram a península ibérica nos três últimos anos do século XVI, época em que o jovem poeta português atingia a maioridade. A partir da circunstância do alastramento da peste e consequente necessidade de isolamento das pessoas, a *Écloga IV* trata do alívio das penas pela conversação com os amigos, temática clássica desde muito tempo.

*O dar razão de seu dano,
He hum remédio commum,
Nenhum mal há tam tyranno,
Que não fique mais humano,
Em que o não seja nenhum.²*

Essa écloga traz nela inseridas uma carta exordial, uma cantiga com mote e uma elegia, o que se dá conforme a convenção dos gêneros bucólicos que, como foi dito, costumam inserir poemas, originalmente com formas independentes, mas assimilados na invenção, disposição e elocução do poema maior. Tal inserção serve para glosas específicas. Por exemplo, na *Écloga III*, a “cantiga de Gonçalo” introduz o assunto do triângulo amoroso num poema de teor ético; ao passo que na *Écloga X*, a cantiga com mote, que tem os versos iniciais:

*Descalça vai a fonte
Leonor pela verdura;
Vai fermosa, e não segura.*

é já uma peça tradicional na poesia portuguesa, independente, e traz reverberações não exclusivas ao gênero da écloga. Nesse caso, a cantiga de quatro estrofes com remate, além

1. *Obras políticas, moraes, e metricas:...*, p. 619.

2. *Idem*, p. 620 ss.

do mote acima reproduzido, pinta a descrição de uma cena de labor cotidiano plena de sensualidade feminina. Já a “cantiga das serranas”, que surge mais adiante nos diálogos entre os pastores, tem caráter mais narrativo e serve para incrementar o andamento da ação, encarecendo-a.

Mas, retornando à leitura da *Écloga IV*, ela traz, no todo, como um programa do livro e, mais extensivamente, do fazer poético pastoril do poeta, em que o modo bucólico agasalha a moralização dos costumes, conforme o leitor apreende pelas sentenças, por meio do debate sobre amizade, enganos e emendas. No exórdio, o uso do recurso da modéstia afetada não distrai o leitor quanto à sua agudeza, antes o pedido de desculpa pela suposta singeleza das palavras e simplicidade do estilo faz o leitor atinar para a substância da poesia, escondida do gênero no “miolo da fruta”, figurando a própria natureza fingida no artifício de analogia entre pérolas guardadas em conchas naturais e gemas poéticas blindadas nos ornatos da linguagem da poesia, conforme anuncia o mencionado *Discurso sobre a vida, e estylo dos pastores* no início do livro. No fingimento pastoril, a suposta inverossimilhança da ignorância nada doutra dos pastores, gente que convive com a bruteza material do cotidiano das bestas, que inclui atoleiros e fezes de animais, dos currais, e de jovens semialfabetizados, esconde um concerto, uma harmonia, ali disfarçada, das finalidades éticas e poéticas da poesia seiscentista.

Retomo a disposição das dez éclogas proposta pelo próprio autor para fazer uma abordagem global do livro de 1605. O primeiro poema instaura um tom sentencioso na finalidade que o gênero guarda no Seiscentos: a partir da referência ao mito da idade do ouro e acionando outros lugares-comuns, como o da *aurea mediocritas* e o da *urbem fugit*, os pastores reclamam dos enganos, em geral, e das falsidades urbanas. Um de seus últimos dísticos afirma como fim: *Desenganar ao custume, / E aos enganos da ventura*.

Não é à toa, portanto, que na *Écloga II*, que traz a moralização dos conceitos de ódio e inveja, e talvez seja a mais conhecida entre os leitores, escutem-se ecos da poesia intensamente moralizada do final dos anos quinhentos pela menção aos termos da corrupção do mundo e da efemeridade do tempo e da fortuna, topos da *vita brevis*:

...Que nem sei aonde vim, / Ando fugindo de mim, / e não acho onde m'esconda. /

Fazendo estreitas contas só comigo.

Mas não fica nisso: com efeito, o caráter moralizante da bucólica deste autor seiscentista é visível pela preferência por disputas entre amigos, disputas musicais ou poéticas, oportunidades polivalentes para o elogio das virtudes, para o encômio de ações elevadas, para o geral louvor dos valores. Diz a carta que dá início à mesma *Écloga III*, em par com a anterior:

*Estes são os louvores e os pregões
Que delas andamos sempre publicando.
Retratando no verso os corações.*

De maneira que, pode-se inferir, a inclinação ética é a marca do modo bucólico de suas éclogas, e nesse sentido, afasta-se mesmo da invenção mais originalmente pastoril: faias, grutas, auroras, doçuras e suavidades namoradas, e assim por diante. Não obstante ser a inveja uma paixão eminente da obra de Virgílio, glosada na antiga poesia latina nos estilos sublime e humilde.

A Écloga II é paradigmática do conhecimento e manejo retórico que o poeta Rodrigues Lobo tem da convenção que demonstra saber burilar. A estrutura do poema mostra a informação colhida na formação escolástica da composição discursiva pela presença de silogismo, argumentação e exemplos. Ao que parece, a simpatia que Rodrigues Lobo demonstrou ter pelo caráter dialógico da prosa de *Corte na aldeia* encontra laivo também em sua arte poética. O sentido do bem escrever aparece igualmente no trecho que se pode chamar de *Discurso sobre o ódio*. Portanto, a partir dos dois poemas iniciais, o leitor vai adentrando às especificidades do modo bucólico de Rodrigues Lobo, que faz incidir o pensamento dos pastores que falam mais sobre relações pessoais e análises éticas dos afetos.

A Égloga III foi feita, de acordo com seu artifício, “a um amigo queixoso”, “contra os enganos da cobiça” e da inveja. Outras trazem histórias dos amores infelizes entre os pastores, desencontros, desenganos e remédios contra as dores do amor, sempre recheadas de outros gêneros poéticos nelas inseridos: cantigas, elegias, sonetos, cartas. A Écloga V traz o choro pela morte de um amigo comum aos três pastores da trama.

Os poemas seguintes, as Éclogas VI, VII e VIII, incidem diversamente na mesma matéria da murmuração. A morigeração dos costumes se faz pelo retrato dos vícios: inveja, murmuração, cobiça, pusilanimidade. Chamada pelo autor de “écloga contra a murmuração”, a Écloga VI incide na desqualificação da vileza de certos afetos humanos como a inclinação ao erro e o vitupério injurioso. A murmuração é entendida como conceito moral e social, mas não aparece o sentido político que o termo assume em discursos seiscentistas. A Écloga VII é uma peça de misoginia centrada no lugar-comum da volubilidade da mulher. A curiosidade, no caso, encontra-se no fato de nela aparecer uma voz feminina, em algumas falas da pastora Inês, que contesta esse costume, recusa o lugar-comum da *dama mobile* e encerra abruptamente a conversa com os pastores como protesto contra a “ideia” da irrecusável inconstância do caráter feminino. A Écloga VIII é muito convencional em todos os aspectos: no trato da matéria do amor, sua descoberta e desventuras, na descrição do caráter das mulheres e na definição do que o senso comum espera das ações dos homens. Das mudanças da fortuna e da ventura, nasce o desengano, tema seiscentista.

A Écloga IX repõe, no canto de outro pastor, um dilema vivido pela conhecida personagem Lereno, pastor da trilogia pastoral. Embora desempenhada por outrem, a trama dessa écloga vai ao encontro dos afetos cantados em *A Primavera* pelo pastor amigo deixado no campo e o trauma causado pela partida de Lereno. Vemos assim um intercâmbio entre dois livros do poeta. Nessa écloga, a questão da vontade e da ação é o motivo da reflexão dada sua variedade nos entendimentos humanos.

*Quam diferentes são as naturezas,
Tam vários são os gostos, e as vontades,
As eleições, as traças, e as imprezas.*

Além da trama central, destaco o seguinte dístico:

*Deixando-me hum desejo,
Que em vão representa o que não vejo.*

para mostrar como, em estilo francamente pedestre, sem qualquer figuração, o poeta explica, repondo no lamento da pastora Tirse, o próprio artifício da representação poética.

Vê-se nesse como em outros trechos o quanto a arte retórica se embrenha na arte da poesia no século XVII. O último poema do livro das “bucólicas” da agreste musa de Rodrigues Lobo retoma o modo bucólico das amigáveis *práticas humildes e dos cuidados*. Em síntese, com esse último poema está forjado seu estilo pastoril, amplamente aproveitado na moralização das ideias, como era de se esperar no Seiscentos ibérico. Se tomarmos a caracterização do gênero a partir dos componentes da obra de Virgílio: léxico típico, pastores felizes ou desafortunados, contraponto entre bucólico e épico, oposição entre campo e cidade, e outros lugares-comuns, vê-se que a bucólica do poeta português tende muito especificamente à moralização das matérias, ao debate ético das ideias e ações dos pastores.

Como se tem visto nos exemplos trazidos, Rodrigues Lobo escreveu outros versos na chamada *medida velha*, como o verso redondilho de oito e seis sílabas, empregados na composição de imagens convencionais da poesia pastoril de *A Primavera*, de que veremos alguns aspectos a seguir, ou para compor imagens inusitadas dentro da mesma convenção em poemas autônomos. Na trilogia, a lira *Já nasce o belo dia* é exemplo de composição de imagem harmoniosa que podemos ilustrar como a convenção bucólica modelar na seguinte estrofe:

*Sobre a tenra verdura
Agora as cabritinhas vão saltando,
E sobre a fonte pura
Passa a noite cantando
O roixinol suave,
Com saudoso acento, agudo e grave.*¹

Praticando o gênero da lira, que emprega versos longos e curtos, o poeta apropria-se do lugar-comum da amenidade (*locus amenus*), compondo um quadro de harmonia entre os reinos animal e vegetal no seio da natureza. Para compor esse lugar-comum, são trazidos componentes da convenção: *verdura, fonte, noite*, animais domesticáveis e o canto *saudoso*.

Noutro trecho, na redondilha *Ferindo o Sol sobre as ondas*, na estrofe terceira, temos:

*Feito em mil serras o mar
aonde parece que pascem
ao longe brancas ovelhas
descendo em profundos vales,*²

os versos redondilhos maiores propõem uma paisagem, desta vez inusitada, ao fazer uma analogia entre volumes e cores das ondas do mar em movimento com o alarido de ovelhas que descem e sobem serras; os pequenos redondilhos compõem nessa agudeza uma soma de paisagem pastoril e marinha numa brevidade que o verso curto demanda e o decoro dos gêneros bucólicos afere.³

1. Idem, p. 209.

2. Idem, p. 265.

3. As estrofes sétima e oitava dessa mesma redondilha servem para nos mostrar, por outro lado, duas realizações desiguais em eficácia do ponto de vista dos efeitos poéticos obtidos. Leiam-se as estrofes:

- *Lembra-te de mim,
Clóris, ninfa ingrata,*

A trilogia *A Primavera, O Pastor peregrino e O Desenganado*, de onde foram transcritos esses pequenos trechos, é um longo texto misto em prosa e verso que narra a peregrinação ribeirinha de um pastor desiludido pelo interior de Portugal, seguindo os fluxos dos rios Lis e Lena, Mondego e Tejo, no primeiro livro, cuja divisão em “florestas” propõe a analogia da errância de Lereno com uma selva, signo da própria vida. Esse modelo analógico entre “espessura” e vida é retomado em outros poemas seiscentistas, nomeadamente na alegoria moral *A Preciosa*, publicada apenas em 1731, de Maria do Céu (1658-1753), mas vem sendo imitado desde o início do século XVI, das peças de Gil Vicente, por exemplo, em que almas – e não vidas, nesse caso – eram disputadas entre Igreja e demônio ou por representações da virtude e do vício, e nas moralizações cênicas que se espalhavam por toda a península ibérica.

Os três poemas de *A Primavera* unificam-se numa sequência textual de ficcionalização da vida (*bios/vita*) do herói pastor, chamado Lereno, representação poética bastante praticada no Seiscentos. Nessa trilogia, na servidão (ou nos *serviços*) do amor narrados e cantados, os poemas são mostrados como se fossem músicas, apresentados com instrumentos e voz, mas escritos antes, num papel, em geral. Há menção a letras, versos e cantigas. Veja-se no trecho a seguir uma explicação dos tais serviços saída da opinião da pastora Belisa: “(...) para servir a amor seja muitas vezes necessário renunciar a própria vontade, desconhecer a razão e o merecimento de serviços, pondo a valia toda no preço do amor.”¹ A errância do herói equivale a *cantar o amor*, com todos os afetos nele envolvidos; Lereno o chama “nosso passatempo”². Efetivamente esse é o sentido que o gênero pastoral aporta: amenidade, diversão, elogio gostoso da virtude: “... comecei a cantar de meus males, que este efeito é dos tristes, posto que o acto pareça obra de contentes.”³

As *performances* dos cantores pastoris são sempre apreciadas e elogiadas pelas outras personagens que compõem uma fingida audiência musical nos breves episódios

*que o mar não me mata,
mas amar-te sim.*

*Neste dano vão
de que te contentas,
tu só me atormentas,
que a tormenta não.*

O dístico *que o mar não me mata, / mas amar-te sim* reaparecem mais seis vezes no poema, formando uma espécie de refrão. Do ponto de vista formal, são perfeitos, pois trazem alterações em *m* e *t* plenamente simétricas, assonâncias em *a* espelhadas entre si e a antítese dos dois monossílabos é transparente. É um dístico composto com a singela beleza da simetria da convenção da arte poética. Já os versos *tu só me atormentas, / que a tormenta não*, apesar de empregar a figura do poliptoto variando a forma verbal e nominal do sintagma mais importante – *tormenta* – não produz efeito tão eficaz ao encetar a partícula *não* para rimar com o vocábulo *vão* que se encontra no primeiro verso da estrofe. (Os versos acima citados o foram a partir da coletânea *Poesia de Rodrigues Lobo*. Apres. crítica, seleção, notas de Luís Miguel Nava. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985, p. 266).

1. (Os versos acima citados o foram a partir da coletânea *História e antologia da literatura portuguesa – século XVII*, Volume III. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2008, p. 226).
2. *Ibidem*. Podemos mesmo propor a comparação: Lereno está para a pastoral de Lobo como Dáfnis, o poeta-pastor, o melhor dos cantores bucólicos, para a de Virgílio. Não obstante, a comparação com o pastor Melibeu é igualmente plausível em razão da saída para outras terras, solução vivida por ambas as personagens.
3. In: *O Desenganado, Discurso II*, apud *História e antologia da literatura portuguesa – século XVII*, Volume III. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2008, p. 239.

das tramas simplificadas, que o leitor percebe servirem como pretexto para a manutenção da errância heroica, condutora da pastoral, e para a expressão dos poemas. São nessas ocasiões de *performance* discursiva que o leitor tem acesso também a opiniões diversas sobre poesia e música. As vozes, masculinas e femininas, fazem relatos de bailes, desfiles, tramas amorosas ou disputas, com pandeiros e adufes, “em ordem de folia”. De modo geral, na trilogia, foi observado que alguns subgêneros trazem nomes de formas musicais: motes, cantigas, vilancetes; ou fazem parte das convenções das *medidas nova e velha*: endechas, ode, glosas, glosas de soneto, oitavas, quadras com mote e redondilhas (chamadas de cantigas), sextina¹, décimas e oitavas, e voltas com mote. A indicação das *performances* das personagens cantando, ou tocando instrumentos musicais como lira, viola, sanfona, voz, viola de arco, saltério (tocado com um búzio marinho por um pescador) e rabeça indica a configuração própria de cancionero da poesia nessa trilogia e dá oportunidade para o leitor observar o papel da voz no canto poético no século XVII.

Além do elemento musical, destaca-se também o componente descritivo da composição poética, nicho no qual transparece toda a instrução retórica da escrita desta poesia. Há várias descrições de imagens seguidas de poemas – emblemas – de deuses: Pã (*Pão*), Ceres, Pomona, Paris, Vênus e outros. Trata-se de curtas *ecfrases*, pequenos textos mistos em prosa e verso, em que as figuras alegóricas são apresentadas como se estivessem vivas, num uso da figuração do artifício retórico da *evidentia* ou *enargeia*, ou seja, recurso de linguagem em que o autor de um trecho “faz saltar à vista” do leitor um aspecto, uma imagem, um caráter a ser destacado num poema. Na trilogia, após essas descrições, seguem-se as “letras” correspondentes.

Os sonetos inseridos em *A Primavera* são convencionalmente afetivos. Maria de Lourdes Belchior, no estudo citado, destaca a composição rigorosa do gênero, conhecida desde o Quinhentos na cena letrada portuguesa sobretudo pela síntese camonianiana do modelo petrarquista. Na trilogia, veja-se na parte *Campos do Mondego*, o pastor Menandro cantando um soneto acompanhado de uma lira, que tem como *incipit*:

Agoas, que penduradas desta altura

seguido do trecho em prosa: “Muyto bem pareceo a Menandro o soneto, cujos acentos com o som das agoas, que ali quebravao, fazia huma saudade cobiçosa a ânimos affeyçoados, & querendolhe dar as graças de quão bem o cantava, ele as não consentio, antes se alevantou para seguirem seu caminho...”², em que os efeitos derivados da figuração intensa em versos são apreciados e de certa forma elucidados ao leitor pela *persona* que ajuíza reta opinião no discurso.

Outro soneto, a seguir copiado na íntegra:

*Inimiga, cruel, despiedosa,
Injusta, cega, vã, nescia atrevida,
Falsa, vil, lisonjeira, & fementida,
Intratável, soberba, & rigurosa.
Prodiga, avara, pobre, cobiçosa,*

1. Sextina formalmente é uma canção que possui seis estrofes de seis versos hendecassílabos terminados em seis substantivos e um remate de três versos.

2. *Obras políticas, moraes, e metricas*:..., p. 174.

*Rica, inconstante, firme, & repartida,
Arrogante, cobarde, & destemida,
Acanhada, insolente, & invejosa.
Ventura, ou semrazão, que à natureza
Tiras o ser, o preço, a honra, & gloria,
Que queres a esta vida, se inda dura?
Ou me mata, ou me deixa, ou me despreza,
Perdeme já da vista, ou da memoria.
Mas ay que o que eu te peço era ventura.*

revela a agudeza da poesia de Rodrigues Lobo, quando glosa uma maneira enfática de exposição dos afetos ao trazer uma sequência de adjetivos nos quartetos, que precedem ponderações nos tercetos, e cuja verossimilhança aparece apenas ao final, quando o efeito figurativo se explica como artifício. A poeta Violante do Céu (1601-1693) será exímia nessa técnica no decorrer dos anos seiscentos. Mas talvez o modelo de ambos esteja na *Écloga I – Tíro*, de Virgílio, em que o protagonista Tíro descreve em sequência situações impossíveis de serem encontradas na empiria, glosando uma figura retórica chamada *impossibilia*: *E por isso primeiro os leves cervos / Em o ar andarão sempre pascendo ...*¹

Na *Jornada terceira de O Pastor peregrino*, há um poema que faz uma retomada dos principais pontos da narração iniciada com a saída do protagonista de sua terra natal. Seu primeiro verso é: *Fuy pastor & agora peregrino*. Esta pontuação da disposição – observe-se que esse livro denomina suas partes de *Jornadas* – que assinala a passagem do tempo é necessária no poema tendo em vista a extensão das três partes e seu necessário encadeamento fabular.² O segundo livro da trilogia encarna o canto dos amores infelizes, nomeando toda sorte de desencontros e afetos deles advindos: tristeza, vinganças, promessa, fidelidade, agravos e desejos, as mudanças dos cuidados pela ação do tempo e, sobretudo, o desengano.

Outro aspecto percebido pelos leitores da trilogia reside na presença de personagens variadas e enredos fabulosos. Com o decorrer da narrativa, Lobo encontra mesmo dois peregrinos sem juízo. A partir desse pretexto, o poema, pela voz de um desses loucos, descreve um sonho fantasioso no qual personagens mitológicas interagem com personagens da ficção. Para este trecho, Lobo utiliza um gênero, por ele chamado de lira, ou seja, um poema cuja estrutura é de nove estrofes de seis versos de 10, 11 e 7 sílabas. Do ponto de vista da arte poética em língua portuguesa, vê-se a lira como gênero poético autônomo. Para alguns estudiosos, no entanto, ela é uma canção especial, que não tem, contudo, a feição da canção petrarquista, ou da pindárica, nem mesmo a da canção livre, tomada como uma silva. Existem assim as chamadas “canções aliradas”. A questão formal se alonga, mas pode-se ter assente que a estrofe da lira traz cinco versos, mas o gênero admite outras disposições, como a estrofe de seis versos, a sextilha de versos de redondilhos e hendecassílabos. Lourdes Belchior avisa que de fixo, naquele tempo histórico, a lira possuía apenas a prerrogativa do grupo final de versos serem de rima emparelhada. Lembrem-se

1. Vergílio. *Obras completas*. 29. ed. São Paulo: Edições Cultura, 1745. (26), versos de 59 a 63 do livro *Bucólicas*, em tradução seiscentista de Leonel da Costa Lusitano, p.21.

2. Essa lição é tomada possivelmente da *Arte Poética* de Aristóteles, quando o filósofo adverte sobre a necessidade de a fábula poética possuir unidade, 50b21: “a imitação de uma ação completa e inteira, com certa magnitude”. Trata-se, de toda maneira, de um item normativo demandado pela preceptiva do gênero épico no século XVII.

que variedades formais ocorrem com frequência no Seiscentos, tempo em que as agudezas da poesia têm suas bordas alargadas à versatilidade, variedade e perspicácia do engenho e arte dos poetas. No entanto, outras composições, muito próximas às líras, são chamadas por Lobo de odes que, por sua vez, são consideradas para alguns estudiosos também um tipo de canção, conforme ficou dito acima.

De resto, gênero isento dessas vulnerabilidades terminológicas parece ser mesmo o soneto, pois seu lugar consolidado desde a lírica de Camões tornou-o próprio a toda matéria grave da lírica¹, como bem indicia o seguinte *incipit* de outro soneto da trilogia:

*Se coubesse em meus versos, & em meu canto*²

muito embora os gêneros convivam, como na variedade colorida de um jardim bem cuidado, entre a concisão epigramática do soneto e a largueza dos poemas longos, como acontece na composição de um longo poema de estrofes de seis versos hendecassílabos - *Agora em quanto o vento vagaroso* – que toma largo fôlego na trilogia.³

Com o avanço da narrativa, tem-se no *Discurso VII* do livro *O Desenganado* um fingimento em que pastoras fazem um juízo sobre como seriam seus retratos. Os pastores Lorino e Neoro fingem falar com o gênero retrato, numa prosopopeia: *Como serei de um rustico vencido, / Eu, que vos trago na alma onde vos vejo?* Na trama, as cantigas dessas descrições causam riso e alegria aos ouvintes. Surge em seguida o certame dos poemas, desta vez a partir de outro artifício: o convencional elogio das partes corporais, que acompanha outra chave de decodificação: olhos, boca (décimas cantadas com o acompanhamento de flauta), cabelos (cantados em oitavas), de que trago apenas um dístico como breve amostra:

*Era eu de mim tam contente,
Que a mim mesmo tinha inveja*

Em suma, a leitura da trilogia *A Primavera*, *O Pastor peregrino* e *O Desenganado* revela que o poeta Rodrigues Lobo domina amplo leque de recursos retóricos e poéticos, treinados nas convenções tanto da poesia das antiguidades, quanto nos modernos autores, especialmente quinhentistas espanhóis, mais proximamente convenções sintetizadas pela obra poética de Luís de Camões, modelo em muito que esses três livros revelam.

Há ainda um texto pouco conhecido do poeta de Leiria. Trata-se de *La jornada que la magestad catholica delrey dom felipe III hizo a Portugal. El año de 1619. Romance primero*. Tem-se aqui um longo poema narrativo e descritivo da viagem do príncipe castelhano a Lisboa, que ficcionaliza a tomada de posse, e ao mesmo tempo o reconhecimento simbólico das posses, por parte da corte madrilena por ocasião da instauração da Monarquia Dual, que perdurou de 1580 a 1640. Sabe-se que o Antigo Estado possuía modos e formas de simbologia úteis e necessários para a manutenção das forças de poder e governança política. No plano da representação pelas artes, arcos triunfais, desfiles patrióticos pelas ruas das cidades, visitas, pinturas, afrescos, edifícios monumentais, panteões, obeliscos e poemas são signo do poder do Estado e efetivamente de sua hierarquia, que necessitam

1. O que não impediu de haver variação formal também no soneto. Rodrigues Lobo imita todavia o chamado “soneto camoniano”, modelo sedimentado no Quinhentos em que cresceu nosso poeta.

2. *Obras politicas, moraes, e metricas*:..., p. 331.

3. O poema segue da página 335 à página 338 da mesma coletânea *Obras politicas, moraes, e métricas*...

dessas representações consolidadas nos imaginários de todos os estamentos sociais. Nesse livro, os romances são breves e fazem alusão a componentes da sociedade de corte. Há curiosas *ecfrases*, como é praxe do gênero de poemas de triunfos políticos.

Não se deve deixar de referir o livro *O Condestabre de Portugal*. Este poema épico, longo e unificado nas peripécias, aborda a construção mítica da *persona* histórica de D. Nuno Álvares Pereira e mostra o processo de acomodação de forças políticas fidalgas e aburguesadas à coroa real, formando duradouras alianças de estamentos sociais. O que se destaca é o caráter épico de um poema elaborado ainda sob o calor da edição de *Os Lusíadas* de Luís de Camões, publicado em 1572. A composição dessa imitação, contudo, raramente compete com a elevação do estilo sublime acionado na épica quinhentista camoniana.

Vejam os brevemente alguns elementos. O *Canto II* realiza a proposição do poema pela narrativa dos afetos das personagens, coletivo dos moradores do reino lusitano quando da aquisição de um acordo de paz, obtido, naquela circunstância histórica, pelo Papa:

(...) *Já receam a guerra perigosa,
Já a todos o temor lhes nega entrada,
Tremem no ar bandeyras, & pendões;
Mas mais tremem no peyto os corações.*

Noutro trecho, o poeta insere a invenção da matéria do poema na convenção tanto dos versos épicos, quanto nos versos de amenidade:

*Gasta a noite isento de cuidados
(Que para estes cuidados são melhores)
Hora em ler as historias dos passados,
Hora em ler aventuras por amores:
Contentãolhe entre os versos namorados,
Os extremos, as graças, & os primores,
Fruto daquela idade tenra, & verde,
Que faz tal diferença em quem a perde. (...)*

Ou mais precisamente, noutro exemplo, o narrador épico apresenta ao leitor a composição do caráter do herói, Dom Nuno Álvares Pereira, etopeia elaborada a partir de uma sequência de virtudes: guerreiro, viril, invencível, virtuoso, piedoso e casto:

*Lia neste exercício costumado,
Huma historia na língua portuguesa,
Do casto Dom Galaz claro, esforçado,
Honra, & valor da antiga corte inglesa,
Vitorioso sempre, & celebrado,
Pelas prerrogativas da pureza,
Tanto à virtude santa mais se inclina,
Que até a morte ser casto determina.*

Como é comum nos poemas longos, trechos líricos permeiam a matéria bélica e histórica:

Que a alma de que vós sois tão grande parte (...)

E a vós que sois o bem do meu desejo.

No *Canto IV*, o estilo, como prevê a preceptiva da poesia épica, torna-se mais elevado com o torneado da sintaxe, a erudição dos motivos mitológicos, a convenção dos lugares-comuns homéricos, a exemplo do nascimento da aurora revelado em imagens visuais:

*Já escondido o lume das estrelas,
Se ergue d'entre as ondas prateadas,
De Dafne o louro amante, & deyxá nelas,
De seus raios as sombras debuxadas:
Já se mostram na terra as cousas belas,
E as aves de mil cores esmaltadas,
Com inocente, alegre, & vario canto,
Festejão a manhã, que estimam tanto.*

Não faltam reflexões sobre a condição humana, o que atende de praxe, nos poemas heroicos, à finalidade de movência dos ânimos que lhe é prerrogativa. Veja-se no *Canto V*:

*Quanto enleyos, trocas, & mudanças,
Faz uma mesma idade em poucos anos!
Que cobre de floridas esperanças,
Que descobre de enleyos, & de enganos!
Ah fortuna cruel que não descansas,
de encontrar o socego dos humanos
que estreita conta tomas do que entrega?
Quanto dás? Quanto tiras? Quanto negas?*

Todos esses versos retirados por amostragem dos livros de Rodrigues Lobo podem ser lidos de modo sistemático nos acervos de poesia espalhados em bibliotecas públicas (e privadas) de todo o mundo. No universo das letras, além dos livros impressos, há sempre a possibilidade de ser encontrado um poema ou um texto manuscrito. É o caso efetivo de uma carta jocosa atribuída ao autor, escrita supostamente a uma comediante madrilená e marido. Em que pese o efeito risível da sátira embutida na carta, conforme leremos a seguir, é fato da realidade que, no século XVII, as companhias teatrais funcionavam de modo itinerante, como se sabe; o teatro espanhol se encontrava então muito amadurecido e há o registro efetivo dos atores comediantes espanhóis denominados Josefa Vaca de Mendi e Juan de Morales Medrano fazendo apresentações teatrais em Lisboa no início da centúria.¹ A carta manuscrita é anônima, como de resto o é a maior parte da produção da sátira seiscentista, contudo a possibilidade de ter sido escrita por Rodrigues Lobo viu-se ratificada por uma alusão ao nome da atriz encontrada noutra obra da época, cuja autoria é atribuída, por sua vez, a Diogo Camacho, ou Diogo de Sousa, e que teria sido escrito entre os anos de 1614 a 1621. Trata-se de certo poema longo satírico, em cuja dedicatória aparece a alusão referida. É o diálogo intertextual entre esse poema longo do

1. VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Estudos camonianos. I. O cancionero Fernandes Tomás. II. O cancionero do pe. Pedro Ribeiro*. Lisboa: IN-CM, 1980, p. 107.

gênero cômico e a convenção da poesia pastoral publicada por Francisco Rodrigues Lobo que interessa observar.

O título do tal poema de Diogo Camacho é *Viagem que fez o Padre Frei Diogo Camacho; Poeta bordalengo; às Cortes, que Apollo celebrou no Monte Parnazo: dirigida a Lereno; Senhor da Primavera: desenganado mor: Pastor Peregrino, neste Reino de Portugal*. O poema finge celebrar a coroação de poetas por Apolo; entre os laureados nacionais, encontrava-se já determinado o nome do poeta da trilogia pastoral, o nosso poeta, razão pela qual o cantor dessa sátira decide ficar a ele próximo e a dedicar-lhe os versos risíveis. Supostamente, a razão prioritária pela qual Diogo Camacho decidira fazer a dedicatória de seu poema ao poeta dos pastores, o *amigo Lereno, pastor peregrino*, é a seguinte:

A primeira: porque, sendo eu poeta *perigrino*, por minha larga *perigrinação*, e esta obra *perigrina*, a ninguém podia acudir que com mais caridade a agasalhasse que a um pastor *perigrino*, pois *similis suum similem quaerit*.¹

Ora, o que esta brincadeira apologal de Diogo Camacho mostra é um diálogo livresco ambíguo sobre a hierarquia dos gêneros, precisamente porque acusa e revela estatutos diferenciados entre o gênero cômico, tradicionalmente aliado dos parnasos das letras, em especial quando se trata da espécie satírica, e o prestígio que os gêneros da bucólica granjeiam. É para buscar proximidade às convenções aprovadas no campo da letras poéticas e retóricas que o poeta “bordalengo” insiste em se fazer parelha (*similis similem*) de Francisco Rodrigues Lobo, laureável na república. É por essa demanda de reconhecimento genérico do cômico que Diogo Camacho dedica-lhe o poema *Viagem ao Parnaso*, colocando sua “obra em vossos pés, para a couces a defender, se quiserdes”.²

Uma das razões para o lugar pouco aprazível no gênero cômico é a vileza de sua matéria. Embora não seja o presente texto lugar suficiente para tratar do assunto da marginalidade letrada da sátira, efetivamente, a carta, tendo sido escrita ou não por Lobo, traz alusões furtivas a traições que a senhora Jozepha Vaca teria feito supostamente ao marido, cujo sobrenome Morales apenas acentua a ironia sugerida. Reproduzo abaixo a pequena missiva copiada de um manuscrito avulso:

Carta de Francisco Roiz Lobo

A Jozepha Vaca

Molher de Morales grande representante

De Comedias.

Mais afeiçoado às boas partes de Vossa mercê, e a seu parecer, e gentileza, que movido de algum apetite carnal dos que em outro tempo podião fazer suspeitozas minhas advertências; por quanto estou em tregos com a sensibilidade, por ser assim importante aos Estados baixos de minha Potencia, me pareceo dar a Vossa mercê alguma luz

1. Apud VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Estudos camonianos. I. O cancionero Fernandes Tomás*.

II. *O cancionero do pe. Pedro Ribeiro*. Lisboa: IN-CM, 1980, p. 137.

2. *Idem*, p. 138.

de doutrina a seus procedimentos; porque à falta dela não condene sua graça ao Inferno de hum arrependimento incurável, que não deixa tornar atrás, nem com os exorcismos de Orpheo, nem com os outros remedios de que lhe couberao os papeis que representar não crea em sonhos nem imagine que tudo o que se escreve he verdadeiro; porque nesta era tem já a pudicisia o asso tão gastado que se não for por letras, ou em salmo poético não se achará huma molher casta nem [quanto] uma mezinha; e quer Vossa mercê que se dé huma em companhia de farsantes? O que não he entre torres e ximenas, e passos de Galiana he tirar pó de debaixo dágoa, porque a Comédia não he sitio desta fruta.

Pello que Vossa mercê devia amaynar sua isenção e facilitar mais a entrada do barco sem com tudo deitar prancha fora, por não admitir mariolas de mudar fato. E nisto mostrará que tem amor a seu marido, grangeandolhe valias e dinheiro; pois lhe estas melhor pontas, que pontos de honra que [e] esta na Comedia he impropriedade [e] boa [...] gramatica não sofre. A my agradece Vossa mercê muito esta amoestação pello que lhe vai no interesse dela, e segundo esta ordem pode ter que ache melhora na terra, e que me nomee e havendo com estes preparativos alguma alteração.¹

Repare o leitor que no primeiro parágrafo o emissor da carta vincula a carência de doutrina e pudicícia da mulher a quem ela é destinada precisamente ao lugar inferior ocupado pelo ofício dos atores de comédias, porque nelas, justamente, encontra-se o lugar dos vícios, matéria baixa. Sabe-se que a hierarquização dos gêneros não é coisa do século XVII, pelo contrário, vem de longe, trazida desde autores e leitores antigos. Há no conjunto do pequeno texto uma série de lugares-comuns acessados pelas figuras da ironia, equívoco ou alusão e compartilhados pelos leitores, que os entendem e se divertem com eles, como é o caso da tópica da misoginia, especificamente quanto ao lugar social simbolicamente desprestigiado de atrizes e dançarinas naquele tempo histórico e o não menos célebre convite ao amor (*carpe diem*), no caso, apimentado pela circunstância dos intervalos fugazes de uma encenação teatral. Portanto, estabelecidos os lugares que definem os caracteres dos interlocutores da carta, o emissor fica à vontade para fazer a demanda aos favores sensuais da atriz, bestializada já no nome, convite expresso nos termos “tudo deitar prancha” e, complemento da alegoria, “a entrada do barco”. Lugares-comuns do gênero baixo aqui presentes, e suas procedências, são assunto que, em si, demandaria grande apreço, mas contento-me apenas em referir a variedade dos decoros demonstrada pelo engenho e domínio da língua portuguesa em todas as peças citadas nesta apreciação sucinta da obra cultíssima de nosso peregrino poeta seiscentista Francisco Rodrigues Lobo, testemunha discreta das vilezas do estado.

1. *Carta de Francisco Roiz Lobo A Jozepha Vaca*. In: Códice 8611, Biblioteca Nacional de Portugal. (A transcrição é apenas utilitária, com objetivo único de mostrar a carta ao leitor, e contou com a colaboração do pesquisador Wagner J. M. Costa (UESPI/USP).

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Isabel. *Avivando o Juízo ao Doce Estudo: a Poesia de Camões e a tradição do Comentário*. In: *Hidra vocal: estudos de retórica e poética (em homenagem a João Adolfo Hansen)*. São Paulo: Ateliê editorial, 2020.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Itinerário poético de Rodrigues Lobo*. Lisboa: IN-CM, 1959.
- BERNARDES, J.A. Cardoso. *Obucolismo português: a égloga do renascimento e do maneirismo*. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.
- BURKE, Peter. *As fortunas d'O Cortesão*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec; EDUSP, 1996. (Clássicos, 2).
- HANSEN, João Adolfo e MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. 5 volumes.
- HASEGAWA, Alexandre P. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio: um estudo das éclogas dramáticas*. São Paulo: Humanitas, 2011. (Coleção Letras Clássicas).
- HERRERA, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Org. Inoria Pepe y J. M. Reyes. Madrid: Ediciones Cátedra - Letras hispánicas, 2001.
- HOMERO, *Iliada*. Trad. Carlos A. Nunes. 29. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*. (Fundamentos de una Ciencia de la literatura). Versión J.P.Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1975, 3vols.
- LOBO, Francisco Rodrigues. *Obras politicas, moraes, e metricas: corte na aldea, e noytes de inverno; primavera; o pastor peregrino; o desenganado; o condestabre de Portugal d. Nuno Alvares Pereyra; eclogas, discurso sobre a vida, e estylo dos pastores; la jornada que la magestad catholica del rey dom Felipe III hizo a Portugal el año de 1619; romances*. Ed. corr. Lisboa: Officina Ferreyriana, 1723.
- _____. *Carta de Francisco Roiz Lobo A Jozepha Vaca*. In: Códice 8611, Biblioteca Nacional de Portugal.
- _____. *Poesia de Rodrigues Lobo*. Apres. crítica, seleção, notas de Luís Miguel Nava. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985.
- LONGO de Lesbos. *Dafnis y Cloe*. Madrid: Alianza editorial. 1996.
- LULIO, Antonio. *Sobre el decoro de la poética*. Intr., ed., trad., y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid: Ediciones Clasicas, 1994. (Bibliotheca Latina).
- MARNOTO, Rita. *A Arcadia de Sannazaro e o bucolismo*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1995.
- MONTES, Jose Ares. *Gongora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. Madrid: Editorial Gredos, 1956. (Biblioteca românica hispánica.).

PIRES, M. Lucília G. A Primavera, de Rodrigues Lobo: uma introdução (excerto). In: *História e antologia da literatura portuguesa – século XVII, Volume III*. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2008.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Estudos camonianos. I. O cancionero Fernandes Tomás. II. O cancionero do pe. Pedro Ribeiro*. Lisboa: IN-CM, 1980.

VERGÍLIO. *Obras completas*. 29. ed. São Paulo: Edições Cultura, 1745. (26).