

# humanitas

Vol. LI

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. LI • MCMXCIX



BARBARA SPAGGIARI  
Universidade de Perúcia

## O MITO DE NARCISO NUM SONETO DE DIOGO BERNARDES

Alguns autores portugueses de Quinhentos, considerados maneiristas, atingem sem dúvida o vértice da expressão poética e colocam-se, por mérito próprio, na categoria dos grandes escritores de todos os tempos. E assim é, apesar do sentido pejorativo que o termo ‘maneirista’ veio adquirindo ao longo dos séculos<sup>1</sup>.

Não vou falar, porém, de Luís de Camões que é, antes de mais, o principal responsável pelo juízo redutor que relega os outros quinhentistas para o limbo dos ‘menores’. Falarei, sim, daquele grupo de poetas que estão ligados, por um lado, à experiência renascentista de origem italiana e, por outro, à topografia fluvial da pátria portuguesa; dos poetas do Neiva, Minho, Leça, rios que, tal como o Tejo ou o Mondego de Camões, constituem a paisagem electiva destes autores, em cujos versos as águas nascentes ou fluviais trazem à lembrança tanto as lágrimas, como o curso irrecuperável do tempo<sup>2</sup>.

E se, na referência constante a um rio, se pode ver uma antecipação do pastoralismo (este, sim, convencional) da Arcádia, este elemento não deixa contudo de pertencer às raízes mais profundas do lirismo português.

---

<sup>1</sup> Como se lê, por exemplo, no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, onde se regista a definição seguinte: «escritor que utiliza processos convencionais e monótonos, revelando afetação».

<sup>2</sup> Vejam-se as palavras que Diogo Bernardes escreve na carta XII – *Ao doutor António Ferreira*, vv.4-9: «Ouvir teu doce canto já desejo/Tejo, Mondego, Douro, Neiva e Lyra/Por onde o curso seu mais brando rejao./Das quaes se nao fará menos estima/Que d’Arno, Mincio e Pó, Sorga e Seбето/ouvindo em suas prayas tuas rimas». *Arno* é uma alusão a Dante, *Mincio* e *Pó* a Virgílio, *Sorga* a Petrarca e *Seбето* a Sannazaro, ou seja, aos poetas italianos que constituem os principais modelos para a literatura renascentista na Europa inteira.

De facto, logo na poesia medieval galego-portuguesa, a invocação reiterada às águas do rio ou às vagas do mar tornou-se um emblema bem português de um dos seus géneros poéticos: a cantiga de amigo.

A obra do chamado ‘poeta do Lima’, Diogo Bernardes, não teve ainda uma edição crítica efectuada com método rigorosamente filológico. Contudo, os problemas que apresenta a tradição da sua obra não diferem senão do ponto de vista quantitativo em relação aos da lírica camoniana.

Trata-se em primeiro lugar da questão da autoria, sendo vários poemas, e principalmente os sonetos, de atribuição controversa entre Diogo Bernardes e o próprio Camões<sup>3</sup>. Em segundo lugar, há variantes textuais que dizem respeito especialmente a *Várias Rimas ao Bom Jesus* (1594) e a *O Lima* (1596), dos quais se conhecem exemplares tão numerosos como bem conservados.

Pelo contrário, das *Rimas Várias: Flores do Lima*, só existem alguns exemplares. Este terceiro volume da obra de Diogo Bernardes foi recentemente impresso em reprodução fac-similada pela INCM, apresentando a *editio princeps* de 1597 («em Lisboa, por Manoel de Lyra, à custa de Estevão Lopes, mercador de livros»). A nossa análise do texto vai basear-se neste exemplar da Biblioteca Nacional de Lisboa, reproduzido em fac-símile:

#### Soneto CXXVII

Vendo Narciso em huma fonte clara,  
 A sombra só da propria fermosura,  
 De si vencido (Amor quis por ventura  
 4 Vingar as Ninfas qu’elle desprezara.)  
 Todo enlevado na belleza rara,  
 Que seu peito abrasou em chama pura,  
 Chorando disse, à sua vã figura,  
 8 Por quem perdeo em fim a vida chara:  
 O Nimfa destas agoas moradora,  
 Surda em ouvirme, muda em responderme,

<sup>3</sup> No que concerne à questão atributiva, depois dos estudos fundamentais de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, “Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos”, *Revue Hispanique* 22 (1910) 509-614, e *Estudos Camonianos. II: O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924, vide a edição crítica de Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, Lisboa, INCM, 1985, vol. I, parte II – A constituição do ‘corpus’.

Não ves a quem não ouves, nem respondes?  
12 Não ves que sou Narciso? ay que por verme,  
Mil Ninfas d'outras fontes saem fora,  
E tu por me não ver, nesta t'escondes<sup>4</sup>.

Diogo Bernardes pertence aos poetas quinhentistas (não apenas portugueses) que imitam temas e, sobretudo, formas da lírica italiana. Fala-se, contudo, de 'italianismo' aludindo à actividade inovadora de Francisco Sá de Miranda, que introduziu o novo estilo poético na literatura portuguesa e o apresentou aos seus discípulos directos, os quais viriam depois a conservar o culto desses modelos italianos.

Tudo isso se destaca com clareza ao percorrer o índice das *Rimas Várias: Flores do Lima* de Diogo Bernardes. A segunda parte está em harmonia com o gosto dos serões do Paço, incluindo as cantigas, as glosas e os vilancetes. Porém, todo o conjunto inicial é dedicado exclusivamente aos novos géneros de importação: quatro canções, cinco elegias, três epigramas, uma ode, uma sextina e mais cento e quarenta e seis sonetos.

Foi exactamente o soneto que alcançou o maior êxito dentro das formas métricas de ascendência italiana. E aqui é preciso afirmar que – ao contrário do que se pode ainda ler em várias histórias da literatura – o soneto não existia com toda a certeza na poesia trovadoresca, isto é, na lírica provençal.

De facto, o soneto foi uma criação dos poetas italianos da chamada Escola Siciliana, que floresceu por volta de 1230-1240, na corte do imperador Federico II di Svevia (com Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino e Pier della Vigna, ao lado do reconhecido teorizador da Escola, o Notário Giacomo da Lentini).

Como se sabe, as pesquisas mais recentes têm encontrado indícios da 'etimologia métrica' do soneto já na estrofe ou estância da antiga canção. O soneto seria, portanto, o desenvolvimento daquela estrofe isolada, que os poetas provençais já utilizavam no *partimen*, na *tenso* e nas *coblas esparsas*. O Notário e os seus discípulos deram-lhe maior autonomia e novo prestígio,

---

<sup>4</sup> O texto vem aqui reproduzido sem modernização gráfica. Falta – como já se disse – uma edição crítica da obra de Diogo Bernardes e não se pode afirmar ou rejeitar, neste momento, a existência de variantes relativas ao texto que vem na *editio princeps*. Na publicação das *Obras completas* feita por Marques Braga (Coleção Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1945), t.I, pp.106-107, encontram-se as variantes seguintes: v.1 falta a vírgula; v.4=9=13 *Ninfa(s)*; v.7 *á*; v.11=14 *naõ*; v.12 *ai*; v.13 *fora!*; v.14 *t'escondes?*.

promovendo a transformação daquela estrofe isolada numa nova forma métrica coerentemente organizada <sup>5</sup>.

O soneto tornou-se, assim, o verdadeiro cunho do ‘Dolce Stil Novo’ e atingiu a perfeição nos *Rerum Vulgarium Fragmenta*, ou seja nas rimas de Francesco Petrarca. A partir dele, o soneto continuou a dominar a lírica, tanto italiana como europeia, até ao começo do nosso século, quando a recusa das formas métricas tradicionais o levou à decadência juntamente com o hendecassílabo, que foi o verso principal da lírica, senão mesmo o exclusivo.

Do ponto de vista formal, o soneto português quinhentista segue as regras dos seus modelos italianos. Consta de catorze decassílabos, geralmente graves, ordenados em duas quadras e dois tercetos. Na sua forma julgada mais perfeita, as quadras são construídas sobre apenas duas rimas, conforme o esquema ABBA ABBA. Os tercetos também se sujeitam à regra das duas rimas, obedecendo ao esquema CDC DCD <sup>6</sup>.

No soneto de Diogo Bernardes, que vamos aqui analisar, o esquema das quadras é precisamente do tipo quiástico ABBA, enquanto os tercetos apresentam três rimas cruzadas CDE DCE.

No decassílabo, o verso heróico (acentos na 6.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup> sílaba) alterna com o verso sáfico (acentos na 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup> sílaba), sendo as duas variantes repartidas em proporções iguais: dos catorze decassílabos, sete são heróicos e sete sáficos, mas o primeiro tipo de verso domina nos tercetos (vv.6,8,9,11-14) e o segundo prevalece nas quadras (vv.1-5,7 e 10).

A mesma repartição harmoniosa e equilibrada encontra-se no ritmo dos versos, metade dos quais não tem cesura, enquanto os outros estão todos fortemente pausados. Veja-se, por exemplo, o *incipit* («Vendo Narciso em uma fonte clara»), ou também o v.8 «por quem perdeo em fim a vida cara» – aqui, a cesura é quase imperceptível, ao contrário do que acontece no verso 10 «surda em ouvirme, | muda em responderme» – ou no verso 14 «e tu por me não ver, | nesta t’escondes», onde a pausa entre os dois hemistíquios está bem marcada.

Ainda em relação ao ritmo, cabe aqui sublinhar a presença de quatro cavalgamentos (ou transportes, para usarmos esta palavra antiga e talvez erudita mas, ao mesmo tempo, elegante e sugestiva): transportes que anulam, de facto, a pausa final do verso nos nexos 1-2, 3-4, 5-6 e 7-8 (isto é, nos pontos nodais das quadras).

Na primeira estrofe, o desrespeito da pausa final produz-se em correlação com um sintagma oracional («Vendo...a sombra») e com outro locucio-

<sup>5</sup> Sobre a génese do soneto veja-se o estudo de R. Antonelli, “L’‘invenzione’ del sonetto”, *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi, 1989, vol.I, pp. 35-75.

nal («quis...vingar»). Na segunda, o transporte coincide com uma oração relativa (precisamente, uma subordinada adjectiva de valor restritivo).

À falta de transportes nos tercetos corresponde o predomínio, já assinalado, do decassílabo heróico sobre o sáfico, isto é, a programática moderação do ritmo, pela qual o poeta refreia a velocidade do verso, respeitando tanto a cesura no meio, como a pausa no final.

Se nos detivermos, agora, no facto de o ritmo de um poema estar necessariamente ligado à construção sintáctica dos seus períodos, poderemos constatar que, neste soneto, não há senão uma oração subordinada causal, que vai do primeiro até ao oitavo verso: uma única frase ocupa totalmente as duas quadras. Nela o poeta descreve tanto a cena actual (o presente), como o seu antecedente lógico-temporal (o passado).

Ao contrário, os tercetos apresentam um diálogo fictício (que é, na realidade, um monólogo de Narciso), constituído por uma série de orações interrogativas e exclamativas que vêm alternadas.

Toda a parte inicial do poema, sintacticamente enleada, gravita em torno da forma verbal *disse*, bem destacada pela forte cesura do verso. O período sintáctico enrola-se em forma de espiral em torno deste dissílabo, como um sorvedouro, sugerindo a imagem do ambiente aquático em que o mito situa Narciso (trata-se mais exactamente da fonte em que ele se debruça).

A mesma sugestão nasce da presença constante da líquida *r* na série das rimas (-*ara,-ura,-ora,-erme*): cria-se assim uma rede vertical de correspondências que liga, sem interrupção, toda a sequência das rimas ABCD até à última (-*ondes*), que – mesmo faltando-lhe o fonema *r* – evoca contudo o substantivo *onda*, reforçando o sistema fonossimbólico do soneto.

Ao lado do elemento aquático, aparece bem clara a natureza silvestre do lugar: o bulício da folhagem, o murmúrio do arroio, o sussurro da brisa, a voz do bosque, imitada e até recriada pelos valores fonossimbólicos do *f*, do *s*, do *v*, do *ch*. Note-se o uso da aliteração nas séries seguintes: 1 *fonte* 2 *fermosura*; 2 *sombra só* 3 *si*; 3 *vencido ventura* 4 *vingar* 1 *vendo* 7 *vã* 8 *vida* 11 *ves* 12 *ves verme* 14 *ver* (e também 10 *ouvirme* 11 *ouves* no interior da palavra); até ao par 6 *chama* 7 *chorando*, que sugere o pranto, e ao sintagma 14 *nesta t'escondes*, em que o som *ch* alude ao repentino desaparecimento da Ninfa dentro da folhagem.

Seguidamente – e passando da segunda para a primeira articulação da linguagem (conforme a tese funcionalista de André Martinet), quer dizer dos fonemas para os monemas, dos sons para as palavras – convirá realçar o papel essencial desempenhado pelos verbos *ver* e *ouvir* (1 *vendo* 11 *não ves* 12 *não ves...por verme* 14 *não ver*; 10 *ouvirme* 11 *não ouves*).

O verbo *ver* apoia-se numa tradição que é mais ideológica do que literária, remontando aos filósofos gregos (Platão e Aristóteles): o Amor só

pode nascer pelos olhos, quer dizer pela vista da pessoa amada (gr. 'ap'ommàton'). O valor que ainda tem este princípio na Idade Média pode ser facilmente avaliado pelas palavras de Andreas Capellanus, autor do célebre tratado *De Amore*: «Caecitas impedit amorem, quia caecus videre non potest, unde suus possit animus immoderatam suscipere cogitationem, ergo in eo amor non potest oriri» (trad.: 'um cego – privado, como é, da vista – não pode amar, porque não tem a faculdade de ver').

No soneto de Diogo Bernardes, o antigo lugar-comum adquire mais força ligando-se ao mito de Narciso: aquele jovem de beleza excepcional que Narciso vê, nas águas da fonte, não é senão a sua própria imagem reflectida na superfície aquática como dentro de um espelho. Assim, o acto de ver, que constituiu o verdadeiro começo do amor, sendo ao mesmo tempo o seu princípio e a sua causa, converte-se em cruel desengano. E o próprio objecto do amor não é mais do que uma imagem ilusória.

A distribuição das formas do verbo *ver* no soneto sublinha a sua natureza de eixo lexical do texto: *vendo* é a primeira palavra que se encontra no poema, com a função manifesta de introduzir o antecedente lógico e temporal da acção indicada na frase principal (*disse*). Narciso vê «a sombra só da própria fermosura» e, portanto, fala «à sua vã figura».

A forma verbal *disse*, no final das quadras, introduz o tema lexical dos tercetos, todo concentrado na oposição entre *ouvir* e *responder*: Diogo Bernardes alude, com muita elegância, ao mito da Ninfa Eco, cujo amor não era retribuído por Narciso. Quando Narciso morre, encantado pela sua própria beleza, a Ninfa Eco repete as últimas palavras que ele profere: «Ó jovem que amei com esforço vão, adeus!». É precisamente a partir desta fábula grega que *Eco* passa de nome próprio a substantivo comum, para indicar aquele fenómeno acústico devido à reflexão de uma onda sonora por um obstáculo e percebido como a repetição de um som emitido por uma mesma fonte.

Paralelamente, o nome de Narciso vai designar uma flor solitária, de cheiro intenso e penetrante, com pétalas alvas e o interior da corola vermelho-escuro. O branco simboliza a pureza virginal, o vermelho representa o sangue que saiu do peito, quando Narciso – desanimado – deu a si mesmo a morte.

---

<sup>6</sup> Obra fundamental sobre este assunto é o estudo de Jorge de Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, Ed.70, 1980<sup>2</sup>, que analisa de forma estatística as percentagens dos esquemas usados principalmente pelos escritores da época.

Eco e Narciso, o som e a flor: uma dupla transformação que o poeta latino Ovídio narrou, pela primeira vez, no terceiro livro das *Metamorfoses* (III 341-401)<sup>7</sup>:

353-355 Multi illum iuvenes, multae cupiere puellae  
sed fuit in tenera tam dura superbia forma  
nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae.

405 Sic amet ipse licet, sic non potiatu amato

498-501 Haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem.  
Ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam.  
«Heu frustra dilecte puer!» totidemque remisit  
verba locus; dictoque vale «vale» inquit et Echo!

O modelo ovidiano do mito de Narciso e Eco foi imitado, sem interrupção, durante toda a Idade Média e até ao ‘Renascimento’. Nos poetas provençais, já o vemos reduzido a *exemplum*, ou seja utilizado como figura exemplar para indicar uma precisa tipologia da loucura amorosa. Vejam-se as passagens seguintes, que são tiradas respectivamente de duas *chansons* provençais dos séc. XII e XIII e do mais importante poema alegórico em francês antigo:

Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*, vv.23-24:

c’aissi-m perdei, com perdet se  
lo bels Narcisus en la fon...

[‘que assim me perdi, como se perdeu o lindo Narciso na fonte’];

Peirol, *Mout m’entremis de chantar voluntiers*, vv.20-21:

quar anc Narcis, qu’amet l’ombra de se,  
si be-s mori, no fo plus fols de me...

[‘pois até Narciso, que amou a própria sombra, apesar da sua morte, não foi mais louco do que eu’];

<sup>7</sup> Ao longo da Idade Média e da Renascença, Ovídio representa uma *auctoritas* imprescindível para qualquer erudito. A sua obra era matéria obrigatória de estudo no Colégio das Artes, na época de D.João III, e amplos trechos de *Fasti* e *Metamorphoses* estavam reproduzidos nos manuais de ensino, como por ex. *De arte rethorica libri tres* pelo P. Cipriano Soares, S.J. (Coimbra, 1562).

Jean de Meung, *Roman de la Rose*, vv.20821-20824:

J'aime une ymage sourde et mue,  
qui ne s'ecrole ne se mue  
ne ja de moi merci n'avra.  
Telle amor, comment me navra?

e vv. 20843-20849:

Si n'ain je pas trop folement,  
car, se l'escriture ne ment,  
maint ont plus folement amé.  
N'ama jadis ou bois ramé,  
a la fontaine clere et pure,  
Narcisus sa propre figure,  
quant cuida sa soif estanchier?

[‘amo uma imagem surda e muda, que não ouve nem responde, que não se move, e nunca terá piedade de mim; como pôde ferir-me este Amor? ... Eu não amo com demasiada loucura, pois, se as escrituras não mentem, muitas pessoas têm amado com mais loucura do que eu. Não é verdade que, antes, no bosque cheio de árvores, cerca de uma fonte clara e pura, Narciso amou a sua própria figura, quando procurou apagar a sua sede?’].

Da lírica italiana, entre os vários autores que se inspiraram no mito de Narciso, apenas aqui citarei o célebre soneto de Chiaro Davanzati <sup>8</sup>:

Come Narcissi, in sua spera mirando,  
s'inamorao por ombra a la fontana;  
veg[g]endo se medesimo pensando,  
ferissi il core e la sua mente vana;  
  
gittòvisi entro per lombria pigliando,  
di quello amor lo prese morte strana.

[‘Narciso, mirando a própria imagem reflectida, apaixonou-se pela sua sombra na fonte; e vendo-se, a si mesmo, de ar triste e pensativo, feriu-se-lhe o coração e a mente vã; atirou-se à água para apanhar a sombra e, assim, pelo seu amor, encontrou tão estranha morte’].

<sup>8</sup> Conforme a edição de Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, I, p. 425.

A tradição medieval parece pois privilegiar, dentro do mito, a inutilidade do acto de Narciso (pela sua incapacidade de apanhar a própria imagem reflectida na água) e aí reside, muito precisamente, a sua *folia d'amor* (aliás, já sugerida pelo verso ovidiano, v.350 *novitasque furoris*).

No Renascimento e ainda mais no século de Quinhentos, a sensibilidade poética muda e prefere ignorar a funesta loucura que conduz à morte de Narciso. Pelo contrário, sublinham-se os aspectos mais caligráficos do mito, na suprema aspiração estetizante típica da época.

O temperamento brando de Diogo Bernardes, que se revela no queixume ténue de que estão embebidos os seus versos, afasta-o da trágica *envergure* do mito grego: desaparece o conceito de 'ybris', ligado à soberba e arrogante recusa do amor por Narciso, que desprezava os dons da deusa Vénus e não retribuía o sentimento de moços e moças perdidamente dele enamorados (v.353-5 *Multi illum iuvenes, multae cupiere puellae/sed fuit in tenera tam dura superbia forma/Nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae*).

Desaparece também o tema da morte percebida como castigo divino: de facto, a pena infligida a Narciso, no mito grego, corresponde ao seu pecado, pois a falta produz necessariamente o excesso<sup>9</sup>. Por não saber amar, Narciso é condenado a um amor descomedido para com a sua própria imagem, que ele não pode apanhar, nem possuir (v.405 *Sic amet ipse licet, sic non potiatur amato*).

Do modelo ovidiano, Diogo Bernardes imita, e por vezes traduz quase *ad litteram*, certos começos ou finais de versos, alguns sintagmas isolados ou imagens já estereotipadas. Por exemplo, a rima *-ondes* deriva da iteração do subst. *unda* 'vaga' no fim dos versos 407 *argenteis undis*, 417 *unda est*, 498- 499 *eundem : undam*, e precisamente na cena da morte de Narciso, cujas palavras vêm repetidas pela Ninfa Eco (*Haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem. /Ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam./Heu frustra dilecte puer! totidemque remisit/verba locus; dictoque vale «vale!» inquit et Echo*).

<sup>9</sup> O mesmo Diogo Bernardes, na *Écloga XIII (Piscatoria: Lilia e Meliso)*, escreve: «Lembra-te a fermosura de Narciso,/que tal paga lhe deu seu desamor» (vv.32-33). Neste caso, o seu modelo corresponde provavelmente ao soneto 45 de Petrarca: «Certo, se vi rimembra de Narciso...». O mito de Narciso reaparece nos versos finais da mesma *écloga XIII*: «Mas antes do sol dar naquella fragoa,/Onde meus ays dilata a triste Eco,/Vou-me segurar mais a barca n'agoa,/Porque de baixa-mar não fique seco». O par rímico *fragoa: agoa* é típico de Diogo: veja-se por ex. a carta III *A Pero d'Andrade Caminha*, vv.40-45: «Alcei torres no ar sem fundamento/Nas nuves escrevi, semeai n'agoa,/Em rota rede quis colher o vento./Busquei descanso em dor, prazer em magoa,/Em feras piedade, em mar firmeza,/Na morte vida, neve em viva fragoa». Aqui a rica série de *adynata* ou *impossibilia* propõe novamente o modelo de Petrarca, mas não exclui a hipótese de uma fonte paremiológica directa: os *Adagios* de Erasmo de Rotterdam foram, com efeito, traduzidos para o português em 1515.

Destacam-se ainda o v.1 *fonte clara*, que corresponde ao latino 407 *Fons erat in limis, nitidis argenteis undis*; o v.2 *a sombra só da própria fermosura* e o v.7 *à sua vã figura*, que têm como modelo directo os versos 432 *Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?* e 434 *ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est*. Quanto ao v.416 *visae correptus imagine formae*, está fielmente reproduzido pelo v.5 *todo enlevado na beleza rara* (*enlevado* traduz *correptus*). Ainda mais: aquela imagem temática e formal do v.6 *que seu peito abrasou em chama pura* tem os seus moldes numa série de versos latinos: do v.426 *dumque petit petitur pariterque accendit et ardet* até ao v.464 *uror amore mei, flammam moveoque feroque* (mas veja-se também ao v.430 *uritur*).

Além das citações pontuais, em trechos fielmente reproduzidos, o que Diogo Bernardes admira e imita do modelo ovidiano é precisamente o gosto pelo paradoxo, pela justaposição engenhosa de conceitos ou imagens que, daí a poucos anos, será elevada a doutrina estética pelo espanhol Baltazar Gracián, teórico do ‘conceptismo’.

Neste contexto, Diogo Bernardes torna-se representante exemplar daquela *aurea mediania* de origem clássica, que foi de novo divulgada como ideal literário pelo Renascimento italiano. Contudo, a par daquela aspiração em atingir a perfeição formal, surge nele uma nova sensibilidade, inquieta e melancólica, que vai fender a superfície polida e resplandecente das obras poéticas e pictóricas deste período.

Tudo isto significa que o equilíbrio e a serenidade aparente do quadro ocultam, na realidade, uma profunda crise ideológica e até existencial. A sensação vertiginosa de vácuo pretende ser apagada por recursos meramente formais: e, por isso, o estilo torna-se alambicado e até arrebicado. Multiplicam-se assim os jogos de palavras, os *calembours*, os equívocos; procuram-se expedientes fónicos como a aliteração, ao lado de expedientes lexicais, como o oximoro.

Neste sentido é que Diogo Bernardes pode ser considerado maneirista: pelo gosto da iteração alusiva de segmentos rítmicos ou fónicos, pela contraposição léxica ou temática, pelo jogo estilístico e formal, que – já presente no modelo ovidiano – o autor português, imitando, recria.