

Espaços e Paisagens

*Antiguidade Clássica e Heranças
Contemporâneas*

Vol. II Línguas e Literaturas. Idade Média.
Renascimento. Recepção

Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira,
Paula Barata Dias (Coords.)

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

ESPAÇO E ALEGORIA NA POESIA ÉPICA PORTUGUESA SEISCENTISTA

MANUEL DOS SANTOS RODRIGUES
Universidade Nova de Lisboa

Abstract

Fundamental element of the narrative, space sometimes assumes a symbolic function which is determinant for the explanation of characters, subject and *diegetic* structure. The Portuguese epic poetry of the seventeenth century often favours the symbolic use of space, constructing true systems of literary allegories where space, characters and action work together to construct the ideological system that supports the text.

Vasco Mouzinho de Quevedo's *Afonso Africano*, an epic poem with twelve chants which narrates the conquest of Arzilla and Tanger by the Portuguese king Afonso V, is a true paradigm of this kind of allegoric epic poetry. In the text that precedes the first edition (1611), the poet explains that Afonso V's military enterprise stands for man's conquest of his own soul, a common idea of contemporaneous holy eloquence.

This study tries to determine how space, as *diegetical* element intimately connected with characters, action and the marvellous, is important to understanding the deeper significance of a Poem that many critics estimate to be the best after *Os Lusíadas*.

Keywords: Afonso Africano, allegory, Portuguese epic poetry, space.

Palavras-chave: Afonso Africano, alegoria, espaço, poesia épica portuguesa.

Em consonância com a coetânea, literatura europeia a poesia épica portuguesa da transição para o maneirismo e barroco regista um acentuado pendor alegórico, que se patenteia seja sob a forma de figuras mitológicas, seja através da personificação de ideias filosóficas, teológicas ou morais, seja pela localização da acção em espaços de carácter simbólico. Tal tendência afirma-se com o *Afonso Africano*, de Vasco Mouzinho de Quevedo, poema de doze cantos, em oitava rima, que narra a tomada de Arzila e Tanger por D. Afonso V (1611), mas manifestara-se antes. De certo modo, Camões assume a função alegórica das figuras mitológicas ao declarar que estas só servem para fazer versos deleitosos (*Lus.*, X.82). E sabe-se como os comentadores seiscentistas que tomaram a defesa da epopeia lusa se estribaram na interpretação alegórica para isentar o vate das censuras dos zoilos incomodados com o uso da mitologia pagã num poema cristão¹.

¹ Cf. Maria Lucília Gonçalves Pires (1982), *A crítica camoniana no séc. XVII*. Lisboa, ICALP (Biblioteca Breve), 24-26. Comentadores modernos como Jorge de Sena e Y. K. Centeno, entre outros, vão muito mais longe, atribuindo um sentido metafórico profundo, por vezes oculto, aos

Posteriormente a *Os Lusíadas*, encontramos episódios claramente alegóricos na *Elegíada*, de Luís Pereira Brandão (1588), e, especialmente, no *Naufragio e lastimoso sucesso da Perdiçam de Manoel de Sousa de Sepúlveda*, de Jerónimo Corte Real (1594), onde ocorrem personificações como o Amor e seu irmão Antheros, a Vingança, o Ódio, a Ira, a Determinação, o Desespero, a Paciência, e espaços alegóricos, como a morada de Némesis, o Templo da Verdade e o templo da Mentira. Mas, em rigor, será necessário esperar pelo *Afonso Africano* para encontrarmos um poema épico de carácter estruturalmente alegórico, subordinado a uma intenção moralizante, à semelhança de obras como *The Faerie Queene* (1579-1589), de Edmund Spenser, ou o *Libro Primeiro delos famosos hechos del príncipe Celidon de Iberia* (1583), de Gómez de Luque, ou o *Pelayo* (1605), de López Pinciano, ou, ainda, e muito próximo do nosso autor, a *Jerusalén Conquistada* (1609), de Lope de la Vega.

Na esteira de Tasso, o poeta setubalense propugna pela necessidade de uma outra «alma» para o poema épico, alma que reside na alegoria². E à semelhança de López Pinciano, no *Pelayo*, expõe o significado da construção alegórica do seu Poema num texto preliminar, com o título de «Alegoria do Poema segundo a fábula». Aqui se pode ler:

Ūa das arriscadas empresas que há no mundo é aquela que empreende um varão forte contra si mesmo, trabalhando render e avassalar a cidade de sua alma, com que se lhe tem levantado o imigo humano. Esta se afigura em Arzila, situada ao longo do mar nas partes de África, de muros altos cercada, que dão entrada e saída por cinco portas abertas, que são os cinco sentidos. Na mais alta parte sua se levanta a torre com três baluartes, que são as potências dessa alma, e no meio a fortaleza da mesquita, que é o coração humano. Esta, com frota armada vai buscando das praias de Lisboa D. Afonso V, o Africano, por quem este varão é figurado³.

A estrutura simbólica do Poema assenta, portanto, em dois eixos fundamentais: um eixo vertical – a representação metonímica do ser humano por um varão forte que leva a cabo a difícil empresa de conquistar-se a si mesmo –, e um eixo horizontal – a representação metafórica da alma por uma cidade fortificada. Na estrutura narrativa, o primeiro eixo liga-se à acção, o segundo ao espaço.

A ideia do domínio de si mesmo como base da virtude e apanágio do homem perfeito tem, como se sabe, origem nos filósofos gregos, foi estruturante da ética

vários níveis estruturantes do Poema, em especial a viagem do Gama e a história de Portugal. Cf. Maria de Lourdes Cidraes (1991-1993), «*Os Lusíadas* de Luís de Camões: Poesia. Mito. História», *Românica*, 289-304.

² Vasco Mouzinho de Quevedo expõe o seu pensamento sobre a poesia épica nos textos preliminares do Poema, em especial num intitulado «Condições do Poema», constante no manuscrito mas não inserido em nenhuma das edições. Nele afirma: «Há-de ter a fábula outra alma, a qual é a alegoria». Nados-mortos considera os poemas a que falta a alegoria, e em nome dela admite a quebra da verosimilhança, questão largamente debatida pelos teóricos e críticos do século XVI, entre eles Torquato Tasso, cuja influência na produção épica seiscentista é sobejamente conhecida.

³ *Afonso Africano*, «Alegoria do Poema». Modernizou-se a grafia.

estóica e passou à moral cristã. Frei Heitor Pinto, não muito distante de Vasco Mouzinho de Quevedo, expõe-na num passo do «Diálogo da Tribulação» (cap. III: Da paciência, e da vitória de si, e das armas com que se alcança esta vitória») que constitui uma tradução quase literal da admoestação de Cícero a César no *Pro M. Marcello*⁴:

«Muitos capitães houve aí que venceram grandes exércitos em multidão inumeráveis, em crueldade bárbaros, em lugares infinitos, em todo o género de armas, mantimentos, riquezas copiosas e abundantes: mas enfim tudo isso são vitórias humanas; porém vencer a si mesmo, sopear a fúria, ter sofrimento na adversidade, perdoar as injúrias, liar-se com a paciência, isto é mais divino que humano. Esta é a mais alta de todas as vitórias, vencer um homem a si mesmo. Esta é a que entrega o nome à perpetuidade, digna de ser celebrada em todas as letras e línguas, e de viver enquanto viver a memória dos mortais»⁵.

D. Afonso V, paladino da cruzada cristã, encarna este ideal ético-religioso. O mesmo conceito é, porém, extensível a outros heróis, em particular o príncipe D. João, e D. Fernando, duque de Guimarães. O príncipe passa por um processo iniciático que culmina com a sua admissão à ordem dos cavaleiros, recompensa justa para um jovem que soube superar provas como a tentação das ninfas na «ilha de deleites», sobrepondo a noção do dever ao apelo da carne. D. Fernando, figura do guerreiro invencível, em quem «se afigura a vontade à razão obediente», é premiado com a tomada de Tânger (na realidade levada a cabo por D. João, futuro marquês de Montemor⁶), «porque o prémio da vontade é andar em guerra contínua, e obrar como a razão lhe vai ditando» («Alegoria do Poema»).

Arzila, se no plano narrativo constitui o objectivo da empresa militar de Afonso V, representa, no plano simbólico, o objecto da vontade que, subordinando-se aos ditames da razão, procura o domínio das paixões e a expurgação do mal que habita o coração do homem. A cidade, descrita nas est. 11-13 do canto VIII, é apresentada como uma cidadela rodeada por um muro com cinco portas. Cada porta, ornamentada por um animal, representa um sentido: a do lince, a vista; a do cervo, a audição; a do «doméstico animal» que o «faro costumado toma», o olfacto; a do símio, o gosto; finalmente, a do animal «que presente / Consigo sempre a casa vai levando, / Cujá concha escabrosa, áspera e dura, / Da bela Vénus pisa a planta pura»⁷, o tacto. Na muralha, ergue-se uma torre com três baluartes, que simbolizam as três potências da alma (entendimento, memória e vontade). No centro da cidadela, situa-se, «forte e segura», a mesquita, a qual «com tanto artifício armada fica / Que com todas

⁴ Cf. Cícero, *Pro M. Marcello Oratio*, 3,8.

⁵ *Imagem da Vida Cristã* (2ª1952), Lisboa, Sá da Costa, I vol., p. 232.

⁶ Cf. Rui de Pina, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, cap. CLXVII.

⁷ A concha da vieira (*pecten maximus*), na qual, de acordo com a lenda, Vénus foi transportada para a ilha de Chipre (ou de Citera) pelos Zéfros, após o seu nascimento da espuma do mar (conforme se vê representado no célebre quadro de Sandro Boticelli, o *Nascimento de Vénus*).

as ruas comunica», tal como o coração, que representa.

A mesquita, coração da cidade, encontra-se ocupada pelo mal, corporizado por uma «serpente horrífica» enroscada no pilar central que sustenta o edifício (XII, 82). Todas as tentativas dos cavaleiros para abater o monstro se revelam infrutíferas. Essa é tarefa reservada ao rei, como lhe diz o «puro sacerdote» a quem Afonso V pede conselho: «Para vós esta empresa está guardada, / Vós deste monstro tomareis vingança, / Se por esta água santa for passada / No ferro agudo essa invencível lança, / Que é peçonha finíssima aprovada / A toda fera desta semelhança» (XII, 89). Para a conquista da cidadela, Afonso V pode contar com a ajuda dos fortes cavaleiros que o acompanham, mas a eliminação da serpente é algo que tem de fazer sozinho, pois só cada um pode expurgar o mal de dentro de si mesmo.

Será ocioso lembrar a simbologia da serpente na tradição judaico-cristã, conotada com o pecado, de que o homem deve fugir e contra o qual deve combater. Mas, no presente contexto, a simbologia da serpente tem outro alcance, ligando-se à oposição entre o cristianismo e o islamismo subjacente ao espírito de cruzada que enforma o Poema. A serpente, símbolo do demónio, representa o mal e o mal identifica-se com os mouros, expulsos de Arzila do mesmo modo que a serpente é expulsa da mesquita⁸.

A representação da alma como uma cidade fortificada é frequente na literatura sacra, ocorrendo em termos muito semelhantes aos do *Afonso Africano* por exemplo num sermão de Santo António, onde Jerusalém quer dizer a alma e as portas são figuras dos sentidos corporais, por onde a alma sai a passear pelo mundo. A originalidade de Quevedo está em associar o mal, que é necessário erradicar da alma, aos inimigos da Fé cristã, os mouros, em cuja posse se encontra Arzila, desse modo relacionando o esforço de cada um no caminho da perfeição com o espírito de cruzada, missão histórica de Portugal. A conquista de Arzila torna-se, assim, simbólica a dois níveis: no plano individual, representa a vitória do homem sobre si mesmo, exemplificada sobretudo com a personagem de D. Afonso V, que elimina a serpente do templo maldito, tornado de «habitação do Inferno» em «vivo templo» do próprio Deus («Alegoria do Poema»); no plano colectivo, representa a vitória do cristianismo sobre o islamismo, materializada na consagração da mesquita em Igreja de Nossa Senhora Santa Maria da Assunção.

Na prossecução da sua empresa, D. Afonso V (e com ele o príncipe) encontra diversos obstáculos que é mister superar. Com tais obstáculos se relacionam espaços simbólicos de transição, como sejam o «mar tempestuoso do apetite irascível e concupiscível» (canto III) e a «ilha de deleites» (canto VI), representando o primeiro «os contrastes e asperezas que a virtude dificultam»

⁸ Pedro de Mariz, de quem Vasco Mouzinho de Quevedo foi amigo e cuja obra conhecia bem, ao explicar as armas de Coimbra, identifica a serpente, nelas constante, com os mouros «e outros bárbaros da terra», opondo-os aos espanhóis, comparados ao leão. Cf. *Diálogos de Vária História*. Coimbra, Oficina de António de Mariz, Impressor da Univ., 2ª edição, 1597, fl. 18-18v.

e o segundo «os deleites que retêm e obrigam muitas vezes a se não passar avante». Estes são, conforme a explicação do poeta, os dois mais poderosos «obstáculos e impedimentos que desta empresa desviam», ambos tecidos pelo Inferno com o intuito de fazer malograr o objectivo do rei português, leia-se, do «varão forte» que tem de «render e avassalar a cidade de sua alma».

Tópico comum da poesia épica (e também elemento indispensável das narrativas hagiográficas em que a viagem marítima funciona como percurso prévio da busca do paraíso, sendo aí um dos muitos obstáculos que é necessário ultrapassar), a tempestade serve, por um lado, para introduzir o episódio de Anteu e, por outro, para preparar o episódio da ilha encantada, momento fulcral da narrativa, na qual ocupa uma posição de charneira, semelhante à do canto VI da *Eneida*, que lhe serve de modelo estrutural⁹.

O episódio surge integrado no relato da viagem que Afonso de Vasconcelos faz ao capitão de Ceuta após o banquete por este oferecido ao rei. Passado o cabo de S. Vicente, o piloto, perscrutando o firmamento, percebe sinais da tempestade. Ao amanhecer, abate-se sobre a armada a borrasca, descrita em traços carregados e cores sombrias. Forma-se então «um nebuloso manto, / Sinal medonho de hórridos ensaios» (III, 85), que cobre a armada durante três dias, ao cabo dos quais surge Anteu, uma «máquina de horror», com «membros mortais», «vulto deforme», que, como o Adamastor, «dando um temeroso e forte brado», ameaça os portugueses com «casos tristes, / Com naufrágios cruéis de vossas vidas» (III, 94). Mas Afonso implora ao «Divino Sol» que lhe mostre um raio «[q]ue estas trevas desfaça e abra caminho» (III, 95), e de imediato «o Céu mostrou a estrela luminosa, / Em cuja luz e rutilante fogo / De Alcides a figura milagrosa / Se transformou, lançando um raio vivo / Com que se perturbou o monstro esquivo» (III, 97).

Anteu, representação mítica do «mar tempestuoso do apetite irascível e concupiscível», simboliza as trevas, as forças do mal que ameaçam os homens nos seus esforços para atingirem a virtude. Mas o facto de ser apresentado como senhor da África («Sou o temido Anteu, mais arrogante / Dos filhos que a fecunda Terra teve, / Este Império de Líbia tão possante / Debaxo de meu jugo sempre esteve» III, 92) liga-o inevitavelmente aos mouros, conotados com as forças infernais¹⁰.

Hércules é a luz que vence as trevas. A sua vitória sobre Anteu representa o triunfo do Ocidente sobre a África muçulmana, o triunfo do cristianismo sobre

⁹ Como se disse, o *Afonso Africano* é constituído por doze cantos, seguindo, em linhas gerais, a estrutura da *Eneida*. Os seis primeiros são dedicados à preparação do feito central do poema, correspondendo-lhes a descrição da viagem e digressões com ela relacionada; os últimos seis descrevem as várias acções militares que levam à consecução do objectivo da expedição (com excepção de parte do canto X e todo o XI, a que corresponde a digressão sobre a história de Portugal gravada nas pinturas da caverna do mago Eudolo, com particular relevo para a batalha de Alcácer-Quibir).

¹⁰ A história de Anteu é retomada no canto XII, est. 51-67, onde um velho mouro de Tânger conta a Afonso V, a propósito da história da cidade, a tradição que a dava como fundada por Anteu e a luta em que o filho da Terra foi vencido pelo poderoso Hércules.

o islamismo, o triunfo do Céu sobre a Terra (donde Anteu recobra forças). Neste sentido, Hércules prefigura o próprio Afonso V. Este, como aquele, vence as forças do mal, e tal como Hércules matou o dragão que guardava o jardim das Hespérides, Afonso eliminou a serpente que dominava a mesquita, possibilitando assim a sua consagração.

Em consequência da tempestade, a nau que transporta o príncipe vai parar a uma ilha desconhecida, réplica da camoniana Ilha dos Amores, espaço edénico, habitado por ninfas que, em jogos de sedução, procuram reter os jovens marinheiros, impedi-los de cumprir a missão que lhes fora destinada.

Toda a descrição do espaço na «ilha de deleites» vai no sentido de acentuar, por um lado, a sua beleza tentadora, por outro, o seu artificialismo, a sua falsidade. O narrador (o príncipe D. João, que conta ao rei o que se passara após a tempestade) começa por enfatizar o desconhecimento do lugar, mesmo pelos mais experimentados mestres («Demos a caso nũa estranha parte» VI, 13; «Eu, que não conheci a estranha terra, / Dos mais práticos mestres informado, / Perguntei que parage o sítio encerra, / E de que gente pode ser pisado. / E nisto cada qual se engana, e erra / O que se tem por mais experimentado» VI, 15), certamente para marcar, desde logo, a irrealidade do local. Mais tarde, perplexo com tanta beleza, o príncipe põe em dúvida a real existência daquele lugar, intuindo tratar-se de uma invenção infernal: «Se fantástica e vã [a ilha], para que intento? / Que ou há-de ser do Inferno ou do Céu traça. / O Céu não faz igual contentamento, / Com este o Inferno só pouco embaraça» (VI, 38).

A descrição da praia, próximo da qual assoma um prado, corresponde ao típico *locus amoenus*. Quando, cobertos de denso nevoeiro, os marinheiros imaginam «algũa praia áspera e feia», eis que se lhes depara «ũa praia fresca e leda», «praia alegre», de «água pura» e «branca areia», que a todos convida ao desembarque, Mas brevemente o artificialismo do lugar, associado à sua natureza enganadora, irá ser revelado. O prado tem duas cercas. A primeira, que «artifício parece da Natura», delimita uma «férmosa e linda praderia», onde uma grande diversidade de flores, dispostas em canteiros, apela fortemente aos sentidos e ao gozo do instante, simbolizado precisamente no colher dessas flores, todas, de uma forma ou outra, conotadas com o amor (a rosa, o narciso, o jacinto, o amaranto, o cravo, etc.). A segunda cerca, porém, «gentil cerca», é formada «[d]e rastos buxos a nível nascidos, / Com mil enredos de invenção tecidos» (VI, 21); noutra parte, está um lanço de murta «[e]m diversas figuras transformadas» (VI, 22). Os enredos e figuras desenhados nas plantas correspondem a várias histórias de amor da mitologia greco-romana (Bóreas e Orítia, Paris e Helena, Júpiter e Europa, Júpiter e Astérie, Júpiter e Leda...), de que, no entanto, só se representa a parte feliz: «Do gostoso princípio há aqui memória, / Mas não do desestrado fim da glória» (VI, 22).

A este espaço segue-se um outro, «deleitoso posto / Onde plantas de muita variedade / Pomos estão oferecendo ao gosto» (VI, 28), e logo um «vale ameno», «[p]or onde ãa ribeira cristalina / Regando vai o florido terreno / E alvas areias brandamente inclina. / Tão manso leva o curso, e tão sereno, / Que mal para onde vai se determina, / E o tom saudoso da água, que corria, /

Motivo era de amor e de alegria» (VI, 29). Lugar paradisíaco, onde não faltam a «viçosa verde cana», os «frescos salgueiros», os rouxinóis que «melodia estão fazendo», as fontes que «saudosamente estão fervendo», umas brotando da branca areia, outras rompendo da pedra viva. Neste ponto, como anti-clímax de tanta beleza natural, eis que surgem figuras, esculpidas em jaspe ou mármore pário, a representar casos amorosos com fim dramático. E, culminando toda a descrição, aparece «Amor em várias formas retratado», ora menino, ora velho, ora com rosto alegre, ora em lágrimas banhado (VI, 34).

O propósito alegórico é claro. O espaço, edênico, apela aos sentidos, à entrega ao momento e aos prazeres sensuais, mas as formas esculpidas, seja na vegetação seja na pedra, lembram as consequências nefastas dessa entrega.

As ninfas que povoam a ilha reforçam a mensagem simbólica do episódio. A sua beleza, os seus jogos de sedução, o seu canto, arrebatam os sentidos, mas são enganadores. A ninfa que faz o elogio da beleza, da juventude e do amor, e que apela ao *carpe diem*, surge «arrimada a um tronco de viçosa / Hera enlaçado» (VI, 51), o que, na simbologia da literatura emblemática em que autor era versado, a associa à prostituição, ideia reforçada pelo uso do verbo *vender* na descrição do seu comportamento sedutor: «com passeio airoso / Pelo sombrio bosque se escondia, / C' um fingimento e furto cauteloso, / Como que em parte cara se vendia» (VI, 60).

Ao canto sedutor da ninfa respondem as advertências do «sermão» de Pedro, capelão da nau do príncipe. Adormecera antes do desembarque e fora providencialmente acordado pelo «arco celeste» para impedir que os jovens soçobrassem à tentação da carne. As suas palavras são o contraponto das palavras da ninfa: «Se a vida é breve, se ligeiramente / Corre o tempo, nem sempre cá se mora, / Por um gosto tão breve não se impida / Um gosto eterno de ãa eterna vida» (VI, 69). No discurso do sacerdote está contido o programa moral inerente ao sistema alegórico de todo o Poema: «Ninguém pode alcançar a felicidade / Se contra os apetites não trabalha» (VI, 75).

A «ilha de deleites», obra das forças infernais que se opõem à realização da empresa, como surgiu assim desaparece: por encanto. As águas submergem-na, arrastando consigo o único marinheiro que se deixara cativar pelo canto das sereias. A ilha é uma quimera, ficção poética ao serviço da alegoria.