

humanitas

Vol. LXI

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HVMANITAS

Vol. LXI



A FÁBULA DE EUROPA: MITO E ALEGORIA NOS *DESMAIOS DE MAIO EM* *SOMBRAS DO MONDEGO*

SARA AUGUSTO

Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra
sara.augusto@sapo.pt

Resumo

O mito de Europa, cantado em oitava rima na novela de Diogo Ferreira de Figueiroa, *Desmaios de Maio* (1635), representa uma significativa permanência das características do género pastoril, actualizando o texto das *Metamorfoses*. Por outro lado, coloca-se ao serviço da construção e da legitimação da ficção romanescas barroca: pela expansão do mito clássico, ampliando, descrevendo e narrando; pela leitura alegórica de carácter exemplar; pelo extremo visualismo e pelo recurso ao discurso emblemático.

Palavras-chave: Diogo Ferreira de Figueiroa, *Desmaios de Maio*, Europa, mito, alegoria, novela pastoril, ficção narrativa barroca, emblemática.

Abstract

The myth of Europe, in the Diogo Ferreira de Figueiroa's novel, *Desmaios de Maio* (1635) represents a significant permanence of the characteristics of the pastoral genre, updating the *Metamorphosis* text. On the other hand, it is put to service of the construction and legitimation of the Romanesque and Baroque fiction: by the increase of the classic myth, expanding, describing and narrating; by the allegoric and the moral reading; by the extreme visualism and the emblematic discourse.

Keywords: Diogo Ferreira de Figueiroa, *Desmaios de Maio*, Europe, myth, allegory, pastoral novel, Baroque narrative fiction, emblem.

1.

Dedicada ao príncipe D. Alexandre (1607-1637), filho do D. Teodósio II, que foi 7º Duque de Bragança, e irmão de D. João IV, a novela *Desmaios de Maio em sombras do Mondego* foi publicada em 1635, no Paço do Duque, em Vila Viçosa, pelo impressor Manuel Carvalho. Esta novela constitui a única obra ficcional de Diogo Ferreira de Figueiroa (Arruda dos Vinhos, 1604 – Lisboa, 1674), que foi criado do Duque de Bragança, futuro rei. Escreveu também o *Teatro da Maior Façanha e Glória Portuguesa* (Lisboa, 1642), onde cantou o fim do domínio filipino em Portugal e o início da Dinastia de Bragança, sob a forma de seis cantos em oitava rima.

Se o pendor épico do *Teatro* não deixa dúvidas, já a classificação dos *Desmaios de Maio* quanto ao género se torna mais difícil. Sobre este assunto, os géneros literários que integram a ficção narrativa romanesca de Seiscentos, Maria Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Carvalho dividem-na entre a novela sentimental e a novela exemplar. A definição das narrativas colocadas no primeiro grupo como “novelas que relatam séries de aventuras que têm o amor como móbil fundamental”¹, apresentando uma estrutura longa, linear, constituída pela justaposição de lances aventureiros, com frequente uso de metadiegeses, permitiu colocar sob a primeira etiqueta obras bem distintas, como *Desmaios de Maio*, a *Constante Florinda* de Gaspar Pires de Rebelo (1625 e 1633), o *Retiro de Cuidados* de Mateus Ribeiro (1681), ou até o *Serão Político* de Frei Lucas de Santa Catarina (1704). A verdade é que se o grande modelo da novela sentimental é a *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, este elenco seleccionado pelos autores da *História Crítica da Literatura Portuguesa* não cabe no género da novela sentimental, excluindo também os *Desmaios de Maio*.

Da mesma forma, como exemplos da novela exemplar, apresentam obras muito diferentes, que incluem na mesma categoria por obedecerem a um critério de natureza funcional: “estas obras reivindicam uma função exemplar, pretendem funcionar como orientadoras de comportamentos a seguir ou a evitar”². Apesar disso, consideramos que o seu elenco está ainda incompleto. Na verdade, toda a ficção seiscentista, depois da novela pastoril, incluindo as novelas picarescas, apresenta uma intenção exemplar, várias vezes claramente definida pelos respectivos autores. Usar o termo “exemplar” para caracterizar uma narrativa é legítimo, mas em nada a distingue do resto

¹ Pires e Carvalho 2001: 344-345.

² Pires e Carvalho 2001: 345.

do elenco em que se integra. Desembaraçada da apertada convenção bucólica, tendo enveredado por rasgos de extravagância narrativa, levada pelo correr da imaginação e da fantasia, foi necessário que os seus autores a legitimassem, pela exemplaridade, configurando um quadro de produção e de recepção fundado na perspectiva do *prodesse* e do *delectare*.

Abordar toda esta abundante produção narrativa sob uma ou duas etiquetas será reduzir a imensidade de temas e procedimentos que ela nos oferece. Partindo das observações de Artur Gonçalves na sua dissertação sobre a novela *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*, que filia no romance greco-bizantino³, optamos por situar a novela de Diogo Ferreira de Figueiroa no início de um período que se estende de 1625, com a publicação da primeira parte da *Constante Florinda*, a 1692, com a publicação da longa narrativa de Mateus Ribeiro, a *Roda da Fortuna*, abrangendo assim um conjunto diversos de temas, a que chamamos “novela de entretenimento e aventura”. Em 1704, com o *Serão Político*, Frei Lucas de Santa Catarina daria início a uma abundante produção de novelas morais, escritas em ambiente religioso e conventual, a partir das quais se haveria de desenvolver a novela alegórica.

Neste quadro, o da ficção narrativa romanesca em prosa de Seiscentos, a novela *Desmaios de Maio* apresenta características que a situam num estado de transição entre a novela pastoril maneirista e a ficção romanesca barroca. Apesar de ter herdado uma estrutura de organização física muito próxima do romance pastoril, como seja a divisão em “desmaios”⁴, constituindo um conjunto de três partes, a novela de Diogo Ferreira de Figueiroa apresenta diferenças que rompem com a possibilidade de integrá-la no mesmo contexto específico. Assim, verificamos que o disfarce pastoril, desenvolvido num ambiente bucólico, só muito palidamente se mantém, assumindo-se a origem citadina e ilustrada das personagens, estudantes portugueses e castelhanos em Coimbra. Motivadas pela ruptura com a verosimilhança, com as supostas naturalidade e simplicidade da vida pastoril, as diferenças tornam-se mais evidentes e significativas. A narrativa desenvolve um fio accional centrado sobre as personagens e sobre as suas

³ Gonçalves 2000.

⁴ A trilogia de Francisco Rodrigues Lobo constituiu o modelo que conduziu a produção narrativa pastoril portuguesa nos primeiros trinta anos do século XVII: organizada em três grandes narrativas (*Primavera*, de 1601; *O Pastor Peregrino*, de 1608; *O Desenganado*, de 1614), está dividida em “florestas”, “jornadas” e “discursos”, em cada uma das narrativas respectivamente.

vivências amorosas, apresentando um discurso carregado de ornatos conceituosos, já claramente barroco.

Neste trabalho, pretendemos analisar duas vertentes presentes nos *Desmaios de Maio*, que claramente exemplificam a dualidade desta narrativa em tempo de transição entre o maneirismo e o barroco. Entre as permanências do género pastoril, como referimos, destaca-se a visível intertextualidade com as *Metamorfoses*, de Ovídio, texto constantemente actualizado, de forma mais ou menos evidente nas novelas pastoris, mas com uma incidência específica nesta obra de Diogo Ferreira de Figueiroa.

O segundo aspecto, que nos coloca imediatamente no centro da problemática levantada pela ficção romanesca barroca, a da sua própria legitimação, tem a ver com a expansão do mito clássico, seguindo uma estratégia de ampliação, pela descrição e pela narrativa; com a sua leitura alegórica, enfatizando o segundo sentido da narrativa para além do sentido literal; e com a presença de procedimentos paralelos à alegorização, como sejam o extremo visualismo e a estrutura emblemática.

2.

A narrativa começa com uma descrição da natureza envolvente do rio Mondego, desde a nascente até à sua passagem por Coimbra, nomeando os principais monumentos, onde o narrador vai situar o desenrolar da acção amorosa. Como protagonistas apresentam-se Nicomandro e Nicelso, D. João e D. Francisco. Nicomandro é o paciente amigo de Nicelso que, em segunda narrativa no “Desmaio Primeiro”, lhe conta os sucessos do seu amor com Clavolinda; D. João é o narrador dos acontecimentos do Vale de Amor; e D. Francisco é o protagonista de outra segunda narrativa, onde se contam os seus amores com Gracélia, em Salamanca, que constitui a metadiegesi com que subitamente termina a novela e que anuncia a segunda parte dos *Desmaios*⁵. Desta continuação da novela num segundo volume,

⁵ Figueiroa 1635. As citações no texto dizem respeito a esta edição, indicando-se apenas o número da folha e assinalando-se o verso. Sobre a promessa de uma segunda parte: “Se é que ele o permite já desestimo perigos que ameçam tantos raios de fermosura a sombra da esperança de o ver contente, continuou Mireno. E porque este desejo não foi em algum de menos instância, convidando-se todos para o sítio na confiança de um bom sucesso a suas esperanças os deixaremos, prevenindo-se para comunicar-nos notabilidades do sucedido nas cortes de amor, prometidas por segunda parte destes desmaios ao benigno aplauso, que pode

que contaria os sucessos nas Cortes de Amor, não há notícia, ficando também por conhecer o desfecho dos casos amorosos de Nicelso e Clavolinda, de D. Francisco e de Gracélia, adiado o seu reencontro. Desta forma, os *Desmaios de Maio* escapam, de modo um tanto involuntário, à explicitação da exemplaridade, no sentido de premiar ou de castigar determinados comportamentos, elemento constante no conjunto destas novelas.

O desconhecimento do desfecho não nos impede, contudo, de ter em consideração alguns aspectos fundamentais na abordagem desta obra. Em primeiro lugar, o universo narrativo reforça a tendência já verificada nas novelas pastoris para uma representação accional intrincada, semeada de segundas narrativas. Curiosamente, os dois fios amorosos presentes nesta novela acontecem apenas enquanto metadiegesis, implicando um narrador de segundo grau: Nicelso conta a Nicomandro os seus trágicos amores com Clavolinda e D. Francisco narra os acontecimentos não menos funestos que tivera com Gracélia em Salamanca. A presença de Clavolinda e de Gracélia no tempo da narrativa acabou por nunca acontecer. Nem por isso elas deixam de estar intensamente “presentes”, quer pelas constantes referências nos suspiros magoados das personagens, quer pelas descrições da sua beleza requintada, pela boca dos seus amados, segundo os procedimentos mais rebuscados da tipologia barroca⁶.

Desta forma, tendo em conta sobretudo os pormenores, os *Desmaios de Maio* afastam-se do universo pastoril.

2.1.

No quadro de uma estética que privilegia os tropos adequados à narração de um mundo e de uma realidade extremamente instáveis, submetidas às tirânicas transformações operadas pelo tempo, é natural que a “metamorfose”, no seu sentido mais amplo, se tenha imposto de forma natural na narrativa ficcional barroca.

As *Metamorfoses* de Ovídio representam uma permanência da novela pastoril, como já vimos, mas permite corresponder a outros intentos dentro da ficção barroca. O episódio mitológico tem lugar no “Desmaio Segundo” e decorre na sequência de uma jornada combinada entre os estudantes ao

enganar os muitos que na desconfiança desanimam brios de abalançar-me a tão grande empresa”, 142v.

⁶ Descrição de Clavolinda por Nicelso: 19-20v, de Gracélia por D. Francisco: 129v-130v.

“senseiral de S. Jorge”, nos belos dias de Maio, enquanto as provas académicas não tinham lugar. No dia aprazado, as personagens reuniram-se junto das margens do rio Mondego, prontas a embarcar. Entretanto, Eliano, um dos estudantes, recebeu de um embuçado um caderno e, entrando na barca, comunicou aos seus companheiros:

Peço alvíssaras de um bom pedaço de tarde que este caderno a todos nos assegura; é a fábula de Europa, e suposto que o autor dela tem bastante confiança de cousas suas pelo aplauso com que nesta Universidade são admitidas, diz-me neste escrito, que tendo por um sucesso para ele particular, que nos juntássemos esta tarde, sujeitando os episódios desta fábula à censura de vosso muito entendimento, a pede em todo o rigor, para que nela mais confiado do que eu sei costuma ser em lanços semelhantes, parecendo-vos acertado a ofereça a certo personagem que o penhorou para empenhar-se a fazê-la. (60)

Foi à sombra de um grande bosque de salgueiros, choupos e outras árvores, que pararam a barca e que Eliano leu as 113 estrofes, em oitava rima, que constituíam o “Roubo de Europa”.

Antes do comentário do poema, começemos por apresentar o texto de Ovídio, no Livro II das *Metamorfoses*⁷:

Pondo de lado o solene ceptro, o pai e soberano dos deuses, ele que tem a mão direita armada com o raio de três pontas, que com um aceno da cabeça abala o mundo, veste a aparência de touro. Põe-se a mugir no meio dos bezerros, a deambular, belo, no prado viçoso. A sua cor era a da neve que jamais a planta do duro pé calcou, nem que o chuvoso Austro alguma vez derreteu. O pescoço incha de músculo, do nível das omoplatas pende a barbela. Os chifres são pequenos, tão belos que teimarias serem feitos à mão, cintilando mais que uma gema pura. Nada de ameaçador na frente, os olhos não causam medo: a expressão é de paz. A filha de Agenor olha maravilhada, pois ele é tão belo, ele nada tem de ameaçador ou agressivo. Mas embora tão dócil, a princípio tem receio de lhe tocar; depois, aproxima-se e estende flores para a alva boca. O apaixonado fica feliz, e até chegar o ansiado prazer beija-lhe as mãos. A custo, muito a custo adia o resto! E ora brinca e corre aos pinotes pelos verdejantes

⁷ Ovídio 2007.

prados, ora se deita, estendendo o flanco nívoo na fulva areia. Dissipando, pouco a pouco, o medo, ora oferece o peito para a mão virginal acarinhar, os chifres para ela entrelaçar com grinaldas há pouco feitas. A princesa aventura-se até a sentar-se no dorso do touro, sem saber quem ela montava. Então, o deus afasta-se lentamente da terra e da areia seca, e começa a pisar com os falsos cascos a borda das ondas. Depois, avança ainda mais e leva a sua presa pelas águas no meio do mar. Ao ser levada, olha para trás, para o litoral ao longe, assustada. A direita agarra-se a um chifre, a outra apoia-se no dorso; a roura, ondulante pela brisa, tremula. (vv. 846-875)

A leitura do texto de Ovídio é essencial para se poderem perceber as implicações trazidas pela reescrita do mito nos *Desmaios de Maio*. O longo poema lido por Eliano inicia-se com uma proposição e uma invocação, distribuídas pelas três primeiras estrofes, procurando um enquadramento tradicionalmente épico para a narração de um mito, onde a matéria, matizada de descrições da natureza e da própria Europa, adquire contornos líricos:

De amor excessos quanto de aspereza
 Vingativo rigor de amor triunfante
 De amor extremos quanto de beleza
 Iove pelos de amor latrocínante,
 Sem razões a ofendida gentileza.
 Pelo de amor queixoso em Iove amante,
 Plerides divinas por vós canto
 Se a mim vosso furor medita o canto.

A do Pindo nas flores produzida
 Graça por vós em graça comutada,
 A de Hipocrene em águas escondida,
 Se apeteçada quanto sublimada,
 De Apolo a melodia tam subida.
 De Orfeu sonora lira já afinada
 Se a mim me concedeis, musas divinas,
 Europa canto em vozes peregrinas.

Abrasa-se o desejo em fúria ardente
 Das soberanas águas consagradas,

Que por vosso, jactar-se de excelente
 Pode, musas galhardas quanto amadas,
 Altissonante estilo preminente
 Me concedei por este alvoroçadas
 Que na esperança com que a vós suspiro,
 Musas, ao canto confiado aspiro. (65)⁸

Essa mesma ampliação contamina a descrição da “galharda feniciania” (69), feita em dezoito estrofes, desdobrando-se em imagens e metáforas. Toda a natureza e os seres divinos que a habitam lhe prestam homenagem, alegrando-se com a sua beleza. Na última estrofe da descrição, Europa mergulha as mãos numa fonte que brotava entre a hortelã, a erva-cidreira e a mosqueta, entre as raízes de um plátano:

Chegou Europa alegre a divertir-se
 E movendo cristais com cristais puros
 Sentindo-se os da fonte dividir-se
 Dos de Europa que os fazem mais que escuros
 Sendo forçado deles despedir-se
 Queixosos entre mil suspiros duros
 Murmuravam suspiros desejosos
 Das mãos de Europa bela saudosos. (72v)

Relembrando o mote de Camões, também Europa “vai fermosa e não segura”, e esta inocência e o descuido da moça manifestam-se na forma como acolhe Cupido, alheia aos perigos do amor e das suas vinganças:

Com este passatempo divertida
 Europa começava a descuidar-se
 Quando um veloz minino de corrida
 À fonte alvoroçado viu chegar-se,
 uma liga nos olhos estendida
 Com que a vezes tratava de embuçar-se
 Asas trazia, e setas penetrantes
 De farpa venenosa de diamantes.

⁸ Apresentamos o texto das citações já actualizado, chamando a atenção para a dificuldade deste trabalho devido à extrema instabilidade da edição do texto.

Airoso no meneio, brio e traça
 De ouro puro o cabelo retorcido
 No rosto se uma nunca vista graça
 De neve o belo corpo só vestido.
 Um arco de ouro fino curvo abraça
 No braço esquerdo a vezes suspenso,
 E sobre quanto pode encarecer-se
 Não menos para amar-se que temer-se. (72v)

Nesta segunda descrição interessa-nos sobretudo a representação de Cupido, de acordo a representação emblemática desenvolvida não só na ficção romanesca, mas sobretudo nas grandes colectâneas de emblemas, que ao mesmo tempo que reproduziam formas de representação, serviam também de modelo figurativo para as mais variadas artes, da pintura à escultura, gravura, tapeçaria e azulejaria. Deste modo, é sob esta forma antológica de menino de olhos vendados, armado de arco e setas, que o Amor irrompe no quadro campestre até agora descrito⁹.

A narração instaura-se a partir da quarta estrofe com a descrição da beleza e da frescura do vale onde a princesa fenícia passava o seu tempo, ocupando as dezassete estrofes seguintes. E o “altissonante estilo preminente”, que o poeta solicitara das Musas, depressa se dissemina na minúcia da descrição das fontes cristalinas, dos seixos graciosos, da variedade das flores, dos “passarinhos alegres pendurados nos raminhos” (68), dos cisnes, do coelho e da lebre... A *brevitas* clássica transforma-se em exercícios de ampliação redobrada.

Naquele espaço bucólico, descrito pormenorizadamente, se vai inserir a figura protagonista.

A este alegre vale tão luzido,
 Que se de Europa estância desejada
 Era sítio, de Agenor defendido
 Se frescura de Alcino cobiçada,
 A este pois de Tétis estendido
 Pelas praias, Europa alvoroçada,
 Por contrastar da calma, a força esquiva
 Ía buscando, à própria fugitiva. (69)

⁹ Augusto 2004: 367-376.

A grande inovação está na inversão do procedimento esperado, que seria a rendição de Europa ao poder nunca discutido do Amor. O que acontece é exactamente o contrário: com os seus formosos olhos, como setas envenenadas, Europa rendeu o próprio Amor, ao mesmo tempo que o despojou do arco e das flechas:

Europa, se admirada na presença
Do galhardo minino fugitivo,
De o ver cego e com armas tão suspensa
Quanto o próprio nas próprias vinha altivo,
Tomando alegre ao colo sem detença
O menino ao favor em nada esquivo
Da liga removendo-lhe os antolhos
Lhe disse ao descobrir-lhe os garços olhos:

Porque os olhos tapais, belo minino,
Se neles por tão belos e graciosos
Tantas suspeitas dais de ser divino.
Têm a culpa esses vossos mais fermosos,
(Responde o soberano perigrino)
Pelo muito que os temo perigosos.
Muito de amante foi, sem falta, a traça,
Lhe disse Europa rindo como em graça.

Mas, pois meu amante sois, quero pedir-vos
Me digais dessas setas amoladas
O para que as trazeis? Para ferir-vos
Por minha parte são estas douradas,
E para em seu veneno persuadir-vos,
Que no grande de amor se as trago ervadas
É vingança de um golpe que me abristes
Quando com vossos olhos me feristes.

Inda que não conheça de experiência
Se pode ter amor forças bastantes
A me obrigar tirano na inclemência,
Dessas douradas setas penetrantes,
Suspeitosa que as próprias na violência

De seus efeitos são as mais possantes,
Porque Amor não possais demaziar-vos
Das setas e arco quero despojar-vos.
(...)

Dava gritos Amor mil namorados,
Contra Europa dizendo: se enlaçar-me
Nos laços desses olhos envejados,
Europa bela, vim para abrasar-me,
Porque a suspiros e ais tão lastimados
Quereis com encubrir-mos condenar-me,
Deixando-me sem armas, sem paciência
Por vós, sem vós perdido em vossa ausência?

E se vós própria sois a que mostrastes
A meus olhos em ver-vos só ditosos,
Na liga que as meus olhos tirastes
A graça desses vossos tão fermosos,
E se em só vê-los prezo me levastes
Contente a vossos laços amorosos
Porque quereis, Europa, destruir-me
Cegando-me a meus olhos com fugir-me?

Olhai que esses extremos de beleza
Se em tudo vos publicam sobre-humana,
Que um agravo fareis à natureza
Em ser fermosa quanto desumana,
E que pede essa muita gentileza
Deixes de, com fugir-me, ser tirana,
Pois sois extremo, Europa, em ser fermosa,
Extremo não sejais em rigorosa.
(...)

Mas ai de mim que voa fugitiva
E por meu mal me deixa só a memória
Porque sinta o desprezo com que altiva
Não estima o vencer-me por vitória.
Que glória pode dar-me a força esquiva

Das setas que matando davam glória
 Se nas armas da força de um desprezo
 Só da vista de uns olhos estou preso? (73-75)

Longe de se ficar por esta ampliação inovadora do mito de Europa, o “Roubo de Europa” amplia ainda mais as peripécias: ouvindo os lamentos de Cupido, “vendo assi queixoso ao filho que ama” (76), Vénus recorre ao rei dos deuses clamando vingança:

De Agenor uma filha atrevimento
 Teve, de contra vós demasiar-se
 Perecera de ulvo sentimento
 Se esta culpa tardara em castigar-se,
 Disse, e voando ao Céu em um momento
 Ao pai sublime chega apresentar-se,
 De Europa lhe faz queixa, e sem tardança
 Lhe pede que a seu filho dê vingança.

No aperto de um abraço o grão Tonante
 Festeja a Vénus bela, a que se aviva
 Por momentos a cólera, no instante
 A vingança pedindo mais esquiva,
 Não seja, Vénus minha, diz, bastante
 Essa cólera vossa de excessiva,
 Para em tão leve causa molestar-vos
 Que esse agravo prometo de vingar-vos. (76)

Depois da promessa de Júpiter, vamos reencontrar Europa passeando à beira-mar, apanhando conchas em sereno descuido. A tiracolo transporta negligentemente as armas de Cupido, tornando-se uma imagem de desafio ao poder dos deuses. A esta figura graciosa, que se confunde com a beleza que a envolve, a quem toda a natureza parece prestar preito, se rendeu o próprio rei dos deuses (78-80):

Ai, Vénus, para mim só rigorosa,
 Que em queixas tão sem causa me trouxeste
 A mortífera seta venenosa,
 Em te queixar de Europa me ofendeste,

E sendo-me por isto só odiosa
 De me queixar de mim causas me deste,
 Porque havendo no mundo a bizzarria
 De Europa, sem ser seu livre vivia. (78)

Impaciente, Júpiter enviou Mercúrio, o “veloz filho de Maia”, para observar o rebanho de Cadmo e:

Dissimulado quanto cuidadoso,
 As vacas como acaso vai levando
 Se vigilante, astuto e cauteloso
 O sagaz quanto veloz filho de Maia
 Trazendo-as desde o monte para a praia. (81)

Disfarçou-se de touro branco, de “rara fermosura”, que na brancura excedia “das mais intactas neves a pureza” (82), manso e submisso “entre os novilhos donde anda pascendo”, conquistando a confiança de Europa, que o festejava e coroava de flores.

Do manso touro em tudo tão sujeito
 Europa assi os temores tem perdidos,
 Que elege em passatempo sem defeito
 Sentar-se-lhe nos ombros oprimidos.
 A Jove o coração faltou no peito
 De alegre assi alheados os sentidos
 Que mal quasi de tímido, da areia
 Erguido, alento passo se meneia. (83)

E foi assim que, deixando que a donzela subisse para o seu dorso, se afastou com ela pelo mar dentro. Ignorando as queixas de Europa, sem que nenhum dos deuses nem das ninfas ousasse intervir, Júpiter levou-a para Creta, enquanto Cadmo, o pai, “que em sua ausência endoudecia”, mandava os filhos procurá-la (87). E aqui termina a leitura de Eliano.

2.2.

A ampliação do mito de Europa, tendo em conta o texto das *Metamorfoses*, foi conseguida através de aspectos extremamente valorizados na narrativa barroca. O primeiro desses elementos tem a ver

com a presença significativa da descrição, com a insistência nas analogias, na adjectivação, na pormenorização, acabando por oferecer imagens ricas de efeito, sobretudo pela sinestesia. Descreve-se o cenário bucólico, o cenário marítimo; retrata-se a figura de Europa, mas também Cupido, Vénus e o próprio Júpiter metamorfoseado em touro. Por entre as estrofes, pressente-se a raiva de Vénus, o mimo de Cupido, a impaciência do desejo de Júpiter, o receio dos deuses e ninfas do mar quando ouvem os lamentos da malograda Europa, a saudade de Cadmo.

Outro aspecto que marca esta ampliação diz respeito aos fios narrativos que se entrecruzam, estabelecendo relações de causa-efeito que permitem o desenvolvimento lógico da narrativa. Assim, a presença de Cupido conduziu à intervenção de Vénus junto de Júpiter e ao despertar do desejo no coração do pai dos deuses, motivando o rapto de Europa. Desta forma, os poucos versos do rapto de Europa nas *Metamorfozes* estenderam-se por mais de uma centena de estrofes no “Roubo de Europa” dos *Desmaios de Maio*.

Mas esta ampliação, procedimento tipicamente barroco, conduz à necessidade de ter em conta uma segunda leitura do mito, para além da história clássica do rapto de Europa. Na verdade, a “fábula” ganha um grau de exemplaridade que é confirmado em dois níveis distintos: no nível metadieético, por voz do narrador e da própria Europa, e no primeiro nível narrativo, pelos comentários dos estudantes que escutavam a composição poética.

Na fábula, depois que se refere a participação de Mercúrio, tornam-se visíveis os comentários do narrador, expondo os males que se associam às atitudes extremadas das personagens: por um lado a displicência da beleza de Europa, que arrasta pelo ombro o arco e as setas do Amor ao mesmo tempo que apanha conchas à beira-mar, num desafio inconsciente à vingança dos deuses; do outro lado, a paixão desabrida de Júpiter que apenas se vê a si mesma, perdendo a lucidez.

Dos efeitos Europa que causastes
 Com vossos olhos quando os não cobristes,
 Os efeitos senti a que obrigastes
 Quando de amor, amor neles feristes,
 Que em desprezo das setas que furtastes
 Os suspiros de amor que não sentistes,
 Já tratam de vingar-se sem tardança
 Que por serem de Amor pedem vingança.
 (...)

Amor injusto, cego, e desabrido
 Veneno da razão, sempre homicida
 Encanto de prudentes, que o sentido
 De uma esperança, e levas prometida.
 Lisonja que disfarças o perdido
 No que a vezes engano custa a vida
 Enquanto extremos teus suspiro, e canto
 Tema-se o mundo, admire-se o espanto. (81)

Só depois do rapto é que Europa cai em si, “lamentando o mal que por seu mal não presumira” (83). Nas suas queixas, que se estendem por nove estrofes, opõe-se o passado recente de descuido brando à situação presente, levada pelas águas num touro branco:

Amor, já por meu mal tuas forças temo
 E das setas que incauta quis roubar-te
 O venenoso efeito sinto e tremo,
 Ai, quanto melhor fora, amor, amar-te,
 Pois do touro a dizer-me o falso extremo
 Pudera como amante penhorar-te,
 Mas és tirano, enfim, que o dano avisas
 Só quando nele injusto tiranizas.

As marítimas Ninfas que acudiam
 Aos gritos que Europa dá queixosa
 Suposto que seu mal todos sentiam
 Do touro cada qual mais suspeitosa,
 O que entre si dizer só se atreviam
 É que Europa padece por fermosa,
 E que cega não viu do touro a traça
 Que é própria à fermosura uma desgraça. (85)

Para um melhor entendimento desta exemplaridade que encontramos nos *Desmaios de Maio*, são os comentários das personagens, depois da leitura do “Roubo de Europa”, que contribuem de forma mais decisiva. As considerações tecidas sobre a fábula, género em que é imediatamente colocada, dividem-se. Se a maioria dos ouvintes, como Nicomandro e D. João a consideraram galante e excelente, já Mireno discute a validade dos

pormenores mais fantasiosos, fechando a sua intervenção com uma nota de humor sobre os signos do Zodíaco:

Quasi que estava por inclinar-me a esse mesmo parecer, continuou Mireno, vendo na matéria votos tão acertados. Porém afirmo que em certo modo não permite um não sei quê que acho de disparate em tanto fabular de Ninfas, Naiades, Driades, Oreas nos prados, vales, fontes, rios, e ainda nas árvores; tanto Dragão, Ursos, Leões, e touros no Céu, que a não ser o contrário só verdade, parece que tinha o receio lugar de temer-se de um perigo que ameaçam as unhas dos semelhantes se acaso sucedesse enfadar-se algum deles de estar tanto a uso de papagaio. (88)

A resposta que lhe dá Nicomandro é essencial, constituindo um dos poucos testemunhos na ficção romanesca de Seiscentos sobre a vantagem da fábula e o valor moral da alegoria. Transcrevemos toda a resposta por constituir um exercício de construção poética barroca, sublinhando as partes que consideramos essenciais para a definição do mito como fábula, logo como alegoria:

Não vos falta razão no particular, prosseguiu Nicomandro, se a fábula só como fábula se houvesse de considerar, que no caso ainda a quantas industriaram os mais insignes fabulistas se lhe não puderam esconder mil impertinências que as fizeram insofribéis, porém discursando sobre a galantaria com que os antigos filosofando quimeras quiseram nelas disfarçar moralidades, sem falta que é a fábula um quasi feitiço para discursos do entendimento.

Não se ignora ainda entre o vulgar que o que astronomicamente se chama Aurora é aquela primeira mostra de claridade que resplandece no horizonte, quando o sol, estando ainda dezoito graus debaixo da terra, falando a nosso modo, começa a pôr em fugida as carrancudas opostas de sua luz. Porém, certo que não pode negar-se por particular indulto da prudência, a elegância com que a poética facúndia, subtilizando neste particular variedades para dizer que amanhece, finge tal vez a Aurora, saudosa mãe de Mémnon; por sua morte a mãos de Aquiles, sobre Tróia, chorando lágrimas para transformá-las orvalho sobre as flores, sem faltar-lhe coroá-la de nuvens, que figuradas mares ao reverberar no horizonte por entre elas o sol, nos longes de uma graciosa diferença, a pouco espaço se convertem alternadas ovelhinhas de ouro prata e rosas; pois o agradável de uma tarde, o perfilar-se de apavonado o ocidente, à vista das saudades a que de longe provocam

os brandos assovios de um melro e quebras dos passarinhos; o persuadir-se no sussurrar das águas, rugir dos arvoredos, empardecer dos montes e cair das sombras, Vénus muito menos bela, porque entre o crepúsculo variante, pronostica sombras com que a mulher de Érebo, ameaçando carrancas, trata de afermozear-se de estrelas. Recreia sem falta o entendimento a indústria do subtilizar Hélices arrebatadas, vidas a espaços em os que nasceram dos ovos da mulher de Tíndaro, o brio da fugitiva Astreia para o Céu, o engenhoso da felice sorte de Erígona, o transferir-se Quíron e sinalar-se o animal de Peixes em signos do Zodíaco, tudo a fim de com umas também discursadas fantasias saborear o insofrível dos primeiros princípios astronómicos, que sendo a confusão grande, e por isto só sempre oposta contrária da infante curiosidade dos que aprendem, foi necessário, para enganar-lhe desvelos neste particular forçosos, que sendo o Céu sólido e puríssimo, se lhe fingissem entre esféricos círculos imaginárias linhas e pontos indivizíveis, signos, figuras e constelações, para que subindo o entendimento agente na consideração discursiva a diferenciá-las, se inclinasse de volta a perceber o essencial que nelas se disfarça, que são as meteóricas influências e movimentos dos planetas, astros e orbes celestes.

É verdade que não fazem poetas as águas de Aganipe e Hipocrene (se acaso ambas não são a mesma fonte), as flores do Pindo, que Apolo infunde fúria para verificar, que Calfope patrocina aos heróicos, e suas irmãs as artes liberais, mas é tão atributo de um poeta aproveitar-se destes, se mentirosos, bem acumulados meandros, que será entre os doctos reputada poesia sem alma a que carecer de semelhantes dogmas e episódios.

Rompa pois Acidália os ares nas asas dos brancos cisnes e mentidas pombas, que de fermosa suspende voando, não menos [eleva] galharda, sobre a concha dividindo as águas em que foi nascida; voe o sangue da Gorgona Medusa no imaginado Pégaso, marchem os Focas ao paço que Proteu lhe permite, saltem as Nereidas, e nos semicavalos em surcos de escumas encrespadas, lavre Neptuno campos de safiras, e quantas redículas deidades se fabularam nas marítimas águas, que ainda quando se persuadam só ideias de bem considerados, nos doctos acharão sempre um não sei quê de valor que fará estimá-las não como mentiras que são, mas como alegorias que deleitam, e metáforas que avisam. (88-90)

Foi por esta via que se tornou legítima, no quadro da poética barroca, a presença do mito clássico. Considerado como fábula e quimera, colocada assim no domínio da ficção e do inverosímil, trazia para o campo da literatura

um valor didáctico, reproduzindo o sentido primordial de criação e explicação do mundo atribuído aos mitos; constituía um valor acrescentado enquanto enriquecimento poético, pela diversidade dos motivos e pela variedade das histórias; e sobretudo representava um acrescentamento de exemplaridade, porque a fantasia disfarçava moralidades, porque os mitos constituíam alegorias e metáforas que, ao mesmo tempo, deleitavam e avisavam.

Neste contexto, o mito de Europa nos *Desmaios de Maio* possibilita a reinterpretção de uma história que assume contornos onde a metamorfose deixa de constituir o ingrediente principal como acontecia no texto de Ovídio. Desta forma, a figura de Europa, que ganha uma dimensão plástica extraordinária, impõe-se como protagonista, emblema maior da beleza confiada, que desafia os deuses sem ter consciência dos limites que cruza. Neste quadro, o rapto surge como castigo dessa imprudência de Europa, capaz de brincar com as poderosas forças do Amor.

Mas o “Roubo de Europa” é também uma história de vingança, centrada na fúria de Vénus, superada pela beleza de Europa que lhe rendeu o filho, e uma história de paixão e desejo que se manifestam na impaciência urgente e maquiavélica de Júpiter.

3.

A reinterpretção do mito de Europa nos *Desmaios de Maio em sombras do Mondego* obrigou à inclusão de um sentido moralizador mais acentuado. Ou talvez a estratégia tenha sido, como já observámos, a mudança de foco da figura de Júpiter para a figura de Europa. Com a descrição bucólica que foi apresentada, Europa em pouco se distancia nas personagens femininas da novela pastoril. Das cento e treze estrofes, a maior parte ocupa-se efectivamente da descrição do espaço e da protagonista, para além do fio secundário da ira e dos ciúmes de Vénus que sobe ao Olimpo, queixando-se do mau trato dado ao Amor pela donzela. Neste quadro, a metamorfose de Júpiter não se apresenta como acção nuclear da fábula, mas como consequência do descuido de Europa, vaidosa e confiada da sua beleza, incapaz de se acautelar e de distinguir a armadilha preparada por Júpiter.

Desta forma, o mito ganha novo sentido em termos de mundividência seiscentista, capaz de encontrar motivos de exemplaridade legitimadora nos mais diversos enredos ficcionais, de temas profanos e mitológicos, conduzidos pela mão da fantasia e da imaginação.

Com as observações de Nicomandro, que considera a intenção exemplar como princípio definidor da alegoria, vão coincidir as pretensões

de Gaspar Pires de Rebelo, nos prólogos das duas partes dos *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*, numa tentativa de colocar a ficção de entretenimento numa ordem estabelecida de produção e leitura, uma ordem onde a utilidade do enunciado narrativo ombreasse e justificasse, de forma garantida, o inevitável deleite do espírito¹⁰. Mas não se trata, na verdade, de alegoria real, como podem ser consideradas as narrativas compostas a partir da década de oitenta do século XVII, escritas em contexto religioso, mas sim de intenção alegórica, intenção esta suportada pela exemplaridade que se torna necessário atribuir a enunciados como o “Roubo de Europa”.

Bibliografia

- AUGUSTO, Sara (2004), *A alegoria na ficção romanesca do maneirismo e do barroco*. Viseu (Dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa, policopiada, apresentada à Universidade Católica Portuguesa).
- FIGUEIROA, Diogo Ferreira de (1635), *Desmaios de Maio, em sombras do Mondego*. Vila Viçosa: Manuel Carvalho.
- GONÇALVES, Artur Henrique Ribeiro (2000), *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda de Gaspar Pires de Rebelo. Uma Novela de Amor e Aventuras Peregrinas*. Lisboa (Dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa, policopiada, apresentada à Universidade Nova de Lisboa).
- GRIMAL, Pierre (1992), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa, Difel-Difusão Editorial.
- OVÍDIO (2007), *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
- PÉPIN, Jean (1976, 2^a ed.), *Mythe et Allégorie: Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris: Études Augustiniennes.
- PIRES, M. L. Gonçalves; CARVALHO, J. Adriano de (2001), *História Crítica da Literatura Portuguesa (Maneirismo e Barroco)*. Vol. III. Lisboa: Verbo.
- TOIPA, Helena Costa (2004), “A Presença das *Metamorfoses* de Ovídio nas *Metarmofoses* de Cruz e Silva”, in *Máthesis* (Viseu) 13:125-145.

¹⁰ Augusto 2004: 376-379.