

**Uma nota sobre as “fremosas donzellas”
do *Livro da Vertuosa Benfeytoria***

Luís Urbano Afonso
Universidade de Lisboa

O *Livro da Vertuosa Benfeytoria* (*LVB*) é um tratado moral construído em torno da problemática do “fazer o bem,” i.e. da dádiva em sentido amplo, tendo sido redigido em português entre 1418 e 1429 pelo Infante D. Pedro (1392-1449) e pelo seu confessor Frei João Verba, um licenciado em Teologia. É uma obra claramente inspirada no *De Beneficiis* (*DB*) de Séneca, do qual retira amplas passagens, mas a sua estrutura é diferente e a matéria moral foi claramente cristianizada e apetrechada com exemplos bíblicos e autoridades da Igreja. Aparentemente, este tratado teve três momentos distintos de redacção (Calado XXIII-XL). O primeiro, que durou de Janeiro a Abril de 1418, é da exclusiva responsabilidade do Infante D. Pedro e corresponde à produção de um manuscrito intitulado *Livro dos Benefícios* –provavelmente pouco mais do que uma tradução do *DB*. O segundo momento é maioritariamente da responsabilidade de Frei João Verba e corresponde ao desenvolvimento do texto anterior com novos conteúdos e arranjos. Por fim, o terceiro momento volta a ser maioritariamente da lavra do Infante, é mais curto e refere-se a vários arranjos e acrescentos efectuados ao longo do texto. Entre estes destaca-se uma “poesia” onde intervêm dois grupos de três “donzellas” que personificam os seis livros do *LVB*. A minha nota é motivada pela riqueza visual e iconográfica destas “fremosas donzellas”, propondo-me discutir as eventuais fontes desta alegoria.

6 “donzellas”

No final do tratado, especificamente no capítulo 9 do Livro VI, D. Pedro confessa as dificuldades sentidas em acabar a obra. O desbloqueamento da escrita resolve-se com a entrada inesperada, ou melhor, sonhada, de seis donzelas. Como que por obra e graça do Espírito Santo em dia de Anunciação (Dionísio 161-62), as donzelas entram de forma sobrenatural no estúdio do escritor. Tal como o patriarca Abraão é actualizado/medievalizado como um “nobre duc e cavaleyro” (*LVB* II, 6), também estas “fremosas donzellas” devem ser entendidas como verdadeiras musas medievalizadas. Dotadas de uma graciosidade amplamente louvada pelo autor, copiosamente descritas, elas têm uma nobreza inigualável, apresentando feições e membros idilicamente proporcionados. Através de encómios retóricos, o autor refere que estas esbeltas figuras se apresentam vestidas em trajes coloridos e adequados à sua formosura e condição (“E cada hũa color afremosentava principalmente aquella sua parte en que o seu parecer era mais valioso,” *LVB* VI, 9), o mesmo sucedendo com os adereços que as adornavam. Mais do que donzelas formosas, parecia que “toda a fremeosura delas procedia” (*LVB* VI, 9). Naturalmente, tal como a fealdade da carne, a

agitação do corpo e a deformidade anatómica eram vistas como manifestações externas da deformidade da alma e do carácter (Dale), também toda esta indescritível beleza era reflexo das qualidades interiores destas autênticas musas cristãs. Postergando a natureza libidinosa associada ao olhar masculino, e também para que o escritor não siga o exemplo de Pigmalião deixando-se seduzir pela sua própria criação, o Infante deixa claro que tal beleza não é carnal mas sim virtuosa e espiritual: “E, segundo se mostrava de fora, todallas virtudes que nós desejamos per sua bondade as podemos ver” (*LVB*, VI, 9). O autor insiste: são damas de óbvia “honestidade”, dotadas de “tanta nobreza, que mais eram spirituaaes que corporaaes criaturas” (*LVB*, VI, 9).

Quando chega o momento de fazerem os respectivos anúncios ao escritor as seis virtuosas donzelas dividem-se em dois ternários. Esta separação facilita a analogia com o grupo das três Graças anteriormente referido no *LVB* (I, 19), um trecho traduzido do *DB* (I, 3) de Séneca e igualmente qualificado como uma “poesia” (D. Martins 264-67) – assunto que tocamos mais adiante. As donzelas da primeira tríade possuem vários atributos que vão expando ao escritor e que com ele interagem. A primeira possui um **livro aberto**, de formato original e perfeito. Era um livro que oferecia conclusões subtis e cuja leitura “nunca enfadava” (*LVB* VI, 9). A segunda trazia nas mãos um **ramo de oliveira**, com folhas e frutos, que emitia um “delectoso odor” em anúncio de um “sabor infindo” (*LVB* VI, 9). A terceira trazia ao peito um **fírmal com um diamante encastado** que tinha a virtude, segundo bem entendo, de chamar a si as coisas que eram desejadas.

O segundo ternário, igual ao primeiro em formosura, bondade e qualidades espirituais, abre-se com a apresentação de uma donzela que mostrou ao autor uma **copa contendo um coração vivo**. De um vermelho mais forte que o rubi, este coração parecia palpitar com mais força em contacto com outros corpos. A segunda donzela trazia na cabeça uma **coroa real** preenchida com pedras preciosas “de grandes vertudes” (*LVB* VI, 9) das quais era impossível afastar os olhos. A derradeira donzela trazia um **relicário com três espelhos**, tão elaborado “cuja feytura non se pode maginar em a vida presente” (*LVB* VI, 9). Os três espelhos estavam dispostos na vertical e eram constituídos por vidros moles, que podiam ser tocados e, ao que parece, empurrados, apesar de serem inquebráveis. Estes espelhos mostravam, de baixo para cima, as coisas que se podiam sentir, as coisas que podemos saber e, segundo percebo, as almas das pessoas que receberam benfeitorias.¹

6 livros

A enigmática alegoria que acabei de descrever é explicada pelo próprio Infante D. Pedro no capítulo seguinte (*LVB* VI, 10). De acordo com o autor, as seis donzelas não eram mulheres verdadeiras, mas sim figuras “ydeaaes”, como as Virtudes. Reflectindo

¹ M. Martins considera que este último espelho mostrava a Santíssima Trindade (244).

no estranho encontro, o autor procede à identificação destas seis donzelas –“E dentro em mym eu lii os seus nomes” (*LVB* VI, 10)–, concluindo que cada uma delas personificava a matéria tratada em cada um dos seis livros que compõem o *LVB*. A primeira donzela é, na verdade, a **Virtuosa Benfeitoria** (“Vertuosa Benfeytura”), de cujo livro/atributo o autor muito beneficiou. A segunda é a **Grandeza Liberal** (“Liberal Graadeza”), de cujo ramo recebeu saboroso fruto. A terceira é a **Petição Honesta** (“Honesta Petiçom”), detentora de um diamante através do qual se obtinha o que era desejado. A quarta é a **Recebedora Graciosa** (“Graciosa Recebedor”), apresentando aos seus seguidores sinais do bem que receberam. A quinta é a **Leda Agradecedora** (“Leda Gradecedor”), de face aprazível, oferecendo sempre uma coroa a quem a quisesse seguir. A derradeira donzela é a **Epikieia**, ou “Equitas” (“Dereita Regedor”), em cujos espelhos o autor viu a estrutura final da obra, dividida em seis livros, tantos quantos a perfeição do número seis, um algarismo dotado de partes alíquotas (1+2+3): “e portanto em conto de seis livros compri aquesta obra segundo ensinaça da donzella Epikieya” (*LVB* VI, 10). Num assomo neoplatónico, e eventualmente inspirado na leitura mística da *Hierarquia Celeste* (*HC*) de Pseudo-Dionísio Areopagita –onde os símbolos, incluindo os sacramentos, são essenciais para o processo anagógico de elevação da alma (*HC* I, 2-3)–, o escritor confessa que estes espelhos, tal como o *LVB*, encaminharão os homens para um grau de pureza correspondente “aaquella essencia en que todollos beneficios teem fim e começo, merecendo viver em companhia dos bem aventurados.” A correcta administração do complexo processo dos benefícios (dar, pedir, receber, agradecer, retribuir), constitui, pois, uma preparação espiritual para o além.

A originalidade patente nesta alegoria é assinalável, tanto mais que cada uma destas personificações testemunha, com rigor, o assunto tratado em cada livro, cujos capítulos e conteúdos são elencados na “Tavoa” inaugural do *LVB*. O Primeiro Livro, personificado pela “Vertuosa Benfeytura,” trata, de facto, de “que cousa he a vertuosa benfeytura” e como se divide. Parece-nos, pois, muito adequado que esta personificação tenha como atributo um livro aberto que explica, efectivamente, o que é a Virtuosa Benfeitoria, tal como é suposto acontecer com a leitura do próprio *LVB*.² O Segundo Livro, personificado pela “Liberal Graadeza,” trata do modo “como o beneficio deve seer dado.” O atributo desta figura, o ramo de oliveira, é um símbolo de paz e fecundidade, particularmente adequado às consequências positivas associadas à outorga de um benefício, reforçando os laços de amizade e liberalidade entre os homens, sendo por isso muito comum na hagiografia medieval.³ O Terceiro Livro,

² O livro, tal como a palma de martírio, é um dos atributos mais comuns na iconografia cristã. Desde Cristo e dos Apóstolos, até aos Doutores da Igreja, aos santos diáconos e a outros santos e santas medievais, o número de figuras que têm o livro como atributo, simbolizando a sabedoria e a transmissão fidedigna do texto sagrado, é de tal modo elevado que, por si só, não permite qualquer tipo de identificação iconográfica.

³ Vários santos contam com um ramo de oliveira entre os seus atributos, a saber: S. Bernardo Ptolomeu, fundador do mosteiro de Monte Oliveto Maggiore e da Ordem dos Olivetanos (nascido em 1272 e falecido em 1348); S. Pedro Nolasco, fundador da Ordem de Nossa Senhora das Mercês (nascido

personificado pela “Honesta Petição” trata do modo “como a virtuosa benefeytura deve seer requerida,” tanto em relação a Deus e aos santos, como em relação aos homens. O atributo escolhido, um firmal com um diamante, é menos inteligível, embora a limpidez, durabilidade e a perfeição que constituem os atributos desta pedra possam ser associados ao espírito da formulação dos pedidos de benefício. Nos lapidários medievais a dureza desta pedra tornou-a um símbolo das virtudes heróicas, enquanto que o seu brilho metia em fuga os poderes das trevas, designadamente doenças e demónios (Réau 135).⁴ O Quarto Livro, personificado pela “Graciosa Receptor,” trata do modo “como o benefício deve ser recebido.” Neste caso, a donzela segura uma copa com um coração vivo, símbolo do amor que deve animar os que recebem o benefício.⁵ O Quinto Livro, personificado pela “Leda Gradecedor,” diz respeito à definição de agradecimento e ao modo como se deve agradecer, “que cousa he agradecimento e en que maneyra deve seer feyto.” Esta personificação tem como atributo uma coroa cheia de pedras preciosas de grandes virtudes, símbolo do “coroamento” de todos aqueles que a desejam seguir.⁶ Finalmente, o Sexto Livro é personificado pela “Dereita Regedor,” ou Epikeia, e respeita aos “modos per que as benefeyturas se podem perder,” quer da parte de quem dá quer da parte de quem recebe. O seu atributo, como já referi, é um relicário com três espelhos, alinhados na vertical, que simbolizam a estrutura alíquota do livro: 1+2+3=6.

Esta construção alegórica demonstra a correspondência existente entre as seis donzelas e a estrutura do *LVB*, onde cada Livro trata de um tema específico: I – Benefício; II – Dar; III – Pedir; IV – Receber; V – Agradecer; VI – Perder o benefício (Silva 39). Porém, o mesmo não sucede com a razão do repartimento das seis donzelas em dois grupos. Com efeito, se na alegoria em causa as seis donzelas são divididas em dois grupos de três elementos, no derradeiro capítulo (*LVB* VI, 11), onde o autor dá graças à Santíssima Trindade pelo acabamento da obra e onde encomenda a alma à Virgem, a estrutura do livro é partida e explicada, com maior coerência, em três pares de dois elementos. O primeiro par, que trata do benefício e do seu outorgamento, é dedicado ao Pai. O segundo par, que trata do pedir e do receber, é dedicado ao Filho. O último par, que trata do agradecimento e da prudência, é dedicado ao Espírito Santo. Ao conjunto, como Deus é uno, “infiindo persoal Ternário,” agradeceu o autor a

c.1182, falecido em 1256 e canonizado em 1628); Santa Olívia (virgem e mártir paleocristã, padroeira de Palermo e da colheita da azeitona); Santa Irene, viúva romana que cuidou de S. Sebastião após a sagitação (neste caso, o ramo de oliveira deve-se ao facto de o nome da santa significar “paz” em grego) (Réau 1520).

⁴ Por razões óbvias, o diamante não é um atributo muito comum na hagiografia medieval. S. Dâmaso, Papa entre 366 e 384, tem como um atributo um anel com diamante, funcionando a pedra, neste caso, como uma arma falante (do grego “adamas”) (Réau 368).

⁵ A taça (ou copa) e o cálice são atributos relativamente comuns na hagiografia medieval, sobretudo devido à associação entre estes objectos e a Eucaristia. Quanto ao coração vivo, encontramos-lo como atributo de vários santos medievais como Santo António ou Santa Brígida (Réau 1507).

⁶ A coroa é um atributo muito frequente na hagiografia medieval, sobretudo pelo elevado número de monarcas, príncipes e princesas canonizados ao longo da história.

“spiraçom.” Por outras palavras, na medida em que o autor faz e desfaz os múltiplos em que se desdobra o grupo de seis figuras, convém relativizar a simbologia das duas tríades alegóricas, bem como o alcance simbólico dos atributos que cada uma apresenta.⁷

Uma das vias interpretativas possíveis para compreender a génese desta alegoria, tanto mais que o *LVB* é um tratado de natureza moral, encontra-se no estudo da iconografia das Virtudes. De facto, em termos visuais, as Virtudes foram sempre representadas na cultura cristã por figuras femininas acompanhadas por um ou mais atributos. Quer nas representações dinâmicas das Virtudes, onde enfrentam os Vícios em combates *mano a mano* (tal como é referido na *Psicomquia* de Prudêncio), quer nas representações estáticas das Virtudes, onde são representadas como “donas” no recato do lar sem enfrentarem nem contrastarem com os respectivos Vícios (Katzenellenbogen VII-VIII), a sua representação é sempre efectuada através de figuras femininas jovens, dotadas de graça e serenidade (mesmo que estejam a combater os Vícios). Normalmente aparecem em grupo, distinguindo-se umas das outras pela coloração dos trajes e, sobretudo, pela apresentação de pelo menos um atributo diferenciador. Não constitui nenhuma surpresa, pois, verificar que existem elementos comuns entre os atributos das Virtudes e o elenco de atributos que os autores colocam nas mãos das donzelas. O ramo de oliveira da “Liberal Graadeza” é um símbolo de paz entre os homens, pelo que constitui o atributo por excelência da **Concórdia**. O coração vivo que a “Graciosa Recebedor” traz dentro de uma copa é um símbolo do amor pelo próximo, sendo comum à representação da **Caridade**. A coroa cheia de pedras preciosas da “Leda Gradecedor” constitui um dos atributos escolhidos por Giotto para personificar a **Esperança** na Capela dos Scrovegni, em Pádua, onde uma jovem mulher alada estende os braços na direcção de uma coroa apresentada por um anjo. Finalmente, o espelho triplo que a “Epikieia” traz dentro de um relicário constitui uma importante aproximação ao espelho que a **Prudência** habitualmente segura.

Se atendêssemos apenas à representatividade deste tipo de figuras virtuosas na parenética e na cultura visual da época, teríamos de considerar que a “poesia” do epílogo se inspirou, preferencialmente, na iconografia das Virtudes cristãs, embora esta situação não implique qualquer correspondência mecânica, como uma espécie de decalque, entre as “fremosas donzelas” e as Virtudes cristãs. Deste modo, a influência que este tipo de representações visuais e descrições literárias parece ter exercido sobre os dois autores deve ser combinada com outra fonte de inspiração que transparece na análise do próprio *LVB*. Refiro-me, em concreto, a uma passagem onde o Infante e

⁷ Parece-me francamente exagerada, e por vezes tortuosa, a leitura que Saúl Gomes faz dos atributos destas seis donzelas, apresentando-as como símbolos da organização trifuncional da sociedade, uma ideologia supostamente defendida no *LVB* (Gomes 282-84). A convergência das seis “donzelas” em encarnações duplicadas da Sabedoria, Temperança e Bravura, vendo nelas as funções da Soberania, Fecundidade e Força (correspondendo, assim, aos grupos / funções *oratores, bellatores, laboratores*), parece-me muito pouco evidente.

Frei João Verba apresentam uma belíssima tradução do texto de Séneca sobre as *Três Graças* (LVB I, 19).

3 Graças

Séneca propõe-se responder a um conjunto de perguntas relacionadas com as Graças (*DB I, 2*): porque é que são três?; porque é que são irmãs?; porque é que dão as mãos?; porque é que são jovens, virgens e sorriem?; porque é que vestem roupagens transparentes? Séneca refere que as Graças são três porque, segundo uma teoria, elas simbolizam o acto de dar o benefício, o de o aceitar e o de o retribuir. Séneca refere ainda outra teoria segundo a qual as Graças simbolizam três tipos de benefícios: o obrigar, o dar, o receber e o dar ao mesmo tempo. O facto de as Graças terem as mãos dadas e de se apresentarem num círculo fechado significa que a benfeitoria forma uma cadeia que, passando de mão em mão, acaba sempre por voltar ao ponto de partida, desde que o círculo não seja quebrado. O seu ar alegre é próprio de quem dá e também de quem recebe. São jovens porque a memória das benfeitorias nunca deve envelhecer. São virgens porque não conhecem o pecado. Não têm cintos, porque elas nunca podem ser um fardo, um embaraço ou uma obrigação. Vestem roupas transparentes, porque os benefícios não temem o exame do olhar.

Seguindo de perto a descrição e a interpretação oferecidas por Séneca a respeito das Três Graças (*DB I, 2*), o Infante abdica das perguntas retóricas e dedica uma atenção particular ao modo como os “poetas antigos” figuraram o benefício “per cousas sensivees” e como mostraram as “perfeições que aviam de aver os que delle quisessem razoadamente usar” (*LVB I, 19*; Para um confronto destas passagens nas duas obras veja-se D. Martins 264-67). Para este efeito “maginarom tres donzellas irmãs” –note-se que o Infante nunca as enuncia como sendo as Graças– cujas características correspondiam aos seguintes elementos: irmãs gémeas, sempre jovens, imunes às alterações humorais, virgens e puras, corpos harmoniosos, cores “bem parecentes,” membros formosos, gestos “honestos,” graciosas “a quem as oolhava,” rostos alegres, sempre de mãos dadas, dispostas em círculo, vestindo roupas esplendorosas, largas, compridas e soltas, sem recorrerem a quaisquer cintos. No fundo, trata-se de uma repetição praticamente integral da descrição dada por Séneca. O mesmo sucede em relação à interpretação de cada uma das características que apresentam. De facto, o Infante interpreta a imagem como uma metáfora dos três estados que devem reger a realização do benefício entre duas pessoas: outorgar, agradecer, receber. O estado virginal das donzelas simboliza a pureza e desinteresse que devem estar associados aos benefícios, quer da parte de quem dá quer da parte de quem recebe. As suas belas cores significam que o benefício é coisa extraordinária, distinta e sem mesclas. A formosura dos membros, por sua vez, simboliza o contentamento de quem recebe. A sua graciosidade deriva de a bondade fazer os indivíduos graciosos. O facto de as três donzelas fazerem um círculo com as mãos dadas significa o carácter contínuo do benefício e a intermutabilidade entre os três

estados. Dito de outro modo, o processo de outorga, recepção e agradecimento do benefício é circular, tem que ser recíproco e tem que estar em permanente e afectuosa ligação –é uma “circular redondeza” e “liança amaviosa.” Quanto às vestes esplendorosas o autor interpreta-as como a possibilidade de quem recebe o benefício poder fazer disso alarde, se bem que quem o outorga deva ser comedido. As vestes largas, compridas e soltas correspondem à “liberal grandeza” de quem dá, antes em excesso que em defeito.

Novamente as 6 “donzellas”

Numa obra fortemente inspirada no *DB* de Séneca, não surpreende que exista uma fidelidade tão grande da parte do Infante D. Pedro ao texto que o autor clássico dedicou às Graças. O que me parece que deve ser sublinhado, porém, é o facto de o autor português ter retirado do texto sobre as Graças os principais elementos descritivos com que construiu as seis “donzellas” da alegoria final. Com efeito, tal como as Graças, as donzelas que o visitam no final do livro são dotadas de grande nobreza, apresentam feições proporcionadas e membros graciosos, têm cores distintas, assumem esbeltas posturas, são indiferentes às injúrias, censuras e defeitos, vestem trajes fabulosos (ainda que não sejam deslindados), são criaturas mais espirituais que corporais, fazem movimentos idênticos e, finalmente, apresentam-se em dois grupos de três, sem qualquer hierarquia entre os pares ou entre os elementos.

A esta fonte citada no próprio *LVB*, que me parece determinante, há que acrescentar a influência da tradição cristã a respeito das Virtudes, tal como procurei demonstrar anteriormente. Creio que esta influência vai ao ponto de justificar as principais diferenças entre as três donzelas / Graças do Livro I e as seis donzelas do Livro VI. Refiro-me, em concreto, a três aspectos específicos da representação visual das Virtudes na Idade Média que se afastam da descrição das Graças: (1º) o facto de o Infante ter abdicado de incorporar a transparência das vestes das Graças nas vestes das seis donzelas, “Dos seus trajos eu nom quero falar,” é compreensível à luz do decoro da época e da desadequação do nu a figuras virtuosas e castas. Em todo o caso, tenha-se em conta que no próprio *DB* Séneca afirma que certos pintores tomavam a liberdade, erroneamente, de acrescentar Mercúrio ao grupo e de apresentarem as Graças vestidas –versão que parece ser a preferida nas poucas ilustrações medievais remanescentes das Três Graças;⁸ (2º) o facto de o Infante ter dado a cada donzela um atributo diferente, quando as Graças não possuíam qualquer atributo, corresponde aos mecanismos diferenciadores e simbólicos da iconografia medieval, onde cada santo, cada Virtude, cada Vício, apresenta um atributo próprio que o permite diferenciar dos

⁸ Por exemplo, numa iluminura parisiense quatrocentista vê-se Vénus, desnuda, tomando banho num lago, enquanto que Eros e as Graças (vestidas) aguardam na margem (BnF, MS FR 373, f.207). Botticelli, quer na *Alegoria da Primavera*, quer na representação de *Giovanna Tornabuoni acompanhada pelas Graças*, optou por representá-las vestidas, embora na primeira obra a indumentária seja transparente.

seus pares, mesmo na ausência de um texto escrito. Além disso, o próprio sentido da alegoria final, na correspondência de cada donzela a uma das partes do *LVB*, implicava, também, a introdução de um elemento diferenciador entre criaturas que se queriam iguais; (3º) o facto de as seis donzelas não terem as mãos dadas nem formarem um círculo é ainda, provavelmente, o resultado da influência da tradição visual cristã a respeito das Virtudes, figuras que normalmente não surgem representadas em círculos nem de mãos dadas. Porém, o facto de o Infante sublinhar que elas se moviam em simultâneo e de forma equivalente, “trazendo em seu movimento ygual ordenança,” parece indicar que o simbolismo e vitalidade do círculo contínuo não ficou inteiramente esquecido.

É muito raro encontrarem-se representações de seis Virtudes juntas.⁹ Os números “virtuosos” mais comuns são o três, o quatro ou o sete, acompanhando a representação isolada ou somada das 3 Virtudes Teologais (Fé, Esperança, Caridade) e das 4 Virtudes Cardeais (Justiça, Fortaleza, Prudência, Temperança). É certo que num ou noutro caso pode suceder encontrarmos um grupo de seis Virtudes, como ocorre na representação do Triunfo da Castidade, particularmente popular em meios monásticos e na decoração de “cassones” nupciais, onde as personificações trazidas à liça são a Honestidade, a Vergonha, a Perseverança, a Glória, o Siso (ou Sensibilidade) e a Modéstia.¹⁰ Porém, creio que o modelo para as seis donzelas da alegoria final do *LVB* não passa pela transposição de uma fonte visual específica (como se a alegoria final fosse uma espécie de écfrase), pelo que me parece ainda menos necessário vislumbrar tal fonte numa qualquer imagem que o Infante tenha visto nos seus famosos périplos pela Europa,¹¹ em particular por terras italianas. Por exemplo, Luís Afonso Ferreira (I, 50) sugeriu que o modelo para as Graças e “donzellas” do *LVB* poderia encontrar-se numa ignota representação das Graças semelhante à que Botticelli apresentou na célebre *Alegoria da Primavera* conservada nos Uffizi.

Creio, portanto, que o modelo da alegoria final se encontra numa combinação entre a tradição visual / literária das Virtudes cristãs e o texto de Séneca referente às Graças, de resto incorporado no próprio *LVB*. Só nestas duas passagens é que se desenvolvem alegorias que têm virtuosas donzelas como personagens. Além disso, as únicas ocasiões em que os autores empregam no *LVB* o termo “poesia” correspondem, precisamente, às duas passagens referidas, pelo que este termo parece ser um sinónimo de “alegoria.” Esta situação acentua ainda mais a ligação entre as seis donzelas do epílogo e as Graças do início do tratado, pelo que o modelo das primeiras deverá encontrar-se numa criativa adaptação literária da alegoria das Graças aos objectivos

⁹ Embora não se trate da representação de Virtudes, saliento uma rude ilustração da *Épître d’Othéa*, de Cristina de Pisano patente numa cópia tardo-quadrocentista francesa onde Diana surge na companhia de duas tríades de donzelas abraçadas e em círculo (Oxford, Bodleian Library, Bodley 421, f.23v).

¹⁰ No *Triunfo da Castidade*, de Francesco de Giorgio Martini, realizado entre 1463 e 1468 (J. P. Getty Museum) são estas seis Virtudes que acompanham o cortejo da Castidade. Cada uma veste indumentária diferente, embora nem todas possuam atributos.

¹¹ Um itinerário difícil de conhecer com exactidão, parcialmente reconstruído por Francis Rogers (1961).

moralizantes e discursivos do *LVB*. Quanto à entrada inopinada das seis donzelas no estúdio do escritor, surgindo como musas que desbloqueiam o desfecho da obra, parece-me que o seu modelo também poderá ser encontrado mais facilmente em textos literários do que em modelos visuais. De facto, obras como o mosaico romano em que Virgílio está rodeado por duas inspiradoras Musas¹² não deveriam ser fáceis de encontrar. Neste caso específico, parece-me que o modelo deve ser procurado mais na literatura do que na arte, onde não faltam casos semelhantes. Por exemplo, recorde-se a visita da Filosofia a Boécio no cárcere ou, num sentido diferente, Páris visitado pelas três deusas, uma temática amplamente ilustrada nos finais da Idade Média (cf. Ehrhart).¹³ De qualquer modo, a influência mais decisiva, como sublinhou Mário Martins (244-45), encontra-se na fatigada Cristina de Pisano, especificamente no momento em que é visitada por três Virtudes (Razão, Rectidão e Justiça) que a mandam retomar a escrita.¹⁴

Em suma, independentemente da origem dos modelos, o que me parece claro é a elevada criatividade literária da alegoria final e a forma inteligente de a interrelacionar com o conteúdo do tratado moral. Apesar de serem duas vezes três e de não aparecerem de mãos dadas, as donzelas representam, efectivamente, o fecho de um círculo, habilmente urdido pela imaginação, cultura literária e cultura visual do Infante D. Pedro, explicando e sintetizando o conteúdo do *LVB* através de figuras inspiradas nas Virtudes cristãs, nas Três Graças e talvez no exemplo de Cristina de Pisano, uma das maiores “estrelas” da literatura de corte da época.

¹² Refiro-me a um mosaico romano conservado no Museu do Bardo (em Tunis) e reproduzido por Adolf Katzenellenbogen (fig. 27).

¹³ Julgo que os autores do *LVB* aludem ao prelúdio do Julgamento de Páris quando referem “Aquesta dona que muytos conhecem faz grandes trabucos em os nobres paaços” (*LVB* VI, 5). Embora Mário Martins tenha interpretado tal “dona” como a Inveja, penso que poderá tratar-se de uma referência à Discórdia (242). Os “trabucos” lembram a confusão gerada por Éris (Discórdia) quando entrou no paço real para interromper as núpcias de Peleu e Tétis. Ofendida por a não terem convidado, lançou uma maçã de ouro para o salão nobre e sugeriu que ela fosse entregue à mais bela de três deusas (Hera, Atena ou Afrodite).

¹⁴ Esta obra, conhecida como *Cidade das Damas* ou *Livro das Três Virtudes*, foi redigida em 1405 ou 1407. Importa recordar que a filha do Infante, a rainha D. Isabel, encomendou uma tradução desta obra para português, provavelmente entre 1447 e 1455 (Pereira 346). Atendendo às semelhanças iconográficas e literárias das alegorias, parece-me possível que tal obra já estivesse na posse do Infante quando este redigiu a parte final do *LVB* em 1429, dando-lhe o mote para o remate da obra.

Bibliografia citada

Fontes

- DB (De Beneficiis)*. Ed. Séneca. F. Préchac. *Des Bienfaits. De Beneficiis*. 2 vols. Paris: Belles Letres, 1961.
- HC (Hierarquia Celeste)*. Pseudo-Dionísio. Tr. Colm Luibheid. Forward, notes, and translation collaboration Paul Rorem. *Pseudo-Dionysius. The Complete Works*. New York: Paulist Press, 1987.
- LVB (Livro da Virtuosa Benfeytoria)*. Infante D. Pedro e Frei João Verba. Ed. Adelino Calado. *Livro da Virtuosa Benfeytoria*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1994.

Estudos

- Calado, Adelino de Almeida. “Introdução.” Infante D. Pedro e Frei João Verba. *Livro da Virtuosa Benfeytoria*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1994. VII-CVII.
- Dale, Thomas E. A. “Monsters, corporeal deformities, and phantasms in the cloister of St-Michel-de-Cuxa.” *Art Bulletin* 83/3 (2001): 402-36.
- Dionísio, J. “*Deo Gratias*.” Orgs. A. S. Laranjinha & C. Miranda. *Modelo. Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005. 153-65.
- Ehrhart, Margaret J. *The Judgement of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- Ferreira, Luís Afonso. ‘*Livro de Virtuosa Benfeytoria, do infante D. Pedro, com a colaboração do licenciado fr. João Verba (Esboço de Edição Crítica do Primeiro Livro com Introdução Histórico-Literária, Restituição do Texto, Comentário Paleográfico e Ortográfico e Pequeno Glossário)*. Tomo primeiro (Introdução), Tomo segundo (Texto, comentários, glossário).’ 2 vols. Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, Universidade de Coimbra, 1948.
- Gomes, Saúl. “O tratado da virtuosa benfeitoria. Simbolismo e realidade.” AAVV. *1383-1385 e a Crise Geral dos Séculos XIV-XV. Jornadas de História Medieval. Actas*. Lisboa: História & Crítica, 1985. 267-90.
- Katzenellenbogen, Adolf. *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*. Toronto: University of Toronto Press, Medieval Academy of America, 1989 [1939].
- Martins, Diamantino. “O *De Beneficiis* de Séneca e a *Virtuosa Benfeitoria* do Infante Dom Pedro.” *Revista Portuguesa de Filosofia* 21 (1965): 255-321.
- Martins, Mário. *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa*. 2ª ed. Lisboa: Brotéria, 1980.

- Pereira, Maria Helena da Rocha. "Helenismos no *Livro da Virtuosa Benfeitoria*." *Biblos* 57 (1981): 313-58.
- Réau, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien*. 3 vols. Paris: PUF, 1955-59.
- Rogers, Francis M. *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*. Cambridge: Harvard University Press, 1961.
- Silva, Manuel Naia da. 'Temas Comuns no *De Beneficiis* de Séneca e na *Virtuosa Benfeitoria* do Infante D. Pedro.' Dissertação de Doutoramento em Línguas e Culturas Latinas. Universidade Nova de Lisboa, 1996.