

MARIA JOÃO BORGES · ISABEL ADELAIDE ALMEIDA
RITA MARNOTO · MARIA DO CÉU FRAGA
JUSTINO MENDES DE ALMEIDA · MARIA CRISTINA NETO

LÍRICA CAMONIANA

estudos diversos



E D I Ç Õ E S
C O S M O S

LITERATURA

**RHYTHMAS
DE LVIS DE CAMOES.**
Diuididas em cinco partes.

Dirigidas ao muito Illustre senbor D. Gonçalo Coutinho.



*Impressas com licença do s^opremo Conselho da geral •
Inquisição, & Ordinario.*
EM LISBOA,
Por Manoel de Lyra, Anno de M. D. Lxxxxv.
A custa de Esteuão Lopez mercador de libros

No IV Centenário da primeira edição das «Rhythmas»

*Maria João Borges Isabel Adelaide Almeida
Rita Marnoto Maria do Céu Fraga
Justino Mendes de Almeida Maria Cristina Neto*

LÍRICA CAMONIANA

Estudos diversos

*Centro Internacional de Estudos Camonianos
da Associação Casa-Memória de Camões em Constância*

Edições Cosmos

Constância - Lisboa, 1996

Na capa: *À Memória de Camões* reconhecidamente de Lagoa Henriques.
Serigrafia, P.A. IX/XXV, Janeiro de 1991 e 1996. Cortesia do artista.

© 1996, Edições Cosmos, Centro Internacional de Estudos Camonianos
da Associação Casa-Memória de Camões em Constância

Composição: Edições Cosmos
Revisão: Vasco Medeiros Rosa
Impressão: Tipografia Guerra, Viseu

1ª edição: 29 de Julho de 1996

ISBN 972-762-012-4
Depósito legal 101744/96

Edições Cosmos
Rua da Emenda, 111, 1º - P 1200 Lisboa
Serviços Comerciais e Administrativos:
Av. Júlio Dinis, 6-C, 4º Dto. - P 1050 Lisboa
Telefone 795 51 40 Fax 796 97 13

Difusão: Livraria Arco-Íris
Av. Júlio Dinis, 6-A - P 1050 Lisboa
Telefone 795 51 40 Fax 796 97 13

Índice geral

- 11 *Nota de abertura*
- 13 Maria João Borges
Glosas contemporâneas de Camões: crítica de poesia
- 27 Isabel Adelaide Almeida
Camões e a poesia de arte menor
- 47 Rita Marnoto
A figura feminina petrarquista em Camões,
entre imitação e transformação
- 65 Maria do Céu Fraga
A corrosão do idílico nas éclogas camonianas
- 87 Justino Mendes de Almeida
Releitura das Odes de Luís de Camões

Anexos

- 101 Rita Marnoto
Camões e o ciclo da sextina
- 109 Maria Cristina Neto
Camões e o Convento de Nossa Senhora da Luz,
em Pedrógão Grande

Nota de abertura

Recolhem-se neste volume, graças à generosidade de Edições Cosmos, os textos das lições proferidas em Julho de 1995, por ocasião do III Fórum Camoniano, realizado em Constância e promovido pelo Centro Internacional de Estudos Camonianos, integrado na Associação Casa-Memória de Camões.

O III Fórum Camoniano que foi, aliás, uma das escassas iniciativas nacionais que assinalaram a passagem do IV Centenário da publicação em Lisboa, no ano de 1595, das *Rhythmas* de Luís de Camões, contou com a exclusiva colaboração, preciosa e estimulante, de docentes ligados às Universidades de Coimbra, Lisboa e Açores.

Os seus testemunhos críticos acerca da lírica camoniana ou da influência da poesia camoniana, acham-se integralmente recolhidos neste livro, à excepção do texto então lido, como lição inaugural, pela Senhora Prof.^a Doutora Maria Vitalina Leal de Matos, e que se não reproduz por expresso desejo da sua Autora, que nos manifestou o seu propósito de proceder, entretanto, à sua remodelação.

Mas todos os restantes textos que hoje oferecemos ao estudioso da lírica camoniana e da autoria das Senhoras Prof.^{as} Doutora Rita Marnoto (Universidade de Coimbra), Doutoradas Isabel Adelaide Almeida e Maria João Borges (Universidade de Lisboa) e Maria do Céu Fraga (Universidade dos Açores) e, ainda, do Senhor Prof. Doutor Justino Mendes de Almeida (Universidade Autónoma de Lisboa) dizem, de forma inequívoca, e pela ordem da sua apresentação pública em Julho de 1995, da argúcia crítica dos seus autores enquanto e, sobretudo, respeito aos nossos colaboradores mais jovens, confirmam a nossa íntima esperança de que novos e talentosos investigadores da obra camoniana continuam, felizmente, a surgir, nomeadamente no espaço universitário lusitano.

Centro Internacional de Estudos Camonianos

A figura feminina petrarquista em Camões, entre imitação e transformação

Rita Marnoto

Universidade de Coimbra

É meu objectivo analisar as implicações petrarquistas da descrição da figura feminina, em Camões, tomando como ponto de referência o princípio da *imitatio*. Numa primeira parte (1), começarei por aludir ao alcance da teoria da *imitatio*, nos períodos do Renascimento e do Maneirismo – imitação próxima *uersus* imitação transformativa. De seguida (2), referir-me-ei à posição de charneira ocupada por Camões, entre Renascimento e Maneirismo, entre imitação fiel e transformação. E, finalmente (3), ilustrarei o lugar de transição que cabe ao príncipe dos poetas portugueses através do comentário de dois textos da sua obra lírica em que é descrita a figura feminina, o soneto «Ondados fios d'ouro reluzente» e as «Trovas à Bárbara escrava».

1. Todo o labor do escritor renascentista tem por pedra-de-toque a questão da *imitatio*. Qualquer obra de arte deve ser modelada a partir de outras obras, de reconhecido mérito. Como tal, a originalidade não é interpretada como invenção espontânea, mas como capacidade de fazer próprios os modelos instituídos, que é dizer, de os reorganizar numa nova síntese, através de um estilo apropriado e pessoal.

É o que nos diz Francesco Petrarca, a justo título chamado «o primeiro moderno», numa epístola dirigida ao seu amigo Giovanni Boccaccio. Deve-se seguir o conselho de Séneca, já anteriormente dado por Horácio: que se escreva como as abelhas fazem o mel, não recolhendo flores, mas transformando as substâncias que as compõem, fundindo vários elementos num só, que será diferente e melhor: «Standum denique Senecae consilio, quod ante Senecam Flacci erat, ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius» (*Fam.* 23.19.13.).

São bem conhecidas as circunstâncias em que, no Portugal do século XVI, se processa a assimilação de um corpo doutrinário de cariz normativo e formalizante que tem por modelo, no plano teórico, os preceitos enunciados na *Ars poetica* de Horácio.

No período do Renascimento, a sistematização dos grandes princípios expostos na *Epístola aos Pisões* efectua-se, quase invariavelmente, através de textos epistolares onde se regista um forte investimento da função conativa. Os nomes de António Ferreira, de Diogo Bernardes e de Pero de Andrade Caminha, ganham relevo, justamente, enquanto os dos mais destacados interlocutores de um círculo de intelectuais que privilegia a função modelar dos princípios advogados por Horácio.

São duas as cartas nas quais António Ferreira aconselha os amigos a seguirem os preceitos de Flaco, a oitava do primeiro livro, dirigida a Andrade Caminha (*Poemas Lusitanos*, 2, pp. 70-80), e a décima segunda do mesmo livro, endereçada a Diogo Bernardes (pp. 102-10). Pelo que diz respeito a Pero de Andrade Caminha, merece especial atenção a sua décima sétima carta, enviada a Francisco de Andrade (*Poesias*, pp. 79-82). De Diogo Bernardes, recordem-se, em particular, a primeira e a segunda epístolas, dirigidas a Sá de Miranda e a António Ferreira, respectivamente (*O Lima*, pp. 153-64).

Daqui resulta, pois, um substancial enriquecimento dos horizontes literários cujos parâmetros norteiam o labor criativo – entre os grandes autores da Antiguidade Grega e Romana, da Literatura Novilatina, do Humanismo e do Renascimento italianos, e os poetas da vizinha Espanha.

Eis as leituras que Diogo Bernardes, na vigésima oitava carta de *O Lima*, aconselha ao seu interlocutor, o conde de Monsanto:

Em Homero achareis grandes louvores
do fero Aquiles, e do pio Eneas
em Virgílio outros tais, ou inda móres.

E aquele a quem mandou abrir as veas
o cruel Nero, cantará chorando
as batalhas civis de sangue cheas.

Ovídio com seu verso triste, e brando
do seu desterro tratará queixoso,
por Corina, e por Roma suspirando.

E o vosso sobre todos mais mimoso,
aí conversareis mais de contino,
digo o suave autor do Furioso.

Torcato que sujeito achou divino

pera mostrar os seus altos conceitos,
cantando de Gofredo, e d'Aladino.

Petrarca, e Sannazaro cujos peitos
o douto Apolo encheu d'alta doutrina,
o Bembo, e o Laso, ao mesmo Apolo aceitos.

Verónica com Laura Terracina
e aquela famosíssima Victória
que sobre o nosso Sol, o seu empina.

(*O Lima* Carta 28, p. 313, v. 16 – p. 314, v. 13).

Eis os fundamentos de um erudito programa literário – Homero, Virgílio, Petrónio, Ovídio, Ariosto, Tasso, Petrarca, Sannazaro, Pietro Bembo e Garcilaso, além de três célebres poetisas do petrarquismo italiano, Veronica Gambará, Laura Terracina e Vittoria Colonna.

Este conjunto de circunstâncias ilustra muito bem o modo segundo o qual é levada a cabo a interpretação da teoria da *imitatio*, no período do Renascimento. No âmbito da cosmovisão epocal, a analogia assume um papel particularmente importante, enquanto princípio epistemológico que rege todo o acto de conhecimento. O mundo desdobra-se sobre ele mesmo, através de uma trama de paralelismos onde os vários planos da história, do comportamento, da matéria, ou do saber, se repetem em sucessão.

Assim se compreende a impressão de equilíbrio proporcionada pela leitura da obra destes poetas. A harmonia que lhe é própria encontra-se intimamente associada, aliás, ao pensamento neoplatónico. O seu fulcro é, no entanto, uma arte da repetição, e o seu objectivo não é, propriamente, o de dizer coisas novas, mas o de representar o já dito, a partir da recriação de exemplos escolhidos em função do seu valor modelar. Daí a possibilidade de alargar infinitamente os seus limites, e, da mesma feita, o carácter pletórico desta poesia, tema repisado por certa crítica que se fecha circularmente sobre tal conclusão, igualmente pletórica. Mas se este dado de facto for considerado como ponto de partida para uma análise apostada em apurar as suas sucessivas implicações, muito haverá a dizer.

No período maneirista, o princípio da *imitatio* continua a desfrutar, obviamente, de profunda incidência, embora deixe de ser interpretado enquanto processo directo de reflexão especular. Entre modelo e cópia interpõe-se o véu diáfano da incerteza.

Em termos cronológicos, o Maneirismo estende-se, nas Letras portuguesas, entre os finais do século XVI e as duas primeiras décadas do século XVII, deixando marcas profundas na produção poética destes anos. Os temas de carácter dolente e melancólico, que são

próprios da sensibilidade maneirista, foram tratados de um modo sentido e penetrante. Este tipo de poesia mereceu grande apreço, aliás, por parte do público leitor, como o mostram as antologias poéticas que então circulavam amplamente, em versão manuscrita, os chamados cancioneiros de mão.

Tão larga incidência de uma poética de fundo depressivo, como o era a poética maneirista, costuma ser explicada através de dados contextuais de índole histórica. Portugal atravessava, nesse período, uma grave crise político-social. O rei D. João III havia detido as rédeas do maior e do mais próspero Império do mundo. Mas, se a abundância material em que o país vivia tinha por reverso uma progressiva deterioração dos costumes, a nação pôs luto, oito vezes a fio, pelos filhos de D. João III. Quando a última esperança da sucessão dinástica era o príncipe D. João, pouco tempo depois do seu promissor casamento com a princesa D. Joana, filha de Carlos V, também ele é levado pela lei da morte. Aquele que viria a ser o malogrado rei D. Sebastião estava ainda no ventre da princesa viúva. Portugal viveu suspenso na criança que navegava pelo Tejo, em dias de tempestade. Mas, em 1578, o desastre de Alcácer-Quibir pôs fim a todos os sonhos.

As certezas do homem do Renascimento vêm-se, pois, profundamente abaladas. A cosmovisão do período maneirista assenta sobre a dúvida, sobre o temor, firmada como o é a partir de uma aguda consciência do desconcerto do mundo. Daí que, em termos epistemológicos, também as certezas inerentes ao princípio de analogia, tal como era interpretado pelos renascentistas, se comecem a desmuro-nar. Por consequência, sem que o valor dos bons autores seja, de forma alguma, posto em causa, a relação entre a obra literária e os modelos que segue vai-se fazendo mais distante e esfumada.

A sistematização dos grandes princípios da teoria da *imitatio*, através de textos epistolares onde se regista um forte investimento da função conativa, tal como fora levada a cabo por António Ferreira, por Pero de Andrade Caminha e, em certa medida, por Diogo Bernardes, perde razão de ser.

Apesar da clara exaltação do valor modelar dos *auctores*, de Petrarca e dos petrarquistas italianos, bem como dos poetas da vizinha Espanha, não deixará de ser sintomático que a sua apologia passe a ser feita em textos que não têm por base uma situação ilocutória inequivocamente ancorada no plano da enunciação. Tais quadros de fantasia passam a ser projectados num plano a situar para além do empírico – a vida pós-morte, ou a figuração utópica de um sonho de

felicidade, em cujo âmbito a lição dos bons escritores é perspectivada como ideal inserido num quadro de paz idílica.

Assim Camões. Ao dar asas ao seu sonho de harmonia arcádica, depois de denunciar o desconcerto que rege o mundo, nas oitavas que dedica a D. António de Noronha, escolhe, para «manjar d'alma», como ele mesmo diz, três poetas, qual deles o mais significativo:

cantara-nos aquele que tão claro
o fez o fogo da árvore Febeia,
a qual ele, em estilo grande e raro
louvando, o cristalino rio enfreia;
tangerá-nos na fruta Sannazaro,
ora nos montes, ora pela aldeia;
passara celebrando o Tejo ufano
o brando e doce Lasso castelhano. (*Rimas Oitavas 1*, p. 291).

O primeiro será Petrarca – como resulta claramente da segunda impressão das *Rimas* (editada em Lisboa, por Pedro Crasbeeck, em 1598), onde por *rio* se lê *Sorga* –, o segundo Sannazaro, e o terceiro Garcilaso de la Vega.

Se os renascentistas elegiam a imitação princípio basilar pelo qual deveriam pautar o seu comportamento, para serem bem sucedidos, Camões satiriza os excessos a que pode levar a vontade fátua de imitar. Na carta terceira, *De Lisboa, a um seu amigo*, critica, com uma ironia sublime, certos galãs, que trazem sempre na manga os versos de Boscán, imitando com refinada presunção certos gestos tipificados dos enamorados, para, no final de contas, se deixarem enganar pela primeira alcoviteira. O passo é saboroso: «Ao redor de cada uma destas [donas] vereis estar uma dúzia de parvos, tão confiados que cada um jurara que é mais favorecido que todos. Uns vereis encostados sobre as espadas, os chapéus até os olhos e a parvoíce até os artelhos, cabeça entre os ombros, capa curta, pernas compridas; nunca lhes falta uma conreira dourada, que luz ao longe. Estes, quando vão pelo sol, miram-se à sombra; e, se vêm bem dispostos, dizem que teve muita razão Narciso de se namorar de si mesmo. Estes, no andar, carregam as pernas para fora, torcem os sapatos para dentro, trazem sempre Boscão na manga, falam pouco, e tudo saudades, enfadonhos na conversação pelo que cumpre à gravidade de amor. Nestes fazem alcoviteiras seus ofícios, como são: palavras doces, esperanças longas, recados falsos» (*Cartas*, p. 251).

2. Na Literatura Portuguesa, a evolução do Renascimento para o Maneirismo processou-se de uma forma muito rápida.

Neste contexto, Camões ocupa uma posição de charneira entre Renascimento e Maneirismo, que é dizer, entre um período no qual a teoria da *imitatio* é interpretada à luz do princípio de analogia, isto é, o Renascimento, e o período subsequente, o do Maneirismo, uma época em que as certezas oferecidas pela similitude começam a ser ensombradas pela dúvida. O mesmo se poderia dizer, aliás, com referência a Pero de Andrade Caminha, ou a Diogo Bernardes.

Quando, do plano da poética explícita, passamos para o plano da poética implícita, logo verificamos que, na obra lírica de Camões, se encontram claramente ilustradas as duas facetas da questão da *imitatio* a que me acabei de referir – imitação com intuito de fidelidade em relação à fonte, e imitação no sentido da transformação.

Em algumas composições das *Rimas*, mostra-se um fiel seguidor do exemplo literário que lhe é dado por outros poetas. Este é o Camões renascentista, que firma o seu labor literário sobre o princípio de analogia. Através de uma trama de paralelismos, cada texto tem por antecedente outro texto, a ser imitado de modo próximo.

Mas se não há conhecimento de qualquer passo em que formule uma apologia da teoria da *imitatio*, entendida em sentido estritamente normativo, também os poemas em que segue fielmente outros autores constituem casos pontuais, representando, no seu conjunto, uma parte diminuta da obra camoniana.

Mais frequentes são as composições em que imita os bons autores, adaptando a letra dos seus textos à sua sensibilidade lírica. Este é o Camões maneirista, assolado por dúvidas que o impedem de se entregar sem reservas à rede de analogias impostas pela normatividade imitativa. À fiel imitação dos modelos considerados de valor exemplar, prefere a sua transformação.

3. São estes os dois aspectos do lirismo camoniano que me proponho ilustrar, tomando como ponto de referência a descrição da figura feminina petrarquista, através de uma leitura do soneto «Ondados fios d'ouro reluzente» e das trovas à Bárbara escrava. Inútil dizer que muitos mais textos poderiam ser aduzidos.

«Ondados fios d'ouro reluzente» mantém uma relação muito próxima com a sua fonte, o soneto de Pietro Bembo «Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura». Nas trovas à Bárbara escrava, por sua vez, fica bem patente uma posição de distanciamento em relação ao cânone modelado.

A leitura destes textos, à luz das suas fontes, não pode dispensar, porém, algumas considerações prévias acerca dos modelos que

pautam a expressão do lirismo amoroso, durante o período do Renascimento e do Maneirismo.

É sabido que a renovação da poesia portuguesa quinhentista se processa através da introdução de novos temas e de novas formas de proveniência italianizante. O petrarquismo assume, neste sentido, um papel fulcral, enquanto código cuja modelação pauta as grandes linhas de força da poesia de tema amoroso. Mas não só. Também os poetas que inspiraram Petrarca (com relevo para os poetas do *stil novo*) e os poetas que o imitaram (com relevo para os poetas petrarquistas italianos) desempenham um importante papel.

De entre os petrarquistas italianos de Quinhentos, Pietro Bembo (1470-1547) teria sido um dos que mais firmemente contribuiu para a definitiva afirmação do petrarquismo como sistema expressivo da repetição, que é dizer, como código. Nunca será de mais salientar a influência que o pensamento neoplatónico exerceu sobre a sua poesia e sobre a sua actividade teorizadora. As consequências desse facto são vastíssimas.

Ao nível do conteúdo, uma das suas implicações será a neutralização do conflito interior que dilacerava Petrarca. O autor dos *Rerum uulgarium fragmenta* vivia dividido entre anseios do corpo e anseios do espírito, entre desejo de posse do objecto amado e consciência pecaminosa – o chamado dissídio. Bembo concilia esses pólos de tensão, através de uma base conceptual de inspiração neoplatónica.

Ao nível linguístico-literário, por sua vez, a importância que concede ao pensamento neoplatónico tem por sucedâneo uma teorização baseada em critérios de eleição selectiva, em nome da excelência e da pureza da linguagem. Assim se compreende a operação de depuração estilística teorizada nas *Prose della volgar lingua*, publicadas em 1525. Este tratado foi um ponto de referência capital para toda a produção lírica italiana dos anos subsequentes – e não só: lembre-se que o próprio Guicciardini, florentino de nascimento e criação, conferiu a linguagem da sua *Storia d'Italia*, palavra por palavra, pelas *Prose* do Cardeal veneziano.

É este o cerne da chamada hipercodificação linguístico-literária bembesca: Bembo selecciona, na poesia de Petrarca, os elementos que considera mais perfeitos, através de uma depuração estilística. A sua obra goza de um prestígio tal, que será imitada por muitos outros poetas.

Só neste contexto podemos compreender o alcance do processo de hipercodificação a que sujeitou o retrato feminino petrarquista. A *donna* enaltecida no célebre soneto «Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura» é descrita com uma limpidez e uma exactidão representativas inauditas:

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,
 ch'a l'aura su la neve ondeggi e vole,
 occhi soavi e più chiari che 'l sole,
 da far giorno seren la notte oscura,
 riso, ch'acqueta ogni aspra pena e dura,
 rubini e perle, ond'escono parole
 sì dolci, ch'altro ben l'alma non vòle,
 man d'avorio, che il cor distringe e fura,
 cantar, che sembra d'armonia divina,
 senno maturo a la più verde etade,
 leggiadria non veduta unqua fra noi,
 giunta a somma beltà somma onestade,
 fur l'esca del mio foco, e sono in voi
 grazie, ch'a poche il ciel largo destina.

(*Prose e rime*, pp. 510-11).

Os dotes femininos são apresentados com uma precisão quase geométrica, em perfeita concordância com a ordem da *effictio* – preceito teórico consignado pelas poéticas medievais, de acordo com o qual a enumeração dos atributos físicos deve seguir a ordem descendente: cabelos, olhos, faces, boca, mão. Essa cadeia de imagens metafóricas e de comparações tem por matriz a representação literária de Laura, tal como fora levada a cabo nas páginas do cancionero de Petrarca. Todavia, a figura feminina é despojada de toda a carga de conflitualidade que, em Petrarca, lhe andava associada, como o mostra o contexto em que é citado o *incipit* do soneto 213 dos *Rerum uulgarium fragmenta*, «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina» (*Canz.*, p. 274), chave do soneto de Bembo. Ela é, ao mesmo tempo, uma presença material e uma essência angelical.

Sustentáculo de uma tal visão gratificante é a teoria do amor neoplatónico, que, neste poema, é apresentada em íntima associação com os modelos de comportamento próprios do ambiente cortesão.

O impacto desta composição, nas Letras italianas, foi imenso. Limito-me a recordar o *incipit* de alguns sonetos que a seguem de modo bastante próximo, tais como «Crini d'oro, amor, visco ed inganno» e «Crespo dorato crin, che ad amorose», de Ludovico Paterno (*Locuzione artificiosa*, pp. 343 e 346), ou «D'oro finto non già, ma tersa e pura» e «Occhi che di splendor vincono il sole» de Camillo Pellegrino di Capua (*Locuzione artificiosa*, p. 396).

Também Camões se conta de entre os seus imitadores:

Ondados fios d'ouro reluzente,
 que agora da mão bela recolhidos,
 agora sobre as rosas estendidos,

fazeis que sua beleza s' acrecente;
 olhos, que vos moveis tão docemente,
 em mil divinos raios encendidos,
 se de cá me levais alma e sentidos,
 que fora, se de vós não fora ausente?
 Honesto riso, que entre a mor fineza
 de perlas e corais nasce e parece,
 se n' alma em doces ecos não o ouvisse!
 S' imaginando só tanta beleza
 de si, em nova glória, a alma s' esquece,
 que fará quando a vir? Ah! quem a visse!

(*Rimas* Soneto 95, p. 164).

Será interessante confrontar os atributos femininos referidos por Bembo com os que são enaltecidos por Camões. Temos, neste caso: cabelos, mão, faces, olhos, riso, dentes e lábios, que são, *grosso modo*, os motivos de louvor de Bembo, com uma ligeiríssima alteração da ordem da *effictio*.

A mulher amada não se encontra presente, como se diz nos versos finais. Mas a sua ausência física não perturba o amante, em consonância com o ideário neoplatónico.

O soneto «Ondados fios d'ouro reluzente» ilustra bem, pois, uma das posições que Camões assume, face ao princípio da *imitatio*, enquanto seguidor fiel de um modelo que é tido por exemplar, neste caso o que lhe é oferecido pelo petrarquista italiano Pietro Bembo e por uma das suas mais célebres composições. O retrato feminino é pautado pelo de Laura, sem que inspire ao amante, porém, qualquer espécie de inquietude, o que se explica em virtude do influxo conceptual do neoplatonismo.

No universo cultural do Portugal quinhentista, a recepção dos padrões literários ditados pela moda petrarquista implicou, porém, uma operação de adaptação a circunstâncias muito particulares.

Magnífico aquele passo das *Décadas* de Diogo do Couto em que o viajante por terras do oriente conta como passava o tempo, em companhia do chefe indígena, lendo Dante, Petrarca e Bembo no original: «[...] e ficaram correndo em tanta amizade, que nascendo um filho ao Chinguican, foi o Caracém festejá-lo a Baroche, onde o eu visitei, por me achar então naquela cidade, e por ser muito seu amigo, por lermos o italiano, e lhe eu mostrar Dante, Petrarca, Bembo, e outros poetas, que ele folgou de ver» (*Década sétima. Parte segunda*, p. 416). Como soariam os versos de Petrarca aos ouvidos do Caracém, não o sei dizer. Mas é pertinente perguntarmo-nos o que teria resultado de um tal encontro de culturas.

Camões, esse, não esconde a dificuldade que tinha em entender-se com as indígenas, quando o assunto era Boscán ou Petrarca – pelo menos a crer no que escreve numa das suas cartas da Índia: «Além de serem de rala, fazei-me mercê que lhes faleis alguns amores de Petrarca ou de Boscão; respondem-vos uma linguagem meada de ervilhaca, que trava na garganta do entendimento, a qual vos lança água na fervura da mor quentura do mundo» (Carta 2, p. 247).

É, pois, num contexto cultural marcado pelo diálogo entre povos, continentes e raças, que melhor poderemos compreender a nitidez com que se vai desenhando a contraface do filão imitativo de incidência petrarquista, que toma forma, na Literatura Portuguesa, a partir de finais do século XVI, no período de afirmação da estética maneirista. Assim, a exaltação de um tipo de figura feminina que não desmerece, por não ser loura.

Com o Camões das redondilhas, o confronto entre os dois padrões de beleza, isto é, o da mulher loura e o da mulher que não é loura, podendo ser morena, ou até preta, dá lugar a uma constante tensão, determinada pelo polémico intuito de avaliar qual dos modelos leva a melhor sobre o outro.

Nas cantigas dedicadas aos «olhos verdes», engendra uma série de juízos de valor, muitas vezes de índole contraditória, acerca do mérito de certos dotes femininos, com relevo para os olhos de cor verde. O modelo petrarquista não fica, naturalmente, impune.

Na segunda e última volta ao mote «Vós, Senhora, tudo tendes, / senão que tendes os olhos verdes», conclui pela superioridade dos olhos verdes em relação à combinação entre cabelos louros e olhos azuis:

Ouro e azul é a melhor
cor por que a gente se perde;
mas, a graça desse verde
tira a graça a toda a cor.
Fica agora sendo a flor
a cor que nos olhos tendes,
porque são vossos... e verdes! (Rimas 7 Cantiga, p. 13).

Apesar do valor estético que geralmente é conferido à combinação «ouro sobre azul», tenha-se presente que Petrarca, na Canção 29 dos *Rerum uulgarium fragmenta*, se refere aos olhos de Laura como sendo negros (*Canz.*, p. 41, vv. 22-23).

De outra forma, nas voltas ao cantar velho «Sois fermosa e tudo tendes, / senão que tendes os olhos verdes», Camões considera o coral dos lábios, a par com a neve dos dentes – atributos canónicos do retrato petrarquista – um senão:

Nunca se viu, nem se escreve
boca nem graça igual,
se não fora de coral
e os dentes de cor de neve.
Dou-me a Deus, que me leve!
Sofrerei quanto tiverdes,
não me tenhais os olhos verdes. (Rimas 8 Cantiga, p. 14).

Quando, porém, a formosura fora do comum de «uma cativa com quem andava d'amores na Índia, chamada Bárborá» – conforme se lê no *incipit* das trovas à «Bárborá escrava» –, cativa o poeta, não lhe resta qualquer espécie de dúvida. A supremacia da beleza da sua «pretidão» é sublime, quando comparada com a alvura da fisionomia dos povos bárbaros, vindos do norte – que é também a da fisionomia de Laura:

Rosto singular,
olhos sossegados,
pretos e cansados,
mas não de matar.
Uma graça viva,
que neles lhe mora,
para ser senhora
de quem é cativa.
Pretos os cabelos,
onde o povo vão
perde opinião
que os louros são belos.
Pretidão de Amor,
tão doce a figura,
que a neve lhe jura
que trocara a cor.
Leda mansidão
que o siso acompanha;
bem parece estranha,
mas bárborá não. (Rimas 105 Trovas, pp. 89-90).

A sua «pretidão» é inconciliável com os padrões estéticos ditados por Petrarca e pelos poetas petrarquistas. Mas o fascínio que exerce sobre o poeta é de tal ordem, que não lhe resta senão contestar o modelo de retrato feminino ditado pela voga italianizante, e, mais do que isso, invertê-lo: se, por um lado, a opinião de acordo com a qual os cabelos louros são tidos por superiores é errónea – é o que pensa o «povo vão» –, por outro, a cor preta da «Bárborá escrava» é tão bela,

que faz inveja à alvura da neve. Logo, pelo que diz respeito aos atributos físicos femininos, o cânone petrarquista é chamado à ribalta para ser posto em causa.

Todavia, se, do plano físico, passarmos ao plano dos atributos anímicos, logo verificamos que esta «Bárbora escrava» é senhora de uma série de dotes que poderiam ser os da Laura de Petrarca: a brandura (estrofe 2), a «graça viva» (3), a «leda mansidão» (4), a «presença serena» (5). Disse que estes dotes *poderiam* ser os da Laura de Petrarca, porque neles se condensa o ideal daquele amor gratificante a que o poeta tanto aspirou, mas que nunca viveu; nem poderia ter vivido, atormentado pelas hesitações entre anseios da carne e anseios do espírito, entre aspiração à beatitude e consciência do pecado – enfim, pelo sentimento do dissídio, como já tive ocasião de referir.

Desta feita, se, para o vate de Arezzo, a experiência amorosa se erige em motivo de uma inquietude constante, além disso, ela não pode deixar de ser considerada como ímpeto alienante. O que o leva, no *Triumphus cupidinis*, a retomar o *topos* neoplatónico da identificação do amante na amada à luz da condenação de que fora alvo, por parte dos Padres da Igreja:

so come sta tra' fior ascoso l'angue,
come sempre tra due si veggia e dorme;
come senza languir si more e langue;
so de la mia nemica cercar l'orme,
e temer di trovarla, e so in qual guisa
l'amante ne l'amato si trasforme; (*TrC* 3, vv. 157-62, pp. 157-58).

Aliás, na composição de Camões, a figura de retórica da antítese não se faz expressão das sensações contraditórias, de índole corrosiva, experimentadas pelo amante, como acontecia no *Canzoniere*. O seu uso encontra-se intimamente relacionado com o jogo de «agudezas» que é típico da poesia peninsular. O amor inspirado pela «Bárbora escrava» é vivido sem sobressaltos. Podemos até identificar, neste poema, alguns laivos da teoria neoplatónica do amor. A sua expressão é adaptada, naturalmente, ao contexto cultural da forma poética em causa, as trovas à maneira peninsular.

O *topos* da transformação do amante na amada, que no *Triumphus cupidinis* é apresentado como experiência alienante, é perspectivado, no final das trovas da «Bárbora escrava», como fonte de felicidade, e, mais do que isso, como gérmen do ímpeto vital que anima o enamorado:

Esta é a cativa
que me tem cativo,
e, pois nela vivo,
é força que viva
(*Rimas* 105 Trovas, p. 90).

Além disso, a precedência e a superioridade da beleza feminina em relação à da rosa, do campo florido, ou das estrelas celestes, decorre de um outro tema de fundo neoplatónico, de implicações petrarquistas, que diz respeito à posição de centralidade ocupada pela mulher, no seio do universo:

Eu nunca vi rosa
em suaves molhos,
que para meus olhos
fosse mais fermosa.
Nem no campo flores,
nem no céu estrelas,
me parecem belas
como meus amores.
[...]
Presença serena,
que a tormenta amansa;
nela enfim descansa
toda a minha pena.
(*Rimas* 105 Trovas, pp. 89 e 90).

A Petrarca, apenas é dado contemplar Laura à distância, e, se a deseja, ao ímpeto da *passio* logo se vem juntar uma consciência pecaminosa. Bembo, por sua vez, oferece-nos um retrato que é elaborado a partir das mais belas imagens cunhadas por Petrarca. Um belíssimo texto construído a partir de outros magníficos textos.

O substrato neoplatónico que sustém a representação da «Bárbora escrava» afasta qualquer ideia de pecado. Apesar de seguir os caminhos do neoplatonismo, como o Bembo de «Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura», Camões não se cinge aos parâmetros ditados pela hipercodificação petrarquista, que se ficam pelo relevo conferido às relações entre um texto e outro texto, ou modelo e texto. O seu neoplatonismo não é firmado a partir de um espiritualismo rarefeito, porquanto tendente à conciliação entre o plano material e o plano das ideias (pelo que diz respeito a este caso específico), à maneira de Leão Hebreu.

É que entre o soneto «Ondados fios d'ouro reluzente» e as trovas à «Bárbora escrava» interpõe-se «uma cativa com quem andava d'amores na Índia, chamada Bárbora». A sua «pretidão» nada tem a

ver com a cor dos bárbaros, e a sua doçura também nada tem de bárbaro, mas de exótico – «bem parece estranha, mas *bárbora*, não».

4. Termino, pois, sistematizando algumas ideias-chave.

Podemos concluir que, no soneto «Ondados fios d'ouro reluzente», Camões leva a cabo o louvor da figura feminina imitando o modelo bembesco de um modo muito próximo e elegante. Ao mesmo sucede-se o mesmo. O enaltecimento da beleza da Bárbora escrava, todavia, não é conciliável com a subserviência ao cânone do retrato feminino petrarquista – o que leva Camões a inverter o seu sistema de valores, numa atitude que, em certa medida, poderíamos dizer anti-petrarquista.

É sintomático que, ao imitar com fidelidade o canone bembesco, Camões utilize o verso de dez sílabas, mais solene, mas que, para contestar o valor do retrato feminino petrarquista, utilize a medida peninsular, o chamado verso de redondilha, que não se encontra vinculado à tradição italianizante. O poeta dá-se conta da impossibilidade de cantar o outro através do mesmo. E à imitação do modelo, sobrepõe a sua transformação.

Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti. Torino, UTET, 1978.

Diogo Bernardes, *Obras completas*, com prefácio e notas de Marques Braga. Lisboa, Sá da Costa. *Rimas várias. Flores do Lima*, 1945; *O Lima*, 1946; *Várias rimas ao Bom Jesus*, 1946.

Pero de Andrade Caminha, *Poesias*. Lisboa, Academia das Ciências, 1791.

Luís de Camões, *Obras completas*, com prefácio e notas de Hernâni Cidade, vol. 3, *Autos e cartas*. Lisboa, Sá da Costa, 1956, 2ª ed.

— *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra, Almedina, 1994.

Diogo do Couto, *Década sétima. Parte segunda*. Lisboa, Livraria Sam Carlos, 1974 [fac-símile da edição de Lisboa, 1783].

António Ferreira, *Poemas lusitanos*, com prefácio e notas de Marques Braga. Lisboa, Sá da Costa, 1939-40, 2 vols.

Guilio Ferroni e Amadeo Quondam, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza a Napoli nell'età del manierismo*. Roma, Bulzoni, 1973.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli. Torino, Einaudi, 1985.

— *Le familiari*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi, vol. 4 per cura di Umberto Bosco. Firenze, Sansone, 1968.

— *Triumphs*, a cura di Marco Ariani. Milano, Mursia, 1988.