



HISTÓRIA Da LITERATURA PORTUGUESA

REASCIMENTO E MANEIRISMO



alfa



2

HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA
(7 volumes)

faz parte da série «Histórias das literaturas de língua portuguesa»,
em que também se incluem as seguintes obras:

HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA
(3 volumes)

e

**HISTÓRIA DA LITERATURA AFRICANA
DE LÍNGUA PORTUGUESA**
(1 volume)
a publicar

**HISTÓRIA DA LITERATURA
PORTUGUESA**

VOLUME 2

Publicações alfa

Colaboradores do volume 2

Aida Dias

Américo da Costa Ramalho

João Soares de Carvalho

José Augusto Cardoso Bernardes

Maria Helena Duarte Santos

Oswaldo Manuel Silvestre

Rita Marnoto

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUÇÃO, por João Soares Carvalho	9
A LITERATURA NOVIATINA EM PORTUGAL, por Américo da Costa Ramalho	23
GIL VICENTE, por José Augusto Cardoso Bernardes	47
A RENOVAÇÃO LÍRICA	135
Sá de Miranda, por João Soares Carvalho	135
Bernardim Ribeiro, por João Soares Carvalho	175
O LIRISMO RENASCENTISTA: ANTÓNIO FERREIRA E PÊRO DE ANDRADE CAMINHA, por Rita Marnoto	199
LUÍS DE CAMÕES, por João Soares Carvalho	223
O LIRISMO MANEIRISTA, por Oswaldo Manuel Silvestre	353
O TEATRO	393
Comédia e tragédia renascentistas, por João Soares Carvalho	393
Escola vicentina, por João Soares Carvalho	417

PROSA	441
A novelística sentimental , por José Augusto Cardoso Bernardes	441
A novelística cavaleiresca , por Maria Helena Duarte Santos	475
Novela pastoril , por Osvaldo Manuel Silvestre	505
Prosa religiosa e moralística , por João Soares Carvalho	521
HISTORIOGRAFIA , por Aida Dias	557
VIAGENS E NAUFRÁGIOS , por João Soares Carvalho	591
CONCLUSÃO , por João Soares Carvalho	639
ÍNDICE ONOMÁSTICO	649

O lirismo renascentista: António Ferreira e Pêro de Andrade Caminha

RITA MARNOTO

António Ferreira e Pero de Andrade Caminha foram, no panorama literário português do século XVI, dois importantes marcos no progresso das tendências poéticas introduzidas entre nós por Sá de Miranda. Ambos cultivaram, com um verdadeiro espírito renascentista, quase todos os géneros literários então correntes, entre os quais pontificava o soneto, em grande parte sob a inspiração de Petrarca, mas recorrendo à imitação do grande Horácio. Foram igualmente grandes no cultivo da écloga.

Ambos defenderam o mérito das letras e da cultura, particularmente António Ferreira, que, curiosamente, assimilou, numa linha de pensamento católico, alguns princípios de raiz estóica e augustiniana, valorizando o conhecimento de si próprio. Pero de Andrade Caminha, um intelectual humanista, profundo conhecedor de Horácio, Virgílio, Ausónio, Mosco, Teócrito, Marcial, Petrarca e Sannazaro, nos quais se inspirou — particularmente em Petrarca — para criar uma obra harmoniosa de raiz peninsular.

Pero de Andrade Caminha celebrizou-se como cantor, quer na medida nova quer na velha, de D. Francisca de Aragão, uma dama da corte, de grande beleza, onde ressalta a imitação de Pretarca, de exaltação, quase divinização, da mulher.

A maior originalidade de Pero Andrade Caminha reside na sua linguagem melódica e na fluência do uso de vocábulos curtos, como podemos ver no vilancete, que intitulou de «A este vilancete alheo».

A obra de António Ferreira (Lisboa, 1528-Lisboa, 1569) e a de Pêro de Andrade Caminha (Porto, entre 1520 e 1532-1589) revelam-se, no panorama literário do Portugal quinhentista, um marco fundamental no âmbito da consolidação das novas tendências poéticas introduzidas por Francisco de Sá de Miranda. Recorde-se que a formação intelectual destes dois poetas ocorre no fim da primeira metade do século XVI, isto é, nos anos em que a difusão do ideário estético renascentista se reveste de uma dimensão

particularmente relevante, mercê do incremento da circulação de textos humanistas, indissociável, por sua vez, da renovação dos currículos das mais importantes instituições pedagógicas do Portugal de Quinhentos.

As dedicatórias de muitas das suas composições, além de nos darem mostra da sã convivência que entre si mantinham, documentavam o círculo de relações literárias e humanas em que se integravam — Francisco de Sá de Miranda, João Lopes Leitão, os Sá de Meneses ou Diogo Bernardes. Neste contexto, cabe a Sá de Miranda o papel de mentor venerado: «[...] aquela ditosa / Luz clara, em que nasceu / Quem vos mais alto ergueu, [as Plérides] / Que toda a antiguidade tão famosa», no dizer de Caminha (*Poesias*, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1791, p. 194), o «Mestre das Musas, mestre da virtude», como o nomeia António Ferreira na epístola que lhe dirige (*Poemas Lusitanos*, 1971, vol. II, p. 164), e em cujas páginas realça a sua função de inovador pioneiro (*Poemas Lusitanos*, vol. II, p. 166):

*Novo Mundo, bom Sá, nos foste abrindo
Com tua vida, e com teu doce canto,
Nova água, e novo fogo descobrindo.*

As relações pessoais e literárias que se estabelecem entre os dois poetas revestem-se de um significado exemplar, no âmbito da valorização, à luz dos ideais humanistas de inspiração ciceroniana, do conceito de amizade, «[...] a cândida amizade» evocada por Caminha num dos epitáfios que dedica a Ferreira (*Poesias*, p. 273). Sabemos que era com reverência mútua que liam e apreciavam criticamente os respectivos escritos. Não que estivesse em causa, de forma alguma, e apesar de Caminha ser mais jovem, um mero seguidismo literário, pois as afinidades estéticas que se geram entre os dois poetas devem-se fundamentalmente à comum participação no projecto renascentista, mas mediante vias muito próprias e específicas, conforme veremos.

O epigrama escrito por Caminha «Da imitação d' António Ferreira» mostra-se, a este propósito, bastante elucidativo, já que a equiparação do mérito deste poeta ao dos antigos se erige em plena justificação do valor modelar da sua obra (*Poesias*, p. 359):

*A imitação tem a sua autoridade
Em seguir só o antigo, e escolhido;
Ganha assi melhor nome, e gravidade,
E com razão lhe é mais louvor devido:
Mas s'algum se igualar à antiguidade,
Porque imitado não será, e seguido?
Eu a só meu FERREIRA sempre imito,
Igual em tudo a todo antigo esprito.*

São fundamentalmente dois os vectores estéticos a partir dos quais Pêro de Andrade Caminha e António Ferreira, enquanto espíritos do Renascimento, fundamentam a sua obra: a defesa do princípio da imitação, de acordo com um ideário de contornos bastante mais definidos do que o professado por Sá de Miranda, e a apologia, por via literária, de um conjunto de ideias de índole cívica.

A noção de imitação é uma das pedras basilares da cosmovisão do homem de Quinhentos. Cada obra deve ser modelada sobre outra obra, que lhe serve de exemplo: de onde decorre todo um esforço de regulamentação e teorização da experiência literária que culmina na definição do cânone.

Esta tendência para a estabilização torna-se desde logo notória pela forma como, na obra destes poetas, se vai delineando o sistema dos géneros. Ferreira compôs um grande número de sonetos, distinguiu-se pelas suas odes e legou-nos, ademais, doze élogos, várias epístolas versificadas, epitáfios, elegias, epigramas, um epitalâmio, o poema narrativo intitulado *História de Santa Comba dos Vales* e ainda a tragédia clássica *Castro* e as comédias *Bristo* e *Cioso*. Embora apenas parte dos escritos de Caminha tenha chegado até nós, sabemos que também ele compôs epístolas, odes, sonetos, élogos, elegias, epitáfios, epigramas e dois epitalâmios, além de seis sextinas (as primeiras sextinas das letras portuguesas em hendecassílabos) e cinco canções que seguem esquemas métricos petrarquistas, até aí nunca retomados por nenhum poeta português. O verso de dez sílabas passa a ser exclusivo dos novos géneros, inspirados no exemplo dos antigos ou na tradição italiana, ao passo que a medida velha é apenas utilizada por Caminha, e tão-só nas composições que se enquadram na tradição peninsular. R

Se bem que o Renascimento português não nos tivesse legado um tratado comparável, no caso italiano, às *Prose della volgar lingua*, de Bembo, por exemplo, António Ferreira não teria sido indiferente aos problemas de índole linguístico-literária sobre os quais se detiveram todos os grandes autores do seu tempo. O propósito de se distanciar dos modelos cancionerescos (*Poemas Lusitanos*, vol. II, p. 177):

*Vejo vir claro lume de Toscana,
Neste arco; a antiga Espanha deixo ao povo.*

vai repercutir-se, concomitantemente, em três níveis: o métrico, pelo repúdio da medida velha, o dos géneros, com o abandono das formas tradicionais peninsulares, e o linguístico, pela apologia do manejo exclusivo do idioma português, em detrimento do castelhano.

Defensor intransigente do uso da língua pátria, que aconselha vivamente a Andrade Cãmíha em versos que se tornaram lapidares (*ibidem*, vol. II, p. 48):

*Floreça, fale, cante, ouça-se, e viva
A Portuguesa língua, e já onde fôr
Senhora vá de si soberba, e altiva.*

o conhecimento que dela tem Ferreira toca as raias da erudição, como no-lo mostram, além do mais, os dois sonetos que escreveu em português arcaico (II, 33 e 34).

A escolha de Horácio como padrão dos princípios normalizadores da actividade literária encontra-se estritamente relacionada com a atenção que dedica à elaboração do plano formal do texto. Se ao longo das páginas de toda a sua obra vão sendo enunciados muitos dos preceitos sobre os quais assenta o seu credo poético, é em duas epístolas que consigna especificamente à sistematização de algumas das normas fundamentais da construção textual — uma dirigida a Andrade Caminha (I, 8) e outra endereçada a Diogo Bernardes (I, 12) — que, a partir de uma assimilação muito pessoal da *Epístola ad Pisones*, de Horácio, passa à divulgação dos seus fundamentos.

Na segunda dessas cartas, e depois de algumas considerações prévias, aconselha ao amigo a sã utilização do «juízo» e da «lima», ou seja, o bom uso da razão e o constante trabalho de aperfeiçoamento poético. À semelhança do venusino, Ferreira confere grande importância ao labor perseverante do buril que vai apurando o texto. Contudo, em muitos outros passos, aconselha um maneio extremamente rigoroso da «lima», para que não seja o bom a ser eliminado e o mau a ser preservado. Em nome de exigências de harmonia, equilíbrio e coerência, é defendida a expurgação de tudo o que implica um excesso de ornamento e o acrescento dos requisitos estilísticos necessários à clareza do texto, o que passa por uma estrita adaptação da linguagem ao tema versado. Neste âmbito, sem «[...] tempo, e estudo» (*ibidem*, vol. II, p. 105) não poderá haver obra acabada. O estudo deverá ser selectivo, privilegiando autores de incontestado valor exemplar — «Do bom escrever, saber primeiro é fonte» (*ibidem*, vol. II, p. 106), diz Ferreira, parafraseando a máxima horaciana «*Scribendi recte sapere est et principium et fons*» —, de acordo com o princípio da imitação. Embora concorde que o «engenho» (isto é, a inspiração poética) sem a «arte» (isto é, a técnica formalizadora) nada vale, e vice-versa, acaba por notar que «Vence o trabalho tudo» (*ibidem*, vol. II, p. 107). Daí que entenda não ser conveniente dar a conhecer uma obra logo que é escrita; a sua divulgação só deverá ser levada a cabo após um criterioso reexame do seu texto (para o que será de toda a conveniência ter em linha de conta a opinião de alguns amigos avisados), o que implica a valorização do factor tempo.

Pelo que diz respeito aos modelos que entende dotados de um valor supremo e que, portanto, devem ser imitados, as propostas de António Ferreira erigem-se em sinal da diversidade das áreas culturais e literárias que domina. De assinalar o conhecimento, de modo algum superficial, de autores não só latinos — em primeiro lugar de Horácio, «[...] o meu Horácio, a quem obedeco» (*Poemas Lusitanos*, vol. II, p. 185), e, entre outros, de Virgílio e Catulo —, como também gregos (Teócrito, Mosco ou pseudo-Anacreonte) e novilatinos (o napolitano Girolamo Angeriano). As suas odes, as primeiras da literatura portuguesa, imitam as de Horácio. As éclogas são escritas com os olhos postos nas *Bucólicas*, de Virgílio. No pano de fundo clássico sobre o qual se implantam os temas das elegias, adquire especial relevo Mosco, onde se inspira a sétima, *Amor Fugido*, bem como a recolha atribuída a Anacreonte, fonte de *Amor Perdido*. Mas a influência das anacreônticas também se estende aos epigramas, forma helénica manejada com concisão e elegância; recordem-se *Fermosura* ou *Marte namorado*.

À conjugação dos ideais humanísticos de raiz estoica com o fervor religioso que plasma a sua poesia não será de modo algum alheia a corrente agostiniana e o magistério dos Padres da Igreja (*ibidem*, vol. II, pp. 147-148):

*O que entendeu JERÓNIMO, ao que voava
AGOSTINHO, BERNARDO o que dizia,
Quando da Mãe de Deus se namorava;
O que aquela divina companhia
De santos Gregos na alta sua escritura
Deixaram, lume é nosso, e nossa guia.*

Admirador da poesia italiana — da qual conhecia, com certeza, o *Cansoniere*, de Petrarca, e, muito provavelmente, outros poetas quatrocentistas e quinhentistas que o tomaram por modelo, tais como Sannazaro — e dos ecos que dela se faziam ouvir no reino vizinho através de Boscán e Garcilaso, não lhe poupa louvores, considerando-a herdeira da «Musa antiga» (*ibidem*, vol. II, p. 177):

*Esta [a Musa antiga] deu glória à Italiana gente:
Nesta primeiro ardeu cá o bom Miranda:
Vivam Lasso e Boscão eternamente.*

O domínio de uma tão insigne cultura literária seria impensável à margem de uma esmerada formação humanística. Filho de Martim Ferreira, cavaleiro da Ordem de Santiago ao serviço de D. Jorge, duque de Coimbra, e de Mélia Fróis Varela, António Ferreira obtém o grau de bacharel na Universidade de Coimbra em 1551 e o de licenciado em Direito Canónico em 1555, assumindo

funções docentes universitárias durante um curto período de tempo. Sinal da atmosfera cultural que então dominava esta cidade são nomes de professores como Diogo de Teive (a quem dirigirá a quarta carta do segundo livro) ou Jorge Buchanan, trazido para o Colégio das Artes por André Gouveia. Terminados os seus estudos, logo regressa a Lisboa, onde assume as funções de desembargador real e, a partir de 1567, da Casa do Cível.

Ao defender o seu ideário cívico, António Ferreira, numa posição que é indissociável do saber e da sensibilidade do jurista e do homem de letras, confere um valor muito especial à linguagem, enquanto elo de ligação efectivo com o mundo real e com a vida social. É que a *lex* só poderá corresponder verdadeiramente à *praxis* e vice-versa, através da mediação da palavra. A palavra, com a sua carga retórica e cultural, legitima o comportamento do cidadão, o qual, por sua vez, será tanto mais exemplar quanto mais se aproximar de um modelo cultural em grande parte ditado pelo exemplo dos antigos.

É em função destes pressupostos que poderemos compreender melhor a insistência com que nos seus poemas se dirige a reis e senhores, exortando-os a que façam prevalecer os ideais em que acredita profundamente. Mesmo quando entre os destinatários se contam íntimos do poeta, o texto nunca se desenrola no âmbito do mero círculo do privado, já que os temas tratados são logo à partida desenvolvidos em sentido humano, moral e religioso. Exceptuada a composição proemial dos dois livros das odes, todas as restantes são dedicadas a uma individualidade explícita, desde figuras da realeza — os príncipes João e Joana (I, 2), D. Duarte (II, 1) e mesmo os reis cristãos (I, 4) — até senhores eminentes — D. João de Lancastro (I, 3), D. Afonso de Castel Branco (I, 5) — ou amigos — Manuel Sampaio (I, 7), Andrade Caminha (II, 2). Na ode que dedica a Manuel Sampaio, aproveita para fazer considerações críticas sobre o presente e para enaltecer o afastamento do bulício das cidades, de acordo com o preceito horaciano da *aurea mediocritas*; dirigindo-se a Andrade Caminha, disserta sobre a passagem do tempo e o valor da riqueza; a António Sá de Meneses (II, 5) e a D. Duarte, lembra a premência do canto épico; aos reis cristãos, apela à guerra santa. O mesmo se poderia dizer a propósito das cartas. A epístola versificada que endereça a um homem de letras como António Sá de Meneses (I, 4) é ocasião para explicar a relação entre glória, honra, virtude e riqueza; ao escrever a D. João de Lancastro (I, 5), refere-se criticamente aos costumes do tempo, e a João Rodrigues de Sá de Meneses (I, 6), louva o desprezo da mundaneidade e faz a apologia das armas e do saber; nas epístolas a D. Sebastião (II, 1) e ao cardeal D. Henrique (II, 2), disserta acerca do fundamento do poder real e do poder legislativo, e a Luís Gonçalves da Câmara (II, 3) expõe os seus pontos de vista acerca da educação real. A linguagem pura e o tom sentencioso do andamento frásico das odes, que assenta numa sintaxe escandida, aliam-se à variedade métrica, já patente no modelo horaciano, conferindo ao discurso um tom persuasivo

em que o sublime se faz emoção. As cartas, por sua vez, são escritas com uma clareza expressiva, também ela não alheia à lição da *Epístola ad Pisones*, que é posta ao serviço da concatenação de fundo didáctico dos assuntos tratados.

O próprio pendor encomiástico de muitas das suas composições é indissociável da referida confiança no poder historicizante e, como tal, celebrativo da linguagem. Nos epitáfios, são os monarcas que vão desde D. Afonso Henriques a D. João III os exaltados. O casamento do príncipe João com a filha de Carlos V é cantado na égloga primeira, *Archigamia*, a morte deste mesmo príncipe na segunda, *Jânio*, a de Sá de Miranda na nona, *Miranda*; D. Duarte é exortado na décima, *Segadores*, e o duque de Aveiro na décima segunda, *Natal*, composição de fundo religioso. Sintomática, a este propósito, a forma como, no epitalâmio *Ao casamento da Senhora D. Maria com o Senhor Alexandre Farnes. Príncipe de Parma* (um outro género de raízes antigas que retoma), motivos de celebração nacional se inserem num pano de fundo entretecido a partir de referências mitológicas.

A apologia da razão — «Próprias armas dos homens são razão» (*ibidem*, vol. I, p. 142) — e o enaltecimento do saber são, neste âmbito, os pressupostos básicos do pensamento de António Ferreira.

Entre os intelectuais quinhentistas, a sua personalidade destaca-se como a de um dos grandes defensores do mérito das letras e da cultura, cujo louvor se apresenta como uma constante ao longo de toda a sua obra. A valorização da dimensão humana que, desta feita, cabe às letras torna-as superiores a qualquer bem material (*ibidem*, vol. I, p. 124):

*Não descansa, não mora
Santa felicidade
Em torres, em tesouros, em grandezas,
Errada vaidade!
Isso bens são de fora,
Nosso só é o saber [...]*

Enquanto inseparáveis, como já dissemos, do contexto pragmático que as enquadra, as letras revestem-se de um papel didáctico e formativo que as torna indispensáveis ao bom governo (*ibidem*, vol. II, p. 128):

*Boas letras, Senhor, não são baixezas.
Para o público bem também estudam,
E cantam os bons poetas, deleitando
Ensinam, e os maus afeitos em bons mudam.
E às vezes aos Reis vão declarando
Mil segredos, que então só vêem, e sabem*

Em consonância com o fundo católico do seu pensamento e com certos princípios de raiz estoica e agostiniana, Ferreira valoriza muito o conhecimento de si próprio (*ibidem*, vol. II, p. 99):

*Ditoso tu, que já por ti conheces
O que deves seguir, o que deixar;
Mais ditoso, se já bem te obedeces.*

Ora o culto das Musas reentra perfeitamente na esfera desta filosofia moral, enquanto actividade que, além de deleitar, associa ao seu carácter divino um papel formativo (*ibidem*, vol. II, p. 100):

*Deleita suavemente, amansa a ira,
Compõe nossos afeitos: move, abrandando;
Inspira altos conceitos, baixos tira.
Dom divino, dom raro, quão baixo anda!*

Não quer dizer, porém, que, ao referir-se à relação entre armas e letras, um dos grandes temas debatidos pelo pensamento renascentista, defenda uma posição unilateral. A sua voz censória ergue-se contra todos aqueles que combatem por interesse e em desacordo com os ditames da razão, na certeza da possibilidade de uma simbiose profícua, tornada célebre através de dois versos lapidares (*ibidem*, vol. II, p. 39):

*Sãs letras, justas armas, dois esteios
Firmíssimos de Império só tenhamos.*

Embora nunca se canse de louvar a senhores e amigos o retiro horaciano, nunca fez sua essa escolha. Afastar-se da vida pública ou ignorá-la corresponderia a uma decisão não coadunável com os seus ideais interventivos, baseados na fé nas potencialidades moralizadoras da palavra, que se fazem somente com o bom uso das leis — «Boas são leis: melhor o uso bom delas» (*ibidem*, II, p. 126). O que não quer dizer, porém, que as suas possibilidades interventivas tendam a ser idealizadas. Os males do tempo em que vive e as suas repercussões sobre o seu próprio trabalho poético — «Esperemos bem sempre, mas temamos;» (*ibidem*, vol. II, p. 81); «A medo vivo, a medo escrevo, e falo» (*ibidem*, vol. II, p. 102) — são apontados com frontalidade, mercê de uma distância crítica de fundo estoico, nem pactuante, nem aleatória. A consciência dos limites das capacidades reais de actuação que tem ao seu

alcance, ao mesmo tempo que anula qualquer espécie de utopia falseadora, apoia o seu pensamento sobre um indiscutível princípio de realidade.

Se António Ferreira dirige especificamente tantas das suas composições a eminentes personalidades da vida pública, é o próprio fundo de erudição que inspira a sua poesia a condicionar o tipo de destinatário que a poderá apreciar: um público de extracção intelectual. É o que se diz na oitava, endereçada «Aos bons engenhos», que serve de *incipit* aos dois volumes dos *Poemas Lusitanos* (*ibidem*, vol. I, p. 1.):

*A vós só canto espíritos bem-nascidos,
A vós, e às Musas ofereço a Lira:
Ao Amor meus ais e meus gemidos,
Compostos do seu fogo e da sua ira,
Em vossos peitos são, limpos ouvidos
Caíam meus versos, quais me Febo inspira!
Eu desta glória só fico contente,
Que a minha terra amei, e a minha gente!*

O poeta selecciona logo à partida o público a quem se dirige — os «bons engenhos», os «peitos são, limpos ouvidos» —, em função de critérios estéticos e morais, e delimita aquilo que constituirá a matéria da sua obra — os «espíritos bem-nascidos» e as vivências pessoais e sentimentais dele próprio.

Trata-se de mais uma atitude típica do homem de letras renascentista, crivada, ademais, sobre o exemplo de Horácio, cuja máxima *Odi profanum uolgu et arceo* inspira os versos com que se abrem as primeiras odes em língua portuguesa (*ibidem*, vol. I, p. 115):

*Fuja daqui o odioso
Profano vulgo, eu canto
As brandas Musas, a uns espíritos dados
Dos Céus ao novo canto
Heróico, e generoso
Nunca ouvido dos nossos bons passados.*

São a própria inspiração clássica da composição e o tom e a matéria do «novo canto / Heróico, e generoso» a condicionarem, em certa medida, a exclusão da esfera do destinatário do «odioso / Profano vulgo».

Também a forma como canta o amor tem a ver com uma série de referências eruditas, que compreendem tanto autores da Antiguidade como modelos do seu tempo, com destaque para Petrarca.

A repartição dos sonetos em dois livros desde logo evoca o exemplo do *Cansoniere*, também ele dividido em duas partes, embora, neste caso não se nos depare uma justaposição de blocos temáticos tão claramente delimitados. Um primeiro grupo de composições toma por pano de fundo, muito provavelmente, as vivências amorosas da juventude coimbrã de António Ferreira (as frequentes alusões ao elemento paisagístico «serra» poderão talvez querer significar o nome de família da mulher amada), ao qual se segue um outro, que condensa a experiência sentimental da sua maturidade; o segundo livro inicia-se com o lamento da morte da sua primeira esposa, e inclui uma série de sonetos de circunstância, compostos em louvor de grandes figuras do tempo (D. Sebastião, os seus progenitores, D. Jorge, marquês de Torres Novas, e o seu irmão D. Pedro, entre outras) ou dedicados a amigos e companheiros de letras, para terminar com um conjunto de poemas dominados por uma profunda religiosidade, de onde resulta, logo à partida, o facto de o modelo petrarquista não ser imitado servilmente, mas adaptado aos costumes literários do tempo e à experiência pessoal do autor. Além de a organização temática deste pequeno cancionero corresponder, no seu todo, à que enforma muitas outras colectâneas peninsulares da época, na forma particular como são apresentadas as vivências amorosas relê-se o próprio percurso biográfico de Ferreira — a juventude coimbrã, a felicidade das primeiras núpcias, contraídas em 1564 com Maria Pimentel, a dor da viuvez (é do segundo casamento, com Maria Leite, que nasce Miguel Leite Ferreira, promotor da publicação, em 1598, da colectânea intitulada *Poemas Lusitanos*).

Mas, tanto nos sonetos como noutras composições líricas, é Petrarca que serve de modelo para a representação da mulher e para a descrição de certos aspectos do estado de enamoramento.

A génese do amor é-nos apresentada como consequência das setas traiçoeiras desferidas por Cupido, uma das muitas imagens mitológicas que povoam as páginas dos poemas de tema amoroso compostos por António Ferreira. Dominado por uma paixão avassaladora, o enamorado vive então numa incerteza constante, entre sucessivas contradições, expressa, à maneira petrarquista, através de toda uma série de figuras de retórica de carácter antitético: a sua mágoa converte-o «[...] em fogo, e em água» (*ibidem*, vol. 1, p. 6), as suas lágrimas são «[...] Doces e tristes» (*ibidem*, vol. 1, p. 10). A sua dor é tanto mais sentida quanto mais distante se mostra a amada (*ibidem*, vol. 1, p. 216):

*Por Célia sou todo água, todo chama:
O monte o sabe, o rio, a noite, o dia,
Célia a meu pranto é dura, ao fogo fria,
Em mim o apaga, Amor, ou Célia inflama.*

E também na *Castro* os aspectos contraditórios do amor são referidos logo no diálogo inicial entre Castro e a Ama, com a função, além do mais, de problematizar uma das vertentes do conflito trágico.

Apesar de a atitude da mulher perante o poeta ser muitas vezes — mas não sempre — de frieza e crueldade, ele aspira a preservar, à maneira petrarquista, a situação em que se encontra (*ibidem*, vol. 1, p. 30):

*Mais quero assim viver, que qual vivera
Sem ter visto, o que vi; ditosa sorte,
Quando olhos meus tão altamente olhastes!*

A figura da amada por sua vez, é delineada à semelhança da de Laura (*ibidem*, vol. 1, p. 8):

*Dos mais fermosos olhos, mais fermoso
Rosto, qu'entre nós há, do mais divino
Lume, mais branca neve, ouro mais fino,
Mais doce fala, riso mais gracioso:
D'um Angélico ar, de um amoroso
Meneio, de um espirito peregrino
S'acendeu em mim o fogo [...]*

Os elementos que compõem este retrato — os olhos, o rosto, os cabelos, a fala, o riso, o aspecto e o porte — são referidos através de processos hiperbólicos, entre os quais se destaca o uso do superlativo, e com recurso a metáforas naturais — o lume, o ouro, a neve. A carga idealizante da adjetivação utilizada culmina com os atributos angelicais que caracterizam a espiritualidade feminina. O que não quer dizer que este tipo de referência tenha como fonte directa Petrarca. Quando, na écloga *Segadores*, lemos a descrição da figura de Célia (*ibidem*, vol. 1, p. 245)

*Nos cabelos de Célia o Amor se tece,
Nos seus olhos Amor seu fogo acende.
Amor na boca, e testa resplandece,
N'alva e rosada face Amor se estende.*

vem-nos de imediato à lembrança o *Cansoniere*. Este passo corresponde, no entanto, a uma tradução muito fiel de um texto de Angeriano de inspiração petrarquista.

Os poderes da mulher são tais que possui a faculdade de serenar o que a rodeia: «Verás ao doce nome logo as fontes / Correr mais claras, o Céu mais sereno», afirma Aónio na quinta égloga, *Tévio* (*ibidem*, vol. I, p. 213.)

A pureza e santidade dos seus dons, que lhe concedem um poder beatificante, corroboram a ânsia de aperfeiçoamento moral e religioso por parte do poeta, de tal forma que certas composições comportam uma interpretação plurissignificativa, como é o caso do vigésimo quarto soneto do segundo livro, que nos fala de um sentimento emocional que tanto pode ter por objecto uma pessoa humana, como uma personalidade religiosa. Na sequência desta vertente espiritualista, cuja essência diríamos mais stilnovista que petrarquista, o plano físico do amor não ganha relevo, e a mulher, conseqüentemente, passa a assumir a função de guia, bem patente nas primeiras composições do segundo livro.

Entre os sentimentos do poeta e a Natureza verifica-se uma genérica comunhão de estados de espírito, quer por semelhança, quer por contraste. Os elementos da paisagem lamentam, compungidos, a morte da amada, enquanto o apaixonado, que a busca «Por vales e por campos e por montes» (*ibidem*, vol. I, p. 67), a vê representada em toda a parte. Muitas das descrições e alusões feitas a este tema reentram, porém, mais do que num campo de influência petrarquista, na atmosfera classicizante que recobre os *Poemas Lusitanos*. É que nunca se chega a verificar, na realidade, uma conexão tão intrínseca entre amante, mulher e paisagem que estes três protagonistas se fundam num só.

É nos primeiros sonetos do segundo livro que a expressão poética e o tema se harmonizam de um modo particularmente íntimo, fruto de um manejo mais livre e extremamente pessoalizado de certos estilemas petrarquistas. A dor do poeta perante a morte da amada é exposta de forma compungente, mas sem nunca se revestir de dimensões verdadeiramente dramáticas, já que o seu sofrimento é de certo modo aplacado pela fé no Além e pelo conforto que a sua alma lhe oferece. De onde resulta o tom doloroso, mas suave, destes versos, muito semelhante ao que domina a segunda parte do *Cansoniere*, de Petrarca.

O talento elegíaco de António Ferreira é-nos revelado em múltiplas ocasiões, como, por exemplo, a da morte de Maria Pimentel, celebrada numa elegia que dirige a Andrade Caminha (v), expressão de uma dor verdadeiramente sentida, ou a do amigo Diogo de Betancor, que canta na elegia que começa (*ibidem*, vol. I, p. 152):

*Darei choros, ou cantos à tua morte
Meu Betancor? à tua verde idade
Direi ditosa, ou triste a dura sorte?*

*Lágrimas pede minha saudade,
E aquele amor tão vivo, inteiro, e puro,
Que fez de ti, e de mim uma só vontade.*

Mas se a influência de Petrarca se processa no âmbito de certos limites, ao cantar o amor António Ferreira não é apenas tributário da sua poesia. Apesar de ser seu propósito distanciar-se da tradição peninsular, conforme vimos, esse substrato lírico aflora a cada passo. Por exemplo (*ibidem*, vol. I, p. 35):

*Se meu desejo só é sempre ver-vos,
Que causará, senhora, qu' em vos vendo,
Assi m'encolho logo, e arrependo,
Que folgaria então poder esquecer-vos?
Se minha glória só é sempre ter-vos
No pensamento meu, porque em querendo
Cuidar em vós, se vai entristecendo?
Nem ousa meu esprito em si deter-vos?
Se por vós só a vida estimo, e quero,
Como por vós a morte só desejo?
Quem achará em tais contrários meio?
Não sei entender o que em mim mesmo vejo.
Mas que tudo é amor, entendo, e creio,
E no qu'entendo, e creio, nisso espero.*

As reacções contraditórias do estado de enamoramento pouco têm a ver com o cânone petrarquista porquanto exploradas não em sentido introspectivo, mas associadas, à maneira peninsular, a um certo abstractismo lúdico. A recorrência de formas verbais conjugadas no infinitivo e no gerúndio, bem como do verbo *ver*, faz-se sinal da atitude fundamentalmente estática do amante.

Ao tentar inserir, porém, as matrizes amorosas petrarquistas na esfera do religioso, António Ferreira, não consegue superar certas dissonâncias. É o que acontece na elegia dedicada a Santa Maria Madalena ou na *História de Santa Comba dos Vales*.

Neste poema narrativo, amor divino e amor profano entrecruzam-se no âmbito de uma atmosfera bucólico-religiosa. Nele se conta a lenda que teria dado origem ao topónimo Santa Comba de Orelhão, propriedade da família da segunda mulher de Ferreira. Quando Comba, bela pastora, é perseguida pelo mouro Orelhão, uma rocha abre-se milagrosamente para a proteger, e o pastor Leandro, que se encontra apaixonado por ela, é transformado numa fonte que corre todo o ano. O texto está dividido em proposição, invocação

às ninfas de Diana, dedicatória a D. Jorge, marquês de Torres Novas, e a seu irmão, e narração, de acordo com o cânone da epopeia. Esta obra, além de nos mostrar quão pouco congenial à sua pena é a celebração épica, põe a nu a dificuldade em coordenar de uma forma verdadeiramente intrínseca o retrato feminino petrarquista com a inspiração religiosa (que toma por fonte, em boa parte, o canto mariano) e com a atmosfera bucólica.

É, de facto, nas éclogas que Ferreira nos mostra verdadeiramente as suas capacidades de conjugar intrinsecamente elementos de várias proveniências signícas. O seu bucolismo reveste-se de uma feição vincadamente literária. Às reminiscências de Virgílio, Catulo ou Teócrito associam-se as de muitos autores do seu tempo. Embora as referências directas à Arcádia, de Sannazzaro, não abundem [de assinalar, por exemplo, a menção ao nome do pastor Sincero (*ibidem*, vol. 1, p. 214)], o poeta português vai ao encontro da essência da noção sannazzariana de literatura pastoril. Referimo-nos à concepção do próprio espaço literário bucólico como local privilegiado do investimento e actualização de certos modelos a imitar. Os diálogos poderão perder, por consequência, em vivacidade ou tensão de alteridade, mas, mesmo assim, António Ferreira legou-nos, com as suas éclogas, um dos mais significativos documentos literários do Renascimento português.

Embora nada se saiba de concreto sobre a educação de Pêro de Andrade Caminha, o seu convívio com os círculos cortesãos parece mais íntimo do que no caso de António Ferreira. Filho de João Caminha, que se notabilizou como comendador da Ordem de Cristo e como comandante de uma esquadra que rumou até à Índia, e de Filipa de Sousa, unido por elos matrimoniais a Pascoala Guzmão Coutinho, Pêro de Andrade Caminha é um dos membros daquela fidalguia cortesã cuja sensibilidade literária foi atraída pelo espírito da nova época. Além de ter sido membro da Casa Real ao longo dos reinados de D. João III, D. Sebastião e de Filipe II e, já nos últimos anos de vida, também da casa do duque D. Teodósio II, desempenhou as importantes funções de camareiro e guarda-roupa do infante D. Duarte. As benesses que recebeu das várias figuras da família real que serviu e a colaboração que por duas vezes prestou em processos inquisitoriais (uma delas como denunciante de Damião de Góis) mostram-nos quão próximo este poeta se encontra das altas esferas do poder régio, com as quais partilha da mesma ortodoxia religiosa.

A sua obra revela-nos, ao lado do intelectual de sólida cultura humanista, conhecedor de Horácio, Virgílio, Ausónio, Mosco, Teócrito, Marcial, Petrarca ou Sannazzaro, o poeta áulico que domina com incontestável mestria as potencialidades lúdicas da linguagem. A este propósito, é significativo o modo como o cultivo de formas, metros e estruturas de raiz peninsular se associa a uma tipologia compositiva claramente inovadora ou como temas tradicionais, mitológicos e renascentistas se entrecruzam num todo dotado de uma harmonia muito própria. O idioma português é manejado a par do castelhano, embora o uso deste último seja reservado às composições em redondilha.

Tais opções afastam-se das de António Ferreira, em cujas páginas a tenção renovadora se reveste, nos seus vários âmbitos, de uma feição mais programática, o que redundou, como vimos, numa defesa de princípio do abandono dos estilemas peninsulares — e lembre-se, a este propósito, a famosa carta que endereça a este seu companheiro de letras.

No que dos seus escritos se conhece, não se nos deparam, ao contrário do que acontece em António Ferreira, referências directas ao nome dos autores tidos como exemplo a imitar, apenas detectáveis ao nível implícito. A lírica de temática amorosa é tributária não só de Petrarca, como também da poesia cancioneresca e até talvez, muito provavelmente, de Dante e dos poetas stilnovistas. Mas também os versos de Mosco, do pseudo-Anacreonte ou de Sannazzaro são recriados de uma feição que muito deve ao exemplar petrarquista. O *Cansoniere* assume o papel de destacado modelo formal a partir do qual se estruturam canções, baladas e sextinas. Os epigramas são escritos com os olhos postos em Marcial, em Ausónio e Teócrito. As éclogas muito devem a Virgílio e a Sannazzaro. O pensamento de Horácio e dos grandes mestres do estoicismo, filtrado por uma profunda religiosidade, encontra-se na base, além do mais, de muitas das páginas das epístolas.

Os princípios de poética preconizados por Caminha são expostos de uma forma menos explícita do que a que encontrámos em Ferreira, mas este poeta não deixou de enunciar, e por sinal com bastante clareza, certas directrizes estruturantes, de inspiração igualmente horaciana, que se encontram resumidas na sua décima sétima epístola, dirigida a Francisco de Andrade.

As acusações desferidas contra os críticos indoutos convertem-se em ocasião para dissertar sobre os aspectos do texto literário a ter em linha de conta para uma correcta apreciação: além do «[...] estudo, e tempo, e lima» (*Poesias*, p. 79), a harmonia da relação entre o virtuosismo técnico e a inspiração, a correcção estilística, explicitada com certo detalhe (*ibidem*, p. 80):

*Com livre esprito nota, e com pureza
Os conceitos, as frases, as figuras.
E se na língua têm cópia, ou pobreza.
Se as palavras são próprias, se são puras,
Se as busca claras para o que pretende,
Ou se ásperas, difíceis, e escuras.*

a observação das regras de decoro, a forma como a matéria é contada e o impacto que tem sobre o público, a escolha adequada dos autores eleitos modelo a imitar, a uniformidade e pertinência do estilo, o equilíbrio entre concisão e clareza expositiva.

As páginas dos epigramas mostram-nos bem o papel que competia ao «buril» e à «lima» na poesia caminhana. Dos vários géneros poéticos que cultivou, o epigrama teria sido um daqueles por que mais se interessou, como

se depreende da respectiva relevância quantitativa. Uma insistência própria, aliás, de quem busca a expressão mais adequada ao tratamento de uma forma poética recentemente introduzida nas letras portuguesas. Daí que a variedade dos temas, das estruturas formais e das opções estéticas implicadas converta este conjunto de textos numa espécie de campo de ensaio em que são testadas as suas virtualidades literárias. À concisão de muitas composições alia-se a redundância de outras, por vezes agrupadas em núcleos cujos temas se vão repetindo com ligeiras variações, sinal da dificuldade em esgotar o assunto num só texto que se faz um só com a preocupação de aperfeiçoamento que caracteriza o labor do poeta.

Em consonância com a veia crítica característica da essência do género, é satirizada, nestes versos, uma série de protótipos estigmatizados — um homem feíssimo, um velho tonto, um maldizente. Apesar disso, a sátira é mais dirigida em sentido irónico e recreativo do que em direcção propriamente social. É sobretudo nas epístolas e nas odes que se encontram condensados os princípios mestres do ideário caminhanho.

Ao lamento pelo desprezo a que são votadas as letras associa-se o seu enaltecimento, em nome dos benefícios éticos e morais proporcionados pelo seu cultivo, conforme se lê logo na primeira epístola, endereçada ao infante D. Duarte, que se abre com a defesa das Musas (*ibidem*, pp. 25-26):

*Quão contentes de si quando amanhece
Se acha o espirito entregue todo à Musa,
Quão contente de si, quando anoutece!
Quão confiado sempre, e seguro usa
De seu entendimento; quão seguro
Sabe ó bem dar louvor, ó mal escusa!
Quanto melhor entende o bom, e o puro,
Quanto melhor o mau, que quem se arreda
Das doutas Musas com espirito duro!
Mais fácil neste está, mais certa a queda
Do entendimento, e em qualquer fraco laço
Facilmente se prende, enlaça e enreda.*

À defesa das letras associam-se outros temas renascentistas, tais como a crença na possibilidade de um frutífero inter-relacionamento entre letras e armas, como se afirma na carta-dedicatória da écloga terceira a D. Duarte (*ibidem*, p. 11):

*Não creas que c' as letras têm menores
Forças as armas, sempre se ajudaram:*

Também a ambição desmedida de riqueza e nomeada e a deterioração das relações humanas, vícios que, segundo o poeta, minam a sociedade portuguesa de Quinhentos, e, inclusivamente, a própria corte, são alvo de crítica. Enquanto alternativa à labilidade da vida mundana, Caminha enaltece o ócio literário, tão louvado na ode VIII, dedicada a Francisco de Sá de Miranda, ou na epístola XIX, endereçada a D. Jorge de Meneses, na qual a apologia de uma vida retirada é sustentada em nome não só do enriquecimento literário que proporciona, como também de um aperfeiçoamento moral e religioso; é esta, por isso, e em estrita consonância com os princípios da ortodoxia católica caminhanha, a melhor maneira de o homem se preparar para a vida eterna.

Avulta, neste conjunto de ideias, a defesa do mesmo ideal estóico que, como vimos, enforma o pensamento de António Ferreira, à luz do qual a vanidade das paixões deve ser combatida mediante o bom uso da razão, da prudência e do autodomínio (*ibidem*, p. 98):

*Nunca em payxão alguma te desmandes,
Co' a razão a modera, e co' a prudência.
Porque sempre senhor de ti mesmo andes.*

Tais princípios, aqui apresentados nos seus traços gerais, não se encontram inseridos, porém, num sistema dotado da coerência e profundidade que caracterizam algumas das páginas de António Ferreira. A sua exposição é levada a cabo de modo mais fragmentário, e até, por vezes, mais ocasional, e a sua defesa não é empreendida com a veemência que dita a estoutro poeta a intransigência de muitos dos seus pontos de vista.

Enquanto poeta de amor, Pêro de Andrade Caminha celebrou-se como cantor de uma dama de corte famosa pela sua beleza, Francisca de Aragão, a quem dedicou, à maneira petrarquista, uma compilação das suas poesias. O *Cancioneiro* de Francisca de Aragão compreende formas poéticas muito variadas, escritas quer em medida nova quer em medida velha, e agrupadas por géneros. É fundamentalmente nas composições vertidas nos novos metros que a lição de Petrarca se torna mais relevante. Se são muitas as composições italianizantes cujos versos correspondem a traduções de passos do *Canzoniere*, temas, quadros e situações líricas têm como genérico pano de fundo as suas páginas.

Assim, pelo que diz respeito à descrição da beleza feminina, o retrato da amada é delineado à semelhança do das mulheres cantadas por todos os grandes petrarquistas de Quinhentos (*poesias Inéditas*, pp. 36-40, soneto III):

*Rosto que a branca rosa tem vencida,
E ante quem a vermelha é descorada,*

*Olhos, claras estrelas, que espantada
Têm a alma, aceso o peito, presa a vida;
Cabelos, puros raios, que abatida
Deixam de manhã clara a luz dourada,
Divina fermosura, acompanhada
D' uma virtude a poucas concedida;
Palavras cheias d' alto entendimento,
Raro riso, alto assento, casto peito,
Santos costumes, vivo e grave espirito;
Divino e repousado movimento,
E muito mais, qu' está em minh' almã escrito,
Me tem num puro amor todo desfeito.*

Recordem-se, além disso, as composições dedicadas aos seus olhos, ao ar que a circunda ou aos seus cabelos, feitos laços que envolvem e prendem o poeta.

Esta tipologia feminina coexiste, no entanto, com a da mulher cantada pela poesia tradicional peninsular, de contornos vagamente definidos, ou que, a serem descritos de um modo mais pormenorizado, nada têm a ver com o modelo de Laura. Assim, a morena a quem é dedicada a cantiga que começa «No tengais passion, señora. / En ser morena, / Que morena es la color / Que a mi da pena» (*ibidem*, pp. 396-402).

Ao louvar os seus dotes espirituais, aflora de novo uma série de temas petrarquistas, de entre os quais a associação aparentemente paradoxal de dotes cuja coexistência não é muito comum, tais como a afabilidade e a seriedade (*ibidem*, pp. 174-226, elegia vi):

*Com espanto dirão como ajuntaste
Tal cortesia e autoridade tanta,
E como uma coa outra temperaste.*

Em consonância com esta valorização do plano espiritual, a mulher é frequentemente caracterizada pelo seu resplendor e pela luminosidade que dimana de harmonia com as doutrinas tardo-medievais da luz, sinais da sua proveniência angelical, de onde decorre a função de mediadora entre o terreno e o divino que lhe cabe, e, como tal, a de guia do poeta, de acordo com uma concepção do amor que era a partilhada, entre outros, por Dante e pelos poetas stilnovistas (*ibidem*, pp. 183-229, elegia ix):

*Senti nos olhos nova claridade
Qu' inda nunca té então neles sentira,*

*Senti n' alma uma nova suavidade.
O mor espanto vi que nunca vira,
E que nunca cuidei, Filis, que visse,
E ó céu dei graças que tal luz abriira.*

Consequentemente, esta mulher angelical mostra-se invulnerável a um sentimento tão mundano como é o amor, à semelhança do que se passa nos *Triumphs*, a obra de Petrarca, mais próxima da *Comedia*, de Dante. O poeta, por sua vez, e em consonância com o modelo cancioneresco, nada mais deseja do que olhá-la e contemplá-la passivamente (*ibidem*, pp. 96-133, canção iii):

*D' aquele tão ditoso dia avante
Quanto vos vejo mais, em vós mais vejo,
Cada dia mais dões fostes mostrando.*

Mas já as sensações de índole contraditória vividas pelo amante são tributárias da lição petrarquista: «Comigo juntamente comigo choro e rio» (*ibidem*, pp. 42-50, soneto XII), «E sua prisão por doce e por suave [julgo]» (*ibidem*, pp. 46-56, soneto XVII), «Juntamente me mostra o doce e o amargo [Amor]» (*ibidem*, pp. 109-153, soneto LXXX), «Cantei; agora choro» (*ibidem*, pp. 115-161, soneto LXXXVI), «Chorei; agora canto» (*ibidem*, pp. 116-162, soneto LXXXVII), «O arder na força dos maiores frios, / Tremer na maior calma, / Sentir juntas mil vidas e mil mortes» (*ibidem*, pp. 124-170, canção v), e assim por diante.

O que não quer dizer que, por outro lado, à semelhança do que acontece nas composições em medida velha, o amor deixe de ser representado como um sentimento conceptualizante, e a vida passional do amante como um jogo entre entidades abstractas (*ibidem*, pp. 101-141, soneto LXIX):

*Um mal m' aberta e outros piores temo,
Nos quais não sei sem ver-vos consolar-me;
E em mim temo que o duro Amor desarme
Sua grande fúria de que eu sempre tremo.*

Quanto às referências à Natureza, depara-se-nos, na maior parte dos casos, o tratamento de um certo número de situações-tipo de inspiração petrarquista, desenvolvidas de modo análogo em várias composições — a busca infrutífera de consolo, pois tudo quanto o rodeia partilha a sua dor, a renovação do mundo vegetal e a permanência da mágoa do poeta, a comparação do

resplendor da amada com as cambiantes luminosas da atmosfera, e assim por diante.

Num universo lírico inspirado por uma multiplicidade de modelos que vão desde a poesia peninsular até Petrarca, Sannazaro ou os autores da Antiguidade, como Pêro de Andrade Caminha, torna-se verdadeiramente surpreendente a coerência dos elos que ligam as várias partes do todo. Apesar da diversidade da proveniência dos elementos que compõem este universo lírico, o seu cerzimento é levado a cabo com uma exactidão tal que não restam a apontar notas dissonantes, nem tão-pouco áreas de sutura destacadas. As novas estruturas poéticas italianizantes enquadram-se no contexto literário peninsular como se se tratasse de forma e fundo de uma mesma figura: o que é válido pelo que diz respeito não só à concepção do amor, mas também à organização de outros níveis do texto, como o das formas poéticas.

Embora o *Canzoniere* seja o modelo das canções, baladas e sextinas de Caminha, Petrarca é tão-só imitado nos aspectos mais exteriores, como sejam o esquema métrico e rimático.

Especial referência merecem as sextinas, visto tratar-se de um tipo de composição sobremaneira artificioso. O jogo das palavras-rima não deixa de ser exacto e rigoroso, mas as grandes dificuldades estruturais que se colocam ao cultor da sextina petrarquista não são enfrentadas frontalmente, dado que as palavras-rima são integradas num sistema de significados fixos, em cujo âmbito a variação semântica não adquire particular relevo. Desta feita, não se regista uma verdadeira evolução temática ao longo das estrofes, porque cada uma delas permanece limitada às ideias que tem a possibilidade de exprimir no quadro de um sistema rimático cujos conteúdos não se alteram substancialmente.

Algo de semelhante se passa com a canção italiana, a qual, embora decalque com precisão esquemas métricos e rimáticos do *Canzoniere*, é construída através de uma técnica semelhante à da glosa, como se uma noção inicial fosse sucessivamente explicitada e comentada, mas não propriamente desenvolvida em sentido evolutivo, e sem que sejam introduzidas alterações significativas no pensamento inicialmente exposto.

Pelo que diz respeito ao epigrama, os melhores exemplos de concisão são geralmente decalcados a partir de composições de outros autores. Mas mesmo quando o texto volteia enfaticamente em torno de si próprio, nunca deixa de ostentar uma refinada elegância, fundamentalmente baseada em elaborados jogos de linguagem que muito terão a ver com a técnica compositiva utilizada no vilancete. Por exemplo (*ibidem*, pp. 80-106, epigrama XII):

*Da vida, se te vejo, me descuido,
Por lograr menos do bem que a alma sente;
Se te não vejo, então que vivo cuida,*

*Por sentir mais a dôr n' alma presente:
Que Amor, em quem nunca há nenhum descuido
Contra quem vê seu mal sofrer contente,
De todo para o bem me tira a vida,
E para o mal ma torna de perdida.*

Sintomático, a este propósito, o facto de o único verso de Petrarca citado em língua original, «Intendami chi puó, che m' intend' io», ser inserido num contexto poético que pouco ou nada tem a ver com a sua proveniência literária. O verso em italiano encerra cada uma das doze oitavas que integram uma composição que tem por tema o desconcerto do amante, mas como se se tratasse de uma espécie de mote que vai sendo sucessivamente glosado.

Enquanto cultor da poesia peninsular, Caminha dá-nos mostras, por sua vez, de um apurado gosto cortesanesco, de acordo, aliás, com uma tendência que se estende a todos os grandes círculos literários do século, e que encontrou em Baldassar Castiglione — autor do tratado de comportamentos e boas maneiras, tão bem conhecido na Península, intitulado *Il Cortegiano* — um dos seus mais finos intérpretes. A sensibilidade literária do poeta tende a evitar tudo o que, de uma forma geral, sobressaia como rasgo de exagero. Ao compor em redondilha, evita o jogo raciocinante da produção cancioneresca quatrocentista, aliviando o verso do sucessivo encadeamento de subordinadas, ao mesmo tempo que concede uma maior importância à coordenação. Figuras de estilo como a hipérbole, a personificação ou a anáfora continuam a ser utilizadas para caracterizar o estado de enamoramento, deixando, porém, de assumir um papel destacado, para serem harmoniosamente inseridas na estrutura frásica que as contextualiza.

Mas uma das características que conferem maior originalidade à lírica de Caminha em medida velha diz respeito ao modo como a melodia da linguagem e a fluência decorrente do uso de vocábulos curtos se associam à delicadeza com que são tratados certos temas aos quais a lírica peninsular havia tradicionalmente associado um peso disfórico, tais como a indiferença feminina, a ausência ou a morte. O vilancete seguinte fala-nos do afastamento da amada. O poeta não insiste, porém, nas penalizações do presente: é antes para um futuro onde ocorrerá o reencontro que corre o seu pensamento (*ibidem*, pp. 482-467, vilancete XCIII):

*A ESTE VILANCETE ALHEIO:
Que no duermen los mios ojos,
Ni descansa el coraçõ
Hasta que vengais, amor!
Hasta que llegue aquel dia*

Que el alma tanto dessea,
 No veré cosa em que vea
 Un momento d'alegria
 Suspiralo el alma mia,
 Desséalo el coraçon
 Que por el vive en dolor.
 Este dia quando llegue
 Puede ser tan venturoso
 Que traiga um tiempo dichoso
 En que el alma se sossiegue.
 Concieda el cielo y no niegue
 tal dia a mi coraçon
 Para salir de dolor!
 Sostieneme la esperançã
 Mientras que me va tardando,
 Y com ella voy templando
 Los daños de la tardança.
 Si el alma tal bien alcança,
 Despidirá el coraçon
 De si al presente dolor.

Se Caminha dedicou, à semelhança de António Ferreira, um grande número de composições a eminentes figuras da época, esses textos adquirem, porém, o seu pleno significado quando inseridos na biografia pessoal do autor, com destaque para os que dedica a D. Duarte, de carácter essencialmente laudatório. É que, em estrita consonância com a vertente cortesanesca da sua poesia, a defesa dos seus ideais cívicos facilmente inflecte no sentido do louvor, a apologia de um projecto no encómio da personalidade que o possa vir a pôr em prática, e assim por diante.

Sintomática, a este propósito, a forma como *Proteus*, a quarta piscatória de Sannazzaro, é recriada na bucólica com o mesmo nome. A descrição preambular do ambiente marinho que serve de pano de fundo a esta composição segue de muito perto, e por vezes até com bastante pormenor, a do napolitano. No texto original, a solenidade do cenário introduz imediatamente a seguir a celebração épica dos feitos de Fernando de Aragão. A partir desse momento, porém, o poeta português deixa de afinar a sua lira pela do italiano; embora passe de imediato ao enaltecimento da figura do seu protector, D. Duarte, a linguagem não ultrapassa o plano do genérico, e a égloga fica-se pelo encómio da sua pessoa e das suas irmãs.

Sob as suas múltiplas facetas, a personalidade literária de Caminha caracteriza-se por um fundo de base essencialmente conciliatória. Enquanto poeta, sabe colher um pouco de todos os grandes padrões literários em voga,

para deles elaborar uma síntese elegante. Enquanto espírito do Renascimento, é com convicção que defende os ideais cívicos e os projectos literários em que acredita, sem nunca superlativizar tanto os seus propósitos interventivos como António Ferreira. Enquanto cortesão, é com habilidade que explora as potencialidades lúdicas da linguagem e que combina as novidades italianizantes com gosto peninsular.

António Ferreira e Pêro de Andrade Caminha encontram-se reunidos em torno da defesa de um projecto que actualiza os grandes ideais renascentistas, baseado na confiança na harmonia entre homem e Natureza, razão e fé, ordem terrena e ordem divina, e na imprescindível função a desempenhar pelo trabalho poético, sempre concebido à luz do valor exemplar dos modelos. Se é nestes dois nomes que se consubstancia o ápice do lirismo português do Renascimento, cada um deles tende, porém, a aproximar-se mais intimamente de duas das vertentes proeminentes deste grande movimento: o *sermo*, isto é, a retórica do repouso, que tem a ver com o cultivo hedonista da linguagem e com o seu uso consensual, para o qual tende Caminha, e a *oratio*, mais congenial a António Ferreira, que é a retórica da vida activa, do *negotium*, do fervor com que pretende fazer coincidir *lex* e *praxis*.

BIBLIOGRAFIA

- BERNARDES, José Augusto, *O Bucolismo Português, a Écloga do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Livraria Almedina, 1988.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, «Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução», in *Revista da Universidade de Coimbra*, xxx, 1984.
- CIRURGIÃO, António, «Pêro de Andrade Caminha e a poética», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. xvii, 1982 (Paris, Fundação Calouste Gulbenkian).
- EARLE, T. F., *The Muse Reborn. The poetry of António Ferreira*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «Alguns aspectos do classicismo de António Ferreira» e «Dois epigramas de António Ferreira», in *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972.
- RAMALHO, Américo da Costa, «Três odes de Horácio em alguns quinhentistas portugueses», in *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra, Instituto de Alta Cultura — Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1969.
- REBELO, Luís de Sousa, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livros-Horizonte, 1982.
- ROIG, Adrien, *António Ferreira. Études sur sa vie et son oeuvre (1528-1569)*, Paris, Fundação Gulbenkian — Centro Cultural Português, 1970 (com ampla informação bibliográfica).

- ROIG, Adrien, e CAEIRO, Olívio, *Carolina Michaëlis de Vasconcelos: Pedro Andrade Caminha. Subsídios para o Estudo da Sua Vida e Obra*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982 (com informações bibliográficas).
- SILVA, Vitor Manuel Pires de Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.
- SPINA, Segismundo, *Introdução à Poesia Clássica*, São Paulo, Editora FTD, 1967.