

SETE ENSAIOS
CAMONIANOS

RITA MARNOTO

SETE ENSAIOS
CAMONIANOS

COIMBRA
2007

Autor

Rita Marnoto

Título

Sete ensaios camonianos

Capa

Andrea del Sarto, *Ritratto di giovane donna con un petrarchino*,
Florença, Galleria degli Uffizi, pormenor

Edição

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

Colecção

Estudos Camonianos, 3

Pré-Impressão • Impressão • Acabamento

G.C. GRÁFICA DE COIMBRA, LDA.
Palheira – Assafarge
3001-453 Coimbra
producao@graficadecoimbra.pt

Data de edição: 2007

ISBN: 978-989-95097-1-9

Depósito Legal: 264733/07

INTRODUÇÃO

Se há autor que percorre, transversalmente, vários séculos e vários tempos, falando ininterruptamente aos mais diversos estratos da civilização portuguesa, para continuar a ser, na actualidade, um motivo central da nossa cultura, esse autor é Luís de Camões. Uma transversalidade tão intensa e tão porosa é motivo de justificado orgulho. Subsiste, porém, o risco de uma circularidade especular apegada a leituras que desdobram leituras, fazendo de Camões uma figura que, entre o tudo e o nada, pode flutuar num vácuo. A sua dimensão é também a de um clássico de projecção internacional. Em meu entender, a interpretação da sua obra no contexto europeu concreto, palpável e rigoroso do seu tempo, à luz das metodologias com que tem vindo a ser renovado o estudo de outros grandes poetas de projecção mundial, poderá ser uma das formas mais eficazes de criar a distância necessária ao reconhecimento dessa sua dimensão internacional.

Os sete ensaios reunidos neste livro correspondem a intervenções em congressos e a artigos publicados em actas ou revistas que escrevi em torno da sua figura ao longo de mais de dez anos. Cada um deles preserva as características específicas que o ligam à situação que se encontra na sua origem. A revisão do seu texto teve por objectivo evitar sobreposições conceptuais e harmonizar o teor dos vários ensaios compilados.

Este livro é resultado de uma actividade de colaboração muito alargada. Ao Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, são devidos agradecimentos, na pessoa do Senhor Prof. Doutor Aníbal Pinto de Castro, que me incluiu quer na comissão organizadora da VI Reunião Internacional de Camonistas, quer na comissão organizadora da VII Reunião Internacional de Camonistas, realizadas em Coimbra no ano de 1996 e de 2005, respectivamente, e que me convidou a intervir em ambas as reuniões. À Faculdade de Letras da Universidade

Católica Portuguesa, sediada em Viseu, fico grata pela oportunidade que me deu de leccionar, durante vários anos, disciplinas e seminários de licenciatura e de mestrado de matéria camoniana. O trabalho pedagógico levado a cabo com a colaboração da Ana Cristina Almeida, a vivacidade do convívio com os alunos da disciplina de Estudos Camonianos e dos seminários psico-pedagógicos e o contacto com as escolas deram-me oportunidade de conhecer mais de perto o efectivo impacto de Camões sobre o nosso mundo. Recordo também os colegas do Instituto de Estudos Italianos, Manuel Ferro, Alberto Sismondini e Lino Mioni, em nome de um clima de cooperação intelectual com frutos já dados. Mas este livro não seria possível sem os estímulos recebidos de tantos outros amigos que, nos mais diversos momentos, apoiaram o meu trabalho, de entre os quais recordo, Aires do Couto, Amedeo Quondam, António Pedro Pita, Armando Gnisci, Eduardo Prado Coelho, Fernando Paulo Baptista, Francisco Oliveira, Gian Mario Anselmi, Giulio Ferroni, João Corrêa Cardoso, João Maria André, João Ricardo Figueiredo, José da Costa Miranda, José Luís Brandão, Leodegário de Azevedo Filho, Maria Filomena Mesquita, Nuno Porto, Pierre Blanc, Roberto Gigliucci, Sebastião Pinho e Vítor Mendes. Uma palavra muito particular para o António Olaio, que me soube fazer ver Camões.

Dedico-o ao meu marido e aos meus filhos.

A ORDEM DOS CLÁSSICOS
E O RUÍDO DE FUNDO



Figura 1

1. CALVINO E OS CLÁSSICOS

Ao propor-se definir o que é um clássico, Italo Calvino, no célebre artigo, “Perché leggere i classici”¹, nota que essa categoria partilha de uma dupla condição na medida em que, por um lado, relega a *attualidade* para a condição de ruído de fundo, sem que, por outro lado, possa passar sem ela. Mas mesmo no seio de um contexto que lhe seja adverso, o clássico persiste, ainda que como ressonância.

Essa dialéctica traduzirá bem as circunstâncias em que foi escrito este texto. Se Platão, Camões, Shakespeare e Edgar Morin fazem parte da nossa actualidade, é também porque remetem mais de vinte séculos da nossa cultura viva para *ruído de fundo*.

2. O NEOPLATONISMO DE CAMÕES: POSIÇÕES CRÍTICAS

Ler Camões à luz do pensamento de Platão e dos seus seguidores, para continuar a utilizar a imagem de Calvino, coloca-nos numa situação semelhante à de quem está no seu gabinete a ler um autor consagrado e de modo algum se pode alhear do rumor do trânsito que se acumula nas ruas.

A relação entre Camões e o filósofo grego tem vindo a ser perspectivada sob diversas angulações. Considerada nos seus aspectos gerais e englobantes, a cosmovisão camoniana reentra, indubitavelmente, no rico filão conceptualizante que se fez herdeiro do seu pensamento. Referimo-nos àquele conjunto de princípios essenciais que sustenta a filosofia de Platão e que foi retomado por várias escolas, ao longo dos tempos, ganhando assim uma incidência trans-histórica, ou seja, o

¹ “Perché leggere i classici”, inicialmente publicado em *Espresso*, 28-6-1981, e com várias reedições, de entre as quais, Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Arnaldo Mondadori, 2001, vol. 2, pp. 1816-1824.

platonismo². A distinção entre mundo sensível e mundo inteligível, claramente enunciada nas redondilhas *Sôbolos rios*, subjaz a toda a sua obra. Em conformidade com a fé cristã, o plano inteligível abrange a Transcendência Divina, ao passo que o empírico, porquanto submetido a todo o tipo de contingências, só se pode libertar dessa condição de inferioridade desde que aspire a um ideal e nele se resolva. Daí decorre a exaltação do pensamento puro, que anseia pelos grandes valores, culminando no alcance de uma verdade que tanto poderá ser situada para além de todos os tempos e de todos os lugares, como poderá ser descoberta e verificada através dos caminhos da história, mediante um processo de sublimação. Paralelamente, o homem é considerado união de duas substâncias distintas, alma e corpo. A alma, que é autónoma em relação ao corpo, por ser espiritual e por ser dotada de capacidades intelectivas, é eterna. De outra forma, o corpo é mortal. Desta feita, a toda a multiplicidade do plano empírico subjaz uma unidade e uma ordem sobrenaturais cujos fundamentos o transcendem. Fim supremo da vida é alcançar esse Bem, que é uno, racional e perfeito. Isso só é possível porque o cosmos é enformado por uma harmonia acabada, de acordo com um princípio sistematizante que articula o uno e o múltiplo. A partir da realidade sensível, pode-se, pois, ascender até ao Bem, através de uma série de mediações dinâmicas: o heroísmo, o amor, o conhecimento, a memória.

Neste quadro, situamo-nos a um nível muito abrangente. Todavia, a possibilidade de uma aproximação pontual da obra de Camões com passos específicos de Platão e com os conteúdos neles enunciados foi objecto de vários estudos críticos, publicados na primeira metade do século XX por Joaquim de Carvalho³, Francisco de Andrade⁴ e Álvaro

² Pelo que diz respeito à distinção entre platonismo e neoplatonismo, bem como à sua caracterização conceptual e à sua incidência, vd. os seguintes artigos e a bibliografia específica neles indicada: G. Faggin, “Platonismo” e “Neoplatonismo”: *Enciclopedia filosofica*, Venezia, Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, vol. 3, 1957, cc. 1444-1447 e 854-857; Carlos Silva, “Platonismo”: *Logos. Enciclopédia luso-brasileira de filosofia*, Lisboa, São Paulo, Verbo, vol. 4, 1992, cc. 238-267; e M. Antunes, “Platonismo”: *ib.*, vol. 3, 1991, cc. 1118-1121.

³ “Estudos sobre as leituras filosóficas de Camões” [1925], *Obra completa. I. Filosofia e história da filosofia. 1916-1934*, Lisboa, FCG, 1978, pp. 299-335.

⁴ *Camões e o platonismo (um problema de crítica literária)*, Barcelos, Companhia Editora do Minho, 1926.

Júlio da Costa Pimpão⁵. Essas intervenções centram-se, em particular, sobre o uso dos conceitos de palinódia, memória e reminiscência, bem como sobre a imagem do cisne. No entanto, já o primeiro dos citados autores, o filósofo Joaquim de Carvalho, que foi, em tantos aspectos, pioneiro na indagação das fontes platónicas da obra de Camões, se interrogava se “não haveria outra via, não platónica, mas platonizante, que o espírito do poeta tivesse percorrido”⁶. De facto, nas páginas que todos esses estudiosos consagraram ao tema, o nome de Platão cruza-se, a cada momento, com o dos seus seguidores da escola de Alexandria e com o dos seus intérpretes medievais, sem esquecer, naturalmente, o lugar reservado ao eminente veio da tratadística italiana do Renascimento⁷. Se, como nota Maria Helena Ribeiro da Cunha⁸, é difícil conceber que o poeta desconhecesse os teóricos que faziam parte da cultura intelectual da época, por outro lado, conforme observa José V. de Pina Martins⁹, no tempo de Camões o platonismo respirava-se no ar. Com efeito, a ampliação do espectro de incidência das pesquisas acerca do platonismo camoniano, que ocorreu ao longo da segunda metade do século XX, deixou a descoberto um campo de investigação ciclópico.

⁵ “Camões leu Platão?": *Biblos*, 15, 1, 1939, pp. 378-390.

⁶ *Op. cit.*, p. 324.

⁷ Essa questão encontra-se no cerne das dúvidas expressas por Vergílio Ferreira face à hipótese, sustentada por Joaquim de Carvalho e por Costa Pimpão, segundo a qual Camões teria tido conhecimento directo da obra de Platão; vd. Vergílio A. Ferreira, “Teria Camões lido Platão (notas sobre alguns elementos platónicos da lírica camoniana)”: *Biblos*, 18, 1, 1942, pp. 225-247, bem como a subsequente intervenção de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, “Teria Camões lido Platão? (nótula a um artigo crítico)” [1942], *Escritos diversos*, Coimbra, UC, 1972, pp. 111-120. Não deixe de se recordar um outro trabalho, também publicado na primeira metade do século, onde são valorizadas as mediações do pensamento de Platão: Abel de Mendonça Machado de Araújo, “Luís de Camões – aspectos filosóficos”: *Boletim da Escola de Regentes Agrícolas de Coimbra*, 13, 1946.

⁸ *A dialéctica do desejo em Camões*, Lisboa, IN-CM, 1989, p. 15.

⁹ “Camões et la pensée platonicienne de la Renaissance” [1972], *Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal. “Les deux regards de Janus”*, Lisbonne, Paris, FCG, 1989, vol. 2, p. 714.

3. MEDIAÇÕES CONCEPTUAIS. A DIALÉCTICA CAMONIANA

Por consequência, essa questão de modo algum poderá ser abordada de forma estática, à margem do tempo que corre entre o momento em que o sábio da Academia profere as suas lições, o século de Camões e o nosso. O itinerário que assim fica traçado é tão rico como complexo.

No sentido da sua exploração, em primeiro lugar é fundamental identificar, com clareza e exactidão, as edições de Platão e dos poetas e pensadores que nele se inspiraram que circulavam no século XVI. Além disso, nunca se pode perder de vista o facto de estarmos perante a tradução de uma linguagem filosófica através de uma linguagem de índole diferenciada, a linguagem literária, com os códigos periodológicos, genológicos, linguístico-retóricos e idiolectais que lhe são próprios. Camões vive num contexto cultural imbuído pelos grandes ideais do Humanismo e do Renascimento italianos e é com os olhos postos em Petrarca, Bembo e Dante, que escreve os seus versos, sem que possa ser descurado o papel assumido pelos poetas da vizinha Espanha¹⁰.

O cardeal Pietro Bembo, Baldassar Castiglione, Mario Equicola, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e Leão Hebreu são frequentemente apontados como figuras cuja obra, em virtude da sua grande divulgação epocal, teria sido bem conhecida de Camões¹¹. Mais recente-

¹⁰ Todos esses aspectos são hoje bem conhecidos, em particular graças aos trabalhos de Pina Martins, Aguiar e Silva e Maria Helena Ribeiro da Cunha. Vd. a pesquisa levada a cabo por José V. de Pina Martins em “Livres du XVI siècle sur l’origine et la nature de l’amour. Aperçu bibliographique” [1969], bem como o capítulo, “La poésie de Camões”, que congrega as intervenções, “L’Humanisme dans l’oeuvre de Camões” [1980] e “Camões et la pensée platonicienne de la Renaissance” [1972], *op. cit.*, vol. 1, pp. 355-404; vol. 2, pp. 679-745. De Vítor Manuel Aguiar e Silva, é fundamental o artigo, “Amor e mundividência na lírica camoniana” [1980], *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 163-177. Por sua vez, *A dialéctica do desejo em Camões* de Maria Helena Ribeiro da Cunha é exemplo de uma metodologia baseada no cotejo textual.

¹¹ Para uma recolha dos textos básicos da tratadística italiana, vd., *Trattati d’amore del Cinquecento*, a cura di Giuseppe Zonta [1912], ristampa a cura di Mario Pozzi, Bari, Laterza, 1975; *Trattati del Cinquecento sulla donna*, a cura di Giuseppe Zonta, Bari, Laterza, 1913; e *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970-1974, 4 vol. Sobre a tratadística dessa época, num plano geral, vd.: Paolo Lorenzetti, “La bellezza e l’amore nei trattati del Cinquecento”: *Annali della R. Scuola Normale Superiore Universitaria di Pisa. Filosofia e Filologia*, 28, 1922, pp. 1-177; Jean Festugière, “La philosophie de l’amour de Marsile Ficin et son influence

mente, porém, a crítica tem vindo a moderar a insistência no influxo do físico hebreu, o qual terá sido, quiçá, demasiado empolado, por se tratar de um judeu de origem portuguesa exilado em Itália¹². Na realidade, a grande matriz de todos esses tratados é o pensamento filosófico do erudito da Academia florentina de Careggi, Marsilio Ficino¹³.

Ficino reunia as condições ideais para ascender a figura de proa do renascimento de Platão que se operou no século XV e o epíteto que lhe foi dado pelos seus contemporâneos faz jus desse facto: o *alter Plato*. Homem dotado de uma erudição excepcional, quer enquanto helenista, quer enquanto latinista, profundo conhecedor da filosofia, da literatura e das ciências do cosmos, contou com o apoio e a protecção da família

sur la littérature française du XVI siècle”: *Revista da Universidade de Coimbra*, 8, 1922, pp. 396-564; John Charles Nelson, *Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno’s “Eroici Furori”*, New York, Columbia University Press, 1958; Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Farber and Farber, 1958 [com reimpr.]; Gioachino Paparelli, “*Feritas*”, “*humanitas*”, “*divinitas*”. *L’essenza umanistica del Rinascimento* [1960], Napoli, Guida, 1973; Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 3.^a ed. con una appendice bibliografica, [1966] 1978, vol. 2; Marcello Aurigemma, *Lirica, poemi e trattati civili del Cinquecento*, Roma, Bari, Laterza, [1973] 1996; e *La Corte e il “Corteggiano”*. I. *La scena del testo*, a cura di Carlo Ossola, II. *Un modello europeo*, a cura di Adriano Prosperi, Roma, Bulzoni, 1980.

¹² Os *Dialoghi di amore* de Leão Hebreu tiveram a sua primeira edição italiana em 1535 (Roma, Blado). Nas suas páginas, fica contida uma síntese das concepções amorosas dominantes na época, o que em nada diminui o seu valor. Leão Hebreu dava às boas regras da *imitatio* a mesma resposta que lhes fora dada por Bembo, Castiglione, ou Equicola. Nunca se deverá perder de vista, porém, o posicionamento epigonal desses diálogos. Sobre Leão Hebreu, vd.: Joaquim de Carvalho, “Leão Hebreu, filósofo (para a história do platonismo no Renascimento)”, *op. cit.*, pp. 149-297; Heinz Pflaum, *Die Idee der Liebe Leone Ebreo. Zwei Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie in der Renaissance*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1926; Raymond Marcel, “Le platonisme de Pétrarque à Léon l’Hébreu”: *Congrès de Tours et Poitiers. 3-9 septembre 1953. Actes du V Congrès de l’Association G. Budé*, Paris, Les Belles Lettres, 1954, pp. 293-319; Carlo Dionisotti, “Appunti su Leone Ebreo”: *Italia Medioevale e Umanistica*, 2, 1959, pp. 409-428; Manuel Augusto Rodrigues, “Leão Hebreu”: *Biblos*, 57, 1981, pp. 527-595; e Marco Ariani, “*Imago fabulosa*”. *Mito e allegoria nei “Dialoghi d’amore” di Leone Ebreo*, Roma, Bulzoni, 1984; bem como o aparato da edição bilingue, *Diálogos de amor*, texto fixado, anotado e traduzido por Giacinto Manuppella, Lisboa, INIC, 1983, 2 vol.

¹³ Sobre Marsilio Ficino, são fundamentais: Paul Oskar Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze [1953], Le Lettere, 1988, ed. riveduta con bibliografia aggiornata; André Chastel, *Marsile Ficin et l’art* [1954], préface de Jean Wirth, Genève, Droz, 1996; e John Charles Nelson, *op. cit.*, passim.

Medici. Graças ao seu labor, a Europa pôde finalmente conhecer toda a obra de Platão através de traduções para latim que pela primeira vez eram directamente elaboradas a partir de originais gregos. Mas, além disso, verteu também a obra completa de Plotino, Porfírio, Atenágoras, Iâmblico e Proclo, bem como os escritos herméticos e pseudo-pitagóricos e os hinos órficos. Paralelamente, foi autor de uma obra filosófica absolutamente original, onde se destacam a *Theologia platónica de immortalitate animorum* e o *De amore*, ambos concebidos a partir do meticoloso estudo de uma grande variedade de fontes, em particular helenistas. Esse último tratado, que teve também uma versão italiana, *El libro dell'amore*, desfrutou, em particular, de uma incomensurável capacidade projectiva, que se espelha em toda a preceituação teórica que foi sucessivamente dedicada aos costumes, à língua e à literatura¹⁴. O seu conteúdo em muito supera, porém, qualquer campo especulativo circunscrito, porquanto as sete orações que o compõem retomam e refazem os grandes temas da filosofia de Platão e dos seus seguidores, colocando no seu cerne a questão do amor. Ficino elabora uma síntese bastante eclética, assente sobre os grandes princípios do cristianismo, mas onde reentram também a tradição hermética e o pensamento cosmológico.

Todavia, chegados a este ponto, aproximamo-nos daquele domínio que a crítica costuma designar como *neoplatonismo*. As inovações introduzidas pelo sistema filosófico do académico de Careggi são emblemáti-

¹⁴ O texto em latim foi redigido em 1469, considerando-se bastante provável que a sua versão em vulgar tivesse sido elaborada nesse mesmo ano. O processo translativo, típico do labor ficiniano, redundava numa mais detalhada explicitação dos temas versados e numa maior clareza expressiva. A levar à letra o seu título latino completo, *Commentarium in Convivium Platonis de amore*, seria objectivo do seu autor elaborar um comentário ao *Convívio*. Vd. Sebastiano Gentile, “*Commentarium in Convivium de amore / El libro dell'amore* di Marsilio Ficino”: *Letteratura italiana*, direzione Alberto Asor Rosa, *Le opere. 1. Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 743-767; Maria José Vaz Pinto, “A recepção ou a invenção ficiniana do ‘amor platónico’”: *Philosophica*, 14, 1999, pp. 51-84; bem como o aparato crítico que acompanha quer a edição, Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987, quer as traduções, feitas a partir do texto em latim, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, texte du manuscrit autographe présenté et traduit par Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1956, a considerar ponderadamente, e *De amore. Comentario a “El Banquete” de Platón* [1986], traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardua, Madrid, Tecnos, 1994.

zadas pela expressão *amor platónico*, a qual, segundo Kristeller, teria sido cunhada por ele próprio¹⁵. Assim se compreende que o grau de elaboração conceptual de *El libro dell'amore* converta essa obra em “[...] primo manifesto della nuova ‘filosofia’ che rinasceva allora a Firenze”, conforme escreve Sebastiano Gentile¹⁶, porquanto verdadeiro cerne do neoplatonismo renascentista¹⁷.

A teoria do conhecimento de Marsilio Ficino desenvolve-se através de dois momentos. O primeiro é de inquietude e leva o homem a voltar-se para o mundo exterior em busca de graus mais altos de certeza. O segundo é contemplativo. Assim se alcança Deus, num único pensamento sistemático que graças ao movimento ascendente da alma resolve a inquietude tacitamente pressuposta. Esse processo é sustido pela teoria da vontade e do amor, fundamento da experiência de interioridade, que sintetiza elementos de ordem platónica e aristotélica. Aliás, é hoje consensual o facto de o neoplatonismo renascentista italiano visar uma conciliação entre essas duas vertentes. O conceito de vontade, que encontra antecedentes em Aristóteles, foi depois aprofundado por Plotino em função da relação entre humano e sobrenatural, embora tivesse sido Santo Agostinho a valorizá-lo como forma absoluta através da qual o homem, ao longo da sua estadia terrena, se pode aproximar de Deus. Para Ficino, a vontade, porquanto determinada pela razão, é desejo do Bem e da Beleza de origem divina que estão presentes na esfera das coisas. Nesse ponto, é retomado de Platão o conceito de amor, mas em intersecção não só com o sentido que Aristóteles dava à amizade, como também com a filtragem plotiniana que o considerava tenção para o divino e com a *caritas* paulina. Quando, através de amor,

¹⁵ Paul Oscar Kristeller, *op. cit.*, pp. 306-309.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 743.

¹⁷ Por consequência, nunca será demais insistir sobre a discrepância que corre entre o alto nível do pensamento ficiniano e a banalização empobrecedora a que a ideia de amor platónico foi sujeita, quando designa um sentimento que carece de consecução. Trata-se, na verdade, de uma concepção muito corrente e que tem afectado o entendimento do platonismo e do neoplatonismo camonianos. Assim explica Carlos Silva essa falta de precisão conceptual: “No vulgo, o Platonismo tem uma outra lembrança, remete ao ‘amor platónico’, tomado ainda aqui na ironia romântica de uma falta de consecução realista, de uma alienação ideal, confundindo o paradigma platónico com a desatenção sistemática de Tales no ‘lunatismo’ filosófico de um esquecimento da situação vivida” (*op. cit.*, c. 240); e cf. também P. O. Kristeller, *op. cit.*, pp. 306-309.

o sujeito se une com o objecto, que comunga da Beleza e da Bondade divinas, ascende até Deus. A vontade e o amor são, por isso, aspectos de um mesmo fenómeno interior, a inquietude, que concorrem para a sua resolução graças ao conhecimento.

Consideremos, pois, num quadro geral, a incidência da teoria neoplatónica do amor ficiniano sobre a poesia de Camões. Em comum, o sentido de inquietude que sustenta o posicionamento do sujeito face ao plano das coisas. No universo camoniano, é constante o confronto com o desconcerto, a incerteza e a desordem do mundo, quer nos versos do lírico, quer nos versos do épico. Também em *Os Lusíadas*, particularmente naqueles passos em que aflora a subjectividade do poeta, são tematizados tópicos dessa ordem. Tal como o amante da canção nona lamenta a sua condição de *bicho da terra vil e tão pequeno*,

Somente o Céu severo,
as Estrelas e o Fado sempre fero,
com meu perpétuo dano se recreiam,
mostrando-se potentes e indignados
contra um corpo terreno,
bicho da terra vil e tão pequeno.¹⁸

CAMÕES

assim o cantor dos feitos dos Portugueses recorda que tão insignes sucessos são levados a cabo por *um bicho da terra tão pequeno*:

No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida!
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno? (1.106)¹⁹

CAMÕES

¹⁸ Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão [1944], apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, Almedina, 2005, p. 222.

¹⁹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão [1972], apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989, p. 27.

Em Camões, essa situação de instabilidade recebe duas grandes soluções, por via neoplatónica, que passam ou pela conciliação entre o mundo empírico e o plano ideal, ou pela aniquilação do primeiro face ao segundo. Essas respostas são emblematizadas por *Os Lusíadas* e pelas redondilhas *Sóbolos rios*, sem que, de forma alguma, sejam apanágio exclusivo de cada um dos poemas.

A harmonização entre os desígnios divinos e o esforço humano, além de se erigir em característica fundamental do género épico, é um ponto enunciado logo nos versos iniciais de *Os Lusíadas* quando o poeta anuncia que cantará heróis que fizeram “mais do que prometia a força humana”, bem como a memória “daqueles Reis que foram dilatando / a Fé, o Império, e as terras viciosas / de África e de Ásia andaram devastando” (1.1-2). A multiplicação por tempos e lugares simbolizada pelos grandes temas da história e da viagem é polarizada em torno da concepção providencialista que rege a sua estrutura conceptual, integrando o plano da história, concebido em sentido lato, e o plano divino. Observa justamente Eduardo Lourenço que a coerência do poema assentará num duplo movimento, inspirado pela literatura neoplatónica, de refração de realidades divinas e projecção de realidades humanas²⁰. A escolha dos caminhos seguidos pelos portugueses e a forma destemida como enfrentam todos os perigos são racionalmente determinadas pela vontade de atingir a perfeição através do conhecimento, da ordem cívica, da fama, da poesia e de um amor que alcança a sua superior dimensão na Fé. No plano da abstracção crítica, daí decorre uma plena consonância com a estrutura circular do cosmos ficiniano²¹, na medida em que esse percurso histórico se consubstancia numa ascensão perfectiva que culmina com o alcance do sobrenatural a partir do plano exterior. O movimento cósmico que parte de Deus a Ele regressa. Contudo, no âmbito desse paralelo e na senda da interpretação de Eduardo Lourenço um outro domínio há a assinalar, que acentua a coerência de *Os Lusíadas*, com notável singularidade no contexto do cânone da épica quinhentista. No sistema filosófico ficiniano, a inquietude nunca é radicalmente anulada, mas resolvida, na medida em

²⁰ “Camões e a visão neoplatónica do mundo” [1972], *Poesia e metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Gradiva, 2002, pp. 55-70.

²¹ Cf., em particular, *El libro dell'amore*, 2.1-3.

que dela parte o impulso que conduz à perfeição. É à luz de considerações dessa ordem que se poderão compreender todas as contradições que sulcam, efectivamente, o poema, conforme foram explanadas por Jorge de Sena²², Óscar Lopes²³, António José Saraiva²⁴, Fernando Gil²⁵ e pelo próprio Eduardo Lourenço²⁶. A vontade heróica dos portugueses sobrepõe-se a todas as incongruências, convertendo-as em etapas de um itinerário plural que, ao ser canalizado através da normatividade épica, corrobora a recondução da inquietude ao sublime transcendente.

As redondilhas *Sôbolos rios* culminam, da mesma feita, com a projecção daquilo que poderíamos considerar, metaforicamente, a Bondade e a Beleza divinas. Contudo, o “[...] divino aposento, / minha pátria singular” (Redondilhas, 117, p. 114), apenas é vislumbrado pela imaginação do pecador, que termina o poema bendizendo aquele que partir para a Eternidade. Aliás, o alheamento da perspectiva camoniana relativamente à concepção dinâmica do neoplatonismo florentino já foi posto em evidência por Vítor Manuel de Aguiar e Silva²⁷. Entre o plano onde é colocada a felicidade e o mundo exterior não há continuidade possível, dado que esse nível superior só poderá ser atingido quando a alma se libertar do corpo. Por consequência, o seu alcance pressupõe a aniquilação de todos os elos que ligam o homem ao mundo terreno, através de um rigoroso ascetismo. O primeiro dos dois momentos que fundamentam a teoria do conhecimento de Ficino é erradicado e a comunhão divina é adiada para o Eterno Descanso.

²² Vd. os escritos reunidos em *Trinta anos de Camões. 1948-1978 (estudos camonianos e correlatos)*, Lisboa, Edições 70, 1980, 2 vol., em particular, “Aspectos do pensamento de Camões através da estrutura linguística de *Os Lusíadas*” [1972], vol. 1, pp. 274-286.

²³ “A grandeza do bicho da Terra tão pequeno” [1980], *5 motivos de meditação. Luís de Camões. Eça de Queirós. Raul Brandão. Aquilino Ribeiro. Fernando Pessoa*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 21-39.

²⁴ *Luís de Camões* [1959], Lisboa, Gradiva, 1997, cap. IV; e *Estudos sobre a arte d’ “Os Lusíadas”*, Lisboa, Gradiva, 2002.

²⁵ “O efeito-*Lusíadas*”: Fernando Gil, Helder Macedo, *Viagens do olhar. Retrospecção, visão e profecia no Renascimento português*, com uma contribuição de Luís de Sousa Rebelo, Porto, Campo das Letras, 1998, pp. 13-75.

²⁶ Vd. também “Camões e o tempo ou a razão oscilante” [1972], *Poesia e metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, pp. 37-54.

²⁷ *Op. cit.*

Por sua vez, as situações de harmonia com que deparamos, nas páginas do lírico, só tangencialmente podem ser associadas à filosofia do erudito de Careggi. A *Bárbara escrava* representa a beleza através da qual o amante ascende à serenidade plena que experencia, conciliando percepção sensorial e tranquilidade espiritual²⁸. As trovas que lhe são dedicadas marcam, de facto, um dos grandes pontos de equilíbrio entre anseios de ordem diversificada que nos são oferecidos pela obra de Camões. No entanto, encontra-se ausente do seu texto qualquer referência explícita de ordem divina. O movimento de transformação do amante na amada que nele é descrito não é determinado por aquele anseio sobrenatural que, segundo Ficino, rege amor. Além disso, a felicidade alcançada tem um preço, a marginalização de uma componente essencial do lirismo quinhentista, ou seja, o código petrarquista. Outra composição que não poderá ser esquecida é, justamente, a ode sexta, na qual é apresentado um processo de ascensão amorosa de matriz inequivocamente ficiniana. O amante deseja uma forma do mundo exterior para, por intermédio dela, atingir um grau mais alto de certeza. Esse movimento ascendente eleva então o homem até Deus através de uma dinâmica muito semelhante à que é descrita nas páginas de *El libro dell'amore*. Mas se o exemplo literário de Dante e de Petrarca também neste caso é marginalizado, os últimos versos da ode parecem sugerir uma descrença num processo assim concebido. Ora, para Marsilio Ficino e para o neoplatonismo renascentista, o canto é um dos veículos mediadores ao qual é conferida particular importância, em conformidade com os grandes ideais do Humanismo. À parte alguns textos pontuais, tais como o soneto “Leda serenidade deleitosa” (Soneto 45, p. 139), o mundo íntimo que a poesia camoniana desvela perante os nossos olhos desconhece a harmonia do universo amoroso ficiniano.

Para além do espaço de equilíbrio representado por *Os Lusíadas* e para além da evidente tenção conciliadora que perpassa alguns momentos da sua lírica, estendem-se, porém, aquelas páginas, marcadas por um agudo sentido de inquietude, que em muito superam os confins do neoplatonismo renascentista. Marsilio Ficino concebia o desejo como atracção pelo Bom e pelo Belo racionalmente determinada, ao passo que, em Camões, o sujeito é irremediavelmente atraído por todos os enganos de amor e, não obstante, entrega-se aos seus desígnios:

²⁸ Vd. infra, 2.

Busque Amor novas artes, novo engenho,
para matar-me, e novas esquivanças;
que não pode tirar-me as esperanças,
que mal me tirará o que eu não tenho. (Soneto 3, p. 118)

CAMÕES

Embora possa distinguir com a maior lucidez, por via intelectual, os caminhos do bem, as suas opções levam-no à imperfeição: “que eu conheci mil vezes na ventura / o melhor, e pior segui, forçado” (Canção 10, p. 224). Nesse ponto, o amante carece daquela força volitiva que, segundo Santo Agostinho, é absolutamente necessária ao efectivo domínio das paixões e cuja ausência o lança, irremediavelmente, para o estado de dissídio²⁹.

Distanciado da sublimidade ficiniana, esse tipo de vivência só poderá suportar um paralelo com aquela parte de *El libro dell'amore* onde são apresentadas as consequências destrutivas decorrentes de uma forma muito específica de encarar a experiência amorosa. Refiro-me, em particular, às páginas da sexta oração que descrevem os malefícios decorrentes de um excessivo apego aos sentidos³⁰. Ficino retoma a história da origem de amor conforme é contada por Diotima no *Convívio* de Platão, para pôr em evidência os efeitos nefastos decorrentes da sua ascendência materna. Sendo Amor filho de Pénia, símbolo da pobreza, irá imergir o apaixonado num estado de carência permanente. Mas, nesse domínio, para a análise das alterações psico-somáticas que afectam os humores e os espíritos, é invocada a autoridade de Aristóteles, na *Ética a Nicómaco*. Essa experiência amorosa é designada como paixão. A diversidade da angulação que foca essas duas facetas de amor encontra-se na base da inflexão de percurso em função da qual, num passo que se faz directamente tributário do *Convívio*, é retomada a referida fonte aristotélica. De índole diametralmente oposta, é a dinâmica daquela circularidade divina que faz resplandecer no cosmos o verdadeiro amor.

Por conseguinte, o confronto entre a forma como Camões tematiza a experiência amorosa, enquanto motivo de instabilidade e desencanto, e o pensamento do filósofo florentino, vale por contraste.

²⁹ Vd. infra, 4.

³⁰ Vd., especificamente, o capítulo 6.9.

O nó de contradições através do qual é representado o estado de enamoramento exacerba um jogo de polaridades que remonta a um modelo supremo, Petrarca, e ao modo como esse poeta explorou o mundo da intimidade a partir da intersecção de precedentes literários de vária ordem. Recorde-se, contudo, que o engrandecimento do dissídio dificilmente poderá ser compreendido à margem da mediação de dois grandes processos conceptuais. Um deles diz respeito à recuperação do pensamento da última fase da Idade Média que é, prototipicamente, característica do período maneirista³¹. Outro concerne as consequências de ordem desagregadora decorrentes da tenção neoplatónica que imbui a sua poesia.

A importância conferida às redondilhas *Sóbolos rios*, verdadeira obra-prima do lirismo maneirista, deixou na sombra, em muitas circunstâncias, o lugar ocupado pelo dissídio no universo íntimo camoniano. Na verdade, a superação, por via ascética, da instabilidade causada por todas as paixões que dominam o pecador que vive à face da Terra não nulifica a lúcida análise que do seu carácter inelutável é feita noutras composições dotadas de um alto grau de poeticidade. Foi com grande clarividência que, nos anos trinta, António Sérgio identificou alguns dos fundamentais pontos articulatórios que sustentam o sistema de contraposições da lírica camoniana, entre plano sensorial e plano intelectual³², de acordo com uma linha interpretativa que depois veio a ser desenvolvida por Jorge de Sena³³, Jacinto do Prado Coelho³⁴ e António José Saraiva³⁵. Mais recentemente, porém, Maria Vitalina Leal

³¹ Vd. *infra*, 5.

³² “Questão prévia dum ignorante aos prefaciadores da lírica de Camões” [1933], *Obras completas. Ensaios*, Lisboa, Sá da Costa, 1972, vol. 4, pp. 11-68.

³³ Recorde-se “A poesia de Camões. Ensaio de revelação da dialéctica camoniana” [1948], *Trinta anos de Camões. 1948-1978 (estudos camonianos e correlatos)*, vol. 1, pp. 13-39.

³⁴ Valha por todas a remissão para o artigo “Camões: um lírico do transcendente” [1952], *A letra e o leitor*, Porto, Lello & Irmão, 1996, 3.^a ed., pp. 17-43.

³⁵ *Luís de Camões*. A leitura de António José Saraiva decorre de uma corrente de opinião, bastante difundida em Portugal, que acentua a vertente espiritualista do amor cantado no Cancioneiro, o que não encontra correspondente nas páginas de Petrarca, requerendo a revisão dessa tese. Sobre esse assunto, no âmbito da intersecção entre petrarquismo e neoplatonismo, é fundamental o artigo de William Melcher, “Neoplatonism and Petrarchism: Familiar or Estranged Bedfellows in the High Renaissance”: *Neohelicon*, 3, 1-2, [Budapest] 1975, pp. 9-27, que chama a atenção

de Matos forneceu um contributo fundamental a essa vertente interpretativa, ao considerar o amor-paixão como algo que excede o platonismo, enquanto vivência mais complexa e menos serena³⁶. Por sua vez, Maria Helena Ribeiro da Cunha colocou a tónica, justamente, sobre o lugar ocupado pelo neoplatonismo na dialéctica camoniana, ponderando a hipótese de que o seu influxo se erija em modo de exacerbar o erotismo³⁷.

Com efeito, a ênfase do dissídio petrarquista de forma alguma é conciliável com a inquietude da filosofia ficiniana. Para o autor de *El libro dell'amore*, esta atitude implica uma orientação racional para a Bondade e para a Beleza divinas que se encontram nas coisas e às quais o homem pode aceder através de um acto de vontade. Pelo contrário, no núcleo poético em análise a inquietude carece de resolução porquanto se afirma através da sua própria negação, num processo em que cada avanço implica um novo regresso. Consequentemente, fica inviabilizada qualquer espécie de síntese. A dialéctica camoniana é um processo que evolui a partir das suas próprias contradições, que se vão recompondo e desdobrando através de sucessivas transformações:

E não cuide ninguém que algum defeito,
quando na cousa amada s'apresenta,
possa deminuir o amor perfeito;
antes o dobra mais; e se atormenta,
pouco e pouco o desculpa o brando peito;
que Amor com seus contrairos s'acrescenta. (Soneto 32, p. 132)

CAMÕES

Desta feita, ao distanciar-se da harmonia circular ficiniana, Camões problematiza magistralmente, como poeta, os grandes pólos de tensão em torno dos quais se irá desenvolver, nos séculos seguintes, todo o pensamento moderno, de Descartes a Hegel: as possibilidades da razão, a relação entre verdade e erro, ou a *adaequatio intellectus et rei*, para

quer para a ausência de uma unicidade especulativa na obra de Petrarca, quer para a diversidade das vias através das quais se irá processar a sua imitação.

³⁶ *Op. cit.*, p. 268 e passim. Aliás, no capítulo II.II.I fica contido um balanço fundamental acerca das posições críticas assumidas por António Sérgio, Salgado Júnior, Hernâni Cidade e João Mendes.

³⁷ *A dialéctica do desejo em Camões*, p. 61 e passim.

culminar na questão do saber absoluto. A concepção de acordo com a qual as oposições não existem fora da unidade, já que ela própria contém em si diferenciações cujo desenvolvimento a sustém, é não só uma referência fundamental da filosofia de Hegel, como também um processo indissociável da enorme projecção do seu pensamento. “L’*Aufhebung*, coutumière et kénotique à la fois, épargne et met à l’abri ce qu’elle supprime. Cette sauvegarde dépend du processus de simplification. D’une manière générale, toute conservation est une économie de la perte. Le maintien exige toujours de la perdition pour contredire la déperdition elle-même. Ce rapport entre maintien, perdition et déperdition oeuvre selon Hegel comme réduction et abréviation: le raccourci est la condition paradoxale de la longévité”, escreve uma conceituada intérprete do rasto do pensamento de Hegel, Catherine Malabou³⁸. *Maintien, perdition et déperdition. Réduction et longévité. Condition paradoxale.*

Não há cousa a qual natural seja
que não queira perpétuo seu estado;
não quer logo o desejo o desejado,
porque não falte nunca onde sobeja. (Soneto 8, p. 120)

CAMÕES

4. A ORDEM DA DESORDEM. MORIN E A ACTUALIDADE DE CAMÕES

Considerações deste teor não serão alheias aos motivos em virtude dos quais a poesia do dissídio é dotada de particular actualidade. Também pela forma como sempre suscitou, e continua a suscitar, renovadas leituras, esse Camões vai ao encontro do paradigma traçado por Calvino para a definição dos clássicos. “Que do penar a ordem desordeno” (Soneto 21, p. 127). “Que era razão ser a razão vencida” (Canção 10, p. 217). O *ruído de fundo* faz-se mais intenso, num ponto de viragem dialéctico.

“Les anciennes mythologies savaient que l’univers a besoin d’être régénéré, et leurs rites s’efforçaient de contribuer à cette régénération.

³⁸ *L’avenir d’Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin, 1996, p. 210.

L'ordre majestueux de Newton et de Laplace est, nous le savons maintenant, sans cesse généré et régénéré par les formidables chaudières solaires. C'est dire enfin que tout ce qui est génésique, générateur, créateur ne saurait se passer du désordre. Le désordre est inéluctable, irréductible. De même que l'on ne peut dissocier chez l'homme son visage d'*homo demens* de son visage d'*homo sapiens*, de même – et ce n'est pas fortuit – on ne peut dans le cosmos dissocier ses caractères 'déments' (chaos, hémorragie, gaspillages, déperditions, turbulances, cataclysmes) de ses caractères 'sages' (ordre, loi, organization). Les premiers n'ont peut-être pas besoin des seconds, mais les seconds ont toujours besoin des premiers. Tout ce qui se crée et s'organise dépense, dissipe. L'univers est plus shakespearien que newtonien"³⁹. Neste passo, Edgar Morin desmistifica o grande baluarte do monolitismo determinista ocidental, quando interpreta toda a evolução do conhecimento como um misto de sapiência e de demência, de ordem e de desordem. Em sua opinião, o cosmos é como um grande teatro, onde são representadas peças de índole muito diversa, sem que seja possível discernir qual é, efectivamente, o guião principal. Daí que conclua que o universo é mais shakespeariano do que newtoniano. Ao que eu acrescentaria: e também mais camoniano.

Na base da sua antropologia do conhecimento, Morin coloca o dinamismo de uma série de situações e de condições de ordem física, psicológica e cultural, gerado pelo encontro de contrários. Com efeito, além de nunca se anularem, essas oposições contribuem para a constante regeneração do universo. A vida não pode ser remetida para a simples noção de ordem, já que é das interacções entre ordem e caos, descontrolo e lei, *homo sapiens* e *homo demens* que o cosmos evolui, na medida em que é a partir dessas implicações que se gera o desenvolvimento mútuo dos factores em tensão.

Ao admitir que a aspiração à totalidade e à verdade é tão importante como o reconhecimento da impossibilidade de alcançar plenamente essas metas, Morin situa-se naquela franja da filosofia hegeliana que se desenvolveu a partir da mediação de Adorno. Uma das asserções deste filósofo que é reiteradamente citada ao longo da sua obra, a

³⁹ Edgar Morin, *La méthode. Tome I. La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1980 [com reimpr.], p. 368.

totalidade é a não-verdade, expõe inexorável e emblematicamente, em seu entender, a condição trágica do pensamento, condenado a enfrentar contradições que nunca poderá resolver através de uma síntese acabada e isenta de fissuras. Conforme o próprio Morin explicita, o que o fascina, em Hegel, “[...] é o afrontamento das contradições que se apresentam constantemente ao espírito e é o reconhecimento do papel da negatividade. Não é tanto a síntese, o Estado absoluto, o Espírito absoluto, é a negatividade sem limite”⁴⁰. A impossibilidade de alcançar essa unidade perfeita tem por correlato a admissão inclusiva da incerteza, da desordem, ou do indizível, mas à margem de qualquer tipo de cepticismo ou de triunfalismo. Desta feita, as contínuas contradições que vão sendo geradas convertem o conhecimento num percurso que desconhece limites. De acordo com os princípios expostos em *La méthode*, toda a complexidade se traduz, pois, no aumento de variedade no seio de um sistema. Esse engrandecimento poderá, de facto, criar uma fragmentação dispersiva, mas que logo é contrabalançada por um novo modelo organizativo ainda mais complexo e elaborado.

O impacto do pensamento de Edgar Morin sobre a teorização de ordem ontológica, epistemológica, gnosiológica e antropológica produzida nas últimas décadas decorrerá, em boa parte, da revisão que através dele foi operada de qualquer sistema unidimensional. A crítica a todo o tipo de concepções evolutivas que ignore clivagens, bem como ao carácter estanque de confins entre domínios diversificados, traduz-se no reconhecimento da iniquidade do solipsismo determinista. Assim se compreende que a sua obra desdobre perante os nossos olhos um universo que, sendo mais shakespeariano do que newtoniano, possa ser também o universo do dissídio camoniano. Profundamente imbuído da inquietude que domina a cosmovisão maneirista, Camões, enquanto poeta, coloca algumas das grandes questões que Descartes há-de solucionar por via racionalista e que Hegel devolverá à sua dimensão dialéctica.

⁴⁰ *O problema epistemológico da complexidade*, participação de António Marques, Eduardo Prado Coelho, João Resina Rodrigues, Jorge Correia Jesuino, José Mariano Gago, Luís Filipe Barreto, Maria Manuel de Araújo Jorge, Mem Martins, Europa-América, s. d., 2.^a ed., p. 98. Cf. também a citação de Hegel que serve de *incipit* ao capítulo de *La méthode. Tome II. La vie de la vie*, Paris, Seuil, 1980 [com reimpr.], intitulado “La complexité vivante”: “Ce qui est contradictoire dans le royaume des choses mortes ne l’est pas dans le royaume de la vie.” (p. 355).

Por isso, quando Edgar Morin parte da dialéctica hegeliana para penetrar em contradições que, por nunca culminarem numa síntese absoluta, conferem ao pensamento a sua dimensão trágica, oferece-nos a actualidade de Camões, como clássico, entre os clássicos de todos os tempos.

5. O AMOR

O universo camoniano do dissídio é o espaço do múltiplo e da diversidade. O amor erige-se em emblema de uma existência repartida entre vicissitudes de ordem muito diversa, que tem por correlato a dispersão fragmentária pelos momentos espaciais e pelos momentos temporais que a envolvem. Protagonista de “mil vidas, não ãa só [...]” (Sonetos, 128, p. 180), vítima da “[...] importuna / perseguição de males em pedaços” (Canção 10, p. 228), o sujeito é um ser de excepção que, “antes agora livre, agora atado, / em várias flamas variamente ardia” (Soneto 99, p. 166). Enfim, é o célebre peregrino de uma vida “pelo mundo em pedaços repartida” (Canção 10, p. 221).

Mas essa dispersão é ainda enfatizada através do constante confronto com uma série de forças que lhe são superiores e que contra ele urde uma pérfida trama:

Fortuna, enfim, co Amor se conjurou
 contra mim, porque mais me magoasse:
 Amor a um vão desejo me obrigou,
 só para que a Fortuna mo negasse.
 A este estado o tempo me achegou,
 e nele quis que a vida se acabasse;
 se há em mim acabar-se, que eu não creio;
 que até da muita vida me receio. (Oitavas, 1, p. 292)

CAMÕES

Como tal, a interioridade do amante é perturbada por uma rede de antagonismos e de contradições que liga elementos cuja associação transcende uma lógica disjuntiva. Também nesse âmbito, a dialéctica assume um papel dinamizador crucial, enquanto catalisador da superação de qualquer *aut aut* e, da mesma feita, enquanto fulcro da complexidade que caracteriza o universo do dissídio.

“Une telle jonction de notions jusqu’alors disjointes nous fait approcher du noyau principal même de la complexité qui est, non seulement dans la liaison du séparé isolé, mais dans l’association de ce qui était considéré comme antagoniste. La complexité correspond, dans ce sens, à l’irruption des antagonismes au coeur des phénomènes organisés, à l’irruption des paradoxes ou contradictions au coeur de la théorie”, nota Morin⁴¹. É a partir dessa conjunção que a análise das vivências íntimas ganha toda a sua profundidade.

Se o corpo segue impulsos de ordem terrena, outros são os anseios do pensamento, votado a objetivos supremos. Todavia, para o amante, aspirações de índole tão diversa confrontam-se a cada passo:

Se, por algum acerto, Amor vos erra
por parte do desejo, cometendo
algum nefando e torpe desatino,
se ainda mais que ver, enfim, pretendo,
fraquezas são do corpo, que é de terra,
mas não do pensamento, que é divino. (Canção 1, p. 203)

CAMÕES

A proliferação de contradições é explorada em consonância com os pressupostos da retórica maneirista, tirando o melhor partido da lição estilística de Petrarca. Os sonetos, “Tanto de meu estado me acho incerto” (Soneto 4, p. 118) e “Amor é um fogo que arde sem se ver” (Soneto 5, p. 119), ilustram paradigmaticamente esse processo. Não se trata, porém, de um mero gosto conceptualizante e abstractivo. A primeira dessas composições coloca no cerne do estado de incerteza a mulher amada, conforme o explicita o seu desfecho,

Se me pergunta alguém porque assi ando,
respondo que não sei; porém suspeito
que só porque vos vi, minha Senhora. (Soneto 4, p. 118)

CAMÕES

ao passo que a segunda confronta as inexplicáveis contradições amorosas com a constatação da sua inevitável, conquanto paradoxal, vivência:

⁴¹ *La méthode. Tome I. La nature de la nature*, p. 379.

Planche XXI.

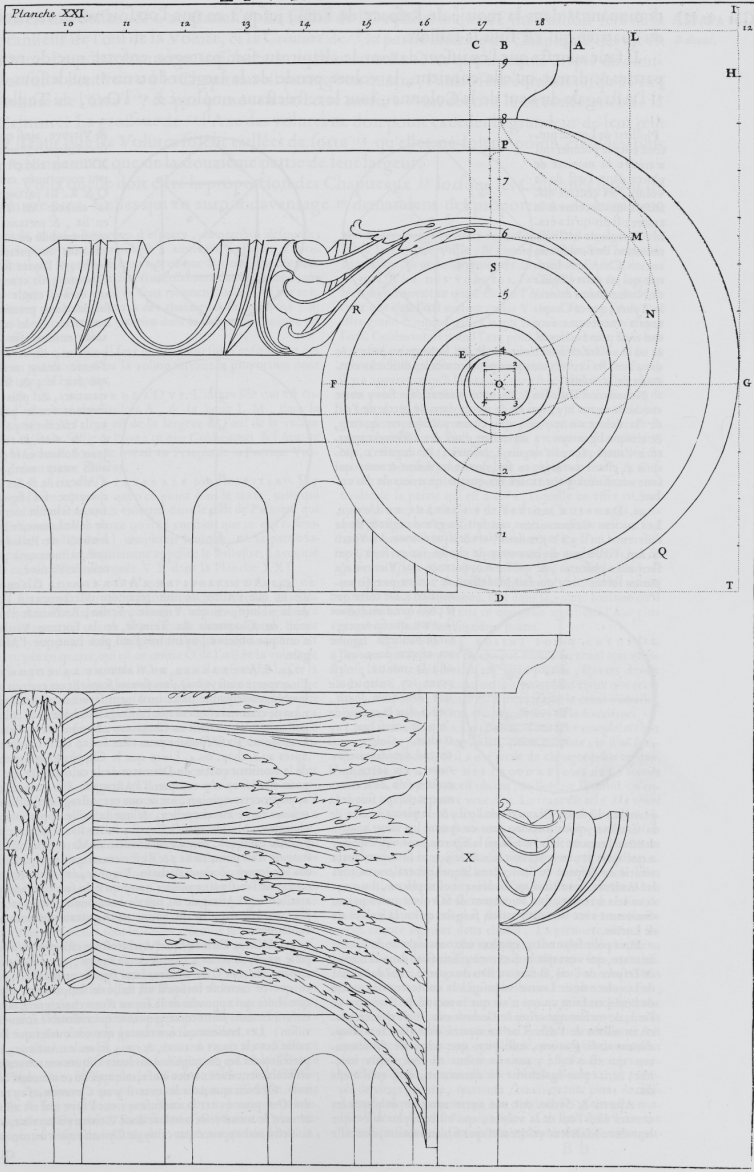


Figura 2

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor? (Soneto 5, p. 119)

CAMÕES

A questão é tanto mais sintomática quando perspectivada à luz da crítica de fontes⁴². Em “Amor é um fogo que arde sem se ver”, Camões retoma um passo do tratado de Petrarca *De remediis utriusque fortunae* onde esse sentimento é veementemente condenado, em nome de um ascetismo purificante. O humanista italiano apresenta os malefícios de amor, de forma sintética e incisiva, com finalidades dissuasoras, visando objetivos de edificação moral. Amor é chama que não se vê, agradável ferida, saboroso veneno, doce amargura: “est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium, blanda mors”. O sentido originário desse fragmento textual é, porém, submetido a uma operação de inversão. Camões de forma alguma ignora as referidas contradições de amor, que, aliás, enfatiza. Não obstante, admite-as como tal, na sua realidade humana.

“Certes, le hasard nous impose son irréductibilité et son irrationalité fondamentales. Mais, intégré et articulé dans le paradigme ordre / désordre / interactions / organisation, il devient, sans perdre son intelligibilité, un principe d’intelligibilité des phénomènes vivants”⁴³. As ressonâncias íntimas do antagonismo colocam o sujeito poético à mercê da desordem que reina no mundo e na dependência de uma casualidade que escapa a qualquer lógica explicativa. A incisiva lucidez à luz da qual é analisado o desconcerto acaba, porém, por agudizar a sua consciência reflexiva. Apesar de assentar no profundo desequilíbrio que entre ele próprio e o inapelável poder das entidades que o dominam se estabelece, o erro pode também erigir-se em fonte de conhecimento:

⁴² Desenvolvi o assunto em *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, pp. 538-541.

⁴³ Edgar Morin, *La méthode. Tome II. La vie de la vie*, p. 367.

Erros meus, má fortuna, amor ardente
em minha perdição se conjuraram;
os erros e a fortuna sobejaram,
que para mim bastava o amor somente.

Tudo passei; mas tenho tão presente
a grande dor das cousas que passaram,
que as magoadas iras me ensinaram
a não querer já nunca ser contente. (Soneto 108, p. 170)

CAMÕES

“Toute erreur dans la représentation mentale et dans la stratégie entraîne un comportement déficient [...]. La merveille de l’organisation vivante, à la différence de la machine artificielle, est qu’elle puisse fonctionner malgré l’erreur et avec l’erreur [...]. Elle est capable de faire d’erreur vertu, puisque l’erreur devient le stimulant d’une réorganisation originale ou d’une découverte créatrice”⁴⁴. É dessa brecha que se abre entre verdade e erro, vontade e sobredeterminação, ordem e desordem, linguagem e referente, que brota e se perpetua a poesia:

O cisne, quando sente ser chegada
a hora que põe termo a sua vida,
música com voz alta e mui subida
levanta pola praia inhabitada.

Deseja ter a vida prolongada,
chorando do viver a despedida;
com grande saüdade da partida,
celebra o triste fim desta jornada.

Assi, Senhora minha, quando via
o triste fim que davam meus amores,
estando posto já no extremo fio,
com mais suave canto e harmonia
discantei pelos vossos disfavores

La vuestra falsa fe, y el amor mío. (Soneto 54, p. 143)

CAMÕES

⁴⁴ Edgar Morin, *La méthode. Tome II. La vie de la vie*, pp. 368-369.

A imagem do cisne moribundo é utilizada por Platão no *Fédon*⁴⁵. Para além do apuramento das vias através das quais Camões a teria podido conhecer, situa-se uma outra questão, que passa pela *adaequatio intellectus et rei*. No referido diálogo, Sócrates serve-se dessa imagem para mostrar que, apesar de ter plena consciência de que a sua morte está iminente, de forma alguma se encontra abatido e sem vontade de participar no debate. É então que coloca a sua situação em paralelo com a do cisne que, quando está prestes a morrer, eleva o seu mais belo canto. Em seu entender, erram quantos pensam que é a dor que o move. Pelo contrário, o canto da ave de Apolo é de plena felicidade, na medida em que, graças ao seu poder divinatório, prevê o bem que a espera.

Camões não partilha, rigorosamente, nem tão só a opinião de Sócrates, nem tão só o ponto de vista que é contestado por esse pensador. Por um lado, o canto do cisne é considerado triste, porquanto de despedida. Por outro lado, é tido por esperançoso, na medida em que exprime o desejo de que a vida se prolongue. Mas se a saudade da partida pressupõe uma doce e deleitosa lembrança do passado, o desejo de continuar a viver é catalisado pela ameaça da morte. Na verdade, Camões retoma o tema do canto do cisne para o trabalhar à luz de uma dialéctica que, por desconhecer uma síntese determinante, converte essa imagem em alibi que justifica a própria poesia. É quando o sujeito lírico se confronta com o iminente risco de autodestruição que eleva o seu mais harmonioso e suave canto, movido pelo desejo da palavra que representa todas as contradições e todas as incertezas de amor, *la vuestra falsa fé, y el amor mío*.

A fissura que assim se abre expõe, em toda a sua pregnância, a distinção de matriz platónica entre mundo sensível e mundo inteligível, perfeição transcendente e contingência imanente, multiplicidade do empírico e ordem sobrenatural. Todavia, ao alhear-se da resolução ficiniana decorrente da circularidade da harmonia divina, essa fractura de não coincidência erige-se em fulcro da dialéctica do dissídio: “Ce n’est pas seulement une relativisation de ces termes les uns par rapport aux autres; c’est leur intégration au sein d’un méta-système *qui transforme chacun de ces termes dans le procès d’une boucle rétroactive et récursive*”⁴⁶.

⁴⁵ *Fed.* 84.d-85.b.

⁴⁶ Edgar Morin, *La méthode. Tome I. La nature de la nature*, pp. 380-381, itálico no original.

Mas então, é também a própria imagem que Camões constrói de Platão a integrar-se num meta-sistema transformativo, de ordem retro-activa e recursiva, com plena coerência entre o plano da poética implícita e o da emblematização conceptual:

Deixo outras obras vãs do vulgo errado,
a quem não há ninguém que contradiga,
nem doutra cousa algũa é sojugado
que d'ũa opinião e usança antiga.
Mas pergunto ora a César esforçado,
ou a Platão divino, que me diga,
este das muitas terras em que andou,
estoutro, de vencê-las, que alcançou?

[...]

Dirá Platão: — Por ver o Etna e o Nilo
fui a Sicília, ao Egipto e a outras partes,
só por ver e escrever em alto estilo
da natural ciência em muitas artes.
— O tempo é breve e queres consumi-lo
Platão, todo em trabalhos; e repartes
tão mal de teu estudo as breves horas
que, enfim, do falso Febo o filho adoras? (Oitavas, 1, p. 288)

CAMÕES

Entre o filósofo da Academia que reparte e consome o seu tempo por tantos lugares e por tantos trabalhos e o peregrino de uma vida *pelo mundo em pedaços repartida*, gera-se, pois, uma cumplicidade especular cujas implicações só poderão ser cabalmente compreendidas a partir do processo de homologação inerente às modalidades da representação poética. Por consequência, mais do que *ou* a Camões *ou* a Platão *ou* ao *alter Plato* florentino, esse processo diz respeito e a Camões, e a Platão, e ao *alter Plato* florentino, que é dizer, ao neoplatonismo camonianiano.

Na cadeia assim constituída, a *ordem do clássico* e o *ruído de fundo* integram-se, também eles, num meta-sistema que virá a ser superado por sucessivos níveis transformativos. Daí decorre a sua constante actualidade e a sua permanente disponibilidade para a releitura, ao longo da *boucle* que enlaça actualidade e ruído de fundo, ordem e desordem.

LAURA BÁRBORA

1. A FIGURA FEMININA

Os antecedentes do protótipo feminino literariamente representado pela mulher de cabelos claros e de tez nívea perdem-se na origem dos tempos. A partir do período do Renascimento, esse padrão assume uma posição de centralidade no quadro da poesia italianizante cultivada pelas várias literaturas da Europa. No cerne desse êxito, encontra-se Petrarca. Ao longo do extenso lapso temporal que corre entre o Renascimento e o advento do Romantismo, o exemplo petrarquista¹ assume um papel modelar, traduzido na sua afirmação como código homologante de reconhecido valor estético e antropológico. Com a figura de Laura, Petrarca criou um modelo de incidência transsecular. A sua beleza física está para a sua perfeição anímica. Assenta numa série de artifícios retóricos padronizados: cabelos de ouro, olhos como estrelas, faces que são rosas sobre neve, lábios de coral, dentes que parecem marfim. A marca específica que concedeu a conteúdos semânticos e a estilemas retóricos colhidos na tradição literária que o precedeu é a chave do vertiginoso alcance da projecção literária do modelo que criou.

2. A *IMITATIO*

O princípio de *imitatio* está na base de todo o trabalho do escritor renascentista. Para escrever bem, é necessário seguir o exemplo de auto-

¹ Uso o adjectivo *petrarquista* com referência aos seguidores de Petrarca e o adjectivo *petrarquiano* com referência a Petrarca. O petrarquismo, enquanto código, representa um sistema de probabilidades de reuso, numa dimensão comunicativa, relativamente ao sistema que enforma a obra de Petrarca, cuja dinâmica se encontra intimamente ligada ao polissistema epocal, na medida em que temas, *topoi* e modalidades formais e retóricas patentes nas suas páginas são retomados representativamente, em correlação com o relativo processo de mediação e intersecção. Referi-me ao conceito de petrarquismo como código em *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1997, pp. 43-88.

res de reconhecido mérito. A qualidade de uma obra de arte é avaliada a partir do modo como o seu autor é capaz de se apropriar de modelos que enformam outras obras especialmente admiradas, fazendo-os seus. A norma literária e o cânone assumem, por isso, um valor fundamental. Recorde-se que, até ao Romantismo, a invenção espontânea não é particularmente valorizada. Nunca será demais insistir sobre o facto de a teoria da *imitatio*, tal como é concebida no período do Renascimento, não postular a mera reprodução de textos ou autores sumamente apreciados pelo seu carácter exemplar. Escrever bem, imitar bem, não implica repetir cegamente conteúdos e formas de expressão consagrados, mas recriá-los, adaptando-os a novos contextos.

Os fundamentos do princípio de imitação encontram-se formulados, de modo exemplar, nos escritos daquele que Ernest Renan designou, a justo título, como o primeiro moderno: Francesco Petrarca (Arezzo, 1303 - Pádua, Arquà, 1374)². Célebres as palavras que dirige ao seu amigo Tomaso da Messina, numa epístola que tem por *incipit*, *De inventione et ingenio*. Segundo Séneca, o trabalho do escritor é semelhante ao das abelhas, que recolhem os melhores pólenes para depois os transformarem em matérias excelsas. Petrarca recorda, reiteradamente, essa imagem³. Todavia, na carta ao amigo Tomaso da Messina observa que o exemplo dos bichos da seda lhe parece assumir um valor simbólico superior ao das abelhas, pois os fios são segregados a partir das próprias vísceras das larvas. Também a obra literária deve ser escrita com base no exemplo dos melhores escritores, mas a partir da pessoalização do conhecimento e não de uma mera acumulação de saber: *ex se ipso*.

Sed illud affirmo: elegantioris esse solertie, ut, apium imitatores, nostris verbis quamvis aliorum hominum sententias proferamus. Rursus nec huius stilum aut illius, sed unum nostrum conflatum ex pluribus habeamus; felicius quidem, non apium more passim sparsa colligere, sed

² A bibliografia sobre este tema é vastíssima. Vd. os fundamentais estudos de Guido Martellotti, *Scritti petrarcheschi*, a cura di Michele Feo e Silvia Rizzo, Padova, Antenore, 1983; Eugenio Garin, *L'Umanesimo italiano*, [1958] Roma, Laterza, 2004; e Michele Feo, "Petrarca ovvero l'avanguardia del Trecento": *Quaderni Petrarcheschi*, 1, 1983, pp. 1-22.

³ Vd. a *Fam.* 22.2 ou a *Fam.* 23. 19; e cf. Séneca, *Ad Luc.* 10.84.3, e Horácio, *Carm.* 4.2.27-32.

quorundam haud multo maiorum vermium exemplo, quorum ex visceribus sericum prodit, ex se ipso sapere potius et loqui, dummodo et sensus gravis ac verus et sermo esset ornatus.⁴

PETRARCA

De entre os muitos amigos que seguiram os conselhos de Petrarca e tomaram o seu exemplo por modelo, ganha relevo a figura de Giovanni Boccaccio (Florença, 1313 - Certaldo, 1375)⁵. Nesta página da sua obra satírica intitulada *Corbaccio*, fica bem patente o confronto entre dois tipos de actividade (*otium* / negócio), de saber (efectivo / aparente) e de ética profissional (enganar ou ganhar / estudar a sagrada filosofia):

Tu, se io già bene intesi, mentre vivea, e ora così essere il vero apertamente conosco, mai alcuna manuale arte non imparasti e sempre l'essere mercatante avesti in odio; di che più volte ti se' e con altrui e teco medesimo gloriato, avendo riguardo al tuo ingegno, poco atto a quelle cose nelle quali assai invecchiano d'anni, e di senno ciascuno giorno diventano più giovani. Della qual cosa il primo argomento è che a loro par più che tutti gli altri sapere, come alquanto sono loro bene disposti i guadagni, secondo gli avvisi fatti, oppure per avventura, come suole le più volte avvenire; là dove essi, del tutto ignoranti, niuna cosa più oltre sanno che quanti passi ha dal fondaco o dalla bottega alla lor casa; e par loro ogni uomo, che di ciò li volesse sgannare, aver vinto e confuso, quando dicono: "Di' che mi venga ad ingannare", o dicono: "All'uscio mi si pare"; quasi in niun'altra cosa stia il sapere, se non o in ingannare o in guadagnare.

Gli studi adunque alla sacra filosofia pertinenti, infino dalla tua puerizia, più assai che il tuo padre non arebbe voluto, ti piacquero; e massimamente in quella parte che a poesia appartiene; la quale per avventura tu hai con più fervore d'animo che con altezza d'ingegno seguita⁶

BOCCACCIO

⁴ *Le familiari. Volume primo*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi, Firenze, Sansoni, Edizione Nazionale, [1933] 1997, 1.8.5.

⁵ Sobre a amizade intelectual que uniu Petrarca e Boccaccio, vd. Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Storia e Letteratura, 1947.

⁶ *Opere in prosa*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Milano, Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 494-495.

Corbaccio quer dizer corvo mau, corvo que dá azar. O tema desta obra é acentuadamente misógino. O seu protagonista, loucamente apaixonado por uma viúva, tem um sonho: deambula por lugares encantados, até que vai ter a uma selva horrenda onde expiam pecados os amantes que se deixaram dominar pelas magias das mulheres. Foram transformados em animais. Aproxima-se então uma sombra, o defunto marido da viúva por quem se encontra enamorado, que lhe faz ver toda a malícia, toda a falsidade e toda a luxúria não só daquela que fora sua esposa em vida, como também de todas as mulheres, de uma maneira geral, e o incentiva a dedicar-se ao estudo dos *auctores*. Escrita num período em que Petrarca era o grande e celebrado guia de Boccaccio, esta obra mostra-nos de forma eloquente não só o significado que assumia, para os primeiros humanistas, a dedicação às letras, inconciliável com tráficos mundanos e paixões amorosas, como também a carga simbólica que é atribuída à figura feminina. Por conseguinte, o amor cantado por Boccaccio, Petrarca e por outros poetas do seu tempo não poderá deixar de ser entendido como um sentimento sublimado.

Petrarca, Boccaccio e depois os grandes humanistas italianos do século XV trazem à luz inúmeros textos dos grandes escritores da Antiguidade que há séculos jaziam esquecidos nas bibliotecas, recuperando-os de acordo com premissas metodológicas racionais e coerentes. O Humanismo poderá ser concebido como método que implica uma nova concepção do saber, novos ideais pedagógicos e uma nova perspectiva do trabalho filológico⁷. Esse método encontra-se intimamente associado ao período do Renascimento, uma época em que todo o labor literário tem na sua base o princípio de *imitatio*, embora de forma alguma seja possível assimilá-lo a esse conceito periodológico. Sob este ponto de vista, o Humanismo poderá ser interpretado como uma das causas do Renascimento.

Na atmosfera cultural do Portugal quinhentista, o princípio de *imitatio* desempenha um papel de primeiro plano e a *Epístola aos Pisões* de Horácio foi o grande texto teórico em torno do qual se concentrou a atenção dos homens de letras. Na verdade, nela fica contida uma série de preceitos formalizantes e normativos que são enunciados de uma forma muito clara, assumindo, por isso, uma dimensão acentuadamente

⁷ Cf. Luís de Sousa Rebelo, *A tradição clássica na literatura portuguesa*, Lisboa, Horizonte, 1982, pp. 69-99.

pragmática. Os nomes de Francisco de Sá de Miranda, António Ferreira, Diogo Bernardes ou Pero de Andrade Caminha ganham relevo, justamente, enquanto mais destacados interlocutores de um círculo de intelectuais que, nas suas epístolas, privilegia a função modelar dos princípios advogados por Horácio. Daí resulta, além do mais, 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. A obra destes autores funciona como modelo, como exemplo a seguir, ou até como código literário a ser explorado de acordo com a teoria da imitação, em conformidade com os preceitos de Horácio. Ao mesmo sucede-se o mesmo.

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

Em Homero achareis grandes louvores
do fero Achylles, e do pio Eneas
em Virgilio outros taes, ou inda mòres.

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

Ovidio com seu verso triste, e brando
do seu desterro tratará queixoso,
por Corinna, e por Roma sospirando.

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

Trocato que sugeito achou divino
pera mostrar os seus altos conceitos,
cantando de Gofredo, e d'Alladino.

Petrarca, e Sannazaro cujos peitos
o douto Apollo encheo d'alta doutrina,
o Bêbo, e o Laso, ao mesmo Apollo aceitos.

Veronica cõ Laura Tarracina
e aquella famosissima victoria
que sobre o nosso Sol, o seu empina.⁸

DIOGO BERNARDES

⁸ *Obras completas*, com prefácio e notas de Marques Braga, vol. 2, *O Lima*, Lisboa, Sá da Costa, 1946, carta 28, pp. 313-314.

Assim ficam enunciados 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 Gambara, 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. A analogia assume um papel particularmente importante enquanto entidade epistémica. 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 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. Todavia, 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 de *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. Os elos que os ligam não deixam de assumir um valor fundamental, mas esbatem-se. Sem que os esteios do princípio de imitação sejam, de forma alguma, postos em causa, a obnubilação dos reflexos especulares faz emergir, da semelhança, a dissemelhança. À relação de identidade directa entre modelo e cópia sobrepõe-se um outro tipo de relação que tem na sua base a analogia e da imitação passa-se à transformação. A diversidade dos princípios epistemológicos que subjazem a cada um destes períodos alia-se a concepções de mundo também elas substancialmente diferenciadas. As certezas do homem do Renascimento vêem-se, por consequência, profundamente abaladas. Se a sua cosmovisão pressupõe uma atitude de confiança nas capacidades do humano, a cosmovisão maneirista anda associada à dúvida, à interrogação e ao 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 desmoronar. Por conseguinte, 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.

Na literatura portuguesa, o período do Maneirismo, de acordo com as investigações pioneiras de Jorge de Sena e de Aguiar e Silva, estende-se entre os finais do século XVI e as duas primeiras décadas do século XVII⁹. Temas como o desengano, a mudança ou o lamento pelo desconcerto do mundo, típicos da literatura desse período, são tratados de forma sentida, melancólica e dolente. Este tipo de poesia mereceu grande apreço, aliás, por parte do público leitor, como o mostram as antologias que então circulavam amplamente em versão manuscrita, os chamados cancioneiros de mão. O Maneirismo deixou marcas profundas na poesia portuguesa. Tão larga incidência de uma poética de fundo disfórico, 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 dominara o maior e o 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, vezes a fio, pelos seus filhos. Quando a última esperança da sucessão dinástica era o príncipe D. João, pouco tempo depois do seu festejado casamento com a princesa D. Joana, filha de Carlos V, também ele morre. O seu filho, que viria a ser o malogrado rei D. Sebastião, ainda não fora dado à luz. Portugal viveu suspenso na criança que navegava pelo Tejo em dias de tempestade e, depois do desastre de Alcácer-Quibir em 1578, em vão esperou o regresso do *Desejado*.

A consistência da categoria periodológica de Maneirismo tem vindo a ser ultimamente sujeita a questionamentos e objecções de vária ordem. Reentram nessa tendência as perplexidades suscitadas pela sua aplicação a outros géneros que não o lírico. Contudo, neste domínio

⁹ Sobre o conceito de Maneirismo e sobre o período maneirista na literatura portuguesa, vd. o conjunto de estudos compilados em Jorge de Sena, *Trinta anos de Camões. 1948-1978 (estudos camonianos e correlatos)*, Lisboa, Edições 70, 1980, vol. 1, cap. II; e Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

específico, são muito fortes os elos que ligam Maneirismo e petrarquismo, já há longos anos documentados pela antologia organizada por Giulio Ferroni e Amedeo Quondam sintomaticamente intitulada, *La "locuzione artificiosa"*¹⁰. Como o próprio título o indica, no lirismo a aspiração a uma *maniera* rompe com a harmonia orgânica, trabalhando o ornamento e o artifício através de componentes em desagregação.

No plano da reflexão poética, com a viragem periodológica do Renascimento para o Maneirismo, a sistematização dos grandes princípios da teoria da *imitatio* através de textos epistolares onde se regista um forte investimento da função apelativa, tal como fora levada a cabo por António Ferreira, por Pero de Andrade Caminha e, em certa medida, por Diogo Bernardes, vai-se esfumando, para deixar lugar a considerações de outro teor. 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 não vinculados a uma situação ilocutória inequivocamente ancorada no plano da enunciação. Tais quadros de fantasia passam a ser projectados num plano a situar para além do imediato: 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, que 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. (Oitavas 1, p. 291)¹¹

CAMÕES

¹⁰ *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973.

¹¹ Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão [1944], apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, Almedina, 2005.

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 deviam pautar a arte da composição, para serem bem sucedidos, Camões satiriza com finura, mas sem rodeios, o comportamento de quantos seguem obstinadamente certos fenómenos de moda ligados à voga petrarquista, arrastados pelos 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 estereotipados, para, no final de contas, se deixarem enganar pelas alcoviteiras. O passo é saboroso:

Ao redor de cada ãa destas [donas] vereis estar ãa 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 parvoice até os artelhos, cabeça entre os ombros, capa curta, pernas compridas; nunca lhes falta ãa conreira dourada, que luz ao longe. Estes, quando vão pelo sol, miram-se à sombra; e, se se vêem bem dispostos, dizem que teve muita reção Narciso de se namorar de si mesmo. Estes, no andar, carregam as pernas pera fora, torcem os sapatos pera 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.¹²

CAMÕES

Neste quadro periodológico, a obra lírica de Luís de Camões ocupa um lugar de transição entre Renascimento e Maneirismo. Ora se revela um fiel imitador de modelos literários consagrados (o que, de toda a maneira, não é frequente), seguindo, de modo próximo, o princípio de *imitatio* tal como é concebido pelos escritores do Renascimento, ora os recria de forma distanciada, muito livre, podendo-se até mostrar crítico em relação aos modelos que maneja.

¹² *Obras completas*, com prefácio e notas de Hernâni Cidade, vol. 3, *Autos e cartas*, Lisboa, Sá da Costa [1946], 1985, p. 251.

3. A FIGURA FEMININA EM PETRARCA

Para um conhecimento exacto das referências e das fontes literárias em causa, quando se trata de analisar a figura feminina, é fundamental o acesso a certos textos e autores, entre Dante, os cultores do *dolce stil novo* e Petrarca. Como se sabe, o Humanismo e o Renascimento são fenómenos italianos e a Península Itálica é a zona da Europa onde o Renascimento floresceu em momento prístino¹³. O modo como Petrarca, os poetas do *stil novo* (que o antecederam) e os poetas petrarquistas do século XVI descreveram a figura feminina é eleito modelo que foi imitado pelos autores de todas as literaturas europeias.

Comecemos por considerar, em primeiro lugar, as características essenciais da poesia do *dolce stil novo* ou, simplesmente, do *stil novo*, já que são utilizadas as duas designações¹⁴. A expressão *dolce stil novo* foi cunhada por Dante Alighieri (Florença, 1265 – Ravena, 1321) nos versos da *Commedia*¹⁵. No canto 24 do *Purgatorio*, são colocadas na boca do poeta Bonagiunta Orbicciani as seguintes palavras:

“O frate, issa vegg’io” diss’elli “il nodo
che ’l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch’i’ odo!” (*Purg.* 24. 55-57)¹⁶

DANTE

¹³ Vd. Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana* [1967], Torino, Einaudi, 1999.

¹⁴ Explanei a poética do *dolce stil novo* no quadro da literatura italiana das Origens em, *A “Vita nova” de Dante Alighieri. Deus, o amor e a palavra*, Lisboa, Colibri, 2001.

¹⁵ Boccaccio, na vida de Dante, e Claudio Tolomei, no *Cesareo*, classificaram esta obra como *divina*, epíteto que foi impresso no seu frontispício, pela primeira vez, na edição preparada por Ludovico Dolce e batida pelos prelos de Gabriele Giolito de’ Ferrari, em Veneza, no ano de 1555. No entanto, Dante intitulou a sua obra *Commedia* (*Comedia*, de acordo com a norma linguística do século XIV) por motivos claramente explicitados na carta que em 1316 dirige a Cangrande della Scala. São duas as ordens de razões evocadas, uma relacionada com o conteúdo do poema, que começa mal e acaba bem, outra relativa ao seu estilo, a situar entre a solenidade própria do trágico e a humildade que caracteriza o estilo elegíaco. A crítica dantesca de há muito recusou o título *Divina commedia*, que considera impreciso. Cf. Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, “Saggio introduttivo”: Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di E. P. e A. Q., Milano, Garzanti, 1987, pp. LXVIII-LXXII.

¹⁶ *La commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, Società Dantesca Italiana, [1966-1967] 1994.

Bonagiunta é uma das almas que o protagonista da *Commedia* encontra no Além, ao longo da sua viagem pelo reino dos mortos. Nestes versos, fica contida uma referência explícita a dois outros poetas, o *Notaro* e *Guittone*. O primeiro é o siciliano Jacopo da Lentini, cuja profissão era a de notário, que viveu até meados do século XIII, e que é considerado o primeiro cultor do soneto. O segundo é Guittone d'Arezzo, assim chamado por ter nascido na cidade toscana de Arezzo, onde também veio a falecer em 1294. Na opinião de Bonagiunta Orbicciani, tanto ele próprio, como Jacopo da Lentini e Guittone d'Arezzo ficaram aquém da nova poesia que então se fazia ouvir, detidos pelo nó (*nodo*, palavra que faz parte do vocabulário cinegético) que os impedira de compor rimas mais perfeitas. Essa nova forma de poetar é designada *dolce stil novo*.

A expressão foi recuperada por um crítico italiano do século XIX, Francesco De Sanctis, para designar a produção do grupo de poetas activo entre finais do século XIII e inícios do século XIV, na área central da Itália. De entre os seus membros, contam-se Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, Dante (só em parte; note-se que nem toda a obra de Dante pode ser qualificada como stilnovista), Cino da Pistoia, Lapo Gianni, Gianni Alfani ou Dino Frescobaldi. A poesia do *stil novo* tem por grande tema o sentimento amoroso. É modulada com uma doçura inaudita, que decorre de um apurado gosto formalizante e de uma rigorosa operação de depuração lexical. Daí que Dante a designe como *dolce*. No plano semântico, é reservado um lugar central à mulher que é descrita como um ser espiritualizado. O *topos* da mulher-anjo é stilnovista e não petrarquista, ao contrário do que às vezes se afirma em Portugal. O louvor da figura feminina tem na sua base um processo de desmaterialização que passa pela abolição de qualquer laivo de sensualidade. Neste sentido, os poetas do *dolce stil novo* distinguem-se nitidamente dos provençais que, não raro, associam o sentimento amoroso ao desejo.

A donna angelicata é uma intermediária entre Deus e o homem, qual representante da Divindade à face da terra que concede ao amante o *saluto*, o que quer dizer, em italiano, a saudação e também a salvação. Ao saudá-lo, dá-lhe saúde espiritual. Graças ao *saluto*, o amante é guiado através de um itinerário perfectivo que o conduz até Deus. Dante chama à mulher que ama *Beatrice*, Beatriz, isto é, aquela que partilha da beatitude divina e que a pode dar a quem a souber amar.

Sendo a *mulher-anjo* um ser espiritualizado, a descrição da sua beleza corpórea não merece relevo. O seu fascínio fica condensado na luz que dimana do olhar, na suavidade do sorriso, na brandura do gesto e, em particular, nos efeitos salvificantes que exerce sobre o amante. Neste soneto da *Vita nova*¹⁷, Beatriz é descrita quando caminha pelas ruas da cidade:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e gli occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per gli occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no lla può chi no lla prova:
e par che della sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo all'anima: Sospira.¹⁸

DANTE

A figura feminina abandonou o espaço circunscrito da Corte que lhe fora reservado pela poesia dos trovadores provençais e vem até à cidade, o novo pólo da fervilhante vida urbana. Distingue-se pela sua figura *gentile* (vocábulo muito usado na poesia de corte, com o sentido de nobre) e *onesta* (latinismo através do qual é qualificado um comportamento decoroso). Manifesta-se (*pare*) como presença celestial que, milagrosamente, desceu à terra: a mulher-anjo. A intensidade da sua presença é tão forte que o seu olhar penetra no coração do amante, proporcionando-lhe sensações de inefável doçura, as quais não podem ser linguisticamente expressas, mas apenas vivenciadas.

¹⁷ A limpidez linguística do texto desta composição é apenas aparente. Para a sua interpretação, numa perspectiva histórica, vd. Gianfranco Contini, “Esercizio di interpretazione sopra un sonetto di Dante”: *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 161-168.

¹⁸ Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996, 17.5-7, pp. 159-161.

Posto isto, passemos agora a considerar o modo como a figura feminina é concebida nas páginas dos *Rerum vulgarium fragmenta*, a célebre recolha de poemas em língua vulgar de Francesco Petrarca, geralmente designada como *Canzoniere*, o Cancioneiro por antonomásia. Sendo Petrarca o primeiro grande teorizador de *inventione et ingenio*, para retomar o *incipit* da epístola a Tomaso da Messina, a melhor forma de interpretar a sua poesia é fazê-lo partindo das fontes que ele próprio maneja. Neste sentido, o Cancioneiro é travejado por dois grandes filões da literatura em vulgar, a poesia provençal e a poesia stilnovista, recriados em consonância com a sensibilidade literária de um exímio conhecedor das letras antigas¹⁹. Conforme resulta desse processo de *contaminatio*, a mulher é uma presença física marcante, à maneira dos trovadores, e, simultaneamente, é um ser angelicado, à maneira dos stilnovistas. Esta dualidade introduz fracturas insanáveis no seio do seu universo lírico. Se Petrarca ama Laura enquanto essência angelicada, sente-se insatisfeito ao ver-se entregue a um ser supra-sensível mais forte do que ele. Se ama o seu corpo, a consciência pecaminosa atormenta-o. O conflito entre estes dois estados de espírito contraditórios costuma-se designar como *dissídio*: querer e não querer, amar e não amar, sentir frio e sentir calor²⁰. O dissídio é o fulcro das típicas figuras de retórica petrarquianas e depois petrarquistas, baseadas em jogos antitéticos. Sublinhe-se o facto de a mulher enaltecida na sua poesia não ser uma criatura espiritualizada e desmaterializada semelhante à mulher-anjo do *dolce stil novo*, ao contrário do que por vezes é opinião do senso comum. A Laura de Petrarca não é uma mulher-anjo, é espírito e corpo, é essência angelicada e presença marcante, intensa.

Petrarca construiu o retrato feminino a partir de um escasso número de refinados elementos caracterizantes, o chamado *cânone breve*. A formação e a evolução desse cânone, tal como foram estudadas por Giovanni Pozzi²¹, decorre da redução do elenco de atributos físicos

¹⁹ Vd. Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990.

²⁰ Vd. infra, 4 e 5.

²¹ Giovanni Pozzi, “Il ritratto della donna nella poesia d’inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione”: *Lettere Italiane*, 31, 1, 1979, pp. 3-30; vd. igualmente, do mesmo autor, “Codici, stereotipi, *topoi* e fonti letterarie”: *Intorno al “codice”. Atti del III Convegno della Associazione Italiana di Studi Semiotici (AISS). Pavia, 26-27 settembre 1975*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, pp. 37-76.

prescrito pelas poéticas da Idade Média, os quais eram em maior número e formavam o chamado *cânone longo*. O autor do Cancioneiro fixa a representação, por regra, em alguns elementos do semblante: cabelos, olhos, faces e boca, aos quais se acrescenta uma parte do corpo, pescoço, peito ou mão. Além disso, as metáforas e as imagens utilizadas são bem definidas, e as suas motivações reduzidas à luminosidade e à cor, entre amarelo, vermelho e branco.

Pelo que diz respeito à descrição literária de Laura, uma outra ideia do senso comum, por sinal muito divulgada, haverá que rever, relativa à cor dos seus olhos. Petrarca nunca declarou que os seus olhos eram verdes, nem tão pouco azuis. O que os caracteriza é a luminosidade, como já acontecia na poesia do *dolce stil novo* e nos textos religiosos. No limite, podemos até dizer que não tinham cor, porque a sua cor seria aquela que o poeta lhes quisesse dar²². Os escassos casos em que é feita referência directa a cores, mencionam o preto, que é ausência de cor, e o branco, que é a síntese de todas as cores. Estas afirmações são insofismáveis, apesar de poderem parecer chocantes, quando confrontadas com os versos do Cancioneiro:

Ma l'ora e 'l giorno ch'io le luci apersi
 nel bel *nero* et nel *biancho*
 che mi scacciâr là dove Amor corse,
 novella d'esta vita che m'addoglia
 furon radice, [...] (29.22-26)²³

quando voi alcuna volta
 soavemente tra 'l bel *nero* e 'l *biancho*
 volgete il lume in cui Amor si trastulla; (72.49-51)

PETRARCA

A forma segundo a qual é levada a cabo a estruturação dos vários elementos que compõem o retrato feminino petrarquiano obedece a

²² Vd. Amedeo Quondam, "Il naso di Laura. Considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione lirica", *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Ferrara, Panini, Centro di Studi Rinascimentali, 1991, pp. 291-328.

²³ *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1964 [e reimpr.].

um esquema de correspondências internas muito elegante. Sirva de exemplo o famoso soneto 157:

Quel sempre acerbo et honorato giorno
 mandò sí al cor l'immagine sua viva
 che 'ngegno o stil non fia mai che 'l descriva,
 ma spesso a lui co la memoria torno.

L'atto d'ogni gentil pietate adorno,
 e 'l dolce amaro lamentar ch'i' udiva,
 facean dubbiar, se mortal donna o diva
 fosse che 'l ciel rasserenava intorno.

La testa òr fino, et calda neve il volto,
 hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle,
 onde Amor l'arco non tendeva in fallo;
 perle et rose vermiglie, ove l'accolto
 dolor formava ardenti voci et belle;
 fiamma i sospir', le lagrime cristallo.

PETRARCA

O lamento que a memória do poeta evoca é doce e amargo e a mulher que lhe surge diante dos olhos parece ser, da mesma feita, um ser mortal e uma essência divina. Eis os pólos do dissídio.

Os cabelos são ouro, a tez neve (v. 9), as pestanas ébano e os olhos estrelas (v. 10), ao passo que os dentes e os lábios são referidos através de duas metáforas cujo sentido se encontra bem definido, pérolas e rosas (v. 12). Mas, além disso, Petrarca institui e segue com grande precisão uma modalidade mimética, já consignada, aliás, pelas poéticas medievais, que prescreve que a ordem da enumeração dos vários componentes do retrato deve ser descendente, a chamada *effictio*. O seu simbolismo assenta na convicção de que os atributos que se situam num nível mais elevado são mais perfeitos, por se encontrarem mais próximos do plano divino, razão pela qual devem ser apresentados em primeiro lugar.

A precisão e a intensidade deste retrato levou Gian Giorgio Trissino (Vicenza, 1478 – Roma, 1550), no diálogo *I ritratti*, a eleger Petrarca como o mais nobre dos pintores, porquanto autor de quadros dotados de uma intensa visualidade, onde não falta o preto e o branco dos olhos:

Io aviso, che ci fia mestieri di persone, che tutte poste insieme [le belle parti] ce le colorisca; e a questo fare, nè il Mantegna, nè il Vinci, nè Apelle, e Eufranone, se ci fussero, sarebbeno per avventura sufficienti; ma noi il nobilissimo di tutti e' pittori Messer Francesco Petrarca chiameremo, e questa impresa a fare li daremo; il quale primieramente colorirà le chiome, come fece quelle de la sua Laura, facendole di oro fino, e sopra or terso bionde; e il volto farà di calda neve, o più tosto di quelle candide rose con vermiglie in vassel d'oro; le labra parimenti di rose vermiglie, e le ciglia di ebano togliendo; e il bel, dolce, suave, bianco, e nero degli occhi a due lucidissime stelle assembrando.²⁴

TRISSINO

Na verdade, a figura de Laura muito terá de literário. O seu cantor decalcou algumas das mais belas imagens através das quais a mulher havia sido cantada quer pelos poetas da latinidade, quer pelos poetas em vulgar que o antecederam, para as perspectivar à luz de uma sensibilidade requintada. Os atributos femininos exaltados pelo Ovídio das *Metamorfoses* ou pelo Virgílio das *Bucólicas* e da *Eneida* são fundidos com reminiscências provençais, bem como com múltiplas referências textuais do lirismo italiano em vulgar, entre a poesia siciliana, a poesia sículo-toscana, a poesia stilnovista e o Dante pétreo.

Não teria sido por acaso que espalhou, ele próprio, por tantas das páginas da sua obra, uma espécie de *sinalética*, susceptível de sugerir pistas de leitura bastante profícuas para uma interpretação simbólica da sua imagem. Assim o passo do *Secretum* em que a personagem Augustinus acusa o seu interlocutor, Franciscus, de aspirar à láurea poética e de cantar a planta de Apolo por ser esse o nome da amada²⁵, ou o longo excerto da carta *Familiare* 2.9, dirigida a Giacomo Colonna, em que se defende da suposta acusação de ter inventado a figura de Laura para que, por sua vez, falassem dele. “Un interlocutore di comodo”, comenta Marco Santagata, invocando o desconhecimento de qualquer carta sobre esse assunto dirigida pelo Bispo de Lombez a Petrarca²⁶. A identificação de Laura com uma pessoa civil continua a

²⁴ Apud Giacinto Spagnoletti, *Il petrarchismo*, Milano, Garzanti, 1959, p. 110.

²⁵ *Prose*, a cura di G. Martellotti e di P. G. Ricci, E. Carrara e E. Bianchi, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1955, p. 158.

²⁶ *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, [1992] 2004, p. 98.

ser, na actualidade, um assunto puramente especulativo, acerca do qual não há qualquer dado seguro.

A crítica não tem deixado de pôr em evidência as implicações do estatuto de ficção que é próprio da figura de Laura, ao nível epistemológico. Adelia Noferi evoca, a este propósito, o *alieniloquium*: falar sobre um objecto, Laura, que é ao mesmo tempo objecto de palavra e de louvor por parte dos outros: “[...] discorso dell’Altro, o l’Altro Discorso, l’Altro Linguaggio (il linguaggio poetico) che, dentro lo statuto del linguaggio, ne opera costantemente la contestazione e la destrutturazione”²⁷. Enquanto discurso sobre o discurso, criação de realidades através do discurso, os *Rerum vulgarium fragmenta* encontram no próprio poeta o seu verdadeiro centro. Laura é tão só o centro declarado e aparente de uma existência cujo verdadeiro centro é o amante. Como tal, Petrarca *elabora* essa ausência através da palavra que se faz sinal da sua presença, na medida em que a poesia brota do espaço de não coincidência entre o poeta e o seu desdobramento narcísico, representado por Laura e pelos versos que a dizem. Laura é uma criatura da palavra, em palavras.

4. O PETRARQUISMO QUINHENTISTA: LITERATURA E SOCIEDADE

A poesia de Petrarca mereceu tão vivo apreço, nos séculos seguintes, que se converteu em modelo supremo de toda a expressão lírica, passando a ser modelizada como código. Para cantarem os seus amores, os poetas reutilizavam fórmulas e modos de dizer celebrizados pelas suas páginas. Mas a sua fama é inerente a uma dimensão social que impregna profundamente modelos de comportamento e estilos de vida.

Com o auge da voga petrarquista, Petrarca converte-se numa espécie de *self-service* emocional, disponível para a expressão de todas as modulações sentimentais de uma alma requintada e sensível. Assim era nas grandes Cortes de toda a Europa. No século XVI, os *Rerum vulgarium fragmenta* foram um autêntico *best seller*. Era hábito as

²⁷ “Il Canzoniere del Petrarca: scrittura del desiderio e desiderio della scrittura”, *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il neo-classicismo, Leopardi, l’informale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 45.

senhoras trazerem consigo, preso nas pregas do vestido, o Cancioneiro de Petrarca, o *Petrarchino*, como lhe chamavam com ternura, isto é, o *Petrarcazinho*, espécie de *vade mecum* onde os amantes encontravam o correlato literário de todos os seus estados de alma e de todos os seus anseios, numa linguagem dotada de uma elegância e de uma capacidade expressiva únicas. O diminutivo *-ino* tem um significado afectuoso, mas, além disso, era utilizado para referir um objecto que se caracterizava, materialmente, pelo seu pequeno tamanho. O sucesso dos livros em formato diminuto (hoje, chamar-lhes-íamos edições de bolso) não é, aliás, casual. Por motivos essencialmente práticos, qualquer livro intensamente manuseado que o leitor deseje trazer sempre consigo, nas mais variadas circunstâncias, deve ter pequenas dimensões. As edições dos livros de horas contam-se entre as primeiras que se adaptaram a essa função. A todas as vantagens inerentes à impressão do Cancioneiro em formato reduzido, vinha assim acrescentar-se uma outra, visto que, nas Igrejas, o pequeno livro não se diferenciava dos livros de horas. Ao explicar as razões do sucesso comercial da edição *a saccochia*, ou seja, em formato reduzido, do Cancioneiro, publicada no ano de 1547, na cidade de Veneza por Gabriele Giolito de' Ferrari, Salvatore Bongi conta que o livrinho “[...] talvolta si leggeva furtivamente nelle chiese, come fosse un libro di ore”²⁸. Na *Galleria degli Uffizi*, em Florença, encontra-se exposto um quadro de Andrea del Sarto (Florença, 1486-1530) intitulado *Ritratto di giovane donna con un petrarchino*, no qual é representada uma jovem de corte que tem nas mãos um desses *Petrarcazinhos* em tamanho reduzido (fig. 3).

Esta dimensão social do petrarquismo serve de pano de fundo a uma prática poética sustida por uma série de instrumentos mediadores, mas que não é acompanhada por uma reflexão teórica acerca dos fundamentos do género lírico com a mesma dimensão. A forma como decorre a evolução e o desenvolvimento do sistema dos géneros literários ao longo dos períodos designados como clássicos processa-se, logo a partir do Renascimento, em concomitância com uma intensa actividade de especulação e de indagação conceptual. Todavia, não foi exactamente esse o caso do género lírico, que só num momento mais avançado se fez

²⁸ *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*, descritti ed illustrati da Salvatore Bongi, Roma, Principali Librai, 1890, vol. 1, p. 138.

objecto de uma reflexão específica²⁹. Assim se compreende que, quando Pomponio Torelli, em finais do século XVI, compôs o *Trattato della poesia lirica*, tivesse chamado a atenção para a ausência de uma teoria crítica nesse domínio, situação que não encontra paralelo nem no campo da épica, nem no campo da tragédia³⁰.

Com efeito, na génese de uma prática literária de considerável amplitude e de franco sucesso, o petrarquismo, encontra-se uma outra prática literária que lhe serve de exemplo, a de Petrarca e depois a de alguns petrarquistas de renome. Vale a pena sublinhar a importância da dimensão assumida por essa modalidade de difusão e de afirmação. O facto de o petrarquismo ter por cerne uma referência concreta dotada de valor exemplar, ou seja, o Cancioneiro, em muito favoreceu o largo espectro da sua escala de difusão, quer pelo que diz respeito à abrangência do público implicado, quer pelo que diz respeito à amplitude das áreas geográficas envolvidas³¹. A poesia de Petrarca erige-se em

²⁹ Vd. Giulio Ferroni, Amedeo Quondam, *La "locuzione artificiosa" [...]*, pp. 13-32 e passim; e Nicola Gardini, "Imitatio o l'essenza della poesia", *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 3-19. Quanto à questão da *imitatio*, nas suas implicações retóricas, literárias e epistemológicas, vd. os artigos reunidos em *Retorica e critica letteraria*, a cura di Lea Ritter Santini e Ezio Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1978, em particular a intervenção de Cesare Segre; Rainer Warning, "Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire": *Kolloquium Kunst und Philosophie. 2. Ästhetische Schein*, herausgegeben von W. Oelmüller, Paderborn, Schöningh, 1983, pp. 168-186 e 283-317; e *Renaissance Diskursstrukturen und Epistemologische Voraussetzungen. Literatur. Philosophie. Bildende Kunst*, herausgegeben von Klaus W. Hempfer, Stuttgart, Steiner, 1993.

³⁰ Escreve Torelli nas páginas iniciais do seu tratado: "Perciò che Aristotele, che di dar ferme regole s'affaticò a' poeti, [...] sì come a lungo trattò delle tragedie et epopeie, così verisimile è che trattasse di tutto l'artificio lirico. Nondimeno di quelle due parti, benché lacero, il suo trattato abbiamo, di quest'altra pur parola scritta da lui non si trova. Et i moderni nostri, che sopra li tragici et epici componimenti e quanto circa di loro scrisse Aristotele fanno forse più romore di quello che bisogneria, di questa, che bisogno avria di aiuto, quasi niente parlano. E quello ch'è più da meravigliarsi, quanto più povera è la lirica poesia di regole che ce la insegnino, tanto più la vediamo noi ricca di compositori, e le composizioni tanto diverse che dalla lettura loro più tosto confusione per la contrarietà che certezza per l'osservazione se ne potria cavare." (*Trattato della poesia lirica del perduto academico innominato. 1594: Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Roma, Bari, Laterza, 1974, vol. 4, p. 239).

³¹ Amedeo Quondam associa o fenómeno do petrarquismo à emergência, em Itália, de um novo género de alfabetizados para os quais Petrarca é, simultaneamente, silabário e

matriz disponível para todos os usos, não tanto como modelo a ser decodificado em sentido teorizante, mas antes qual repositório de *exempla*, dotado de excepcional qualidade, que oferece largas e imediatas possibilidades de modelização.

A feição homologante que caracteriza a voga petrarquista, por toda a Europa, e que se consubstanciou na eleição desse modelo como código, além de ser apoiada por instituições que se encontravam intimamente ligadas aos grandes centros de poder (a Corte, a Academia e as Escolas), teve ao seu serviço um fundamental instrumento de difusão, a imprensa. O petrarquismo quinhentista coincidiu com o portentoso desenvolvimento da actividade editorial italiana. O cômputo das tiragens do Cancioneiro só no *Orlando furioso* de Lodovico Ariosto encontrou um termo de comparação à altura³². Mas o quadro daí resultante em muito supera um número de edições que, já por si, é bastante elevado. Paralelamente às sucessivas impressões de *Petrarcas* para todos os gostos e para todas as ocasiões, toma forma um outro tipo de actividade editorial que só em função desse êxito poderá ser cabalmente compreendido nos termos em que foi analisado por Amedeo Quondam³³: o dicionário de rimas, o repertório de *topoi* e de imagens, a antologia poética. Nesse âmbito, cabe um papel pioneiro a Nicolà

gramática, vocabulário e tópica, rimário e poética (*Il naso di Laura [...]*, p. 49). Para um panorama do petrarquismo italiano, nas suas implicações literárias, sociais e antropológicas, vd., além do citado volume de Quondam, *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Ferrara, Panini, Istituto di Studi Rinascimentali, 1989; Roberto Fedi, *La memoria della poesia. Canzonieri e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990; e, mais recentemente, Amedeo Quondam, “Petrarquistas e gentis-homens”: *Petrarca 700 anos*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da UC, 2005, pp. 187-248.

³² Pelo que diz respeito tão só ao século XVI, Attilio Hortis, no *Catalogo delle opere di Francesco Petrarca esistenti nella Petrarcesca Rosettiana di Trieste, aggiuntavi l'iconografia della medesima*, Trieste, Appolonio e Caprin, 1874, fez o levantamento de 167 tiragens dos *Rerum vulgarium fragmenta* e de 176 do *Orlando furioso*. Ultimamente, esse número elevou-se a cerca de duas centenas com as pesquisas de Klaus Ley in Zusammenarbeit mit Christine Mundt-Espín und Charlotte Krauss, *Die Drucke von Petrarca “Rime” 1470-2000. Synoptische Bibliographie der Editionen und Kommentare*, Zürich, New York, Bibliotheksnachweise, Georg Olms, Hildesheim, 2002.

³³ O elenco, a descrição e a contextualização desta tipologia editorial foram elaborados por Amedeo Quondam em *Il naso di Laura [...]*, fonte da informação apresentada, e “Petrarquistas e gentis-homens”.

Liburnio, autor de *Le volgari eleganze* (Veneza, 1521) e de *Le tre fontane* (Veneza, 1526), compêndio editado um ano depois das *Prose della volgar lingua* de Bembo. Mas um dos mais talentosos compiladores desse gênero de instrumentos foi, indubitavelmente, Francesco Alunno, com as *Ricchezze della lingua volgare*, que entre 1543 e 1557 teve cinco edições, e em particular com *La fabrica del mondo*, do qual saíram nada menos do que quinze edições, de 1548 a 1600. A funcionalidade, muito prática, deste repertório de Alunno é convicção que se encontra bem patente logo no seu *incipit*: *La fabrica del mondo di messer Francesco Alunno da Ferrara, nella quale si contengono le voci di Dante, del Petrarca, del Boccaccio e d'altri buoni autori, mediante le quali si possono scrivendo isprimere tutti i concetti dell'uomo di qualunque cosa creata*. Por sua vez, o manual de Girolamo Ruscelli intitulado, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana nel quale va compreso un pieno e ordinatissimo rimario, con la dichiarazione, con le regole e col giudicio per saper convenevolmente usare o schifar le voci nell'esser loro, così nelle prose come nei versi* (Veneza, 1559), geralmente conhecido como *Rimario*, teve consecutivas edições até meados do século XIX. Ruscelli era um ótimo conhecedor dos gostos do público quinhentista, o que lhe valeu notável sucesso enquanto organizador de antologias poéticas. As *Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte* (Veneza, 1545), juntamente com *Il tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona fabricato da tutti i più gentili spiriti e in tutte le lingue principali del mondo* (Veneza, 1554), foram famosíssimos em toda a Europa. Nem se encontram ausentes desse quadro autênticos guias de leitura, como *I luoghi difficili del Petrarca nuovamente dichiarati* de Giovanni Battista Castiglione (Veneza, 1532).

Esse tipo de instrumentos visa colocar à disposição do leitor um conjunto organizado de materiais disponíveis para imediato reuso, no âmbito de uma prática literária que envolve vastíssimos estratos intelectuais. Os bons autores, Petrarca em destaque, asseguram a *dizibilidade* do mundo, para utilizar a expressão de Carlo Ossola³⁴. Desta feita, o

³⁴ Carlo Ossola, "Tradizione classica e tradizione volgare": *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. 2. Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 12.

petrarquismo é uma modalidade de reuso que tem na sua base a memória e a citação, afirmando-se, pois, como uma tradição, em sentido etno-antropológico, porquanto *corpus* de enunciados e conjunto textual organizado num sistema de valores activo no âmbito de uma densa trama de práticas rituais, à qual é conferida a função de produzir, conservar e transmitir a própria identidade de um grupo social, a sua forma cultural³⁵. Por consequência, o sentido da escrita brota de um movimento de reduplicação, entre um texto primeiro e os sucessivos textos dele decorrentes, entre matriz e imitação, numa cadeia especular que consagra essa própria relação.

As poéticas da Antiguidade que lhe servem de referência são sujeitas a uma operação de mediação que tende a privilegiar os aspectos formais, interpretando a mimese na sua dimensão verbal. A valorização do trabalho de composição e a apologia da imitação de escritores dotados de inquestionável valor exemplar vão ao encontro dos grandes objectivos do labor petrarquista. Mais do que a semelhança entre palavras e coisas, é evidenciada a semelhança entre palavras e palavras, nas suas relações e nas modalidades de *imitatio* que dela se inferem. Sob este ponto de vista, o reuso da série de elementos codificados que fundamenta o petrarquismo tem no seu cerne um processo de mimese, considerado como acto de produção de um mundo simbólico que envolve elementos teóricos e práticos³⁶. Não tendo o plano empírico existência por si só, independentemente da respectiva apreensão e da descrição que dele é elaborada, para ser compreendido carece necessariamente de uma construção simbólica que o revele e que o clarifique. Como tal, a criação mimética abrange, transversalmente, vários mundos, implicando assim formas de conhecimento cuja dimensão prática ocupa um lugar essencial. Daí decorre uma considerável complexidade simbólica e cognitiva, que é tanto mais elevada nos processos de simulação artística. Nesse âmbito, a mimese adquire uma dimensão social sustentada por aquela atitude que René Girard designa como *désir mimétique*. O sujeito não deseja o objecto em si mesmo, mas na medida em que o desejo de outrem o torna desejável. Contudo, se o outro é, da mesma feita, o modelo que suscita o desejo e o obstáculo que impede a sua consecução,

³⁵ Amedeo Quondam, *Il naso di Laura [...]*, p. 14.

³⁶ Vd. Gunter Gebauer, Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur. Kunst. Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992, p. 11.

subjaz a toda a mimese um conflito, numa espécie de *double bind* que fundamenta o próprio acto de imitação e o propuliona a partir do duplo imperativo de imitar e de não imitar³⁷.

A transposição destas perspectivas críticas para o domínio do petrarquismo poderá permitir a dilucidação da especificidade de vários aspectos de uma prática homologante e convencional, na medida em que a novidade de cada texto decorre da simbologia de um subtil jogo de presenças e de ausências, de clivagens e de aproximações, cuja caracterização literária ganha sentido na decorrência dos processos de socialização e de mediação a que é sujeita uma matriz codificada, no seio de um quadro em que a própria expressão da sensibilidade pessoal dela decorre.

5. A FIGURA FEMININA PETRARQUISTA

A representação literária da figura feminina petrarquista, na poesia italiana dos séculos XV e XVI, segue duas tendências, a do cânone longo e a do cânone breve, sendo esta última a que irá prevalecer³⁸. A primeira tende a dissolver a coerência da estrutura do retrato de tal forma que os seus elementos constituintes vão surgindo de forma disseminada e as relações entre cada imagem e o atributo visado perdem consistência. Diferentemente, a segunda tende a acentuar o carácter restritivo dos elos que unem o elemento comparado ao termo de comparação, criando um esquema de *planta central* que marginaliza combinações assimétricas. Um dos mais destacados representantes da primeira tendência é Boiardo, ao passo que a segunda vertente foi consagrada por Pietro Bembo.

Na actividade intelectual do cardeal Pietro Bembo (Veneza, 1470 – Roma, 1547), filólogo, promotor editorial, poeta e teorizador, funde-se

³⁷ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972 [e reimpr.]. Este crítico consagrou um volume à obra teatral de William Shakespeare, intitulado, sintomaticamente, *A Theater of Envy. William Shakespeare* (New York, Oxford, Oxford University Press, 1991), onde analisa o conflito que sustém a tensão dramática a partir da relação mantida entre as várias personagens.

³⁸ Retomam-se as conclusões da análise de Giovanni Pozzi, “Il ritratto della donna nella poesia d’inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione”.

uma multiplicidade de facetas que dele faz um dos mais lídimos representantes do petrarquismo da primeira metade do século XVI. A edição do Cancioneiro que preparou para os prelos do célebre editor veneziano Aldo Manuzio, publicada em 1501, é um marco fundamental da história da filologia petrarquiana³⁹. Quer pela sua actividade de teorização linguístico-literária, quer pela sua produção lírica, Pietro Bembo ocupa um lugar de relevo no quadro daquele fenómeno literário que costuma ser designado como *hipercodificação petrarquista*, ou seja, a operação de selecção, efectuada no âmbito da poesia de Petrarca, que se consubstancia na rigorosa escolha de modalidades expressivas consideradas de suma elegância. Os pressupostos que subjazem a este objectivo de depuração são expostos no tratado *Prose della volgar lingua*, publicado em 1525. Nas suas páginas, Petrarca é eleito como modelo supremo para a poesia, ao passo que, pelo que diz respeito à prosa, o grande exemplo que deverá ser seguido é o de Boccaccio. 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*. O ideal de construir uma língua harmónica e perfeita a partir de uma operação de escolha e selecção assente em critérios muito exigentes encontra-se estritamente relacionado com o neoplatonismo quinhentista⁴⁰.

Não é só no plano formal que o ideário neoplatónico tem um impacto de fundo sobre a poesia de Bembo, como também no plano do conteúdo. Essa componente filosófica irá aplacar os conflitos que per-

³⁹ Vd. infra, 7, p. 237.

⁴⁰ É a continuidade e o rigor de sucessivas operações selectivas desse teor, ao longo do tempo, que conferem ao italiano uma harmonia própria. Vd. Maurizio Perugi, "O *Stilnuovo* italiano: unidade de inspiração, pluralidade de formas": *Leonardo Express*, <<http://www.fl.uc.pt/INSTITU/IEITAL/Leonardoexpress/Perugi.html>>. Sobre o petrarquismo de Bembo, vd. a "Introduzione" de Carlo Dionisotti a Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. D., Torino, UTET, [1960] 1992; Andreas Kablitz, "Lyrische Rede als Kommentar. Anmerkung zur Petrarca-Imitatio in Bembo's Rime": *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin*, herausgegeben von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Stuttgart, Franz Steiner, 1993, pp. 29-76; e, mais recentemente, a informação condensada na antologia, *Lirici del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 54-57 e 77-217.

turbavam o universo lírico de Petrarca. A oposição entre anseios do corpo e anseios do espírito, entre deleite e pecado, ou seja, o dissídio, deixa de ter razão de ser. Bem o ilustra o famoso retrato da figura feminina contido no soneto,

Crin d'oro cresco 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 i cor dstringe 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.⁴¹

PIETRO BEMBO

Bembo selecciona, na poesia de Petrarca, os elementos constitutivos do retrato feminino que considera mais perfeitos, através da referida operação de escolha, a hipercodificação. Começa por enaltecer os cabelos de ouro e de âmbar, para seguidamente louvar a tez de neve, os olhos que superam o sol, os lábios e os dentes que são rubis e pérolas e a mão de marfim. O modo segundo o qual são apresentados esses elementos segue, com uma exactidão quase geométrica, a ordem prescrita pela figura da *effictio*: cabelos (*crin*, v. 1), olhos (*occhi*, v. 3), sorriso (*riso*, v. 5), lábios e dentes (*rubini e perle*, v. 6), mão (*man*, v. 8). Seguidamente, é louvada a sua voz, bem como os seus dotes espirituais.

O amor é concebido como um sentimento plenamente harmonioso, que não inspira ao amante qualquer espécie de dúvida ou de receio, em consonância com o ideário neoplatónico. A figura feminina enaltificada em “Crin d'oro cresco e d'ambra tersa e pura” é dotada de uma excepcional beleza física, sendo da mesma feita uma essência angelical, tal

⁴¹ *Prose e rime*, pp. 510-511.

como a mulher-anjo cantada pelos cultores do *dolce stil novo*. O verso final, “grazie, ch’a poche il ciel largo destina”, não deixa margem para dúvidas: esta mulher é uma graça do Céu. É o *incipit* do soneto número 213 do Cancioneiro, que Bembo faz seu através do típico processo de citação e reuso:

Gratie ch’a pochi il ciel largo destina:
 rara vertù, non già d’umana gente,
 sotto biondi capei canuta mente,
 e’n humil donna alta beltà divina;
 leggiadria singulare et pellegrina,
 e’l cantar che ne l’anima si sente,
 l’andar celeste, e ’l vago spirto ardente,
 ch’ogni dur rompe et ogni altezza inchina;
 et que’ belli occhi che i cor’ fanno smalti,
 possenti a rischiarar abisso et notti,
 et tôrre l’alme a’ corpi, et darle altrui;
 col dir pien d’intellecti dolci et alti,
 coi sospiri soave-mente rotti:
 da questi magi transformato fui.

PETRARCA

Neste poema de Petrarca, a forma como a mulher amada é concebida, num primeiro tempo, muito deve ao modelo stilnovista. Mas o poeta de Arezzo não se limita a seguir os seus ilustres predecessores. No último verso, retoma todos os dotes anteriormente exaltados (*questi*), de uma forma global, para os qualificar como magos (*magi*), assim introduzindo o tema pagão da fatalidade e das tentações de amor. A figura feminina acaba por se erigir, pois, num ser bivalente, visto que os seus atributos são qualificados, da mesma feita, como angelicais e encantatórios.

O dissídio, estado de espírito típico das páginas de Petrarca, no soneto de Bembo, “Crin d’oro crespo e d’ambra tersa e pura”, perde razão de ser. Conforme tivemos ocasião de verificar, o amor é concebido como um sentimento harmonioso que proporciona felicidade ao enamorado. Todavia, essa harmonia tem um preço: a mulher enaltecida é recoberta por uma acentuada carga literaturizante, na medida em que

o seu retrato resulta de um trabalho literário de selecção e combinação extremamente apurado, que tem por referência as páginas do Cancioneiro.

A clareza e a harmonia que o inspiram, acabado exemplo do processo de hipercodificação bembesco, justificam sobejamente o excepcional apreço que mereceu. Os poetas renascentistas imitaram-no, obviamente, de modo próximo. Mas a fama da composição projectou-se muito para além do Renascimento, mantendo-se viva ao longo dos períodos do Maneirismo e do Barroco, em todas as Literaturas da Europa. Na verdade, o seu texto logo se erigiu em elo propulsor de uma famosíssima cadeia de reduplicações especulares que inspirou inúmeros poetas. Pelo que diz respeito ao panorama italiano, deparamos com um conjunto de textos afinados por tonalidades muito diversas: “Crini d’oro, amor, visco ed inganno” e “Cresco dorato crin, che ad amorese” de Lodovico Paterno⁴²; “Chiome, di mille cor reti e catene”, soneto religioso em que o célebre pregador veneziano Gabriele Fiamma dá voz a Santa Maria Madalena⁴³; e tantos outros. Mas o imitador de Bembo que ganhou maior fama foi Camillo Pellegrino di Capua, com “D’oro finto non già, ma tersa e pura”⁴⁴ e, em particular, com

Occhi che di splendor vincono il sole
dal cui lume gentil l’alma s’accende,
perle e rubini ov’Amor l’arco tende
e scocca al dolce suon de le parole;
 crespe chiome e d’or fino, ond’Amor sole
ordir la rete in cui m’annoda e prende,
candida man che dolcemente offende
e stringe’l cor, che gioia altra non vole;
 cantar che fura l’alme e al ciel le ’nvia,
grazia ch’ancide altrui, celeste riso
che scopre primavera a mezzo ’l verno;
 onestà che più ch’altri m’ha conquiso,
son le doti che fan la donna mia
sola nel mondo e’l mio bel foco eterno.⁴⁵

CAMILLO PELLEGRINO

⁴² Que se podem ler em Giulio Ferroni, Amedeo Quondam, *La “locuzione artificiosa” [...]*, pp. 343 e 346.

⁴³ *Il Cinquecento*, a cura di Giulio Ferroni, Milano, Garzanti, 1978, p. 36.

⁴⁴ Apud Giulio Ferroni, Amedeo Quondam, *La “locuzione artificiosa” [...]*, p. 396.

⁴⁵ *Ib.*, p. 394.

No contexto marcado pelo alto grau de normatividade que caracteriza a codificação literária petrarquista, a inversão da ordem dos atributos femininos, conforme é operada por Pellegrino di Capua, introduz uma variante muito significativa. De facto, o soneto começa por enaltecer, primeiramente, os olhos, cujo esplendor supera, da mesma feita, o do sol (vv. 1-2), para de seguida louvar os dentes e os lábios, quais pérolas e rubis (vv. 3-4), só então se referindo aos cabelos de ouro (vv. 5-6), o que implica a alteração da ordem da *effictio*. A exploração dessa possibilidade modelizante de forma alguma subverte, porém, os limites da normatividade petrarquista: desagrega-a através do artifício, da *maniera*. O Capuano desenvolve, afinal, uma modalidade mimética que se encontrava contida, *in nuce*, no soneto do grande futor da hipercodificação petrarquista, “Crin d’oro crespo e d’ambra tersa e pura”. A centralidade que Bembo conferira aos olhos, observando a ordem do retrato, é traduzida por Pellegrino di Capua através de um outro esquema retórico, que coloca esse elemento em primeiro lugar. O distanciamento do *topos* da *effictio*, nos termos em que é levado a cabo, reforça, afinal, essa componente semântica, acentuando a consistência de uma cadeia especular de textos que se reflecte em sucessão. É assim que a superlativização do esplendor dos olhos, relativamente ao sol, passa, em definitivo, a ocupar a ribalta.

Também William Shakespeare retomou esse retrato, colocando em primeiro plano os olhos, em “My mistress’ eyes are nothing like the sun”, que será objecto de mais detalhada análise⁴⁶. Ronsard teve uma tal predilecção por ele que o imitou reiteradamente. Recorde-se o soneto de *Le premier livre des amours*:

Œil, qui des miens à ton vouloir disposes,
comme un Soleil, le Dieu de ma clairté:
ris, qui forçant ma douce liberté,
me transformas en cent metamorfoses:
larme d’argent, qui mes flammes arroses,
lors que tu feins de me voir mal traité:
main, qui mon cœur captives arresté,
emprisonné d’une chaisne de roses:

⁴⁶ *Infra*, 2.6.

je suis tant vostre, et tant l'affection
 m'a peint au sang vostre perfection,
 que ny le temps, ny la mort, tant soit forte,
 n'empescheront qu'au profond de mon sein
 tousjours gravez en l'ame je ne porte
 un œil, un ris, une larme, une main.⁴⁷

RONSARD

Ronsard segue de modo próximo o soneto de Bembo sem se limitar, porém, à elaboração de um mero decalque da cadeia de imagens petrarquistas nele contida. As duas composições têm em comum um processo retórico de índole enumerativa elaborado de acordo com a ordem da *effictio*. Três dos atributos físicos enaltecidos têm o seu equivalente em Bembo: *œil* (v. 1), *ris* (v. 3), *main* (v. 7). No caso de *larme* (v. 5), encontramos-nos perante uma notação particular, que acentua o carácter impressivo da figura feminina louvada. Aliás, a imagem especular através da qual a composição se conclui envolve-a numa atmosfera de sereno equilíbrio, em perfeita consonância com o ideário neoplatónico. Por este conjunto de razões, tal imitação coaduna-se com o quadro periodológico renascentista.

A enorme difusão deste retrato feminino é igualmente atestada pelas recriações satíricas e pelas paródias que dele foram feitas, não só no domínio da literatura, como também em campo iconográfico. Francesco Berni escarnece-o em “Chiome d’argento fino, irte e attorte”⁴⁸. Por sua vez, as mais famosas representações iconográficas integradas nesse filão surgem no Barroco com *Le berger extravagant* (fig. 4), romance pastoril escrito em tom de paródia pelo polígrafo francês Charles Sorel (Paris, 1600-1674). Conforme se pode ver, no desenho da figura feminina são colocados, em lugar dos cabelos, trançados de ouro donde pendem canas de pesca munidas da isca que o amante irá morder (*l’esca del mio foco*, escreve Bembo no penúltimo verso). Na testa, representa-se Cupido sentado sobre um trono, empunhando um

⁴⁷ Pierre de Ronsard, *Le premier livre des amours, Œuvres complètes. 1*, édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, 1993, pp. 69-70, 90; vd. também, na mesma recolha lírica, os sonetos “Ces liens d’or, ceste bouche vermeille” (pp. 27-28, 6), “Une beauté de quinze ans enfantine” (pp. 33-34, 18) ou “Œil dont l’esclair mes tempestes essuye” (pp. 94-95, 137).

⁴⁸ *Il Cinquecento*, p. 272.



Figura 4

arco e várias setas, e também as sobrancelhas têm a forma de arcos de flechas. Os olhos são sóis donde saem dardos e chamas, as faces são lírios e rosas, os lábios pedaços de coral e os dentes pequenas pérolas. O gosto pelo pormenor e a atracção pela fantasia que caracterizam estas representações iconográficas são próprios do período barroco.

Passando para o âmbito do lirismo português quinhentista, logo verificamos que o centão de Bembo foi, da mesma forma, muito apreciado.

Em destaque, Camões:

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 ouviisse!
 S'imaginando só tanta beleza
 de si, em nova glória, a alma s'esquece,
 que fará quando a vir? Ah! quem a visse! (Soneto 95, p. 164)

CAMÕES

Se compararmos os atributos femininos louvados com aqueles que são exaltados por Bembo em “Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura”, verificamos que entre eles se estabelecem relações de grande proximidade: *crin d'oro* (v. 1) – *fios de ouro* (v. 1); *occhi soavi* (v. 3) – *olhos* (v. 5); *riso* (v. 5) – *honesto riso* (v. 8); *rubini e perle* (v. 6) – *perlas e corais* (v. 10); *man d'avorio* (v. 8) – *mão bela* (v. 2). Camões observa, da mesma forma, a figura de retórica da *effictio*, embora não a decalque com absoluta fidelidade. Sob esta óptica, um dos elementos do retrato traçado em “Ondados fios d' ouro reluzente” surge claramente deslocado: a *mão*, que é referida logo no segundo verso. Na verdade, são extremamente raros os passos da lírica camoniana nos quais o modelo em causa é imitado com perfeita e absoluta fidelidade. Mas esse afastamento da norma da *effictio* de forma alguma é fortuito: a mão é associada aos cabelos, num gesto tipicamente feminino. Desta feita, Camões

introduz uma nota de naturalidade num texto que tanto tem de artificial. Ao terminar a composição expressando o anseio de ver a mulher, trata um tema de ascendência neoplatónica, também presente na poesia stilnovista, o do olhar como forma de comunicação entre os amantes.

Recolhi da tradição manuscrita uma série de sonetos que decalcam com elegância, também eles, a *effictio* bembesca. Assim, no *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, o soneto de António Lopes da Veiga,

Crespo cabelo deouro, que a aura leve
 ondea, emove, sobre frescas rosas;
 chamas, que amor acende, emais forçosas
 faz, por milagre seu, na pura neve,
 imensa luz, que num espaço breve,
 deixa as celestes luzes invejosas:
 finos rubis, eperolas preciosas,
 emque amor seus thesouros nos descreve,
 suave riso, donde sempre a Aurora
 nacendo estâ, graciosa honestidade,
 que igualmente, de amor fere, e defende.
 Estes os laços sam, com que a Vontade,
 tanto meprende amor, quanto namora:
 tanto mais liberal, quanto mais prende.⁴⁹,

ANTÓNIO LOPES DA VEIGA

além de dois outros sonetos de Fernão Rodrigues Soropita, no último dos quais se lêem alguns sinais do desengano próprio da cosmovisão maneirista:

Cabello em riquos lassos ordenado
 deoutro ouro demais preço que amor cria,
 olhos que em vos trazeis oclaro dia
 que gasta asombra Vam demeu cuidado,
 boca a cujos rubis, amor tem dado
 outra graça, outro ser, outra valia,
 maãos de branco marfin que as almas lia
 por quem ocorasaõ me foi roubado,

⁴⁹ *Cancioneiro Fernandes Tomás*, fac-símile do exemplar único, com preâmbulo de Fernando de Almeida. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia e Etnografia, 1971, fl. 75r.

estranho padesser, doce perigo
brando enleo que amor no mundo pos
por comunicar mais seus bens com nosco.

Vós estais la sem mi, euqua sem Vos,
mas nem Vos deixais qua de estar comigo,
nem eu deixarei lá de estar con Vosco.⁵⁰

FERNÃO RODRIGUES SOROPITA

Esses cabellos louros escolhidos
que ho ser ao puro sol estão tirando
esse ar taõ perigrino, enque cuidando
estão continuamente meus sentidos,
esses furtados olhos taõ fingidos
que minha morte e vida estão cauzando,
essa divina graça que em falando
todos os coracoens deixa rendidos,
esse serto conserto, essa medida,
que fas dobrar no corpo agentileza
adevindade inteira tam subida,
que mera crueldade, e que crueza
saõ lasos em que amor qua nesta Vida
cauza em mi sufrimento, en Vos dureza.⁵¹

FERNÃO RODRIGUES SOROPITA

Pero de Andrade Caminha, por sua vez, leva a cabo uma modelização muito livre do soneto de Bembo, com alteração da ordem da *effictio*:

Rosto que a branca rosa tem vencida
e ante quem a vermelha é descorada,
olhos, claras Estrelas, que espantada
tem Alma, aceso o peito, presa a vida,
cabelos, puros raios, que abatida
deixam da Manhã clara a luz dourada,
divina fermosura, acompanhada
dũa virtude a poucas concedida,

⁵⁰ *Ib.*, fl. 15v.

⁵¹ *Ib.*, fl. 58v.

palavras, cheas 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'Alma escrito,
 me tem num puro amor todo desfeito.⁵²

PERO DE ANDRADE CAMINHA

Todavia, quando a imitação incide sobre referências que correspondem, já por si, a um decalque de “Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura”, institui-se uma cadeia especular cujo pendur literaturizante se torna ainda mais acentuado. É o que acontece, em particular, quando é imitado o referido soneto de Camillo Pellegrino di Capua, “Occhi che di splendor vincono il sole”, o qual granjeou igualmente grande fama. Têm essa particularidade o soneto de António Ferreira, “Uns olhos, que ao Sol claro, à Lua, ao Norte”, ao qual se fará mais pormenorizada referência⁵³, ou a composição, escrita num tom muito galante, que anda anónima no *Cancioneiro of the Hispanic Society of America*:

Esses olhos, Senhora, onde descansa
 o minino que as flechas d'ouro atira,
 esse cabelo donde o sol inspira
 mil raios em que a vista cega e cansa,
 essas faces que a pura semelhança
 das belas rosas tem, antes lh'a tira,
 essa boca que graças mil respira,
 e onde um bem está que não se alcança,
 essa testa que o ser tem de ser vossa,
 e donde Amor ordena cada hora
 viva e morra o desejo mas que presta.
 Não há quem tanto bem merecer possa.
 Eu me contento só com ver Senhora
 olhos, cabelos, faces, boca, testa.⁵⁴

ANÓNIMO

⁵² Vanda Anastácio, *Visões de glória*, Lisboa, FCG, JNICT, 1998, vol. 2, p. 51.

⁵³ *Infra*, 2.6.

⁵⁴ *The Hispano-portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America*, edition and notes by Arthur Lee-Francis Askins, Chapel Hill, U. N. C. Departement of Romance Languages, 1974, p. 37.

Mas os sinais do seu impacto não se ficam por aqui. O formulário do Capuano é também adaptado a situações que vão para além do âmbito restrito do lirismo amoroso, como neste soneto de Diogo Bernardes que anda nas *Várias rimas ao Bom Jesus* e tem a função de epitáfio de tema fúnebre:

Os olhos, ond' o casto amor ardia
 ledo de se ver neles abrazado;
 o rosto, onde com termo desusado
 vermelha rosa sobre neve abria;
 o cabelo, que enveja ao sol fazia,
 porque fazia o seu menos dourado;
 a branca mão, o corpo bem formado,
 tudo se torna aqui em terra fria:
 perfeita fermosura em tenra idade
 como flor, que sem tempo foi colhida,
 aqui se fechou a morte, surda, e dura.
 Como não morre amor de piedade,
 não della, que passou a melhor vida,
 de si, pois o deixou em noite escura?⁵⁵,

DIOGO BERNARDES

Como vemos, o lastro literário deste retrato feminino petrarquista foi enorme. As suas imitações não se limitaram, na maior parte dos casos, a um mero decalque formal. Nelas aflora ora o gosto literaturizante, ora o sentido de desengano próprios de uma época. O que, quando associado à adaptação da letra do texto do Cardeal veneziano a circunstâncias que transcendem o domínio estrito do lirismo amoroso, para se estenderem ao plano religioso, se faz sinal da permeabilidade da poesia portuguesa de Quinhentos à lição petrarquista, no âmbito da modelização da figura feminina.

⁵⁵ Diogo Bernardes, *Obras completas*, com prefácio e notas de Marques Braga, vol. 2, *Várias rimas ao Bom Jesus*, Lisboa, Sá da Costa, 1946, p. 144.

6. SHAKESPEARE E ANTÓNIO FERREIRA

A apresentação da figura feminina que fica contida no soneto de António Ferreira,

Uns olhos que ao sol claro, à lua, ao norte
 seu lume tiram, e onde resplandece
 ùa divina luz que òs qu'aparece
 faz no perigo não temer a morte;
 uns crespos laços de ouro que o mais forte
 atam, e prendem, de que se enriquece
 Amor, e foge, por que não empece
 neles, temendo algũa dura sorte;
 riso que em riso converte meu pranto;
 espirito que em mim todo bem inspira;
 fermosura no mundo nunca achada;
 são a só causa porque assi suspira
 minha alma em vão e porque em doce canto
 antes será desfeita que cansada.⁵⁶,

ANTÓNIO FERREIRA

bem como no soneto de William Shakespeare (Stratford-upon-Avon, 1564 – Warwickshire, 1616),

My mistress' eyes are nothing like the sun –
 Coral is far more red than her lips' red –
 If snow be white, why then her breasts are dun –
 If hairs be wires, black wires grow on her head:
 I have seen roses damasked, red and white,
 But no such roses see I in her cheeks,
 And in some pérfumes is there more delight
 Than in the breath that from my mistress reeks.
 I love to hear her speak, yet well I know
 That music hath a far more pleasing sound.
 I grant I never saw a goddess go;
 My mistress when she walks treads on the ground.

⁵⁶ António Ferreira, *Poemas lusitanos*, edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle, Lisboa, FCG, 2000, soneto 1.18, p. 57.

And yet by heav'n I think my love as rare
As any she belied with false compare.⁵⁷,

SHAKESPEARE

tem por matriz comum o modelo petrarquista.

O poema de António Ferreira (Lisboa, 1528-1569) foi pela primeira vez editado no volume *Poemas lusitanos*, impresso por Pedro Craesbeeck em Lisboa, no ano de 1598⁵⁸. A compilação é formalmente organizada em torno de núcleos onde se agrupam sonetos, odes, elegias, éclogas, cartas e epitáfios, nela sendo ainda incluídos a tragédia *Castro* e alguns textos isolados. Os sonetos de inspiração amorosa encontram-se dispostos de acordo com um andamento narrativo tripartido: de 1.1 até 1.32, é relatado um enlevo de juventude não correspondido e, de 1.33 até 1.58, um amor da maturidade, ao passo que, de 2.1 a 2.13, se lamenta a morte da pessoa querida. Não é possível atribuir peremptoriamente a responsabilidade dos critérios de ordenação dos poemas a uma entidade individualizada, entre o próprio autor, o seu filho, Miguel Leite Ferreira, ou o editor. Por sua vez, o soneto de William Shakespeare (1564-1616) teve a sua primeira impressão no volume *Sonnets*, editado por Thomas Thorpe em 1606, em Londres⁵⁹. Também neste caso subsistem muitas dúvidas em torno da identidade do responsável pela ordenação dos sonetos. O fio condutor que os liga assenta, porém, em ténues conexões narrativas, tanto mais lábeis quando confrontadas com as que enformam os *Amoretti* de Spencer ou *Astrophel and Stella* de Sidney. Não obstante, os critérios que presidem às compilações de Ferreira e de Shakespeare, considerados em função das suas implicações editoriais, poderão ser entendidos enquanto sinal dos gostos do público epocal de cada uma das recolhas.

No citado soneto, António Ferreira faz o louvor do retrato feminino de acordo com o cânone petrarquista, reutilizando tópicos consagrados pela hipercodificação bembesca, mas à margem da *effictio*. Por

⁵⁷ *Shakespeare's Sonnets*, edited with analytic commentary by Stephen Booth, New Haven, London, Yale University Press, 1977, p. 112, soneto 130.

⁵⁸ Vd., acerca das questões textuais envolvidas, a "Introdução" de T. F. Earle a António Ferreira, *Poemas lusitanos*, pp. 7-42.

⁵⁹ Para um balanço crítico dos vários dados implicados pela edição dos sonetos de Shakespeare, vd., por exemplo, Peter Jones, "Introduction": Shakespeare, *The Sonnets*, a selection of critical essays edited by P. J., London, Basingstoke, 1977, pp. 10-21.

um lado, ao limitar os atributos físicos enaltecidos a olhos e cabelos, restringe o leque de elementos, já por si muito rigoroso, selecionado por Bembo. Por outro lado, ao referir, em primeiro lugar, a luminosidade dos olhos, depois do que passa aos cabelos, introduz a variante de ordem consagrada por Pellegrino di Capua. Neste contexto, Ferreira dilata por *amplificatio* os termos em que é feito o louvor de cada um dos elementos do retrato, num contraponto entre divino e profano. A primeira quadra é dedicada aos olhos, com a introdução de parâmetros de ordem divina, ao passo que a segunda tematiza a excelência dos cabelos, realçada por um pequeno quadro tecido em torno da personificação de amor. Aliás, logo nos versos iniciais, o enaltecimento dos olhos tem na sua base uma tripla comparação, com o sol, a lua e o norte⁶⁰. As variações introduzidas por Ferreira consubstanciam-se, desta feita, num *alongamento* do cânone breve.

Shakespeare, em “My mistress’ eyes are nothing like the sun”, não observa, da mesma feita, a ordem da *effictio*. As partes do corpo mencionadas são, por ordem, *eyes, lips, breasts, hairs* e *cheeks*, sendo também feita referência à exalação, à fala e ao andar da figura feminina. No âmbito das letras inglesas, esboça-se, do mesmo modo, uma cadeia de elos mediadores que tem por fulcro o exemplo italiano. John Dover Wilson⁶¹ recorda, a propósito desse soneto, um outro de Thomas Watson, “Harke you that list to heare what sainte I serue”, editado em 1582 na *Ekatompathia*, ao passo que Hubler⁶² cita “My lady’s hair is threads of beaten gold”, a composição número 39 da recolha de Bartholomew Griffin, *Fidessa, more chast than kind*, impressa em 1596. Watson enaltece, respectivamente, *lockes, eies, forehead, wordes, wit, eyebrowe, nose, cheeke, breath, lips, necke, brest, fingers* e *slipper*. Por sua vez, Griffin começa também por enaltecer os cabelos, e, seguidamente, *front, eyes, cheeks, lips, hand, blush, breast, voice, grace, body, smiles and favors* e *feet*. Na realidade, ambos os textos introduzem variações de relevo no processo de modelização petrarquista. Embora os dois poetas observem, com mais ou menos rigor, a *effictio*, trabalham elementos

⁶⁰ Que muito provavelmente designará, por sinédoque, a estrela do norte.

⁶¹ John Dover Wilson, *An Introduction to the Sonnets of Shakespeare for Use of Historians and Others*, Cambridge, University Press, 1964, pp. 76-77.

⁶² Edward Hubler, *The Sense of Shakespeare’s Sonnets*, New York, Hill and Wang, 1952, p. 43.

que se integram no cânone longo. Watson faz referência ao nariz e ao pescoço, incidindo também sobre partes do corpo situadas abaixo do peito. Ora, conforme já se notou, a consagração do cânone breve, inerente à hipercodificação bembesca, traduziu-se, de outro modo, na marginalização do cânone longo, cujo uso foi excluído da expressão lírica de alto coturno. Mas outro antecedente haverá a destacar, a compilação *Astrophel and Stella* de Sir Philip Sidney, editada em 1591. Bradbrook⁶³ relaciona “My mistress’ eyes are nothing like the sun”, em particular, com o seu sétimo soneto, “When nature made her chief work, Stellas eyes, / In colour black why wraft she beames so bright?”, em cujos versos são enaltecidos os olhos negros de Stella. Nem será de descartar a hipótese de que, entre Pellegrino di Capua e Shakespeare, sirvam de elo mediador os sonetos de Pierre de Ronsard, “Œil, qui des miens à ton vouloir dispose” e “Œil dont l’éclair mes tempestes essuye”⁶⁴. Esta hipótese mostra-se tanto mais sedutora se tivermos em linha de conta que Ronsard dedicou várias composições a uma *plaisante brunette*⁶⁵. Não obstante o carácter necessariamente sintético deste panorama, dele resulta que, no quadro do lirismo inglês, o modelo do retrato feminino petrarquista é trabalhado com substancial liberdade relativamente à matriz italiana.

A admirável técnica construtiva do soneto de Shakespeare tem na sua base uma exímia mestria da linguagem literária. Nos seus versos, desdobram-se imagens e comparações consagradas pelos muitos dicionários, antologias e guias de leitura lançados no mercado livreiro pelas laboriosas *botteghe venezianas*. No entanto, o recurso a esses tópicos logo suscita uma série de perplexidades. A comparação entre os olhos da amada e o sol é, à partida, negada: *nothing like* (v. 1). A superlativização do objecto em relação ao elemento da natureza que lhe serve de termo de comparação é invertida: *Coral is far more red than her lips’ red* (v. 2). A cor escura do seu peito e dos seus cabelos é apresentada através de um andamento raciocinante, com a enunciação de uma hipó-

⁶³ M. C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry. A Study of his Earlier Work in Relation to the Poetry of the Time*, Middlesex, Victoria, Penguin, 1951, pp. 132-133.

⁶⁴ Cf. supra, pp. 62-63.

⁶⁵ Pierre de Ronsard, *Le premier livre des amours, Œuvres complètes. 1*, p. 31, soneto 14, v. 4; cf., além do mais, os sonetos 25, p. 37; 26, pp. 37-38; 65, p. 57; 93, p. 71; 152, p. 104; e, em *Le second livre des amours*, 2, p. 173.

tese que é posta em causa por uma constatação, a qual, no primeiro caso, é ainda enfatizada através da interrogação (vv. 3-4). Nos versos seguintes, fica patente uma variante desse mesmo artifício, quando um sujeito que tem a função de testemunha afirma ter visto rosas coloridas, assegurando, porém, através de um efeito contrastivo quiástico, que não vê dessas rosas nas suas faces: *I have seen roses [...] / But no such roses see I [...]* (vv. 5-6). A superlativização de certos odores, relativamente ao da amada, retoma um procedimento anteriormente utilizado, com uma subtil nota de ironia: *some perfumes* (vv. 7-8). O mesmo se passa com a música, mais agradável do que o som das suas palavras (vv. 9-10). A observação, por parte de uma primeira pessoa cuja consciência mediadora vai ganhando crescente relevo, de que nunca viu uma deusa andar, por sua vez, institui um distanciamento relativamente à concepção de um amor que, por via espiritualizante, é susceptível de se aproximar do plano divino (v. 11). E, finalmente, o poeta cita a comparação da amada com outras mulheres, conforme é feita por ela mesma, para desvanecer o seu sentido, face à sua própria opinião (vv. 13-14).

Tanto António Ferreira, como Shakespeare, servindo-se de eventuais mediações, põem em causa o modelo da *effictio* de Bembo. No entanto, a composição do poeta português reconduz, de certa forma, a um padrão hipercodificado, quando restringe o louvor a dois traços físicos, olhos e cabelos, que são tratados através de um efeito de simetria, entre cristão e pagão. Por sua vez, Shakespeare acentua essa distância através de um efeito de ilusão. O número de elementos referido é relativamente alargado, mas sem ultrapassar o confim do cânone longo, o peito, ao contrário do Watson de “Harke you that list to heare what sainte I serue”. Das cores implícita ou explicitamente mencionadas, o amarelo, o branco e o vermelho são componentes canónicas da paleta petrarquista. No entanto, essas tonalidades não servem para caracterizar a tez e os cabelos da amada, que não é loura. A mulher preta ou morena não tinha entrada na poesia de nível elevado, ficando confinada a géneros que eram integrados num padrão estilístico inferior. Ademais, o aparato retórico petrarquista mostra-se inadequado, conforme se explicitou, para a representação da *dark lady*. Na verdade, um dos aspectos mais surpreendentes de “My mistress’ eyes are nothing like the sun” resulta do modo como Shakespeare põe em causa a pertinência do aparato retórico petrarquista, reutilizando-o.

Tendo em linha de conta que estamos perante um texto ao qual subjaz uma cadeia de outros textos literários, seria possível falar de paródia. Todavia, a crítica especializada tem recorrido a essa designação com parcimónia. Booth qualifica-o como “a winsome trifle, [...] a solemn critical statement about sonnet conventions”⁶⁶. Hubler considera a composição “the essence of comedy”, acrescentando que, quando lida à luz da tradição, “it is also satire”⁶⁷. Uma das razões pelas quais se tende a evitar essa etiqueta encontrar-se-á muito provavelmente relacionada com a ideia de que o texto subliminar implicado pela paródia seja objecto de menosprezo⁶⁸. Por um lado, seria difícil asseverar, em termos inequívocos, o desprezo de Shakespeare pelas convenções petrarquistas, as quais, além de estruturarem o poema, ocupam um lugar modelizante fundamental no conjunto dos *Sonnets*⁶⁹. Na realidade, o ideal perfectivo por elas representado, tomado por si mesmo, não é posto em causa. Mas, por outro lado, é inegável a atracção que sobre o poeta é exercida por uma *dark lady* que não é dito, porém, que seja um modelo de beleza.

Aliás, o modo como cada um dos dois poetas se insere na cadeia de reduplicações petrarquista é indissociável de uma multiplicidade de factores contextuais de ordem editorial, poética e histórico-social. O livro dos sonetos de António Ferreira é dotado de um claro andamento narrativo, que mimetiza um percurso disposto ao longo de uma linha temporal coesa. A sua ordenação segue um modelo macrotextual de grande sucesso, o do cancionero como narrativa constituída por vários

⁶⁶ No comentário ao soneto inserto na citada edição de *Shakespeare's Sonnets*, p. 452.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 40.

⁶⁸ Na verdade, assim não é necessariamente. Observa Vítor Manuel de Aguiar e Silva a esse propósito que a paródia contradita sempre uma situação, “[...] mas nem sempre desqualifica e lacera o texto parodiado: nos poemas herói-cômicos, por exemplo, parodia-se frequentemente um texto épico célebre para desqualificar as personagens e as acções do poema herói-cômico e não para desqualificar o intertexto. A paródia não funciona sempre, ou necessariamente, como um factor de contestação de um código literário obsolecente ou anacrónico, já que pode funcionar inversamente como um factor de oposição a tentativas de inovação, favorecendo portanto a estabilidade e até a imobilidade do sistema literário.” (*Teoria da literatura*, Coimbra, Almedina, 2000, 8.^a ed., 12.^a reimpr., p. 600).

⁶⁹ Cf. G. Wilson Knight, *The Mutual Flame. On Shakespeare's "Sonnets" and "The Phoenix and the Turtle"*, London, Methuen, 1955, pp. 58-68.

microtextos⁷⁰. De outra forma, os sonetos de Shakespeare têm uma estrutura solta ou, quando muito, policêntrica, tratando mesmo temas cuja presença não é usual nas páginas das recolhas líricas da época, como o amor pelo *young man* e a paixão pela *dark lady*. A atracção pelo jovem corresponde ao reverso daquela poesia que, apesar de ser escrita por mulheres, nem por isso deixa de reutilizar um aparato retórico enformado por convenções masculinas. Quando as mulheres são autoras de poesia, usam, da mesma forma, o modelo que enaltece uma figura feminina por intermédio da voz do amante⁷¹. Por sua vez, a *dark lady*, além de não se enquadrar no padrão de beleza petrarquista, ostenta um comportamento que de modo algum é exemplar.

A esta questão anda associada uma outra, que diz respeito ao horacianismo. António Ferreira fez a sua formação universitária em Coimbra, um férvido centro do Humanismo renascentista português. Apesar de não ter frequentado o Colégio Real, não teria deixado de respirar a atmosfera de renovação propalada pelos seus ilustres mestres, conforme o mostra a proximidade das relações que manteve com Buchanan e com Diogo de Teive. O seu labor literário é enformado pelos grandes princípios da poética de Horácio, o “grã Flaco”, “o meu Horácio, a quem obedeço”, escreve Ferreira⁷². A 8.^a epístola do primeiro livro das cartas, bem como a 12.^a, mostram bem a profundidade dos elos que o ligam ao autor da *Ars*. Pelo que diz respeito a Shakespeare, a complexidade das suas concepções poéticas decorre, logo à partida, do espaço de intersecção em que se enquadram⁷³. Mas, além disso, os sonetos costumam ser situados num momento muito específico, quer em

⁷⁰ Vd. infra, 7.

⁷¹ O amor pelo *young man* pareceu tão estranho ao público leitor que na edição dos *Poems*, publicada em Londres no ano de 1640, são introduzidas alterações ao texto, donde resulta que o *young man* se transforma numa *young woman*.

⁷² António Ferreira, *Poemas lusitanos*, carta 1.8, v. 106, p. 282; e carta 2.12, v. 21, p. 366.

⁷³ Valha por todas a referência às páginas que Erich Auerbach dedicou a esse tema, no capítulo 13 de *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. O soneto 21, “So is it not with me as with that Muse”, que mantém alguns pontos de contacto com “My mistress’ eyes are nothing like the sun”, mostra até alguma distância em relação ao convencionalismo da inspiração. Trata-se, no entanto, de uma composição isolada, conforme observa J. B. Leishman, *Themes and Variations in Shakespeare’s Sonnets*, London, Hutchinson University, [1961] 1967, pp. 116-118, volume que passa em resenha vários aspectos do petrarquismo nos sonetos.

termos literários, quer em termos sociológicos. A sua composição anda associada ao iminente declínio da voga dessa forma literária que fora introduzida nas letras inglesas por Wyatt e Surrey na primeira metade do século XVI. O modelo formal em que é vazado “My mistress’ eyes are nothing like the sun” não é o do canónico soneto italiano, como o é o utilizado por António Ferreira, mas o do chamado soneto inglês ou shakespeareano. À medida que a influência formal italiana vai diminuindo, acentua-se o apreço merecido pelos autores latinos, em particular por Ovídio, cujos versos se fazem fonte de um filão lírico que anda intimamente ligado à expressão da sensualidade⁷⁴. Além disso, as mudanças que se verificam, no campo literário, a partir do fim do século XVI, são acompanhadas por grandes transformações sociais⁷⁵. A guerra com Espanha e as expectativas geradas pelas rotas de navegação incentivavam o espírito mercantilista. Perante a falta de estabilidade das relações entre cidade e campo, entre antiga nobreza e estratos em ascensão, cria-se um outro sistema de relações de dependência, num momento em que novos grupos franqueiam a entrada do mundo intelectual. Da mesma feita, a inserção social da mulher sofre, também ela, notórias mudanças⁷⁶. O ambiente de contenção que dominava a corte de Elizabeth I, no início do seu reinado, não pôde ficar incólume a tais perturbações. A renovação expressiva que se opera por esses anos é acompanhada pela voga da sátira e da ironia, do tratamento de temas sensuais e do questionamento das convenções. Nesse clima, o antipetrarquismo converte-se, pois, numa atitude absolutamente *courtly*.

Daqui resulta, à evidência, a diversidade dos cenários implicados. Às convulsões vividas pela Inglaterra da viragem de século serve de contraponto a visão de perfeita confiança nas instituições, nos ideais cívicos e nas possibilidades da palavra poética que é partilhada pelo

⁷⁴ Sobre a introdução e a evolução do soneto na literatura inglesa do século XVI, vd. F. T. Prince, “The Sonnet from Wyatt to Shakespeare” e Joan Grundy, “Shakespeare’s Sonnets and the Elizabethan Sonneteers”: *Shakespeare. The Sonnets*, pp. 164-184 e 185-199. Acerca da recepção de Ovídio, vd. M. C. Bradbrook, *op. cit.*, cap. 4 e passim.

⁷⁵ Esse quadro histórico é analisado por Lauro Martines, em correlação com a produção poética desse período, em *Society and History in English Renaissance Verse*, Oxford, Basil Blackwell, [1985] 1987, pp. 97-107 e passim.

⁷⁶ Situação amplamente ilustrada por Maria Filomena Trilho y Blanco Mesquita, “My daughter! O my ducats!...” *As mulheres e a economia em “The Merchant of Venice”*, dissertação de doutoramento em literatura inglesa apresentada à UC, 1996.

Desembargador da Casa do Cível, António Ferreira. A representação da figura feminina feita por Ferreira tem como pressuposto a *dizibilidade* do mundo, assente numa cadeia de homologias em cujo âmbito a variação reflecte a norma. De outro modo, Shakespeare cria um efeito de *double bind* que não encontra paralelo no poeta português. Ao idealismo de um sentimento perfeito, são contrapostas as percepções imediatas do sujeito sensitivo. Se o aparato retórico petrarquista é despojado do simbolismo literário inerente à sua condição mimética, também a mulher se despe da carga mimética idealizante que anda culturalmente associada ao sentimento amoroso. Daí resulta o relevo que através dessa *maneira* é adquirido quer pelas convenções petrarquistas, quer pelo objecto mimetizado⁷⁷, ambos focados em grande plano. Neste sentido, Shakespeare expõe a clivagem que fica entre os meios da mimese e o objecto mimetizado sem contestar esse lapso, mas antes problematizando-o, ao passo que António Ferreira se situa aquém desse espaço, ao desdobrar a relação entre palavras e palavras, para as reconduzir a um padrão tipificado.

7. PETRARCA EM REDONDILHA

Um dos aspectos mais dinâmicos do petrarquismo português é o que diz respeito à sua intersecção com a tradição peninsular. Os primeiros sinais da imitação de Petrarca encontram-se nas composições em redondilha⁷⁸ de Duarte de Brito e de Diogo Brandão que foram compiladas por Garcia de Resende no *Cancioneiro geral* (1516). O facto de ser este o âmbito que em primeiro lugar se abre à modelização do seu exemplo encontra-se estritamente relacionado com fenómenos de substrato. Recorde-se, além do mais, que nas cantigas dos trovadores galego-portugueses as apóstrofes a elementos da natureza eram frequentes.

⁷⁷ Mostra a importância dispensada à *dark lady*, o fascínio com que sucessivas gerações de leitores, ao longo dos séculos, lhe atribuíram uma identidade civil, entre a própria rainha Elizabeth e uma prostituta preta, Mary Fitton e Emilia Lanier, para nos limitarmos às hipóteses sistematizadas por Peter Jones, *Shakespeare. The Sonnets*, p. 15.

⁷⁸ Para um público pouco familiarizado com esta terminologia, noto que a *redondilha* é composta em versos de sete (*redondilha maior*) ou de cinco sílabas (*redondilha menor*), comportando ainda a possibilidade do verso *quebrado*, as quais se contam até ao último acento de fim de verso de acordo com o sistema de contagem silábica usado em Portugal.

Mas se alargarmos o nosso campo de pesquisa às prosas de edificação onde encontramos os sinais prístinos do conhecimento do magistério de Petrarca, daí resultará a reafirmação da coerência desta linha evolutiva. Refiro-me ao *Bosco deleitoso* e ao *Horto do esposo*, escritos entre finais do século XIV e inícios do século XV⁷⁹. Nas suas páginas, Petrarca é apresentado como o eremita apologista da vida solitária que vive em íntima comunhão com Deus e com a natureza. Volvido um século, será do mesmo modo o Petrarca perscrutador de ermos e paisagens a atrair sobremaneira os poetas do *Cancioneiro geral*.

De outra forma, a análise do estado de espírito do amante carece de profundidade. Sob esta óptica, fica bem patente o espaço que medeia entre a poesia cortesanesca cultivada na península ibérica e a poesia de Petrarca. No plano estilístico-retórico, através da personificação e da sinédoque é encenada a repartição do amante numa série de entidades mediadoras entre ele próprio e aquilo que sente, que representam estados psico-somáticos, sentimentos ou partes do corpo. Por consequência, entre o sujeito e a sua interioridade interpõe-se uma barreira cognitiva que não lhe permite auto-analisar-se, relegando-o para uma posição essencialmente passiva. Daí a frequência com que a sua pessoa é referida com recurso a formas pronominais oblíquas. Pelo que diz respeito ao plano estrutural, a poesia em redondilha é uma poesia circular, que tem por objectivo emular um mote cujo sentido se mantém inalterado. É a arte do *falar trocado* e das *agudezas*. No final de cada cantiga, são repetidas não só as rimas do mote, como também, muitas vezes, um dos seus versos. Daí a possível etimologia de *redondilha* a partir de *redondo*. Sendo assim, o código técnico-compositivo que coordena a coerência textual de longo raio de acção não assume uma função articulatória determinante.

⁷⁹ José Leite de Vasconcelos, nas suas *Lições de filologia portuguesa*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1926, 2.^a ed. melhorada, pp. 133 e 136-137, considera *terminus ad quem* da composição do *Bosco deleitoso* o século XV e situa a redacção do *Horto do esposo* em inícios do século XV ou fins do século XIV, opinião aceite pelos editores modernos destes tratados; cf. Augusto Magne, “Introdução” a *Boosco deleytoso*, edição do texto de 1515, com introdução, anotações e glossário, *I. Texto crítico*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1950; e Bertil Maler, “Prefácio” a *Orto do esposo*, texto inédito do fim do século XIV ou começo do XV, edição crítica com introdução, anotações e glossário, *I. Texto crítico*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1956.

No momento sucessivo, assistimos à intensificação dos processos de inspiração dialéctica próprios do modelo cortesanesco. O que acabará por contribuir, e de forma só aparentemente paradoxal, para uma sucessiva abertura à modelização da análise íntima, à Petrarca. A ruptura da unidade existencial do sujeito, tal como fora descrita pelos poetas do período anterior, tem como contraponto um outro movimento que lhe é complementar, mas de sinal contrário. Bernardim Ribeiro e Francisco de Sá de Miranda insistem, em numerosos passos, no facto de os efeitos deste conflito se projectarem sobre o próprio protagonista. A um movimento de dispersão, que evidencia a referida fragmentação actancial, segue-se um outro de convergência, que coloca a tónica sobre a concentração dos efeitos desse drama no âmago da interioridade do sujeito e é perspectivado numa escala aumentativa. À diferença do que acontece na generalidade das composições do *Cancioneiro geral*, que se ficam pela focalização da primeira destas fases, a encenação das *personae*, estes poetas são sobremaneira atraídos pela representação da dramaticidade do conflito daí decorrente. A animação que caracterizava as páginas da recolha de Resende deixa lugar, então, a um conflito muito mais dilacerante, dado que os seus efeitos se mostram verdadeiramente aniquilantes. A partir do momento em que as consequências da acção destas entidades abstractas se projectam directamente sobre o sujeito lírico, ele deixa de ser tão só palco de uma encenação, para passar a ser vítima imediata da sua actuação destruidora. A cisão perpetra-se no seio da interioridade do amante, o que, de facto, lhe confere um maior grau de intimidade, mas, da mesma feita, acentua o seu carácter inelutável. É neste ponto que emergem os limites da poética que a enforma: a impossibilidade de dar voz a conteúdos íntimos a partir das premissas sógnicas oferecidas pela tradição peninsular.

As duas primeiras sextinas da Literatura Portuguesa, “Ontem posse o sol e a noute”⁸⁰ e “Não posso tornar os olhos”⁸¹, foram escritas,

⁸⁰ Bernardim Ribeiro, *Obras completas*, prefácios e notas de Aquilino Ribeiro e M. Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa, [1949-1950] 1982, vol. 2, pp. 182-183.

⁸¹ Que chegou até nós em duas versões; vd. *Poesias* de Francisco de Sá de Miranda, edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas, acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato, por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Halle, Niemayer, 1885, reimpr. facsimilada, Lisboa, IN-CM, 1989, pp. 58-60 e 683-684.

respectivamente, por Bernardim Ribeiro e por Sá de Miranda e reentram, sintomaticamente, nesse quadro conceptual. É provável que esta tenha sido a primeira forma petrarquista a ser cultivada em Portugal. As sextinas de Bernardim e de Miranda são vazadas, porém, em redondilha maior. Uma composição que se desenvolve circularmente, através da repetição das mesmas palavras-rima, de acordo com um esquema cíclico, adapta-se muito bem, por consequência, a um universo poético dominado por modelos que não privilegiam uma evolução nem em sentido temático, nem em sentido estrutural. “Ontem posse o sol e a noute” e “Não posso tornar os olhos” têm por fulcro a passagem do tempo. Esta entidade abate-se sobre o sujeito, envolvendo-o num ciclo que gira sobre si mesmo, sem deixar lugar a qualquer tipo de esperança. Também neste caso é pertinente evocar fenómenos de substrato, que têm a ver com a técnica construtiva da paralelística, tipo de composição cultivado pelos trovadores galego-portugueses que se desenvolve através de uma sucessão de estrofes onde são repetidas as mesmas palavras em posição rimática. Apesar disso, a associação da redondilha ao esquema circular da sextina, tomada por si, nada deve a Petrarca. Mas, por outro lado, ela faz-se sinal das potencialidades modelizantes que ficam contidas numa intersecção de padrões que começa a germinar.

Quando, na segunda metade do século XVI, a redondilha se erige em veículo expressivo do exemplo de Petrarca, tende a assimilar a sua lição de uma forma bastante livre e sem que os preceitos imitativos assumam uma feição prescritiva⁸². Essa atitude decorre já da cosmovisão maneirista e da interpretação mais fluida a que é sujeito o princípio de *imitatio*, quando as relações que se estabelecem entre modelo e cópia rompem a harmonia orgânica de um todo geométrico, para retomarem elementos soltos.

É neste contexto que, na representação do retrato feminino, permanências da tradição peninsular se cruzam com inovações petrarquistas.

⁸² Sublinhe-se que o seu afastamento do processo de hipercodificação bembesco nada tem de negativo. Relegada para um plano secundário por Teófilo Braga e por outros críticos seus contemporâneos, a poesia em redondilha de Camões foi objecto de revalorização crítica, nomeadamente, por Aníbal Pinto de Castro, “Camões e a tradição poética peninsular”: *IV Reunião Internacional de Camonistas. Actas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 133-151; e Isabel Adelaide Almeida, “Camões e a poesia de arte menor”: Maria João Borges, I. A. A. et alii, *Lírica camoniana. Estudos diversos*, Lisboa, Cosmos, 1996, pp. 27-45.

Estes processos de *contaminatio* têm tanto de complexo como de subtil. Por sua vez, a análise psicológica do espaço interior ganha em pessoalidade, embora nunca seja elaborada de um modo tão profundo como no Cancioneiro ou como na própria produção poética em verso decassilábico escrita entre a segunda metade do século XVI e o início do século XVII. Aliás, a exiguidade da medida métrica da redondilha não facilitaria a expressão de conteúdos íntimos. Mas as *agudezas* e os jogos de contraposição característicos da poesia peninsular adaptam-se muito bem ao sistema de antíteses que enforma os versos de Petrarca e dos petrarquistas.

É do cruzamento entre o protótipo feminino petrarquista e elementos próprios da tradição peninsular que brotam algumas das mais belas figuras cantadas por Camões. A Leonor de “Descalça vai para a fonte” é, simultaneamente, uma donzela de Corte e uma moça rústica:

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura;
vai fermosa e não segura.

Leva na cabeça o pote,
o testo nas mãos de prata,
cinta de fina escarlata,
saínho de chamalote;
traz a vasquinha de cote,
mais branca que a neve pura;
vai fermosa, e não segura.

Descobre a touca a garganta,
cabelos d’ouro o trançado,
fita de cor d’encarnado,
tão linda que o mundo espanta;
chove nela graça tanta
que dá graça à fermosura;
vai fermosa, e não segura. (Redondilhas, 52, pp. 55-56)

CAMÕES

As mãos de prata, a brancura que supera a da neve e os cabelos de ouro poderiam fazer desta Leonor uma Laura cantada em redondilha. Mas a nudez dos seus pés, a cinta fina de escarlata, o saínho de chamalote e a vasquinha de cote, juntamente com o pote que leva à cabeça e o testo que detém entre as mãos, são notações de reminiscência popularizante e que a imergem num contexto peninsular.

A fonte ovidiana do mote foi recentemente identificada por Sebastião Tavares Pinho⁸³. Contudo, é muito provável que Camões conhecesse também a reelaboração que dela foi feita por outros escritores, como S. Bernardo e, evidentemente, Petrarca, tendo em linha de conta o seu contexto lírico. O último verso do mote, que faz de refrão, é muito próximo do sintagma, “*lieta si dipartio, nonché secura*”, 71.º verso da célebre canção 323 do Cancioneiro, “*Standomi un giorno solo a la fenestra*”, a chamada canção das visões:

Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba
pensosa ir sí leggiadra et bella donna,
che mai nol penso ch'ì non arda et treme:
humile in sé, ma 'ncontra Amor superba;
et avea indosso sí candida gonna,
sí texta, ch'oro et neve parea insemi;
ma le parti supreme
eran avolte d'una nebbia oscura:
punta poi nel tallon d'un picciol angue,
come fior colto langue,
lieta si dipartio, nonché secura.
Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura! (323.61-72)

PETRARCA

O passo articula-se em dois momentos: na frente (seis primeiros versos transcritos), a exaltação da beleza de Laura; na sirima (restantes seis versos), a evocação do trágico episódio que lhe rouba a vida, transformando-a em Eurídice. Logo nos primeiros versos da sirima, essa Laura-Eurídice é envolta numa névoa indistinta, presságio do funesto acidente que porá fim à sua vida quando é mordida por uma serpente. Esse desdobramento caracteriza todas as estrofes da canção, o que levou

⁸³ Que considera *não segura* um latinismo litotético de Camões, tendo o adjectivo *seguro* o significado de afastado (liberto, isento) de preocupações ou tranquilo. Não conheço comentários ao passo de Petrarca que já anteriormente tivessem referido a fonte ovidiana apontada por Sebastião Tavares Pinho: “*Non secura quidem, fausto sed tamen omine laeta, / mater abit templo; [...]*” (*Met.* 9.785-786), que este crítico traduz, “*Não despreocupada sem dúvida, mas todavia leda / com o fausto oráculo, a mãe parte do templo; [...]*”. Agradeço a Sebastião Tavares Pinho ter-me facultado a leitura do seu trabalho, “*Vai fermosa e ‘não segura’: um latinismo litotético em Camões*”, anteriormente à sua publicação no segundo volume desta colecção de Estudos Camonianos.

Rosanna Bettarini a falar de um esquema de repartição entre *fronte-vida*, plena de sensações a fruir, e *sirima-morte*, onde o quadro apresentado se inverte em negativo⁸⁴. A apresentação da figura feminina que fica contida na primeira parte da estrofe tem em comum com a de Leonor a referência à verdura, *i fior et l'erba*; à saia, *gonna*; e o uso das metáforas do ouro e da neve, *oro et neve*. Mas Camões marginaliza os sinais disfóricos, para apresentar uma figura tão formosa que é ela própria a dar graça à natureza. Daí que, ao nível temático, as semelhanças mais directas se limitem à primeira parte da estrofe.

Coerentemente, os elementos que “Descalça vai para a fonte” tem em comum com a *sirima* são sujeitos a um efeito de inversão que aplaca a sua carga negativa. O quadro representado em ambos os poemas é dotado de uma tal pregnância visiva que não podemos deixar de associar o *tallon* picado pela pequena serpente aos pés descalços de Leonor. Mas se o calcanhar nu de Laura-Eurídice é um pormenor imagético que se faz sinal da desgraça que sobre ela se abate, o facto de Leonor ir para a fonte descalça confere um toque de galhardia à sua figura. Leonor nada tem de trágico. A sua beleza é corroborada pela alegria e pela jovialidade que lhe são próprias. Pelo contrário, a canção das visões evoca a dolorosa morte de Laura.

A transposição do sentido afirmativo que a conjunção *nonché* (*sicura*) tem em italiano para negativo, *não* (*segura*), pode ser explicada a partir de uma relação directa com Ovídio ou com S. Bernardo. Pode ser igualmente entendida no contexto translativo quinhentista, já que também noutros casos a sua transposição para português é feita na negativa⁸⁵. Mas não será menos plausível admitir que Camões, ao aplacar

⁸⁴ Vd., mais recentemente, a edição comentada de Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, ad loc.

⁸⁵ A tradução de *nonché* com sentido negativo está patente na transposição do oitavo verso do soneto de abertura do Cancioneiro (“spero trovar pietà, nonché perdono”) levada a cabo por Francisco de Sá de Miranda (“Se não achar piedade, ache perdão”, com a variante “[Pois piedade nam acha] achar perdão”, *Poesias*, p. 71, v. 12) e por António Ferreira (“busco piedade só, não glória, ou fama”, *Poemas lusitanos*, soneto 1.1, v. 14, p. 49). Contudo, Diogo Bernardes, um poeta cuja cronologia é mais avançada no século, foca o seu sentido afirmativo: “desculpa e piedade achar entendo” (*Obras completas*, com prefácio e notas de Marques Braga, vol. 1, *Rimas várias. Flores do Lima*, Lisboa, Sá da Costa, 1945, p. 1). Desenvolvi este tema no artigo, “‘Spero trovar pietà, nonché perdono’. Tradução e imitação no lirismo português do século XVI”: *Critica del Testo*, 6, 2, 2003, pp. 837-851.

a carga disfórica da sirima, também jogasse com a inversão do sentido afirmativo do texto italiano, num artificioso jogo de contraposição.

Com o Camões das redondilhas, o confronto entre padrões de beleza também pode dar lugar a uma 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! (Redondilhas, 7, p. 13)

CAMÕES

Nas voltas que escreve ao cantar velho, “Sois fermosa e tudo tendes, / senão que tendes os olhos verdes”, é o coral dos lábios, a par com a alvura dos dentes, atributos canónicos do retrato petrarquista, o 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. (Redondilhas, 8, p. 14)

CAMÕES

É assim que, na poesia em redondilha, o enaltecimento da figura feminina de matriz petrarquista convive com o apreço merecido por uma outra tipologia, a da mulher trigueira, quando não preta. Pero de

Andrade Caminha não poupa louvores a uma certa morena que não parece muito satisfeita com os seus dotes naturais:

No tengais passión señora
 en ser morena,
 que morena es la color
 que a mí dá pena.

No hay porque descontentar
 de la color que se ve,
 que hermosura es no sé que
 que no se sabe nombrar.
 Quien os supiere mirar
 aunque morena
 debaxo dessa color
 sacará pena.

Mas la causa porque creo
 qu'esso en vos no os satisfaze,
 es porquanto a mí me plaze
 quanto en vos señora veo.
 Yo con dolor y desseo,
 y vos sin pena
 deste desseo y dolor
 que me condena.⁸⁶

PERO DE ANDRADE CAMINHA

Na verdade, não é só a opinião da destinatária desta cantiga a ser posta em causa. É também implicitamente contestado um padrão literário e antropológico reconhecidíssimo, sob a chancela de Petrarca e dos poetas petrarquistas, de acordo com o qual a mulher loura é considerada exemplo supremo de formosura. Caminha, que é mestre de *agudezas*, tira partido, aliás, dessa diversidade de pareceres, para explicar a sua infelicidade nos amores: a beldade que louva não gosta de ser morena, porque sabe que o poeta tem uma predilecção pelas morenas, e ela é esquiva.

Mas se a fisionomia desta morena não é explicitamente relacionada com a de Laura, já com Diogo Bernardes e com Camões os dois protótipos femininos, isto é, o da mulher loura e o da mulher morena, são apresentados na sua interdependência, quando não em despique.

⁸⁶ *Visões de glória [...]*, vol. 2, p. 532.

Diogo Bernardes, na cantiga,

Escapei de cem mil Mouros,
e nesta terra Somata
Hã só moura me mata.

Vede quem dará certeza
a sucessos da ventura,
pois faz em mim a brandura
o que não fez a crueza:
he tal sua gentileza,
que nesta serra Somata
ella he a que só mata.

Quem averá que não moura
por esta Moura que mouro,
se nos seus cabellos douro
o Sol se prende, e se doura?
He rosada, alva, e loura
não sei se lhe chame ingrata,
pois hum seu cativo mata.⁸⁷,

DIOGO BERNARDES

intersecta a imagem petrarquista da figura feminina de cabelos louros e esvoaçantes, em cujos laços o próprio sol ficou preso, e que é alva e rosada, com a da moura somata. Elementos integrantes de um retrato petrarquista convencional fundem-se harmoniosamente com a referência a uma mulher que, embora seja moura, não deixa de ser alva, branda e elegante.

O enaltecimento da mulher de tez escura insere-se num vasto quadro de factores de ordem literária e de ordem antropológica. A sua tradição, nobilitada pelo antecedente daquela *nigra sed formosa* do *Cântico dos cânticos*, encontra expressão em várias literaturas europeias. Assim acontece, da mesma feita, na poesia da Península Ibérica anterior ao petrarquismo⁸⁸. É, no entanto, secundarizado por esta voga a ponto de os sonetos que Shakespeare dedicou à *dark lady* terem sido considerados um rasgo de audácia. Também nesse domínio a posição do Portugal

⁸⁷ *Rimas várias. Flores do Lima*, p. 169.

⁸⁸ O levantamento foi feito por Xavier da Cunha, *Pretidão de amor. Endeças de Camões a Bárbara escrava seguidas da respectiva tradução em várias línguas e antecedidas de um preâmbulo*, Lisboa, IN, 1893.

quinhentista é muito particular. A recepção da novidade petrarquista, por via italiana, coincide com o período áureo da expansão ultramarina: por um lado, Petrarca, autêntico mestre do saber europeu, refundador de uma Itália e de uma Roma numa dimensão europeia, como o sublinha Gian Mario Anselmi⁸⁹; por outro lado, as grandes viagens, à escala planetária, por mares e continentes desconhecidos para o resto da Europa.

É surpreendente 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 hum filho ao Chinguiscan, foi o Caracem festejallo a Baroche, onde o eu visitei, por me achar então naquella cidade, e por ser muito seu amigo, por lermos o Italiano, e lhe eu mostrar Dante, Petrarca, Bembo, e outros Poetas, que elle folgou de ver.⁹⁰

DIOGO DO COUTO

Como soariam os versos de Petrarca aos ouvidos do Caracém, não o saberia 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, a crer no que escreve numa das suas cartas da Índia:

Pois as que a terra dá? Além de serem de rala, fazei-me mercê que lhes faleis alguns amores de Petrarca ou de Boscão; respondem-vos ãa linguagem meada de ervilhaca, que trava na garganta do entendimento, a qual vos lança água na fervura da mor quentura do mundo.⁹¹

CAMÕES

É num contexto cultural marcado pelo diálogo entre povos e continentes 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, na segunda metade do século

⁸⁹ “A herança de Petrarca”: *Petrarca 700 anos*, pp. 103-119.

⁹⁰ *Década sétima. Parte segunda*, Lisboa, Livraria Sam Carlos, 1974, vol. 17, p. 416, facsímile da ed., Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1783.

⁹¹ *Autos e cartas*, p. 247.

XVI, coincidindo com o período de afirmação da estética maneirista. Assim, a exaltação de um tipo de figura feminina que não desmerece, por não ser loura. Se o cânone petrarquista encontra a sua expressão preferencial em formas vazadas em verso italiano, já este tema é primordialmente desenvolvido no âmbito da tradição peninsular. É na redondilha que encontramos os sinais prístinos da relativização do valor do protótipo representado por Laura.

8. A BÁRBORA ESCRAVA

Quando a beleza fora do comum de *ũa cativa com quem andava d'amores na Índia, chamada Bárbara*, cativa Camões, conforme se lê no *incipit* das trovas à *Bárbara escrava*, não lhe resta qualquer espécie de dúvida. A supremacia da sua *pretidão*⁹² é sublime, quando comparada com a alvura dos povos Bárbaros vindos do Norte: que é também a de

⁹² A *contaminatio* entre o campo semântico relativo à *pretidão*, com toda a carga antropológica que lhe anda associada, e o modelo petrarquista ocorre também, de outro modo, no âmbito da exploração do estado sentimental do amante. Assim no romance peninsular que anda no *Cancionero Manuel de Faria*, “Llorando estava desdichas”, atribuído a Fernando Correia de Lacerda (*The Cancionero “Manuel de Faria”, a critical edition with introduction and notes by Edward Glaser, Münster Westfallen, Aschendorffsche, 1968, pp. 169-171*; este texto tem apenas uma outra fonte textual, onde é transcrito sem variantes, o manuscrito 4152 da Biblioteca Nacional de Madrid; cf. *ib.*, p. 262), é o próprio amante a transformar-se em *negro*. O poema conta a história de um pastor que, numa situação de desgosto amoroso, glosa o *mote ageno*:

“Negra tengo la cara
negro el coraçõn
qu[e] el amor qu[e] es fuego
bolviome carbon”,

O fogo amoroso que o consome fá-lo *negro* como as cinzas e o carvão ou como os escravos:

“El amor que fuego atiza
y entrañas bivas abraza
despues de bolverme braza
m’ha convertido en ceniza.
Con negra color matisa
a mi cara, y coraçõn
qu’el amor qu[e] es fuego
bolviome carbon.
[...]

Laura. O jogo de *agudezas* típico da poesia peninsular é posto ao serviço de um contraponto entre fisionomias que envolve padrões histórico-literários e antropológicos, entre a Europa dos Bárbaros do Norte e um Portugal virado para as rotas do Atlântico-Sul e do Índico, que é dizer, para outros Bárbaros, os Bárbaros do Sul. Desta feita, Camões opera uma audaz inversão de valores com uma visão cuja amplitude não encontra paralelo noutras literaturas europeias da época:

Aquela cativa,
que me tem cativo,
porque nela vivo
já não quer que viva.
Eu nunca vi rosa
em suaves molhos,
que para meus olhos
fosse mais fermosa.

Hizome el amor su negro
como negro soy cautivo
qu[e] el amor qu[e] es fuego bivo
quanto abraza buelve negro
con negra color me alegre
pues es negro el coraçõn,
que el amor que es fuego
bolviome carbon.”

A transformação do amante em negro funde a simbologia cultural do negro, enquanto cor dos escravos, com a simbologia cortesã, de acordo com a qual amor é fogo que queima e senhor que domina totalmente quem cai em seu poder.

Não deixe de se recordar igualmente a *contaminatio* entre elementos petrarquistas e *pretidão* patente numa composição atribuída a Fernão Rodrigues Soropita que anda no *Cancioneiro Fernandes Tomás* (fl. 96r.-v.), intitulada, *Elegia dehum negro namorado para sua negra dama*. Todavia, dessa intersecção resulta uma paródia que pelo tom das suas implicações antipetrarquistas prenuncia o Barroco, conforme o sugerem os seus primeiros versos:

“Aosom de hum berinbaó Luis cantava,
as queixas que huma gralha repetia,
e deoutra parte hum corvo lhe entoava,
Dasua negra auzente operseguia
asaudade, que inda oje o mal trata
co pensamento nella assi dezia:
Inda que teu amor me pinga emata
muito mais doce he que coscus quente
maís gostozo que inhame, e que batata.”

Nem no campo flores,
nem no céu estrelas,
me parecem belas
como os meus amores.

Rosto singular,
olhos sossegados,
pretos e cansados,
mas não de matar.

 Õa 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 *bárbara* não.

 Presença serena,
que a tormenta amansa;
nela enfim descansa
toda a minha pena.
Esta é a cativa
que me tem cativo,
e, pois nela vivo,
é força que viva. (Redondilhas, 105, pp. 89-90)

CAMÕES

A sua *pretidão* é inconciliável com os padrões estéticos ditados por Petrarca e pelos poetas petrarquistas. Todavia, o fascínio que exerce sobre o poeta é de tal ordem que ele é levado a 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 lado, a cor preta da *Bárbara escrava* é tão bela que faz inveja

à alvura da neve, que quer até trocar de cor. O objecto de louvor não se conforma com o padrão ditado pelo código petrarquista, supera-o, o que leva Camões a relativizar o seu valor. Mas se, ao fazê-lo, o toma como ponto de referência, fá-lo reconhecendo-lhe o seu valor cultural e literário.

O cânone petrarquista é chamado à ribalta para ser posto em causa. Isto, pelo que diz respeito aos componentes fisionómicos do retrato feminino. Todavia, se do plano fisionómico passarmos para o 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 (2.^a estrofe), a *graça viva* (3.^a estrofe), a *leda mansidão* (4.^a estrofe), a *presença serena* (5.^a estrofe). Disse que estes atributos *podariam* 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. Laura é o eterno vazio feito de palavras, é o centro declarado e aparente de uma existência cujo verdadeiro centro é o poeta: que é dizer, uma presença feita de ausência. 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 Cancioneiro. O seu uso encontra-se intimamente correlacionado com o jogo de *agudezas* que é típico da poesia peninsular em redondilha.

O equilíbrio deste universo amoroso muito deve ao ideário neoplatónico. O amor inspirado pela *Bárbora escrava* é vivido sem sobressaltos. Bárbora é senhora de uma presença física intensa e marcante que não entra em conflito, de forma alguma, com a excelência dos seus dotes anímicos. A primazia e a superioridade da beleza feminina em relação à rosa, ao campo florido ou às estrelas celestes decorre de um outro tema de fundo neoplatónico, nas suas implicações petrarquistas. Através do princípio de harmonia universal, mulher, natureza e amante mantêm entre si relações de perfeito equilíbrio. É esse movimento circular que coroa o desfecho da composição: o amante é cativo de uma cativa e vive na sua vida. O amor é não só fonte de felicidade, como germen do ímpeto vital que une amante e amada.

Pelo contrário, o *topos* da transformação do amante na amada era, para Petrarca, um ímpeto alienante. No *Triumphus cupidinis*, retoma-o à luz da condenação de que fora alvo por parte dos Padres da Igreja, pondo em evidência a sua carga corrosiva:

So come sta tra' fiori ascoso l'angue,
come sempre tra due si vegghia 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.⁹³

PETRARCA

A Petrarca, apenas é dado contemplar Laura à distância e, se a deseja, ao ímpeto da *passio* logo se vem juntar uma consciência pecaminosa. O substrato neoplatónico que sustém a representação da *Bárbara escrava*, inversamente, 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 consagra as relações geométricas entre *verba* e *verba*. Nesta composição, o seu neoplatonismo não é firmado a partir de um espiritualismo rarefeito, porquanto tendente à conciliação entre o plano da matéria e o plano das ideias, à maneira de Leão Hebreu. É que entre o soneto “Ondados fios d’ouro reluzente” e as trovas à *Bárbara escrava* interpõe-se *ũa cativa com quem andava d’amores na Índia, chamada Bárbara*. A sua *pretidão* nada tem a ver com a cor dos Bárbaros do Norte e a sua doçura também nada tem de bárbaro, mas de exótico: “bem parece estranha, mas *bárbara*, não”. E o fascínio pelo exotismo, de relativismo que se consubstancia na valorização do outro, como diz Todorov, transmuta-se em *idealização real* do outro⁹⁴.

⁹³ *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Arnaldo Mondadori, [1996] 2000, TrC 3.157-162.

⁹⁴ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, [1989] 1992.

Estas trovas representam um dos raros momentos em que, na obra de Camões, considerada no seu todo, é expresso um equilíbrio entre tensões de índole diversificada. A atmosfera de harmonia que domina alguns sonetos é de matriz espiritualizante. A tentativa de alcançar a felicidade através de uma via neoplatónica que procede por avanços graduais, como em Ficino, levada a cabo na ode “Pode um desejo imenso”, é posta em causa pelo seu sibilino desfecho. As redondilhas *Sôbolos rios* transmitem um sentimento religioso muito intenso, mas esse sonho de felicidade não está ao alcance imediato do mortal, pois a esperança derradeira reside no Além. Por sua vez, os deleites pagãos oferecidos aos nautas como prémio, em *Os Lusíadas*, são assumida ficção. Neste contexto, as trovas à *Bárbora escrava* consubstanciam um ponto alto no âmbito da construção literária de um quadro de harmonia lírica. Beleza física e beleza espiritual integram-se numa harmonia perfeita, sem sobressaltos, à luz de um neoplatonismo firmado a partir da conciliação entre terreno e incorpóreo.

Desta feita, de centro declarado de uma existência cujo verdadeiro centro é o poeta, a mulher define-se mais claramente como presença de alteridade inclusiva, quer em sentido literário, quer em sentido antropológico. O *alieniloquium*, discurso sobre o discurso, deixa lugar ao *discurso com o discurso* e ao *discurso com o outro*. A relação entre *verba* e *verba* vê-se afectada pela impossibilidade de dizer o *outro* através do *mesmo*. A ruptura dessa cadeia tem, no entanto, um preço: o modelo petrarquista, que não fica incólume.

9. MIMICRY

“Parece impossível que sujeito tão *escuro* inspirasse tão linda poesia. Chateaubriand traduziu para francês estes versos”: foi esse o breve comentário de Juromenha às trovas que Camões dedicou *A ãa escrava com quem andava d’amores na Índia, chamada Bárbora*, na edição da sua obra que publicou entre 1860 e 1869 em seis densos volumes⁹⁵. Tão sintético quanto subtil e inquietante.

⁹⁵ *Obras* de Luís de Camões, precedidas de um ensaio biográfico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua vida, aumentadas com algumas composições inéditas do poeta pelo visconde de Juromenha, Lisboa, IN, vol. 4, 1865, p. 464.

Nas literaturas europeias, ao longo do extenso lapso temporal que corre entre o Renascimento e o advento do Romantismo, pelo que diz respeito à representação da figura feminina o exemplo petrarquista assume um papel modelar, traduzido na sua afirmação como código homologante de reconhecido valor estético e antropológico, que também Camões seguiu com reverência. Mas se já em Petrarca a presença de Laura se afirmava como uma eterna ausência, símbolo da impossibilidade de experienciar um sentimento verdadeiramente gratificante, na lírica camoniana acentuam-se as clivagens que fazem de amor uma vivência atormentada. Nesse contexto, as trovas à *Bárbara escrava* ocupam uma posição muito particular, quer no quadro das literaturas europeias⁹⁶, quer no âmbito da própria obra camoniana. O que suscitou, desde remota data, delicados problemas interpretativos. Na verdade, Camões subverte não só um cânone literário de incidência transsecular, como também estruturas culturais profundamente sedimentadas. Nos seus versos, é explicitamente contestada a superioridade da mulher petrarquista.

O reconhecimento do cânone, por parte do poeta, ainda mais acentua o significado do seu distanciamento. Mas essa atitude é indissociável da derrogação de uma hierarquia de valores de ordem histórica, social e antropológica que assumia uma função estruturante.

⁹⁶ Essa especificidade valeu-lhe o apreço do grande poeta barroco italiano, Giambattista Marino, mestre de efeitos poéticos tão esfuziantes quanto paradoxais, que nelas se inspirou para compor o soneto:

Nera sì, ma se' bella, o di natura
fra le belle d'amor leggiadro mostro;
fosca è l'alba appo te, perde e s'oscura
presso l'ebeno tuo l'avorio e l'ostro.
Or quando, or dove il mondo antico o il nostro
vide sì viva mai, senti sì pura,
o luce uscir di tenebroso inchiostro,
o di spento carbon nascere arsura?
Servo di chi m'è serva, ecco ch'avolto
porto di bruno laccio il core intorno,
che per candida man non fia mai sciolto.
Là 've più ardi, o Sol, sol per tuo scorno
un sole è nato; un sol, che nel bel volto
porta la notte, ed ha negli occhi il giorno.

(*Marino e i marinisti*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Milano, Riccardo Ricciardi, 1954, p. 374).

Camões derroga o pressuposto segundo o qual a cor, a condição de classe e o género confinam a escrava a uma posição marginal e subalterna. A beleza de Bárbara é superior à de uma Laura. Além disso, o ideal de uma aliança entre perfeição física e perfeição espiritual, por via neoplatónica, proporciona ao poeta a harmonia amorosa a que Petrarca sempre aspirou, sem que nunca a tivesse podido alcançar. Concomitantemente, desfaz-se a barreira entre escrava e senhor:

Presença serena
que a tormenta amansa;
nela enfim descansa
toda a minha pena.
Esta é a cativa
que me tem cativo,
e, pois nela vivo,
é força que viva. (Redondilhas, 105, p. 90)

CAMÕES

A representação desse ideal de beleza e de felicidade através da subversão de um cânone literário instituído e a partir de uma abertura à diferença e à diversidade que supera fronteiras de cor, género e condição social, foi considerada pelos leitores de Camões como uma contradição extremamente embaraçosa, conforme o mostra o citado comentário de Juromenha. Tão embaraçosa que, ao longo dos séculos, as grandes questões interpretativas suscitadas pelas trovas redundaram nas várias tentativas de reinventar Bárbara. É o sentido dessas leituras que me proponho, finalmente, analisar.

O primeiro crítico que conferiu particular relevo à escrava de Camões foi Manuel de Faria e Sousa na edição comentada de *Rimas várias* publicada entre 1685 e 1689. Ao referir-se ao verso da canção décima, “A piedade humana me faltava”, esse erudito observa que Camões suportava tamanhas privações económicas que teve de pedir esmola. Não foi dos grandes que a recebeu, mas de gente humilde. Quatro reais, dois reais e até um real, quando não “el plato de asqueroso mantenimiento que se anda a vender por las puertas de los miserables en Lisboa”⁹⁷. É então que irrompe Bárbara em pessoa, uma

⁹⁷ *Rimas várias* de Luís de Camões, comentadas por Manuel de Faria e Sousa, Lisboa, IN-CM, 1972, segunda parte, tomo 3, p. 90. Afirmara anteriormente: “Fue tanto

mulata que dava ao poeta um prato da comida que vendia e algumas moedas. O simbolismo que atribuí à sua figura serve-lhe de farpa política, através de um jogo de palavras com o seu nome: “O Barbara politica, que enseñavas a ser politicas aquellas barbarissimas Deidades Portuguesas!”⁹⁸.

No comentário à ode décima, “Aquele moço fero”, Bárbara volta a fazer-se tema. Em seu entender, a composição foi escrita quando Camões, na Índia, se enamorou por uma sua escrava, “y no solo esclava, mas aun negra: que, alfin, era de carne mi Poeta”⁹⁹. Faria e Sousa identifica-a com a destinatária das trovas, precisando que nunca veio para Lisboa. É com entusiasmo que defende duas causas, a sua pretidão e a dignidade de uma tradição que louva a beleza de mulheres que não são louras. Para justificar que, de facto, ela “era negra como la noche”, observa que Camões “se olvida cuydadosissimo de hablar en colores, y vase á asir de la forma, y del ayre deste cuerpo y tacitamente dá á entender que el ser negra su esclava no la excluía de hermosa”¹⁰⁰. E, ao fazer um elenco de textos e autores onde são tratados temas semelhantes, converte Andrómeda e a Rainha de Sabá em ilustres pretas. Num esforço de compreensão pelo amor do seu poeta, chega a relativizar o conceito de beleza, considerando que, se “entre los negros es máspreciado de hermoso el que es más negro, [...] entre los blancos la muger más blanca”¹⁰¹. Por esse conjunto de razões, Camões escapa à sua condenação moral. Mas só em parte: “y assi no puede ser culpado en estos amores màs de en quanto eran con esclava suya”¹⁰².

assi esto, que llegó a pedir limosna, y a no hallarla, a lo menos en los Portugueses grandes, que estos son los grandes Portugueses. Vióse reduzido un Hombre que solo fue mayor que todos ellos juntos, a acetar de personas comunes los quatro reales, y los dós, y aun el real para no morirse de hambre. Que digo el real de personas comunes? Acetava el plato de asqueroso mantenimiento que se anda a vender por las puertas de los miserables en Lisboa”.

⁹⁸ *Ib.*

⁹⁹ *Ib.*, p. 179.

¹⁰⁰ *Ib.*, p. 183.

¹⁰¹ *Ib.*, p. 184.

¹⁰² *Ib.* No comentário a outras composições, tais como, por exemplo, o soneto, “Em prisões baixas fui um tempo atado” (*ib.*, primeira parte, tomo 1, p. 15), Faria e Sousa retoma o problema moral, referindo-se aos castigos a que o poeta foi sujeito por ter amado uma escrava.

Nas considerações de Faria e Sousa, em vão buscaremos uma lógica consequente. Uma escrava, ou duas com o mesmo nome? Na Índia, ou em Lisboa? Preta, ou mulata? Amante, ou cozinheira solidária? Se a multiplicidade de pontos de vista fascina o homem do Barroco, essa exuberância é acentuada, neste caso, pela verdadeira devoção que o crítico dedicava a *su poeta*. E, no entanto, o seu comentário às trovas dedicadas à Bárbara escrava nunca foi, efectivamente, editado¹⁰³. Apesar disso, Faria e Sousa marcou de forma indelével as leituras que os séculos subsequentes delas vieram a fazer.

O discurso que a crítica pós-iluminista dedicou às trovas de Camões encontra-se profundamente marcado pelo processo de representação do outro que Homi Bhabha designou como *mimicry*, conceito que poderá ser traduzido, em português, como *camuflagem*. Em seu entender, através desse processo “the representation of a difference [...] is itself a process of disavowall”¹⁰⁴. Trata-se, pois, de um discurso duplo e ambíguo, que admite a diferença, ao mesmo tempo que estabelece uma distinção. Por um lado, Bárbara é *apropriada*, ao ser inserida num sistema que disciplina o poder e o conhecimento. Por outro lado, é diferenciada pela cor, pelo género e pela condição de classe, sinais de que nela há algo de *desapropriado*, “as a subject of a difference that is almost the same, but not quite”¹⁰⁵. Consequentemente, a sua visibilidade surge no lugar do interdito, tornando-se, ao mesmo tempo, incompleta e virtual, semelhante e ameaçadora. O contraponto entre facticidade e ficção fica bem patente, aliás, no compromisso ambivalente e irónico gerado entre a remissão para dados históricos e a repetição e rearticulação dos grandes tópicos da mitobiografia camoniana¹⁰⁶. Esse discurso orienta-se em torno de dois grandes filões interpretativos.

¹⁰³ No seu todo, o comentário dividia-se em oito tomos que se encontravam prontos antes de 1646. Faria e Sousa morreu três anos mais tarde e só os cinco primeiros vieram a ser publicados a título póstumo. Parte das églogas, as redondilhas, as comédias e as prosas permaneceram inéditas.

¹⁰⁴ Homi Bhabha, “Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse” [1984], *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*, edited by Frederick Cooper, Ann Laura Stoler, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1997, p. 153.

¹⁰⁵ *Ib.*

¹⁰⁶ Vd. infra, 3.

O primeiro integra Bárbara como um elemento do mundo do trabalho, evitando alusões explícitas a um enlevo amoroso que a tivesse ligado ao poeta, na linha do comentário de Faria e Sousa à ode décima. A bela mulher preta que inspirou a Camões o poema da felicidade amorosa continua a parecer *desapropriada*, pelo que se evita a focalização das contradições implicadas pela sua beleza e pela felicidade que oferecia ao amante. Enquanto mulher, é reconduzida para o espaço onde a sociedade do século XIX coloca o feminino, o mundo doméstico. E eis a Bárbara cozinheira. Wilhelm Storck, que diz que ela era uma mulata baptizada como *Luísa Bárbara*¹⁰⁷, conta que trabalhava como governanta na Índia e atribui-lhe excelentes dotes culinários. De acordo com o relato biográfico que escreveu, quando Camões convidou os seus amigos para jantar e lhes ofereceu como alimento os célebres versos do *Convite*, foi ela quem preparou a verdadeira refeição. Os gracejos dos convivas terminaram com a sua entrada na sala, “a servir o primeiro prato da alegre ceia e a encher de bom vinho português os copos dos comensais”¹⁰⁸. E tão forte foi a empatia que a cena suscitou à ilustre tradutora, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que esta lhe acrescenta uma nota na qual, em cumplicidade com o leitor, tematiza o próprio excesso que caracteriza a *mimicry*:

O leitor dirá, se me excedo, acrescentando mais um pormenor, ampliando o quadro traçado por Storck: No fim do jantar, os amigos alegres festejaram a arte culinária de Luísa Bárbara, que se esquivou, modesta, aos louvores dos convidados... Mas o Poeta e Anfitrião, erguendo o cálix, levantou, brindando, *vivas* à Luísa Bárbara, cujos olhos *sossegados* e cuja

¹⁰⁷ O nome de Luísa Bárbara foi-lhe dado por Juromenha, que se inspirou em algumas composições satíricas do tempo de Camões as quais, na interpretação que delas fez, troçavam do seu amor por uma preta, jogando com o feminino do seu nome (*Obras*, vol. 1, pp. 156-157 e 506). Quanto à *Elegia debum negro namorado para sua negra dama* que no *Cancioneiro Fernandes Tomás* é atribuída a Fernão Rodrigues Soropita, vd. supra, n. 92.

¹⁰⁸ Wilhelm Storck, *Vida e obras de Luís de Camões. Primeira parte*, versão do original alemão anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1897, reed. facsimilada, Lisboa, IN-CM, 1980, pp. 618-619 [*Luis' de Camoens Leben. Nebst Geschichtlicher Einleitung*, Paderborn, Schöningh, 1890]. Apesar de não admitir que Camões se tivesse deixado influenciar pela dissolução da vida oriental (*ib.*, pp. 500-501), Storck interpreta o soneto “Em prisões baixas fui um tempo atado”, na sequência de Faria e Sousa, como acto de arrependimento pela “afeição sensual, sem elevação nem carácter, que o enleava” (*ib.*, p. 623).

presença tinham cativado o seu coração, e apresentando-a aos amigos, cantou em um acesso de ímpeto juvenil:

Esta é a cativa,
que me tem cativo,
e pois nela vivo,
é força que *viva!*

CAROLINA MICHAËLIS

O valor cósmico atribuído a amor, como élan vital, evolui no sentido da exaltação interjeccional, com a correlata alteração da fisionomia do texto: *viva!* Bárbara é integrada, metonimicamente. Trabalha com brio e é chamada à sala, não obstante Carolina sugira que o coração de Camões não lhe seja indiferente. Gera-se, então, uma crise decorrente da prioridade cultural que é concedida ao metafórico e que requer, segundo Homi Bhabha, a rearticulação do eixo da metonímia. A diferença não é reprimida mas negociada em função da metonímia de modo a criar um *efeito de identidade* que reentra no âmbito da fantasia e da ilusão¹⁰⁹.

O desejo de integrar Bárbara passa também pela representação do seu relacionamento com Camões no contexto de uma situação hierárquica subalterna fruto da qual a sua alteridade é admitida, mas no quadro de um ideal de caridade filantrópica. Na primeira biografia de Camões, publicada nas páginas iniciais da edição de *Os Lusíadas* de 1613, Pedro Mariz diz que o poeta regressou da Índia tão pobre que o seu escravo javanês lhe pedia duas moedas para carvão e ele não as tinha¹¹⁰. A partir daí, nasce a lenda do escravo que pede esmola pelas ruas de Lisboa para matar a fome do seu amo. A Bárbara que atenua a penúria de Camões, na última fase da sua vida, poderá ser interpretada como correspondente feminino do escravo javanês. António Feliciano de Castilho, no drama *Camões*, atribui-lhe *mãos largas* e uma sensibilidade apuradíssima:

[Camões] Quantos dias, se não fora a sua caridade, não houvéramos passado sem comer, António! E mais, coitada, é uma pobre de Cristo. Sempre assim foi: mãos largas, mãos largas, e delicadeza para acudir, sem envergo-

¹⁰⁹ Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 157.

¹¹⁰ Lisboa, Pedro Crasbeeck, reimpr. *Vida de Camões*, reprodução da portada e biografia de Luís de Camões, edição de *Os Lusíadas* de 1613, Lisboa, IN-CM, 1980, p. s. n.

nhar os pobres. De noite, apregoa marisco por essas ruas; de manhã, vende ramilhetes, um'ora no alpendre de S. Domingos, outr'ora e as mais das vezes onde nós a achámos em desembarcando: no Terreiro do Paço, ao pé da Casa dos Contos. É porque de ali – me disse ela – se vê o mar, e as caravelas que vêm e vão, que tudo lhe faz muita saudade. Pobre Bárbara!¹¹¹

ANTÓNIO FELICIANO DE CASTILHO

A *pobre* Bárbara é tão delicada que escolhe os lugares de negócio em função dos seus afectos. Não é só comida que dá a Camões. Também o raminho, cujas flores haverão de o acompanhar à sepultura, por ela lhe foi oferecido. No entanto, Bárbara não chega a ser efectivamente personagem que sobe ao palco. Existe, porque as personagens falam dela, mas nunca chega a ter voz. Entrega as dádivas, informa-se sobre o estado do poeta e parte, sem nunca satisfazer o seu desejo de o ver. É uma metonímia dramática, um objecto de discurso que nunca é corporizado na ribalta. Esse desejo interditivo corresponde aos objectivos estratégicos que Bhabha designa como *metonímia de presença*¹¹².

Para culminar o percurso imagético ligado à nutrição, recorde-se Costa e Silva. Com o conceituado crítico, do prato de comida de Faria e Sousa e do pregão de marisco de Castilho, passa-se à venda de *mexilhões*¹¹³, uma prática comum na Lisboa oitocentista. Complacente, Costa e Silva não hesita em afirmar que “a beleza é de todas as cores”¹¹⁴, mas sem acreditar que Camões alguma vez estivesse “doudo de amores pela gentil negrinha”, argumentando:

[lembro-me] da resposta dada pela Ama do Doutor Swift a uma Lady, que lhe dava os parabéns de ser amada por homem de tanto engenho, e que tanto a celebrava nos seus versos. “Ah, Senhora, dizéis isso, porque não sabéis que o Deão é capaz de dizer ainda finezas mais ternas, e cousas mais galantes em verso, à vasoura, com que eu varro a casa!”¹¹⁵

COSTA E SILVA

¹¹¹ António Feliciano de Castilho, *Camões. Estudo histórico-poético liberramente fundado sobre um drama francês dos Snrs. Victor Perrot e Armand Dumesnil*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1906, vol. 1, p. 184 [1.ª ed., 1849; 2.ª ed., 1864].

¹¹² Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 156.

¹¹³ José Maria da Costa e Silva, *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*, Lisboa, Imprensa Silvana, vol. 3, 1851, p. 211.

¹¹⁴ *Ib.*

¹¹⁵ *Ib.*

O segundo modo de representação parte do relacionamento amoroso entre Camões e Bárbara, na linha do comentário de Faria e Sousa à ode décima. Encontra-se intimamente ligado àquela faceta da mitobiografia camoniana que faz do poeta um amante inveterado, o *Trinca-fortes* que se envolveu em rixas e conviveu com gente que não era da sua estirpe. A vida do visconde de Juromenha mostra bem o amplo sucesso de que gozou essa imagem no século XIX¹¹⁶. A harmonia entre amor sensual e amor espiritual, tal como surge no texto das trovas, é sujeita a um efeito de distinção. Consequentemente, a valorização metonímica do primeiro desses planos redundante na representação de uma experiência acentuadamente erótica. A emersão dessa componente não era facilmente aceite pela moral oitocentista. Daí a ânsia justificativa, entre culpabilização, perdão e cumplicidade, que se traduz na extravagância das várias tentativas de disciplinar uma Bárbara preta, escrava e amante, através da astúcia do desejo.

Xavier da Cunha exprime claramente a ameaça que fica contida nessa semelhança:

Amor... amor... aquilo que em linguagem de povos civilizados se entende por “amor”, não creio e não crê ninguém que seja sentimento atribuível a indivíduos que nascem, vivem, e se conservam numa situação de selvagens boçais; e nessas circunstâncias de animalidade está invariavelmente o preto de África.¹¹⁷

XAVIER DA CUNHA

À sua erudição se deve uma das mais monumentais tentativas de criar uma versão autorizada da alteridade de Bárbara. Trata-se de um volume de 851 páginas, de grande elegância plástica e tipográfica¹¹⁸. Se já Juromenha se confrontara com a beleza do poema, reconhecida por Chateaubriand, que o verteu para francês, Xavier da Cunha reúne mais

¹¹⁶ “Vida de Luís de Camões”, *Obras de Luís de Camões*, vol. 1, p. 156 e passim.

¹¹⁷ Xavier da Cunha, *Pretidão de amor. Endeças de Camões a Bárbara escrava seguidas da respectiva tradução em várias línguas e antecedidas de um preâmbulo*, Lisboa, IN, 1893, p. 156.

¹¹⁸ A empresa avulta também em termos económicos. Foram apenas tiradas 300 cópias do livro, numeradas, impressas em seis diversas qualidades de papel, que se destinavam, exclusivamente, para oferta. Ainda hoje pode ser consultado para um levantamento extensivo da bibliografia portuguesa e estrangeira até então dedicada ao assunto.

de 100 traduções do seu texto. Para resolver uma contradição tão embaraçosa, o crítico defende a tese segundo a qual Bárbara não era preta, mas morena, trigueira, de cor bronzeada, mulata no máximo dos máximos:

“Pretos os cabelos”! – note-se bem. Nunca ninguém tal disse da emaranhada carapinha de uma africana! E seria então lícito admitir que um admirador do loiro, como Camões se prezava de confessar-se a cada passo, viesse pôr em relevo, ante o “aureo crino” do seu constante amor, o horrorroso topete de uma horrorosíssima etíope?¹¹⁹

XAVIER DA CUNHA

Além disso, Bárbara não podia ser escrava de Camões porque o poeta não possuía a quantia necessária para comprar uma. Seria escrava do governador Francisco Barreto, o que lhe valeu perseguições¹²⁰. Desta feita, Xavier da Cunha contorna as questões relativas a cor e condição de classe, fazendo do poeta uma vítima de punições. Mas porque se teria então enamorado dela? *Almost the same but not white*¹²¹: “E o que se prova... O que se prova é que... *Variatio delectat*”, conclui¹²². O seu verdadeiro amor, dedica-o Camões a mulheres que lhe são socialmente homólogas. Mesmo Teófilo Braga, para quem Camões “em amor nunca andou a um só remo”¹²³, acaba por lhe reconhecer três grandes paixões, todas elas consagradas a senhoras de alta linhagem: Isabel Tavares, Francisca de Aragão e Catarina de Ataíde¹²⁴. Bárbara é *a outra*.

Juromenha, um dos primeiros críticos a referir-se explicitamente ao erotismo da relação, atribui à senilidade de Camões “esta distracção”, “que ficando solitário, e em trevas no mundo, parece que também nas trevas queria viver”¹²⁵. O *branqueamento* de Bárbara levou Xavier da Cunha a distinguir várias escravas no comentário de Faria e Sousa. Segundo esse crítico, a bela e sensual Bárbara das redondilhas não foi a

¹¹⁹ *Ib.*, p. 152.

¹²⁰ *Ib.*, pp. 243-250.

¹²¹ Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 156.

¹²² Xavier da Cunha, *op. cit.*, p. 237.

¹²³ Teófilo Braga, *Camões. Época e vida*, Porto, Chardron, 1907, p. 578.

¹²⁴ Na obra que dedica, especificamente, a *Os amores de Camões*, Porto, Renascença Portuguesa, 1917.

¹²⁵ Visconde de Juromenha, “Vida de Luís de Camões”, *Obras de Luís de Camões*, vol. 1, pp. 157-158.

que veio para Lisboa e lhe amparou a velhice. Diversa era a opinião de Juromenha. Através de um discurso ambivalente, sobrepõe a amante e o sustentáculo pecuniário do poeta. Isso só podia acontecer porque “a alma mais cândida” habitava “um corpo negro”. Assim sendo, a relação é *normalizada* no quadro de um hipotético sistema de trocas mediante o qual o sustento com que Bárbara lhe mitigava “os tormentos da vida” seria compensado por aquela “gratidão que ultrapassava os limites da amizade”¹²⁶. Estabelecem-se, pois, relações de reciprocidade, situadas para além daquelas diferenças de cor, género e situação de classe que Juromenha não descarta. Essa articulação de realidade e desejo contém em si contradições tão fortes que o seu desenvolvimento não deixará impune a autoridade da representação.

Teófilo Braga teria tido essa percepção. Teófilo dedicou inúmeros trabalhos à vida e à obra de Luís de Camões, ao longo de um percurso crítico que se desenvolve de forma evolutiva. O tratamento de Bárbara é acompanhado por um crescendo, na acumulação de autoridades que são ilustres apreciadores dos encantos de “indianas, malaias, javanesas, drávidas e malabares, desde o branco ebúrneo à cor retinta, quase metálica”: Linschott, François Pyrard, Anquetil du Perron, Chateaubriand ou Alberto Osório de Castro¹²⁷. O saber de François Pyrard assegura-lhe que, “entre as escravas, encontram-se ali raparigas mui belas e lindas, de todas as partes da Índia, as quais pela maior parte sabem tanger instrumentos, bordar, coser mui delicadamente e fazer toda a sorte de doces, conservas e outras coisas”¹²⁸. Bárbara torna-se, então, a *mulher completa*, senhora de todos os dotes. Bailadeira, cantava a Camões “estrofes da apaixonada poesia popular indú e industânica”¹²⁹. Na tentativa de resolver as grandes questões, relacionadas com o cânone e com estruturas culturais profundamente sedimentadas, Teófilo deduz das suas pesquisas que

¹²⁶ *Ib.*

¹²⁷ Teófilo Braga, *Camões. Época e vida*, pp. 575-579.

¹²⁸ Teófilo Braga, *Camões e o sentimento nacional*, Porto, Chardron, Lugan e Genelioux, 1891, p. 36.

¹²⁹ Teófilo Braga, *Camões. Época e vida*, p. 577.

É de supor ter sido Camões o requestado, pelo que se depreende dos costumes descritos por Pyrad: “todas estas mulheres da Índia, assim as cristãs ou mestiças, desejam mais ter trato com um homem da Europa, cristão velho, do que com os Índios, e ainda em cima lhe dariam dinheiro, havendo-se por mui honradas por isso, porque elas amam muito os homens brancos, e ainda que haja índios mui brancos, não gostam tanto deles.”¹³⁰

TEÓFILO BRAGA

O deslize no sentido do excessivo que é característico da *mimicry* cria um efeito de *boomerang*. Comportamentos ocidentais masculinos são transferidos para a esfera do feminino oriental. O próprio homem europeu é sujeito a uma diferenciação de ordem histórico-religiosa que põe em evidência a superioridade dos cristãos velhos. Como tal, é desmentida a incompletude da representação feminina. *A alteridade de Bárbara é a mesma*. “It is then, escreve Homi Bhabha, that the body and the book lose their representational authority”¹³¹.

Talvez seja por esse motivo que Agostinho de Campos, ao comentar as trovas de Camões, se distancie de Teófilo e do “caso de mixorofada do *ethos* com outros *ethos* mais ou menos enfarruscados e inferiores”¹³². Em sua opinião, o problema reside no facto de que

Portugal continua a fazer hoje em África, como ontem fez na Índia, na China, na Malásia e na América, uma colonização de cruzamento, da confusão e mistura com as raças locais, autóctones, ou por ele próprio transplantadas de umas Conquistas para outras. Assim colonizou sempre e coloniza ainda Portugal, não por princípio político, mas por bondade piegas, que inibe os homens de arriscarem a saúde e a vida das mulheres brancas na fereza dos climas tropicais; por deficiência de tino organizador, que impede o Português de preparar nas colónias a luta metódica e eficaz contra o ambiente físico, em ordem a estabelecer ao longe em condições vivendas, como sempre conseguem os Ingleses, o seu casal europeu; por falta de orgulho de raça e abundância de coração paternal, que leva os nossos colonizadores a guardar e educar o filho mestiço, tão

¹³⁰ Teófilo Braga, *Camões e o sentimento nacional*, p. 37.

¹³¹ Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 158.

¹³² *Camões lírico*, edição organizada e anotada por Agostinho de Campos, *Primeiro volume. Redondilhas*, Paris, Lisboa, Porto, Rio de Janeiro, Aillaud e Bertrand, Chardron, Francisco Alves, 1923, p. 83.

ternamente como se fosse de sangue puro. E assim, quando tenhamos, como nos cumpre, deixado de esquecer tudo isto, facilmente concluiremos que o nosso Camões se revela bem nosso, quando nos conta em belos versos a beleza das Bárbaras ou a saudade das Dinamenes.¹³³

AGOSTINHO DE CAMPOS

Mais incómodo do que a contradição entre o cânone, a cor e a beleza, parece ser o próprio processo de *mimicry*.

¹³³ *lb.*, pp. 76-77.

CAMÕES. QUEM É QUEM



Figura 5

Quem nos mostrar Camões à luz com que a história e a crítica indutiva elucidam as confusas obscuridades dos homens extraordinários — e, por isso, mais expostos à deturpação lendária — poderá avizinhar-se da verdade, mas, do mesmo passo, se desvia da nossa inveterada opinião, e talvez incorra em delito de ruim português.¹

CAMILO DE CASTELO BRANCO

1. SENSO COMUM E CONHECIMENTO CIENTÍFICO

Pelo modo como tem vindo a ser representada a sua imagem biográfica, Camões é um poeta multimodo, e isso não com referência à pluralidade das suas experiências vivenciais ou das formas e géneros literários que cultivou, mas às formas tão diferentes como é apresentado: filho do povo sem letras e grande conhecedor de Virgílio e Petrarca, imitador de Tasso, apesar de *Os Lusíadas* terem sido editados antes da *Gerusalemme liberata*, folgazão que viveu sempre abatido, oriundo, à vez, de Lisboa, de Constância, de Coimbra, do Porto, etc... Por entre essa pluralidade de perspectivas, distingue-se claramente a incidência de dois tipos de conhecimento, um que designarei como *científico*, outro do *senso comum*². A imagem de Camões resultante do senso comum tem vindo a granjear, nos últimos tempos, uma crescente difusão. É, como qualquer fenómeno do senso comum, indisciplinar e não metódica, fundindo utilização com fruição, emoção com aborda-

¹ “Estudo sobre Camões”: Almeida Garrett, *Camões*, prefaciado por Camilo de Castelo Branco, Porto, Braga, Ernesto Chardron, s. d., 7.^a ed., p. xxxvii.

² Considerados enquanto entidades resultantes da ruptura epistemológica, no sentido dado a este conceito por Gaston Bachelard no célebre ensaio de 1938, *La formation de l'esprit scientifique*, e depois desenvolvido por Boaventura de Sousa Santos, *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática. 1. A crítica da razão indolente. Contra o desperdício da experiência*, Porto, Afrontamento, 2000.

gem intelectual e prática. Se a sua reprodução se processa espontaneamente e se presta a uma pronta repetição de conteúdos, essa facilidade tem vindo a ser propulsionada, graças à difusão que dela é feita junto do chamado grande público, através de programas televisivos de elevada audiência, de exposições que atraem um considerável número de visitantes e, não raro, através de um conjunto mediador de instrumentos escolares, constituído pelo manual, pelo guia de leitura e assim sucessivamente. Aliás, as grandes modificações que se processaram na sociedade portuguesa, ao longo das últimas décadas, implicaram também fortes mudanças no plano dos estilos de vida, pelo que diz respeito a mentalidades, atitudes e, correlativamente, modos de representação que propiciaram o alastramento do senso comum.

Serve de fulcro a esta imagem de Camões a ambiguidade resultante da ausência de uma clara distinção entre entidade poética e pessoa civil, com existência histórica, ou seja, entre o ser de papel que é o poeta e o sujeito empírico. Os pressupostos dessa modalidade de representação são muitas vezes explicitados, sempre que se observa que, à falta de documentos sobre a vida de Camões, a melhor forma de conhecer a sua biografia é partir dos dados contidos na sua obra literária. Mas há outros factores envolvidos, com implicações quer de ordem filológica, quer de ordem antropológica. A definição do *corpus* da obra de Luís de Camões coloca problemas particularmente prementes, muitos dos quais continuam à espera de uma resposta cabal, em particular naqueles casos em que uma composição é simultaneamente atribuída a outro poeta (quando não a outros poetas). A tentação de fazer biografia a partir da obra literária instrumentaliza muitas vezes textos que eventualmente, ou mesmo de certeza, não são de Camões. Além disso, tem forte expressão a ideia de que a vida do grande poeta nacional deve ser rica em pormenores, pelo que, na sua ausência, o que há a fazer é fantasiá-los, neles projectando, de modo novelesco, grandes mitos nacionais. Vão-se assim acumulando materiais que deixam de ser submetidos ao crivo crítico e passam a ser repetidos espontaneamente, de acordo com os mecanismos de reprodução característicos do senso comum.

Esse tipo de conhecimento, conforme o mostra Boaventura Sousa Santos, inspira confiança e segurança a certos grupos sociais, mas, porquanto não metódico, ilusório e fácil, transmite uma imagem do mundo que se revela, da mesma feita, mistificada e mistificadora. Todavia, o lugar que lhe cabe, na actualidade, não é de forma alguma desprezível,

já que se, por um lado, o senso comum é óbvio e superficial, por outro lado, “[...] é exímio em captar a complexidade horizontal das relações conscientes entre pessoas e entre pessoas e coisas”³. Apesar de conhecimento verdadeiro e senso comum se oporem, essas duas entidades epistémicas implicam-se mutuamente de tal forma que uma não existe sem a outra, pois ambas fazem parte de uma mesma constelação cultural.

Fulcro dessa complexidade, é a absoluta diferença entre as perspectivas a partir das quais ciência e senso comum se identificam reciprocamente. Quando a distinção entre essas duas entidades epistémicas é feita pela ciência, o conhecimento verdadeiro é diferenciado da opinião ou do preconceito, mas pode também ter um poder excessivo face ao efectivo saber que se encontra na sua base. Quando parte do senso comum, implica a distinção entre o que parece ser óbvio e um conhecimento incompreensível, desmesurado. Não pretendo, de momento, determinar a validade da imagem de Camões reproduzida pelo senso comum, o que já foi feito por grandes estudiosos, mas analisar a forma como representação do senso comum e representação científica se articulam, para depois traçar um itinerário projectivo.

2. A IMAGEM BIOGRÁFICA DE CAMÕES E O CONHECIMENTO CIENTÍFICO: POSIÇÕES CRÍTICAS

O apelo à recondução da imagem biográfica de Camões a uma metodologia científica conta com um longo historial. Já o crítico oitocentista José Maria da Costa e Silva, autor de uma série de volumes consagrada à literatura portuguesa que tem por título, sintomaticamente, *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*, colocava a questão da biografia camoniana nos seguintes termos:

Este modo de escrever a vida de um poeta pelas induções, que podem tirar-se de alguns trechos dos seus poemas, pode sim provar grande sagacidade e engenho em quem se dá a este exame, porém, tenho-o por sobremaneira falível, e tão falível como querer ajuizar por suas obras do seu carácter, opiniões e sentimentos.⁴

COSTA E SILVA

³ *Ib.*, p. 101.

⁴ Lisboa, Imprensa Silviana, vol. 3, 1851, p. 116.

Contudo, Costa e Silva nem sempre resistiu à tentação de seguir esse caminho. O mesmo se passa com a crítica positivista de finais do século XIX e inícios do século XX. Também muitas das posições defendidas a propósito do biografismo literário se encontram distanciadas das interpretações que entretanto são feitas⁵.

Ao longo do século passado, a falta de consistência do posicionamento crítico que nivela, aleatoriamente, a vida e a obra de Camões, foi demonstrada por alguns dos mais distintos estudiosos do poeta. Num artigo publicado nos anos trinta, António Sérgio interrogava-se acerca do valor que poderia assumir, para uma mais profunda leitura dos seus versos, a identificação da mulher ou das mulheres que o poeta amou⁶. Posteriormente, essa perspectiva foi ampliada e explanada por Jacinto do Prado Coelho, que viu na tendência para interpretar a sua poesia como reflexo de uma experiência efectivamente vivida uma herança tardia da crítica romântica ou de românticos pressupostos⁷. Em seu entender, é duplo o erro que a enforma, porque, por um lado, se faz biografia ou psicologia em vez de crítica estética e, por outro lado, é atribuído ao texto um valor documental, sem ter em linha de conta o que nele há de fictício ou de transposto. As consequências daí decorrentes são severamente avaliadas. Ao mesmo tempo que se subestima a própria essência do literário, cai-se na falácia da pequena anedota, que leva por um rosário de perguntas ociosas, cuja resposta em nada contribui para um melhor conhecimento da poesia camoniana. As situações essenciais a que nela é feita alusão só poderão ganhar o seu verdadeiro sentido, pois, quando forem literariamente interpretadas no contexto estético-literário que lhe é correlato, com relevo, segundo Prado Coelho, para a herança do fatalismo medieval e para o culto da intimidade petrarquista.

⁵ Vd. *supra*, 2.9.

⁶ “Questão prévia dum ignorante aos prefaciadores da lírica de Camões” [1933], *Obras completas. Ensaios*, Lisboa, Sá da Costa, 1972, vol. 4, pp. 11-68. Não obstante o reconhecimento do papel pioneiro desempenhado por António Sérgio nessa matéria, Jacinto do Prado Coelho não deixa de referir que “convém, no entanto, acentuar que as vivências amorosas a que aludem os poemas camonianos não se resumem a uma doutrina ou atitude mental mais ou menos sentida pelo Poeta” (“Camões: um lírico do transcendente” [1952], *A letra e o leitor*, Porto, Lello & Irmão, 1996, 3.ª ed., p. 34).

⁷ *Ib.*

De fundamental importância é também a posição de Américo da Costa Ramalho, na década de setenta, consubstanciada numa rigorosa crítica à *biografia romanceada*, para utilizar as suas próprias palavras, escrita por José Hermano Saraiva⁸. Costa Ramalho, além de apontar as incongruências metodológicas que a minam, traz para primeiro plano várias inexactidões de natureza científica que invalidam muitas das interpretações avançadas. Depois de comprovar o desconhecimento de factos de ordem histórica e de condenar os arroubos da subjectividade, critica o alheamento do seu autor relativamente à especificidade do grande movimento de renovação cultural ocorrido no século XVI. Ignorar as delicadas questões de autoria colocadas pela lírica camoniana, confundir personalidades civis, extrapolar acerca das relações de Camões com outros poetas do seu tempo, como é o caso de André Falcão de Resende, ou interpretar, em sentido biográfico, passos que são tributários de Virgílio e de Horácio, apenas contribui, em seu entender, para uma leitura distorcida da personalidade do homem e do poeta.

Por sua vez, Vítor Manuel de Aguiar e Silva reequacionou as grandes questões em jogo à luz das novas metodologias críticas que se afirmaram a partir do Pós-guerra⁹. Esse estudioso chama a atenção para as relações de teor modal que se estabelecem entre vida e obra literária, implicando, inerentemente, complexas mediações de natureza estética, ideológica e sociológica. Por consequência, qualquer transposição linear de dados que se integram no universo poético para o mundo empírico não pode deixar de se afigurar como simplista. Ora, quando essa tendência biografista interpreta realidades de ordem eminentemente poética em sentido empírico, falseia a categoria de *ficcionalidade*, marca específica do literário. Daí que, às posições defendidas por José Hermano Saraiva, Aguiar e Silva contraponha uma metodologia disciplinar, conferindo o devido relevo a fenómenos de mediação literária, em particular o petrarquismo.

⁸ “Uma Vida de Camões” [1977-78], *Camões no seu tempo e no nosso*, Coimbra, Almedina, 1992, p. 53.

⁹ Nos artigos, “...um Camões bem diferente...” [1979] e “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões” [1981], *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 9-25 e 179-190, o primeiro dos quais parte de uma reflexão crítica acerca da *Vida ignorada de Camões* de José Hermano Saraiva.

3. A FICCIONALIDADE, AS POÉTICAS DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA E O SEU LEGADO

A célebre formulação pessoana que faz do poeta um fingidor é, para o senso comum, uma conceptualização prodigiosa, excessivamente elaborada. E, contudo, trata-se de um assunto que conta com um longo historial crítico e ao qual a Antiguidade Clássica consagrou uma aturada reflexão¹⁰. Algumas das questões suscitadas pelas poéticas da Antiguidade terão um alcance tão vasto que constituem, por si só, uma resposta. Outras esvanecer-se-ão face a uma nova realocização que remete quer para outros núcleos civilizacionais, quer para uma origem mais remota ou para uma actualidade mais premente. Mas nenhuma dessas circunstâncias põe em causa a sua relevância paradigmática.

As palavras que Hesíodo coloca na boca das Musas do Olimpo, no início da *Teogonia*, bem poderiam servir de lema a toda a arte literária:

Nós sabemos dizer muitas falsidades, que se parecem com a verdade; mas também, quando queremos, proclamamos verdades.¹¹

HESÍODO

Observam justamente Francesco della Corte e Eva Kushner¹², ao acompanharem o percurso evolutivo das poéticas da Antiguidade, que já as grandes tradições da época arcaica mostravam existir plena consciência do conceito de ficção. A poesia é o reino do imaginário e, da mesma feita, da aparência. Por esse motivo, a arte da palavra pode parecer, enganosamente, domínio de uma verdade. Mas, de outra forma, também pode dizer verdades. A essa contraface aludirá igualmente Sólon, quando reconhece que “[...] muito mentem os aedos”¹³. O grande orador e homem de leis, que também foi poeta, expõe, assim, um dos

¹⁰ Para uma perspectiva de conjunto, vd. Francesco della Corte e Eva Kushner, “Poétiques de l’Antiquité classique”: *Histoire des poétiques*, sous la direction de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, Paris, PUF, 1997 [e reimpr.], pp. 1-31, capítulo onde são desenvolvidos os vários temas aos quais me referirei seguidamente.

¹¹ Vv. 27-28: *Hélade. Antologia da cultura grega*, organização e tradução do original Maria Helena da Rocha Pereira [1959], Porto, Asa, 2005, 9.^a ed., p. 102.

¹² *Op. cit.*

¹³ Frg. 29 West: *Hélade. Antologia da cultura grega*, p. 138.

aspectos mais cativantes do universo das letras, a sua atracção lúdica. Se o canto redime o ser humano dos seus afãs, não é por os iludir, mas em virtude do fascínio exercido pela sua novidade, frisa a *Odisseia*:

Os homens apreciam, mais que tudo, o canto
que tiver mais novidade aos seus ouvidos.
Coragem! Que o teu espírito e o teu coração o escutem!
Nem Ulisses foi o único que em Tróia perdeu
a esperança do regresso! Muitos outros pereceram também!¹⁴

HOMERO

Esse núcleo conceptual será depois desenvolvido pelos sofistas, encontrando largo eco em toda a retórica, sempre à luz de uma aguda questionação problematizante. Se o poeta mente, é por ser um exímio imitador das palavras e das atitudes de outrem. Mas, além disso, a sua imaginação, favorecida pela influência de Díónisos, também afina notáveis capacidades interpretativas¹⁵. Foi o reconhecimento da imitação, enquanto essência da arte, que levou Platão a desconfiar dos objectivos e do poder dos poetas. De acordo com a doutrina do filósofo da Academia, a arte imita um objecto real que, por sua vez, é sombra de uma forma ideal. As mediações instituídas por essa cadeia acentuam, por consequência, a distância relativamente ao plano da perfeição inteligível. Como tal, a actividade poética suscita objecções de ordem ética e moral que se afiguram tanto mais prementes face ao enorme fascínio exercido pelos seus cultores.

¹⁴ *Od.* 1.351-355, *ib.*, p. 72.

¹⁵ Nesse contexto, a ironia do diálogo que se estabelece entre esse deus, Eurípides e Ésquilo, em *As rãs* de Aristófanes, condensa algumas das mais profundas reflexões sobre a essência da arte. Recorde-se o passo:

“Eurípides	O coro apoiava-se em quatro séries de cantos, seguidas, sem qualquer pausa. E eles, calados.
Díónisos	Eu apreciava esse silêncio, e não me deleitava nada menos do que com os palradores de agora.
Eurípides	Eras bem tolo, fica a saber.
Díónisos	Também acho. Porque é que o homem fazia assim?
Eurípides	Por jactância, para o espectador estar sentado à espera de que Níobe dissesse alguma coisa. Entretanto, a peça avançava.
Díónisos	Ó grande malvado, era assim que me enganavas? Porque te impacientas?”

(914-22, *ib.*, p. 379; mas vd. todo o excerto, pp. 378-388).

Será, contudo, com a *Poética* de Aristóteles e, posteriormente, com a *Epístola aos Pisões* de Horácio, que o conceito de mimese ganha contornos mais incisivos. Para a filosofia grega, a mimese é vista, primordialmente, enquanto modalidade de imitação através da qual uma obra imita o objecto que representa¹⁶. Aristóteles considera a história vinculada à expressão de uma verdade, ao passo que a poesia, em seu entender, só indirectamente lhe está ligada. A arte da palavra contém, por consequência, uma outra verdade, a verdade poética, recorrendo a modalidades de imitação que se regem por normas específicas¹⁷. A questão ética fica salvaguardada, perante as suas faculdades catárticas e os valores cívicos que instituiu. O ponto de viragem relativamente a esse estágio de conceptualização crítica é assinalado por Horácio, que faz da mimese um fenómeno essencialmente literário através do qual são imitados outros poetas, os poetas gregos, mais do que os latinos. Daí a tenção formal perfectiva que, para o autor da *Epístola aos Pisões*, é apanágio do trabalho poético.

As culturas modernas conheceram tardiamente a *Poética* de Aristóteles. A primeira tradução latina que dela circulou na Europa ocidental foi feita em 1498, por Giorgio Valla, ficando-se a dever aos prelos de Aldo Manuzio a edição do original grego, impressa em 1508, mas só num século XVI já muito adiantado é que os seus preceitos foram verdadeiramente assimilados. É possível que a enorme difusão da *Epístola aos Pisões* tivesse sido favorecida pelo espaço que assim foi deixado em branco. Todavia, não deverá ser descurada a grande receptividade dos preceitos normativos enunciados por Horácio. Esses princípios corroboravam solidamente o conceito de *imitatio*, que serviu de guia a todo o trabalho literário, até ao Romantismo.

¹⁶ Questão que, no século transacto, gerou um rico e agitado debate no seio da corrente crítica idealista. Encontrou um equilibrado ponto de superação no ensaio de Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997 [e reimpr.], a partir do conceito de esquema. O esquema, tal como é entendido por esse crítico, é uma espécie de regra que permite construir, em cada situação, uma figura com características gerais, que são segmentáveis, dando conta da experiência e tornando sempre possível, além disso, o regresso a essa mesma experiência, em consonância com hábitos que, entretanto, podem ser adquiridos.

¹⁷ A forma como, na poética clássica, são concebidas as categorias actualmente designadas como géneros e modos, foi estudada por Gérard Genette, em *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979 [e reimpr.].

Se o ponto de vista exposto decorre de fundamentos metodológicos de ordem histórica e hermenêutica, o teor do debate crítico que se tem vindo a desenrolar nas últimas décadas em torno da especificidade do literário confere primordial importância ao conceito de ficção. Mesmo um crítico que se insere na corrente estruturalista, Gérard Genette, não perde de vista as matrizes da *Poética* aristotélica:

[...] L'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux (mais seulement, aurait dit Aristote, *possible*), ou est à la fois vrai et faux: il est au-delà ou en deçà du vrai et du faux, et le contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque qu'il noue avec son récepteur est un parfait emblème du fameux désintéressement esthétique.¹⁸

GÉRARD GENETTE

Genette retoma e desenvolve, pois, pressupostos que já se encontravam, *in nuce*, nas poéticas antigas. Com efeito, os termos a partir dos quais esse crítico equaciona o tema da ficção situam-se na senda das palavras que Hesíodo colocara na boca das Musas do Olimpo, ao levá-las a admitirem dizer muitas falsidades que se pareciam com a verdade, e que podiam ser verdades, ou das observações de Sólon acerca das mentiras dos aedos. Por sua vez, ao distanciar-se da questão do verdadeiro e do falso, Genette retoma o grande conceito de mimese, nos termos em que o colocara, em particular, Aristóteles, quando valorizava a arte enquanto imitação, desvinculando-a do problema ético, nos termos em que fora colocado por Platão. Como tal, o desinteresse estético referido pelo crítico francês está para a atracção pelo canto, conforme foi tematizada por Homero, aspecto ao qual Horácio conferiu uma feição formalizante que depois foi desenvolvida pelos seus sequazes quinhentistas. Todavia, ao focar o paradoxal contrato estabelecido com o receptor, Genette traz para primeiro plano um aspecto ao qual as poéticas clássicas não atribuíam particular relevo: a dimensão pragmática. É certo que Platão colocou na boca de Protágoras uma apologia daquelas faculdades interpretativas que fundamentam a avaliação e a discussão crítica da qualidade de uma obra¹⁹. Trata-se, porém, de considerações de ordem mais geral.

¹⁸ *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991 [e reimpr.], p. 20.

¹⁹ “– Em meu entender, Sócrates – disse ele – a parte primordial da educação de um homem é ser entendido em poesia. E isso consiste em ser capaz de compreender as

As teorias de inspiração formalista tendentes a identificar o estatuto ficcional através de marcas textuais estão hoje a ser objecto de uma profunda revisão. Na verdade, a afirmação e o reconhecimento de uma pluralidade de comunidades interpretantes, em âmbito histórico, local e sociológico, a flexibilidade do cânone literário ou o alargamento do público leitor têm vindo a lançar desafios críticos irrefutáveis. Desta feita, o cerne do problema acabou por sofrer uma deslocação em sentido abrangente que privilegia todo um sistema de relações, envolvendo não só emissor e receptor, como também texto e contexto. É certo que a fluidez dos campos implicados deixa uma grande abertura ao subjectivismo. Mas, sob o ponto de vista teórico, serve-lhe de sustentáculo o pacto de leitura que se estabelece entre emissor e receptor e tem a ver com a verosimilhança pragmática. A verosimilhança pragmática diz respeito à ficcionalidade do acto de fala no contexto das circunstâncias da enunciação, não se confundindo nem com a verosimilhança empírica dos enunciados, que incide sobre a conformidade com a experiência comum, nem com a verosimilhança diegética, que incide sobre a coerência da intriga²⁰. Não obstante, mantém com estas duas categorias ligações que se encontram sujeitas a grandes variações, de acordo com parâmetros genológicos e epocais. A asseveração, lugar-comum dos livros de cavalaria, de acordo com a qual as mais fantasiosas aventuras têm fontes verdadeiras é factor de particular atracção para o público, dando lugar a um sofisticado jogo que redundava, não raro, no relevo conferido ao sujeito que constrói a ficção.

O conceito de ficcionalidade suscita, pois, um conjunto de questões cujas grandes linhas foram problematizadas pelas poéticas da Antiguidade Clássica e que, na actualidade, tendem a ser interpretadas em consonância com factores de ordem contextual. Se, por um lado, a pluralidade de leituras e de níveis de leitura, apesar do seu envolvimento subjectivo, é uma via susceptível de conduzir a um melhor entendimento do senso comum, por outro lado, a verosimilhança pragmática continua a ter como veículo condutor o texto, com as suas exigências metódicas de ordem histórica, filológica e hermenêutica. É por entre os

palavras dos poetas, o que é bem feito e o que não é, saber distinguir e dar as suas razões a quem o interrogar.” (*Protágoras*, 338 e-339 a: *Hélade. Antologia da cultura grega*, p. 423).

²⁰ Conceitos utilizados no sentido que lhes é dado por Cécile Cavillac, “Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle”: *Poétique*, 105, 1995, pp. 23-46.

meandros desse nó que se foram construindo as representações biográficas de Camões, no tempo.

4. O PETRARQUISMO ENTRE FICCIONALIDADE E EMPIRISMO

Para o tratamento de questões relativas ao plano da poética, na obra de Camões, é essencial considerar as implicações do petrarquismo. Quando Jacinto do Prado Coelho e Vítor Manuel de Aguiar e Silva referem as mediações que se estabelecem entre a vida e a obra de Camões, põem em destaque o papel desempenhado pelo exemplo de Petrarca. Na verdade, o código petrarquista sujeita a questão da ficcionalidade a interpretações extremamente vinculativas. Esse modelo passa a ocupar uma posição de centralidade no polissistema epocal das várias literaturas europeias ao longo do século XVI. Todavia, a sua hegemonia histórica, depois associada a outros factores da mais variada ordem, assume repercussões cujos reflexos se prolongam até aos nossos dias.

Foi Petrarca a fazer da subjectividade o elo relacional que lhe permitiu trazer para as suas páginas latitudes culturais, tempos e lugares muito diversificados. A intimidade com que expôs as suas emoções ficou emblematizada por aquele verso do soneto inicial do Cancioneiro, “di me medesimo meco mi vergogno”, construído com uma calibrada proliferação de pronomes pessoais, que coloca em grande plano a figura do sujeito poético. É desde o primeiro momento que solicita a identificação emocional do leitor, “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”, criando um efeito de intimidade²¹. Põe em acção mecanismos de verosimilhança pragmática tão elaborados que a poesia de Petrarca, para a civilização ocidental, se erigiu em paradigma do lirismo.

Face aos grandes avanços registados no domínio da crítica petrarquista, sabemos hoje, em particular através dos trabalhos de Francisco Rico e de Marco Santagata²², que esse efeito de verosimilhança pragmá-

²¹ Analisei este soneto mais detalhadamente em *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1997, pp. 92 ss.

²² Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca. 1. Lettura del “Secretum”*, Padova, Antenore, 1974; Marco Santagata, *I frammenti dell’anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca* [1992], Bologna, Il Mulino, 2004; vd. supra, 2.3.

tica resulta de uma requintada construção literária, mas não possui, tantas vezes, correspondente empírico e nem sempre é sustido por elos de coerência diegética. Petrarca forjou vicissitudes, datas e enlases, bem como tantas facetas da sua personagem, Laura. Todavia, ao longo dos tempos, a interpretação do Cancioneiro no plano da ficcionalidade ou, de outro modo, enquanto expressão de circunstâncias empíricas, sempre dividiu os seus leitores, efectivamente. A própria articulação entre *imitatio stili* e *imitatio vitae* através da qual Luigi Baldacci tentou explicar o interesse psicológico dedicado à figura de Petrarca patente nos seus escritos é hoje considerada insatisfatória²³. Sinal da diversidade de leituras a que o Cancioneiro foi sujeito, no século XVI, é a ordenação que das suas composições foi feita em dois célebres comentários quinhentistas, o de Alessandro Vellutello, pela primeira vez editado no ano de 1523, e o de Sebastiano Fausto da Longiano, que remonta a 1535²⁴.

O comentário de Vellutello ganhou fama, em particular, pelos aparatos colocados no seu início, de entre os quais um mapa da região de Valclusa (fig. 5), e já a bom título foi classificado como uma edição *geográfica*²⁵. Depois de apresentar a vida e a obra do poeta, num texto que retoma muitas informações contidas na epístola *Posteritati*, Vellutello detém-se sobre a origem e sobre a identidade de Madonna Laura, mostrando a diversidade e a casualidade das opiniões correntes, bem como o erro cronológico em que incorria a convicção de que tivesse sido

²³ Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana, [1957] 1974. Vd., por exemplo, o fundamental artigo recentemente consagrado por Marco Santagata a uma revisão crítica das grandes linhas interpretativas da literatura italiana dos primeiros séculos, “Nascer duas vezes. Vicissitudes da lírica italiana dos primeiros séculos”: *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 1, 2006, pp. 13-39. De acordo com este crítico, se nos cancioneiros quinhentistas não se encontram sinais da parábola que vai do amor ao arrependimento, não é isso que caracteriza, primordialmente, o petrarquismo quinhentista. Por sua vez, já Amedeo Quondam (“Riscrittura, citazione e parodia. Il *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero” [1978], *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Ferrara, Panini, Centro di Studi Rinascimentali, 1991, pp. 203-262) dilucidara as circunstâncias que são mascaradas pelo famoso *Petrarca spirituale* de Girolamo Malipiero.

²⁴ Impressos em Veneza, o primeiro por Giovannantonio & fratelli da Sabbio, o segundo por Francesco di Alessandro Bindoni e Maphéo Pasini.

²⁵ Vd. o volume dedicado aos comentários do Cancioneiro por Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al “Canzoniere”*, Padova, Antenore, 1992.

membro da família de Sade. Retoma então o texto do soneto “A pie’ dei colli ove la bella vesta”, para a partir daí elaborar uma série de elucubrações de índole geográfica, que vai ilustrando com o dito mapa da região. Tendo em linha de conta os acidentes de relevo, conclui que Laura era natural de Gabrières. Concomitantemente, constrói um itinerário de deslocações e circunstâncias que depois explica mais detalhadamente ao longo do seu comentário. Divide o texto por rimas em vida e em morte de Madonna Laura, ao que se seguem poemas de circunstância. É em função dessa história que procede à ordenação das composições do Cancioneiro, assim transformado em narrativa de um percurso vivencial.

São de outra índole as opções de Fausto da Longiano, mais comedido em conjecturas biográficas, depois de ter procurado notícias de Laura na obra latina de Petrarca com escassos resultados. Ordena as composições por formas poéticas, dividindo-as em duas secções, a primeira de sonetos, a segunda de canções, que engloba igualmente sextinas, madrigais e baladas. O seu comentário é enriquecido por cotejos, até aí nunca explicitados, com poetas da Antiguidade e com poetas italianos. Além disso, elabora um rimário remissivo e um elenco de epítetos dispostos por ordem alfabética. Fausto dava mais importância à carga literária e formalizante do Cancioneiro, subalternizando aquele entusiasmo pela verosimilhança empírica que levava Alessandro Vellutello a construir a sua novela.

Em termos de sucesso de público, o vencedor foi, incontestavelmente, Vellutello. Ao longo do século XVI, teve cerca de trinta edições que foram avidamente lidas nos quatro cantos da Europa, conforme o mostram, na actualidade, os fundos de bibliotecas públicas ou particulares. Com o seu mapa, colocava sob os olhos dos aficionados de Petrarca uma realidade empírica, quase palpável, que para os leitores da época era um valor seguro²⁶. Logo passou a ser guia de peregrinação aos lugares da Provença onde o poeta vivera e por onde passara. Segundo

²⁶ Tão seguro que desencadeou uma verdadeira voragem, documentada pela relativa ausência dos exemplares de muitas bibliotecas públicas, como a edição de 1560, de Vincenzo Valgrisi, pertença da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BJ 1-44-258), ou a edição de 1563, de Nicolo Bevilacqua, conservada na Biblioteca Marciana (84.C.120).

Sylvie Deswarte-Rosa²⁷, Francisco de Holanda teria sido atento leitor dessa edição. De facto, o pintor português, ao regressar de Itália, fez um desvio na sua rota de viagem alpina para visitar Valclusa. Diversa foi a sorte do comentário de Sebastiano Fausto da Longiano, que não teve uma única reedição. A sua interpretação do Cancioneiro teria sido identificada com uma atitude demasiado erudita.

A reflexão teórica que, no século XVI, é consagrada ao género lírico, revela-se mais tardia, quando comparada com a atenção que é dada às questões suscitadas pelo género épico ou pela tragédia²⁸. O lirismo permanece, assim, uma área genológica que resiste à teorização disciplinar, oferecendo-se como prática de repetição. O pacto de verosimilhança que o poeta faz com o leitor é acompanhado por uma profusão da sua intimidade, através dos meios expressivos consagrados pelo petrarquismo. Por sua vez, o aumento dos índices de alfabetização não implicou, como é típico desse género de situações, um proporcional aumento do nível de erudição. Geram-se, assim, circunstâncias que favorecem respostas emocionais, através de reacções que captam os aspectos mais evidentes e transparentes de um processo comunicativo complexificado por uma cadeia de mediações. Por conseguinte, a verosimilhança pragmática presta-se a ser entendida como verosimilhança empírica.

Se transpusermos esta situação para o Portugal de quinhentos, logo verificamos que os critérios organizativos adoptados por Sebastiano Fausto da Longiano mantêm algumas semelhanças com os que, em 1595, enformaram a edição *princeps* das *Rhythmas* de Camões²⁹. Essa tradição interpretativa teve, porém, poucos continuadores. O prefácio que a antecede é uma obra de reflexão literária digna de apreço. Mas quando Domingues Fernandes, na *Segunda parte das Rimas*, de 1616, o reedita como introdução a um volume cujo conteúdo pouco ou nada tem a ver com o modelo organizativo da *princeps*, põe em acto uma operação de descontextualização que mostra bem quão distante se encontrava dos princípios que nele tinham sido enunciados.

²⁷ “O Poeta e o Pintor coroados de louros. Do culto de Petrarca à filosofia de Platão”: *Petrarca 700 anos*, coordenação de Rita Marnoto, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da UC, 2005, p. 341 e passim.

²⁸ Vd. supra, 2.4.

²⁹ Cf. infra, 7.

São da mesma ordem as questões que se colocam relativamente ao género épico, apesar de a conceptualização teórica relativa a esse domínio genológico remontar a Aristóteles³⁰. A ligação do poema épico quinhentista ao relato histórico é muito discutida. Torquato Tasso, um dos mais atentos e reverentes leitores da *Poética* de Aristóteles que o século XVI conheceu, tentou harmonizar as várias questões suscitadas pelo problema da verosimilhança, propondo como tema do poema épico acontecimentos de ordem histórica:

Ma oltre l'autorità si potrebbero adducere molte ragioni, per le quali al poeta eroico si conviene fare il suo fondamento nel vero; e prima, dovendo l'epico cercare in molte parti il verisimile, non è verisimile che un'azione illustre, come sono quelle da lui trattate, non sia scritta e passata a la memoria de' posteri con la penna d'alcuno storico; e i grandi e fortunosi avvenimenti non possono esser incogniti; e ove non siano recati in scrittura, da questo solo argumentano gli uomini la loro falsità; e falsi stimandoli, non consentono di leggieri a le cose scritte, per le quali or sono mossi ad ira, ora a pietà, ora a timore, or contristati, or pieni di vana allegrezza, or sospesi, or rapiti, ed in somma non attendono con quell'espertazione il successo de le cose, come farebbono se l'estimassero vere in tutto o in parte.³¹

TORQUATO TASSO

No entanto, o que Tasso advoga não é uma relação directa entre o poema épico e o plano da verosimilhança empírica. De outra forma, o autor da *Gerusalemme liberata* entende que a nobreza dos grandes temas épicos se encontra intimamente ligada ao facto de terem sido registados por escrito, instituindo-se, antropológicamente, como marcos de uma tradição histórica. Trata-se, pois, de uma relação literária mediante a qual a imitação de uma acção e a imitação dos textos que a representam são vasos comunicantes.

³⁰ Vd., sobre esta controversa questão, Marina Beer, *Romanzi di cavaleria. Il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987; Alberto Cassadei, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Angelli, 1997; Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001; Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002; e Riccardo Brusciagli, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.

³¹ *Discorsi del poema eroico, Scritti sull'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzali [1959], Torino, Einaudi, 1977, vol. 1, pp. 175-176.

A centralidade do código petrarquista, no século de quinhentos, torna muito estreitas as ligações entre lírica e epopeia: “[...] compreender a auto-interpelação petrarquista é encontrar caminho aberto para compreender também a auto-interpelação épica renascentista”, observa Hélio Alves³². Para o público da época, a ligação à história muito facilmente se erigiu em modalidade que legitimou a verosimilhança empírica do contado. Eventuais manifestações expressivas do poeta foram facilmente interpretadas, por essa via ou por intersecção com o petrarquismo, em chave empírica.

Ainda hoje, o fascínio exercido por um amor avassalador, consagrado a uma imperturbável Laura de carne e osso, que também se pode chamar Dinamene, continua a animar muitas leituras que se deleitam na fruição emotiva do Cancioneiro como relato das vivências da entidade supostamente histórica Francesco Petrarca. Esse Cancioneiro passa então a ser guia para múltiplas Valclusas, a do mapa de Vellutello, uma Valclusa nas Índias, na Gruta de Macau ou qualquer outra Valclusa para consumo camoniano.

5. LEITURAS CAMONIANAS

É no seio de uma elaborada malha onde conhecimento científico e senso comum se entrelaçam a cada momento que se situam as interpretações de alguns dos mais famosos passos da obra de Camões.

Também Camões evoca frequentemente a experiência vivida para pôr em destaque uma situação existencial de excepção:

Agora, exprimentando a fúria rara
de Marte, que cos olhos quis que logo
visse e tocasse o acerbo fruto seu
(e neste escudo meu
a pintura verão do infesto fogo);
agora, peregrino vago e errante,
vendo nações, linguages e costumes,
Céus vários, qualidades diferentes,

³² “Petrarca e a figura do poeta em Portugal: aproximações a uma teoria do cânone”: *Petrarca 700 anos*, pp. 427-428.

só por seguir com passos diligentes
a ti, Fortuna injusta, que consumes
as idades, levando-lhe diante
ũa esperança em vista de diamante,
mas quando das mãos cai se conhece
que é frágil vidro aquilo que aparece. (Canção 10, p. 227)³³

CAMÕES

Paralelamente, o facto de asseverar que experimentou a fúria de Marte, que percorreu várias nações e que conheceu os mais diversos costumes, seguindo uma esperança e um destino que as suas mãos sabem ser enganoso, redundando no engrandecimento da entidade ficcional do próprio sujeito poético³⁴. Camões viveu num contexto periodológico marcado pela lição formalizante da *imitatio*. É nesse quadro que Jacinto do Prado Coelho³⁵ e Vítor Manuel de Aguiar e Silva³⁶ interpretam a atitude de valorização do vivido, sob um ponto de vista modal e literário, em função do fenómeno do petrarquismo. A eleição da poesia de Petrarca como código dotado de uma função modelar decorre das grandes inovações introduzidas, em virtude da centralidade conferida ao mundo íntimo do amante. Por sua vez, os princípios poéticos horacianos que, no Portugal do século XVI, desfrutavam de tão ampla incidência, acentuam a função normativa desempenhada por esse código literário. No entanto, Camões foi um poeta de excepção, que em nenhuma circunstância se limitou a efectuar um decalque frio das fontes manejadadas, ao contrário do que quis fazer crer a crítica de inspiração romântica. Também ele instituiu, pois, a sua própria autoridade literária, como o têm vindo a mostrar, mais recentemente, investigações realizadas no âmbito dos estudos culturais³⁷. Além disso, a cosmovisão própria do período maneirista, que marcou profundamente a sua poesia,

³³ Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão [1944], apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, Almedina, 2005.

³⁴ Aspecto desenvolvido por Maria Vitalina Leal de Matos, "Auto-retrato de Camões: 'O dia em que eu nasci'" [1974], *Ler e escrever. Ensaios*, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 33-47.

³⁵ *Op. cit.*

³⁶ "Aspectos petrarquistas da lírica de Camões".

³⁷ Vd. o volume, *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 9, 2002, organizado por João R. Figueiredo sob tema *Post-Imperial Camões*.

traduziu-se numa modelização desse código tendente a enfatizar temas de índole disfórica, levando ao exacerbamento da fragmentação e do dissídio petrarquistas³⁸.

Em *Os Lusíadas*, canta vários eventos que já tinham sido relatados em obras literárias, crónicas, narrativas e roteiros de viagem, em consonância com as citadas observações de Torquato Tasso³⁹. Apesar disso, não escasseiam passos onde a esfera do vivenciado é trazida para primeiro plano. De entre os mais citados, contam-se as estâncias, que são postas na boca do Gama, relativas ao fogo-de-santelmo e à tromba marítima:

Os casos vi, que os rudos marinheiros,
Que têm por mestra a longa experiência,
Contam por certos sempre e verdadeiros,
Julgando as cousas só pola aparência,
E que os que têm juízos mais inteiros,
Que só por puro engenho e por ciência
Vêm do mundo os segredos escondidos,
Julgam por falsos ou mal entendidos.
Vi, claramente visto, o lume vivo
Que a marítima gente tem por santo,
Em tempo de tormenta e vento esquivo,
De tempestade escura e triste pranto.
Não menos foi a todos excessivo
Milagre, e cousa, certo, de alto espanto,
Ver as nuvens, do mar com largo cano,
Sorver as altas águas do Oceano. (5.17-18)⁴⁰

CAMÕES

³⁸ Desenvolvi esse assunto em *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, cap. IV; e vd. infra, 4. e 5.

³⁹ O que não quer dizer que, em termos de pura conceptualização poética, se possa asseverar a precedência de qualquer um destes poetas em relação ao outro. Diferente é o caso quanto à cronologia do poema épico. *Os Lusíadas* tiveram a sua primeira edição em 1572, a *Gerusalemme* em 1581, numa versão não autorizada, depois totalmente refeita e editada sob o título de *Gerusalemme conquistata* em 1593. Tasso admirou *Os Lusíadas* e dedicou-lhes um soneto laudatório, “Vasco, le cui felici, ardite antenne”, publicado nas páginas introdutórias da segunda edição das *Rimas* de Camões em 1598.

⁴⁰ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão [1972], apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

Estes versos de *Os Lusíadas* são, a todos os níveis, uma obra-prima da arte literária. Na sua construção estilística, é conferido particular relevo à atitude de um sujeito-testemunha que assegura o valor de realidade do contado. A enfatização do acto de ver⁴¹ dá lugar ao efeito de iteração que se gera entre os primeiros e os sétimos versos de cada estância – *vi / vi* (v. 1); *vêm / ver* (v. 7). Esse processo é engrandecido por intensificação. No primeiro verso da 17.^a estância, *vi* equivale à quarta sílaba, num verso com acentos em quarta e décima. Já no primeiro verso da 18.^a estância, o som /*vi*/ corresponde à primeira, à sexta e à décima sílabas de um decassílabo *a maiore* que, como tal, se destaca fortemente no contexto em causa. Por sua vez, entre o sétimo verso da 17.^a estância e o que lhe corresponde na estância seguinte gera-se uma reflexão especular, a qual implica um paralelismo fonético e semântico que se desdobra, porém, num efeito de contraste. No primeiro caso, o verbo *ver* alude a uma forma de conhecimento limitativa, a que ignora a observação empírica. No segundo, esse mesmo verbo refere um contacto efectivo com a realidade.

Além disso, é indiscutível o facto de que, à descrição do fogo-de-santelmo e da tromba marítima, subjaz um notável fundo de erudição. Bem o notava já Faria e Sousa⁴², ao elaborar o levantamento das suas fontes, em cujo âmbito destaca, além do mais, um consistente núcleo de famosíssimos textos consagrados a fenómenos da natureza que integra passos dos *Meteorologica* de Aristóteles⁴³, do *De rerum natura* de Lucrecio⁴⁴ e da *Naturalis historia* de Plínio⁴⁵. Mais recentemente, o

⁴¹ Assunto ao qual António José Saraiva dedicou o artigo, “A ‘fábrica’ de *Os Lusíadas*” [1981], *Estudos sobre a arte d’“Os Lusíadas”*, Lisboa, Gradiva, 2002, 3.^a ed., pp. 47-75. A um estudo interdisciplinar da visualidade que engloba muitas áreas do saber, dedicou recentemente um estudo Sebastião Tavares Pinho, “A descrição camoniana da Europa e a cartografia ginecomórfica”: *Revista Camoniana*, 3.^a s., 14, 2003, pp. 185-228.

⁴² *Lusíadas* de Luís de Camões [...], comentadas por Manuel de Faria e Sousa, Madrid, Juan Sanchez, 1639, reed. facsimilada, Lisboa, IN-CM, 1972, vol. 1, cc. 476-490, onde ficam ainda contidas remissões para Ovídio, Dante e Ariosto, bem como para várias fontes bíblicas. Faria e Sousa não descarta, como sempre, as implicações empíricas: “I aunque a todo dió motivo lo que alli se viò con experiencia, obrado por la naturaleza, ello se puede tener por ajustada glosa, o explicacion a un texto de Aristoteles [...]” (cc. 482-483).

⁴³ 1.9.

⁴⁴ 6.423-50.

⁴⁵ 2.49(48)-50.131-34.

elenco desse conjunto de fontes mediadoras viu-se enriquecido pelas investigações de Fernando da Silva Campos⁴⁶ e de Vasco Graça Moura⁴⁷. O primeiro trouxe à colação dois manuscritos da vida de S. Teotónio, um, em latim, que remontará a finais do século XII ou a inícios do século seguinte e outro, quatrocentista, que corresponde à sua tradução portuguesa. Ambos eram pertença da biblioteca do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Por sua vez, o segundo crítico levou a cabo um detalhado confronto textual com passos dos *Roteiros* e do *Tratado da esfera por perguntas e respostas* de D. João de Castro.

Nos versos cinco a oito da 17.^a estância, fica contida, efectivamente, uma reacção ao saber distanciada da empíria que de seguida é retomada e desenvolvida:

Se os antigos Filósofos, que andaram
Tantas terras, por ver segredos delas,
As maravilhas que eu passei, passaram,
A tão diversos ventos dando as velas,
Que grandes escrituras que deixaram!
Que influência de sinos e de estrelas!
Que estranhezas, que grandes qualidades!
E tudo, sem mentir, puras verdades. (5.23)

CAMÕES

O passo tem por fontes Cícero e Ariosto⁴⁸. Justifica-se plenamente, porém, a perplexidade manifestada por Vasco Graça Moura ao notar como, em versos consagrados ao enaltecimento do racionalismo experimental, “Camões lançasse mão de um fenómeno sobejamente conhecido desde a Antiguidade, como era o fogo de Santelmo, pelo que a respectiva ‘novidade’ sempre haveria que ser entendida *cum grano salis*”⁴⁹. Não que esteja em causa, de forma alguma, uma bipolarização entre saber livresco e experiência, tratando-se antes de uma relação de *não-oposição*.

⁴⁶ “A Vida de S. Teotónio uma fonte de *Os Lusíadas*?”: *Panorama*, 44, 1972, pp. 29-47.

⁴⁷ “Vi claramente visto, ou Camões e D. João de Castro”, *Os penhascos e a serpente*, Lisboa, Quetzal, 1987, pp. 135-162.

⁴⁸ Quanto a Cícero, Epifânio da Silva Dias assinala *Fin.* 19 e *Tusc.* 4.19 (Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Porto, Companhia Portuguesa, 2.^a ed. melhorada, 1916, t. 1, ad loc.). Agradeço ao colega Hélio Alves a remissão para a estância 7.1 do *Orlando furioso*.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 153.

Na verdade, se as fontes antigas manejadas eram bem conhecidas da cultura quinhentista, a descrição desses fenómenos é recorrente, nas narrativas de viagem epocais. Acrescente-se a isto o facto de a apologia da experiência ser um *topos* literário de raízes antigas que granjeou uma enorme difusão nas culturas modernas. Conforme o mostra profusamente José Luis Maravall⁵⁰, na senda de Ernst Robert Curtius, o poeta, para conferir relevo ao que afirma, apresenta-o como fruto de uma experiência pessoalmente vivida, criando um efeito de verosimilhança pragmática.

Assim poderemos compreender que, o que Camões viu, claramente visto, o Gama ver, tivesse sido *também* Aristóteles, Lucrecio, Plínio ou D. João de Castro. Essa filtragem literária em nada diminui o valor do poema. Eleva-o e enriquece-o. Aliás, Camões trabalhou a sua erudição com uma mestria notável, pela forma como a inseriu no contexto do poema. Bem observa Helder Macedo, a propósito dessas mesmas estâncias de *Os Lusíadas*:

E foi assim que, assumindo a função bárdica tradicional do poeta como representante da comunidade num mundo tornado diferente pelas “experiências mais provadas do novo”, Camões pôde utilizar a voz fictícia de Gama, o herói sem musas, para definir o que é porventura a essência da sua própria perspectiva poética – “e tudo sem mentir, puras verdades”. Mas essas “puras verdades” são o artifício do texto literário, a poética da verdade.⁵¹

HELDER MACEDO

⁵⁰ *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza Nacional, 1986, 2.ª ed., pp. 455-478.

⁵¹ “A poética da verdade d’*Os Lusíadas*”: Fernando Gil, Helder Macedo, *Viagens do olhar. Retrospecção, visão e profecia no Renascimento português*, com uma contribuição de Luís de Sousa Rebelo, Porto, Campo das Letras, 1998, pp. 139-140.

6. HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA DA LITERATURA

Pese embora o espectro hermenêutico e epistemológico das questões implicadas, bem como as opções conceptuais que, nesse domínio, têm vindo a ser seguidas pelas mais actualizadas tendências, quer no domínio da conceptualização teórica, quer pelo que diz respeito, especificamente, à crítica camoniana, as modalidades de representação de Camões que, nos nossos dias, gozam de um mais amplo sucesso encontram-se distanciadas da *poética da verdade* dilucidada por Helder Macedo. As considerações anteriormente elaboradas não podem de forma alguma iludir um dado de facto: a sua vasta, penetrante e capilar recepção junto do grande público. Conforme acontece com qualquer fenómeno de índole cultural, também o arregaçamento a essa interpretação biografista de Camões poderá ser contextualizado no seio de um vasto conjunto de factores e situações de ordem muito complexa. São duas, em particular, as áreas disciplinares susceptíveis de fornecerem um primordial contributo para uma melhor compreensão da enorme receptividade dessa modalidade de representação, a história e a antropologia.

Camões foi um dos poetas portugueses acerca do qual mais se escreveu, se não aquele sobre o qual, efectivamente, mais se escreveu. A sua imagem encontra-se, por isso, intimamente vinculada a uma longa e efervescente acumulação de ideias, mais ou menos pertinentes, mas que, na actualidade, o senso comum tende a assimilar por sobreposição, à margem do círculo hermenêutico, sem atentar nem na sua génese, nem na sua coerência relativa.

Bastará remontar ao advento do século XIX para verificar o impacto daquela visão cujos pressupostos Jacinto do Prado Coelho qualificava como românticos⁵². Uma das peças fundadoras da imagem român-

⁵² Foi nesse sentido que, ao analisar a questão camoniana sob uma perspectiva diacrónica, identificou na confusão entre sujeito poético e entidade civil ecos daquele historicismo romântico cuja herança tardia se estendeu muito para além do seu tempo: “A crítica romântica, ou de românticos pressupostos (ainda vivaz nos nossos dias, não obstante o poder de convicção com que De Sanctis, já na segunda metade do século XIX, punha em relevo a autonomia da literatura como realidade estética), tende a confundir a personalidade prática dos artistas com a sua personalidade estética, procura na obra de arte, se não a fonte biográfica, o mero documento psicológico ou sociológico, abstrai da obra de arte o que é específico dela, quer dizer, a ‘alquimia’ poética, a transmutação dos dados ministrados pela vida” (*op. cit.*, p. 17).

tica de Camões é, precisamente, a obra que costuma ser considerada marco do início do Romantismo em Portugal, *Camões* de Almeida Garrett. A esse propósito, de há muito que a crítica tem vindo a pôr em evidência o jogo especular instaurado entre a biografia do seu autor e os termos em que é apresentada a vida de Camões. Mas um outro aspecto há a considerar, cuja importância não é de somenos, que diz respeito ao próprio manejo de passos da obra camoniana que nele é levado a cabo. Como o mostrou Carlos Reis, Garrett segue de perto estruturas compositivas e módulos formais de *Os Lusíadas* e da lírica, retomando a imagem que o sujeito poético de si mesmo havia construído⁵³. Desta feita, gera-se uma imbricada rede de intersecções entre circunstâncias históricas, experiências biográficas e modos de representação literária. No seu cerne, esse mesmo crítico coloca um vincado compromisso entre a estética romântica e o ideário de Garrett. Os termos em que é elaborada a escolha e a enfatização de passos da obra camoniana postos ao serviço de uma suposta biografia muito devem a um ideário epocal. É assim que a representação garrettiana de Camões se faz símbolo de todas as tribulações da Pátria. Às agruras do liberal exilado, somava-se o brio nacionalista de quem era espectador dos tumultos que agitavam o Portugal dos anos vinte:

Para Garrett, a escolha e tratamento de um herói como Camões é mais do que um tributo de veneração cultural. Tal escolha aponta fundamentalmente para um valor que ao autor exilado se afigurava capaz de transcender até motivações pessoais: o nacionalismo, que, num momento em que o Portugal de meados dos anos vinte se encontrava agitado por profundas divisões políticas, levava o liberal exilado a procurar e cultivar um símbolo que polarizasse em torno de si outros valores que andavam perto do nacionalismo; referimo-nos à rebeldia, ao impulso de liberdade existencial e ao culto da fraternidade (patenteada na amizade com Jau) que caracteriza o comportamento do herói. Mas referimo-nos também a um certo tipo de relação com a Pátria, que passa pelo sacrifício e pela devoção constante, ambos superiores à ingratidão humana, por sua vez incapaz de perturbar essa devoção.⁵⁴

CARLOS REIS

⁵³ “Intertextualidade e ideologia: uma imagem romântica de Camões”, *Construção da leitura. Ensaios de metodologia e de crítica literária*, Coimbra, INIC, Centro de Literatura Portuguesa da UC, 1982, pp. 59-73.

⁵⁴ *Ib.*, pp. 72-73.

Aliás, essa leitura enquadra-se na noção que o século XIX partilhava do tempo e da história como reconstituição selectiva do passado em função dos interesses do presente. Reentra nesse quadro o impacto que o conceito hegeliano de *grande homem* exerceu sobre o pensamento português oitocentista, nos termos em que foi analisado por Fernando Catroga⁵⁵. Na valorização do heroísmo camoniano, espelha-se, de acordo com este crítico, a interpretação da história de Lessing e, em particular, de Hegel, autores cujo pensamento gozou de franca receptividade em Portugal. Enquanto processo de objectivação do espírito, o devir histórico assume uma dimensão instrumental que o converte em grande palco onde se destacam os verdadeiros heróis. O poeta e o intelectual, fundadores de uma civilização e baluartes da simbologia que institucionaliza e legitima a consciência nacional, são actores privilegiados desse heroísmo. Todavia, se o escritor for valorizado pelo seu talento criativo e pela ingratidão de que foi vítima, mais do que pela estabilidade que lhe é conferida por uma posição social destacada, e se a áurea do tempo em que viveu servir de contraponto à decadência do presente, resplandecerá a uma luz ainda mais intensa. Para Hegel, o grande homem sobressai ao encarnar as necessidades e o espírito colectivo do seu tempo, o *Zeitgeist*, sendo um mediador que actualiza os imperativos da história, embora os efeitos da sua acção acabem por o cegar: “[...] obscuridade que, para ser alumiada, exigia, como paga, um destino trágico para a sua aventura épica no grande teatro do mundo”⁵⁶. Esse destino trágico ficou fixado para todo o sempre na tela de Domingos António de Sequeira, *A morte de Camões*, que foi exposta no Salão de Paris em 1824 e que hoje apenas conhecemos através do esboço que lhe serviu de matriz (fig. 6). Mas, ao longo de todo o século, é fortíssimo o caudal

⁵⁵ Num conjunto de trabalhos dos quais se recordam: “Morte romântica e religiosidade cívica”: *História de Portugal*, direcção de José Mattoso, *Quinto volume. O Liberalismo (1807-1890)*, coordenadores Luís Reis Torgal, João Lourenço Roque, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, em particular, pp. 602-607; “Ritualizações da história”: Luís Reis Torgal, José Amado Mendes, F. C., *História da história em Portugal. Séculos XIX-XX. Da historiografia à memória histórica*, s. l., Temas e Debates, 1998, em particular, pp. 221-30; e “O magistério da história e a exemplaridade do ‘grande homem’. A biografia em Oliveira Martins”: *O retrato e a biografia como estratégia de teorização política*, Aurelio Pérez, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho (coordenadores), Coimbra, Málaga, Imprensa da UC, Universidade de Málaga, 2004, pp. 243-287.

⁵⁶ *Ib.*, p. 260.

do movimento iconográfico, estudado por José-Augusto França, que representa uma existência dolorosa e pungente, e que teve também os seus ecos na pintura francesa⁵⁷. O desfecho trágico que o leva à prisão, a uma vida de miséria ou à doença e ao abandono são corolário do seu heroísmo: o que melhor permite compreender o sucesso daquela imagem de um Camões poeta e herói nacional, pobre e desgraçado⁵⁸.

Os contornos do retrato que a primeira geração romântica traçou de Camões prevalecerão ao longo do século, vindo a ser reafirmados pela corrente cientifista. O impacto público dessa modalidade de representação projecta-se nas grandes cerimónias nacionais de 1880, com as celebrações do Centenário e a trasladação dos supostos restos mortais do poeta para o Mosteiro dos Jerónimos⁵⁹, em comemorações que tinham por referência a reactualização da festa cívica, entendida à luz do grande ideário da Revolução Francesa.

Não resistiram à atractividade do conceito de grande homem as pesquisas de teor positivista elaboradas em torno da entidade civil Luís Vaz de Camões pelo visconde de Juromenha, a quem se deve o meritório trabalho de compilação de uma série de documentos de arquivo essenciais para o estudo da sua vida⁶⁰, e que foi simultaneamente autor de algumas das mais fantasiosas leituras, em chave biográfica, da obra do poeta. Posições dessa ordem terão consideráveis repercussões, além

⁵⁷ *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos sócio-culturais*, s. l., Horizonte, s. d., trad. port. de Francisco Bronze, vol. 1, Primeira parte, cap. IV e passim.

⁵⁸ Vd. supra, 2.9.

⁵⁹ Face à impossibilidade de reconhecer os restos mortais do poeta manifestada em 1836 por uma primeira comissão, D. Fernando nomeou, em 1854, uma segunda comissão para o mesmo efeito que identificou as ossadas na Igreja de Santa Ana, tendo-se procedido em 1855 à sua transferência para o coro das freiras da mesma Igreja e, em 1880, para o Mosteiro dos Jerónimos. Vd. o “Relatório do visconde de Monção acerca das diligências que se fizeram para encontrar os ossos de Camões”, que é assinado por Rodrigo da Fonseca Magalhães, pelo visconde de Monção, pelo visconde de Juromenha, por Carlos da Silva Maia e por J. Maria Feijó e se pode ler em Teófilo Braga, *História de Camões. Parte 1. Vida de Luís de Camões*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1873, pp. 431-441.

⁶⁰ Apud Luís de Camões, *Obras*, precedidas de um ensaio biográfico no qual se relatam alguns factos mais conhecidos da sua vida pelo visconde de Juromenha, Lisboa, IN, 1860, vol. 1, pp. 165-175. Nesses documentos, ficam contidos os dados históricos primordiais para a construção de uma biografia camoniana rigorosa, não obstante as sugestões de pesquisa mais recentemente apontadas por Aníbal de Almeida, em *O rosto de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1996.

do mais, no plano genológico, pelo que diz respeito à transferência de conteúdos que é operada, do lírico, para o quadro genérico do narrativo. É assim que toma forma uma operação mediadora, à *Vellutello*, baseada na escolha de alguns microtextos, em particular da produção lírica, para os organizar em história, através da modelização de uma intriga de ficção. Nesse plano, a verosimilhança diegética não suscita particulares perplexidades. A selecção, na obra de Camões, daqueles passos onde o poeta versa os temas do infortúnio, da desgraça e da infelicidade, parece não suscitar interrogativos, relativamente à forma como esses mesmos momentos se coordenam com outros de índole bastante diversa. O esboço biográfico daí resultante brota com fluidez, sem evidentes preocupações de racionalidade: como *biografia romanceada*. No modo como é construída essa representação, reflectem-se, à transparência, os grandes princípios que enformam o conceito oitocentista de história. Dele decorrem, da mesma feita, profundas implicações, ao nível do sistema dos géneros. Recorde-se que ao longo desse período temporal o romance foi um género destacado e que a sua afirmação assentou na transferência da autoridade ficcional, da instância literária, para a instância autoral. Ora, as implicações pragmáticas petrarquistas associam-se à valorização do contado, na sua aproximação com o vivido, por via romanesca.

Os ecos destas leituras da vida e da obra de Camões na época do Estado Novo são emblematizados pelo filme que Leitão de Barros rodou em 1946, *Camões*, peça fundamental do biografismo camoniano, que quase corresponde a um *collage* das grandes imagens esboçadas pela crítica oitocentista⁶¹. Aquele jorro de sangue que brota do olho do herói quando um *infiel*, em Ceuta, o ataca à traição, ganha uma intensidade tal que o celulóide a preto e branco se parece encher de cor.

Mas o enorme fascínio exercido por esse tipo de retrato ganhará ainda uma outra luz, se perspectivado sob um ponto de vista antropológico. Luciana Stegagno Picchio confere uma importância primordial ao mito de Camões, que considera núcleo da mitologia portuguesa, visto que, em seu entender, todos os restantes mitos da tradição nacio-

⁶¹ À continuidade conferida ao espírito celebrativo das comemorações de 1880, aludiu Jorge de Sena, em “Discurso da Guarda” [1975-17], *Trinta anos de Camões. 1948-1978 (estudos camonianos e correlatos)*, Lisboa, Edições 70, 1980, vol. 2, pp. 253-262.

nal nele convergem⁶². O mito da saudade, o mito do naufrago, o mito do intelectual guerreiro, o mito do amante, o mito da miscigenação cultural ou o mito do génio que morre na miséria são os mais relevantes aspectos por essa estudiosa sublinhados. Assentes numa figuração intrinsecamente portuguesa, eles afirmam-se, da mesma feita, através da relação com outros grandes mitos de poetas da literatura universal⁶³, afundando as suas raízes, de uma forma ou de outra, na biografia romanceada. As saudades da mulher querida e da pátria andam associadas ao infortúnio de um ou mais desterrados e ao duro exílio que levou Camões até ao Oriente⁶⁴, em consonância com o modelo oferecido por

⁶² “Il mito di Camões”: *Il Portogallo dalle origini al Seicento*, a cura di Luciana Stegagno Picchio, Firenze, Passigli, 2001, pp. 497-515.

⁶³ Já anteriormente Stegagno Picchio (“O canto molhado: contributo para o estudo das biografias camonianas”: *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16, 1981, pp. 243-265) chamara a atenção para passos de Manuel de Faria e Sousa e de Severim de Faria que ilustram bem a filtragem a que foi submetida a biografia de Camões: “Assi como concurriò en nuestro Poeta el ingenio de muchos, segun ya mostramos; de muchos còcurriò tambien la fortuna, como agora mostrarèmos. En quedar de pocos años sin padre, se parecia al gran Petrarca. En ser desterrado por exercitar el arte de amar, a Ovidio por enseñarla, i escrivirla. En peregrinar el mundo, i mendigar a las durissimas puertas de los poderosos, a Dante. En ser ciego i pobre, a Homero. En condenar la patria a vivir sin el, ya que ella le ofendia, a Scipion, i a Diogenes. En salvar este Poema de un naufragio, a Cesar. En ser vendido por dozientos ducados, a Ioseph. En no saberse a lo cierto el lugar de su nacimiento, al propio Homero. En exercitar la espada i la pluma con reputacion, al mismo Cesar. En la libertad del dezir, a los propios Dante, i Petrarca. En traer algunos treinta años este Poema entre manos primero que le publicasse, a Virgilio, que truxo el suyo onze, sin a verle acabado: a Estacio, que en su Tebaida gastò doze: a Tucidides, que truxo veinte i siete su historia: a Sanazaro, que truxo veinte i uno su Poema sacro: al Cavallero Guarino, que truxo otros tantos su Pastor Fido. En ser celebrado mas despues de morto, a todos los Grandes: que los que realmente lo fueron, nunca vivos parecieron tanto. I finalmente, en la fortuna del nombre de Luis, que parece faltar en el Parnaso, fueron sus compañeros antes i despues, Luis Ariosto, Luis Alamani, Luis Tâsilo, Luis Paterno, Luis Castelvetro [...]” (*Lusiadas* [...], comentadas por Manuel de Faria i Sousa [...], vol. 1, cc. 53-54). Quanto ao profuso recurso a esse *topos*, em Manuel Severim de Faria, vd. *Discursos vários políticos* [...], novamente reimpressos e corrigidos segundo a edição feita em Évora no ano de 1624, Lisboa, Impressão Régia, 1805, pp. 182-183, 192-193, 246-248, 256-257 e passim.

⁶⁴ Na carta de perdão datada de 1553, a partida para o Oriente não é apresentada como punição directamente inculcada por uma instância superior: “[...] e me vai este ano servir à Índia, enviando-me ele supricante pedir por mercê ouvesse por bem de lhe perdoar a culpa [...]” (apud Luís de Camões, *Obras*, precedidas de um ensaio biográfico no qual se relatam alguns factos mais conhecidos da sua vida pelo visconde de Juromenha, vol. 1, p. 166).

Ovídio⁶⁵, castigo pela aspiração a um amor impossível, à *Petrarca*⁶⁶. Também o defeito de visão passa pelo decalque do exemplo de um outro poeta, o supremo épico grego, Homero, que uma outra tradição fez cego⁶⁷. Por sua vez, no naufrago que salva a nado os seus cantos, revê-se o exemplo de César, ao vencer as águas da foz do Nilo⁶⁸.

De entre as várias facetas desse mito, aquela que diz respeito ao cruzamento entre culturas assume uma função muito particular, não só na esfera camoniana, como também no âmbito da definição da identidade

⁶⁵ De acordo com uma matriz literária indagada por Carlos Ascenso André, “Camões na esteira de Ovídio: a construção poética do degredo”: *Oceanos*, 23, 1995, pp. 84-92. Sobre o tema da separação e do apartamento, vd. também Aníbal Pinto de Castro, “Camões, poeta pelo mundo em pedaços repartido”: *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, s. 98, 7-9, 10-12, 1980, pp. 199-223.

⁶⁶ Da transposição, para o plano empírico, da imagem literária do amante que, “antes agora livre, agora atado, / em várias flamas variamente ardia” (*Rimas*, Soneto 99), resultou o mito de um Camões fêmeiro, que se perdeu por amor. Teófilo Braga, nas tantas páginas que consagrou a esse tema, apresentou sucessivos quadros sentimentais, acabando por se fixar em três figuras, Isabel Tavares, Francisca de Aragão e Catarina de Ataíde, numa obra já tardia, *Os amores de Camões*, Porto, Renascença Portuguesa, 1917. De outra forma, o imaginário biografista encontrou um dos seus pontos altos no trabalho de José Maria Rodrigues, “Camões e a infanta D. Maria”, separata de *O Instituto*, 1910. Este crítico faz uma nova interpretação, em termos que até então eram inéditos, de toda obra poética de Camões, considerando como seu *leit motiv* o grande amor consagrado à infanta D. Maria, filha do rei D. Manuel.

⁶⁷ Os versos da canção décima e as estrofes 5.17ss. de *Os Lusíadas* que foram acima citados inspiraram, a par com muitos outros passos, a tão célebre quanto fantasiosa leitura de Afrânio Peixoto: “Um facto é irrecusável: é a abundância, a prodigalidade excessiva, a obsessiva insistência, na pena de Camões, das expressões *olhos, meus olhos, vista, olhar* e outras análogas, como em nenhum poeta. É justo pensar tenha concorrido para isso o seu defeito físico, a ‘super-compensação’ inconsciente de sua psicologia, que revela até que intimidade a dor era profunda, ainda quando sob a aparência do consolo e até do alarde humorístico” (*Ensaios camonianos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, pp. 217-218).

⁶⁸ Luciana Stegagno Picchio, em “O canto molhado: contributo para o estudo das biografias camonianas”, traça um paralelo entre a estância 10.128 de *Os Lusíadas* e uma série de biografias de César onde a mesma cena é apresentada em termos semelhantes. Para uma interpretação do significado existencial do naufrágio no universo literário camoniano, vd. Silvio Castro, “Naufrágio come metáfora e palinodia in Camões”: *Naufrági. Atti del Convegno di Studi. Cagliari, 8-9-10 aprile 1992*, a cura di Laura Sannia Nowé e Maurizio Viridis, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 201-212, bem como as sugestões que ficam contidas em Hans Blumenberg, trad. de Manuel Loureiro, *Naufrágio com espectador*, prefácio de José A. Bragança de Miranda, Lisboa, Vega, s. d. [d. l. 1990].

⁶⁹ “A imagem teofiliana de Camões”, *O labirinto da saudade*, Lisboa, D. Quixote, 1992, pp. 138-150.

portuguesa, no seio de um quadro evolutivo dotado de uma fortíssima incidência histórica. Eduardo Lourenço recorda, a esse propósito, a polémica em que se envolveu Teófilo Braga, numa tentativa de difícil equilíbrio entre epopeia da raça moçárabe e espírito nacional ou entre espontaneidade criativa e adesão à escola italiana⁶⁹. Volvidas algumas décadas, o Estado Novo promoverá a imagem do viandante que foi do Ocidente da Europa até à África e à Ásia, enquanto esteio da ocupação colonial. É também por via das inquietantes contradições, inerentes às diversas interpretações ideológicas que da sua obra têm sido elaboradas, que Camões se erige em arquétipo do destino português, daquele “[...] *irrealismo* prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos [...] [que] afecta na raiz a possibilidade de nos compreendermos enquanto realidade histórica”:

Esta leitura popular do nosso destino colectivo exprime bem a relação histórica efectiva que mantemos connosco mesmos enquanto entidade nacional. Nela se reflecte a consciência de uma congenital fraqueza e a convicção mágica de uma protecção absoluta que subtrai essa fragilidade às oscilações lamentáveis de todo o projecto humano sem a flecha da esperança a orientá-lo. [...] [Ambas] cumprem uma única função: *a de esconder de nós mesmos a nossa autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade*. Não fomos, nós somos uma pequena nação que desde a hora do nascimento se recusou a sê-lo sem jamais se poder convencer que se transformara em grande nação. Contudo, se exceptuarmos talvez a Macedónia e Roma, poucas vezes um povo partindo de tão pouco alcançou (embora sob uma forma desorbitada fatora de nova consciência de impotência mascarada de poderio) um direito tão claro a ser tido por “grande”. Acontece, todavia, que mesmo na hora solar da nossa afirmação histórica, essa grandeza era, concretamente, *uma ficção*. Nós éramos grandes, dessa grandeza que os outros percebem de fora e por isso integra ou representa a mais vasta consciência da aventura humana, mas éramos grandes *longe*, fora de nós, no Oriente de sonho ou num Ocidente impenhado ainda. [...] Da nossa intrínseca e gloriosa ficção *Os Lusíadas* são a ficção.⁷⁰

EDUARDO LOURENÇO

⁷⁰ “Psicanálise mítica do destino português”, *O labirinto da saudade*, pp. 17, 19 e 20.

A ficção do imaginário antropológico português desdobra-se, pois, na ficção que fica contida nas páginas de *Os Lusíadas* ou, de outra forma, na *ficção* que a primeira lê na segunda. Como tal, mostram-se extremamente compactos os elos que ligam o destino português à imagem *irrealista* de Camões, também ela fruto, afinal, do *Zeitgeist*.

Na representação que o imaginário colectivo português tem vindo a elaborar, ao longo dos séculos, da vida de Camões, fica consubstanciada, mais do que a biografia do poeta, uma *mitobiografia* camoniana, na acepção que Anne McClintock dá a esse conceito. Resultado da permeabilidade ao conjunto de factores expostos,

Identity comes to be experienced as a constant reshaping of the boundaries of selfhood; indeed, it comes to be seen as the shifting outcome of community experience rather than any singularity of being.⁷¹

ANNE MCCLINTOCK

7. ENTRE SENSO COMUM E CONHECIMENTO CIENTÍFICO

O contraste entre as representações da biografia camoniana resultantes do senso comum e do conhecimento científico encerra, como se viu, muitos pólos em diametral oposição, mas não só. Na verdade, do percurso que foi descrito partindo das poéticas da Antiguidade, resultam várias ligações transversais de incidência literária, histórica e antropológica que se iluminam mutuamente.

Considerar de forma estanque uma ou outra dessas tipologias de representação é, nos tempos que correm, um beco sem saída. Retomando o ensaio de Boaventura Sousa Santos citado no início deste trabalho, o modo de superar os desequilíbrios resultantes da oposição entre as duas formas de conhecimento reside numa segunda ruptura epistemológica que leve o conhecimento científico ao senso comum, que o transforme num novo senso comum. Não basta rejeitar o senso comum, é também necessário operar a transposição que permita levar o conhecimento científico até ao domínio do senso comum. Os desafios que, nos dias de hoje, se colocam a Camões, à biografia romanceada e

⁷¹ Anne McClintock, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York, London, Routledge, 1995, p. 317.

ao *big show* poder-se-ão até mostrar extremamente estimulantes, sempre que derem oportunidade a um olhar sobre o passado que parta da problematização do presente. Do *casting* desse programa, não poderão deixar de fazer parte aquelas Musas do Olimpo que bem diziam:

Nós sabemos dizer muitas falsidades, que se parecem com a verdade; mas também, quando queremos, proclamamos verdades.

HESÍODO

FRACTURA E SIGNIFICAÇÃO

Figura 7



1. O DISSÍDIO

O lirismo camoniano tem por fulcro primordial uma inquietude intensa, traduzida numa série de contraposições que confere um carácter profundamente perturbante à sua poesia. São de vária ordem os factores contextuais que enquadram esse universo de desconcerto, desgastado pelas leis da mudança e pela crueldade do amor, do tempo e dos fados. Essa questão pode ser perspectivada sob um ponto de vista epistemológico, periodológico ou histórico-literário. Desta feita, o dissídio assume implicações que incidem também sobre o plano da *significação*.

Camões tem vindo a ser considerado como um autor de transição entre Renascimento e Maneirismo, quiçá mais próximo do modelo maneirista do que do renascentista¹. De facto, na sua obra reflecte-se de forma bem evidente a cosmovisão característica desse período literário. Para o homem do Renascimento, entre modelo e cópia estabelece-se uma relação de tendencial harmonia. Esse equilíbrio anda intimamente associado ao pensamento neoplatónico, porquanto sustido por um sistema de paralelismos dotado de uma função ordenadora. Entre o plano ideal e os níveis mediadores onde a sua perfeição se reflecte, estabelecem-se elos de notória conformidade. Contudo, com o Maneirismo essa relação especular perde em nitidez, deixando de oferecer certezas. A relação entre modelo e cópia continua a desfrutar de uma importância

¹ Vd. supra, 2.2.

fundamental mas os seus contornos desvanecem-se, suscitando dúvidas e perplexidades. Recorde-se que o período maneirista, na Literatura Portuguesa, se estendeu ao longo de um arco temporal amplo, a situar entre as últimas décadas do século XVI e as primeiras décadas do século seguinte, o que costuma ser considerado em íntima relação com factores de ordem histórica.

Esse conjunto de circunstâncias contextuais permite compreender melhor as profundas raízes dos grandes temas da poesia de Camões que serão tratados: o desconcerto, a mudança, a fuga do tempo e assim sucessivamente. O sujeito lírico camoniano é um ser cindido, fragmentado entre um ontem e um hoje, um querer e um não querer, ou até entre o próprio amor que dedica à fera e ao anjo que ele descobre, afinal, numa mesma pessoa, essa mulher presente e ausente que o atrai e o destrói. O que coloca o tema do dissídio no cerne da mundividência camoniana.

2. SÉNECA, SANTO AGOSTINHO, PETRARCA

Na tradição do pensamento ocidental, a reflexão em torno do tema do dissídio consubstanciou-se num vasto filão lucubrativo que Camões bem conheceria. Limito-me a recordar três marcos desse itinerário, Séneca, Santo Agostinho e Petrarca.

Para Séneca e para os estóicos, o ideal do sábio identificava-se com o da unicidade espiritual. Graças à sua capacidade de autodomínio, o sábio era capaz de contrastar a dispersão das paixões que obnubilam o homem fragmentando a sua mente e impedindo-o de operar verdadeiras escolhas. Por sua vez, Santo Agostinho retomou esse propósito de autodomínio para o perspectivar à luz de um neoplatonismo de inspiração cristã. À dispersão do mundo terreno e do pecado, é contraposta a reconversão ao Uno, que é Deus. Mas, para toda a literatura que se segue aos tempos medievos, a grande referência, pelo que diz respeito ao tratamento lírico desse tema, é sem dúvida Petrarca e o seu Cancioneiro, sintomaticamente intitulado *Rerum vulgarium fragmenta*. Séneca visa o ideal do sábio, ao passo que Santo Agostinho, nas *Confessiones*, relata a história de uma vivência pessoal de valor exemplar que conduz do pecado à redenção. De outra forma, para Petrarca a conquista da unicidade é uma meta programaticamente adiada que o cantor de Laura

nunca atinge, verdadeiramente. É certo que os *Rerum vulgarium fragmenta* são encerrados com uma composição dedicada à Virgem Maria. Mas se a Virgem é cantada nos termos em que Laura o fora, as 365 composições que precedem essa canção contam uma história feita de inquietude e de perturbação: a história do dissídio que atormenta o poeta. Neste sentido, Petrarca segue uma linha distinta da dos seus ilustres predecessores aqui apontados, Séneca e Santo Agostinho. Quer para o filósofo estóico, quer para o Doutor da Igreja, a unicidade interior era um objectivo ao alcance do homem, graças ao seu próprio esforço. Para o Santo, assim podia ser alcançada a felicidade eterna, no plano da transcendência divina. Ora, em Petrarca o dissídio não recebe uma verdadeira resolução. Subsiste como tal, para ser analisado e aprofundado. Para ser literariamente vivido, feito poesia.

É essa também a herança literária que Camões irá receber, num contexto marcado pelos vectores de ordem periodológica, epistemológica e histórica já referidos. Assim se pode compreender melhor não só o lugar ocupado pela sua obra no contexto do petrarquismo europeu, tendo em linha de conta o perturbante desassossego que a marca, como a profunda incidência de um tema que será, sem dúvida, um dos temas fundamentais do lirismo camoniano: o dissídio.

3. FRAGMENTA

Se a mulher a quem o poeta consagra o seu amor “[...] cintilava espíritos divinos” (Canção 10, p. 225), ela é, da mesma feita, “[...] ãa fera, que o destino / não quis que mulher fosse a que tivesse / tal nome para mim [...]” (Canção 10, p. 224)². A sua presença ora redundava num encanto evanescente que se dilui na “[...] luz suave e leda / [que] a meus olhos me mostra por quem mouro” (Canção 3, p. 208), ora naquela “[...] peregrina fermosura” que “Eternamente as águas lograrão” (Soneto 86, p. 159). Desta feita, a figura feminina é frequentemente associada a elementos da natureza que simbolizam quanto de transitório há na existência humana. Aliás, neste universo lírico não é só a figura feminina

² Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão [1944], apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, Almedina, 2005.

que é apresentada de modo esparso. Tudo nele é repartido por lugares, tempos e experiências. Ao carácter linear da evolução temporal, sobre- põem-se os fragmentos de uma memória dilacerada, “Lembranças saudosas [...]” (Soneto 15, p. 124), dias que “têm o primeiro gosto já danado” (Soneto 107, p. 170), “esta vida escassa, / para todos passa, / só para mim não” (Redondilhas, 2, p. 4). O amante vê-se dividido, a cada momento, por solicitações e determinantes existenciais de vária ordem e de índole muito diversa, enquanto protagonista de uma “[...] vida / pelo mundo em pedaços repartida” (Canção 9, p. 221), como quem anda “[...] gastando a vida trabalhosa, / espalhando a contínua saudade / ao longo de ãa praia saudosa” (Elegia 2, p. 238). Perseguido por “[...] males em pedaços” (Canção 10, p. 228), as suas vivências são as do peregrino de amor e guerra, “[...] vago e errante, / vendo nações, linguages e costumes, / Céus vários, qualidades diferentes” (Canção 10, p. 227), que nem se atreve, “minha tão querida, / a chamar-vos vida, / porque a tenho má” (Redondilhas, 3, p. 5). No âmbito do conjunto de tensões que colocam o homem face a face com o destino, destaca-se o vivo conflito que opõe corpo e espírito, pulsões terrenas e aspirações espirituais. Se o torpe desejo se insinua, “fraquezas são do corpo, que é de terra, / mas não do pensamento, que é divino” (Canção 1, p. 203), “Que se viver não posso, / um homem sou só de carne e osso” (Canção 1, p. 209). Mas os efeitos da fragmentação podem ir até mais longe, porque os engodos dos afectos “[...] por longos anos, / noutro ser me tiveram transformado, / e tão contente de me ver trocado / que as mágoas enganava cos enganos” (Canção 10, p. 226). Também a relação que o poeta mantém com o fado, o destino ou a providência gera confrontos dilacerantes. Quando o seu peso sobre ele cai, entrega-se nas mãos do destino, porque “Não se pode co Fado ter cautela; / nem pode haver nenhum contentamento / que não seja trocado em dura estrela” (Écloga 2, p. 329), “que contra o Céu não val defesa humana” (Soneto 11, p. 122). Receoso de dar um só passo, conclui, “da Providência, enfim, divina, pendo” (Canção 10, p. 228). Já noutras circunstâncias dá voz à sua indignação perante o “[...] Céu severo, / as Estrelas e o Fado sempre fero,” que “com meu perpétuo dano se recreiam, / mostrando-se potentes e indignados / contra um corpo terreno, / bicho da terra vil e tão pequeno” (Canção 9, p. 222). A sua clarividência permite-lhe distinguir o positivo do negativo, mas as estrelas “com ter livre alvedrio, mo não deram, / que eu conheci mil vezes na ventura / o

milhor, e pior segui, forçado” (Canção 10, p. 224). De desesperado, é mesmo tentado a assumir a responsabilidade dos seus males: “Confesso que conheço / que, em parte, a causa dei / [a]o mal em que me vejo, / pois sempre meu desejo / a tão largas promessas entreguei” (Canção 8, p. 218). Tal estado de abatimento pode-se estender a um ponto tal que nem a perspectiva de ver o fim dos seus dias o assusta, porquanto “Não pode tanto bem chegar tão cedo, / porque primeiro a vida acabará / que se acabe tão áspero degredo” (Elegia 3, p. 242), mas sem que, por outro lado, lhe ofereça qualquer conforto, “Não cuide o pensamento / que pode achar na morte / o que não pôde achar tão longa vida” (Canção 6, p. 214). No entanto, mesmo roído pela saudade, também é capaz de mostrar a mais sólida perseverança – “Atado ao remo tenho a paciência, / para quantos desgostos der a vida” (Soneto 15, p. 124). Armado de toda a coragem, pode até mostrar a sua grandeza através da forma como enfrenta as adversidades que se lhe colocam, convertendo o vazio que se abre diante de si em modalidade de enriquecimento cognitivo, mesmo que seja para concluir pela negativa que, “[...] (segundo o que o Céu me tem mostrado) / já sei que deste meu buscar ventura, / achado tenho já, que não a tenho” (Soneto 46, p. 139).

4. DISSÍDIO E SIGNIFICAÇÃO

No lirismo camonianiano, o tema do dissídio assume implicações que se estendem ao próprio plano da significação, em absoluta consonância com o quadro epistemológico a que inicialmente se fez referência.

Recorde-se, em breve, o início da canção décima:

Vinde cá, meu tão certo secretário
dos queixumes que sempre ando fazendo,
papel, com que a pena desafogo!
As sem-razões digamos que, vivendo,
me faz o inexorável e contrário
Destino, surdo a lágrimas e a rogo.
Deitemos água pouca em muito fogo;
acenda-se com gritos um tormento
que a todas as memórias seja estranho.

Digamos mal tamanho
 a Deus, ao mundo, à gente e, enfim, ao vento,
 a quem já muitas vezes o contei,
 tanto de balde como o conto agora;
 mas, já que para erros fui nascido,
 vir este a ser um deles não duvido.
 Que, pois já de acertar estou tão fora,
 não me culpem também, se nisto errei.
 Sequer este refúgio só terei:
 falar e errar sem culpa, livremente.
 Triste quem de tão pouco está contente! (Canção 10, p. 223)

CAMÕES

O papel proporcionará o desafogo dos queixumes mas é *água pouca em muito fogo*, de tão grande que é o mal. O que de excessivo em si contém o significado, o *mal tamanho*, transborda da capacidade expressiva do significante. Então, a *falta do significante*, associada ao *excesso do significado*, desencadeia a proliferação do próprio significante. O grito sai forçado, conforme é dito nos primeiros versos da estrofe seguinte: “[...] quem pena, / forçado lhe é gritar”.

A experiência poética camoniana é feita de presenças que se manifestam como consecutivas privações, enquanto espaço de sucessivos diferimentos. Assim se institui uma fractura cujas implicações, ao nível temático, são indissociáveis do plano da significação, na medida em que fazer poesia é *significar* uma cisão ou, mais do que isso, é exprimir *a necessidade de significar essa cisão*. São os próprios signos que o poeta maneja, pois, que brotam de uma fractura, entre sinal e referente, entre significante e significado. Mas o sinal, ao mesmo tempo que exprime uma dualidade, remete-a para a sua unidade, erigindo-se assim em factor que carrega uma clivagem que se reencontra nele próprio.

Sob este ponto de vista, a sua unidade expressiva, entre significante e significado, é colhida numa relação de ocultamento que se traduz no jogo de contraposições entre elementos que se excluem. Todavia, na poesia camoniana, esse diferimento é aparentemente removido através da sobreposição de figuras de convergência. Este processo fica bem evidente no plano estilístico-retórico. A oposição entre conceitos, estados de espírito ou qualidades é aplacada pela homogeneidade de ordem fonética, rimática, composicional, sintáctica, morfológica ou até semântica que liga pólos antitéticos: “fraquezas são do corpo, que é de terra,

/ mas não do pensamento, que é divino” (Canção 1, p. 203); “[...] as mágoas enganava cos enganos” (Canção 10, p. 226); “[...] eu conheci mil vezes na ventura / o melhor, e pior seguí, forçado” (Canção 10, p. 224); “já sei que deste meu buscar ventura, / achado tenho já, que não a tenho” (Soneto 46, p. 139). Da sombra, brota a denúncia da fractura original que se interpõe entre significante e significado, para ser exposta, sendo ocultada, desvanecendo a possibilidade de uma síntese.

Camões experimenta, face ao mundo que o rodeia, uma inquietude que só em momentos excepcionais, como as trovas à *Bárbara escrava*, encontra resolução. O mundo material confronta-se com as aspirações à sublimidade, tal como o mundo das formas se confronta com a Felicidade eterna e os sinais se confrontam com a unidade da essência. O plano da contingência de modo algum satisfaz a busca de um ideal que se situa para além dele. As redondilhas *Sôbolos rios* representam um dos pontos da sua obra em que o poeta mais ardentemente anseia a paz da Eternidade. No entanto, o alcance dessa felicidade é apenas um projecto enunciado, porquanto tão distante quanto o próprio fim da vida. Só será possível obtê-la quando o sujeito lírico abandonar, definitivamente, o mundo terreno. Daí que a solução apontada em *Sôbolos rios* seja projectada num outro plano, num plano metafísico, para lá da fugacidade do tempo, para lá da fragmentação dos espaços, na divina plenitude onde não há tempo nem espaço localizados, porquanto dissolvidos no Uno. Mas também para além da clivagem que em si carrega cada sinal, face à inanidade do desdobramento que se abre ao abismo da cisão e que acarreta o fim da poesia, no seio de um absoluto onde todas as fracturas serão anuladas perante Deus.

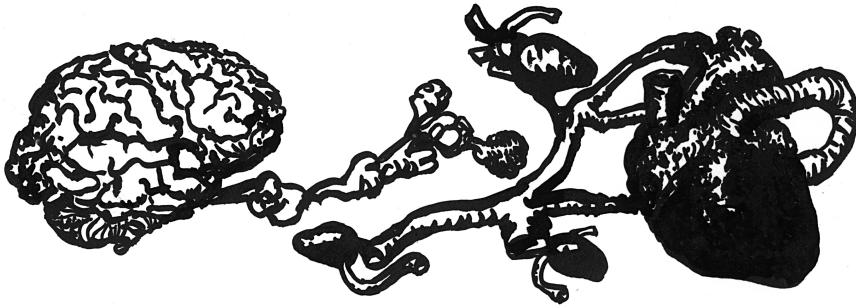
O dissídio camoniano significa, pois, essa fractura que se abre no plano da significação, para expor a magnitude de um espaço lírico de ocultação e de desvelamento, de latência e de manifestação sensível. O seu foco não incide nem unicamente sobre a presença, nem unicamente sobre a ausência; nem unicamente sobre o signo, nem unicamente sobre o referente, mas sobre o espaço que os separa, unindo-os, sem os excluir nem os integrar, ou seja, sobre uma *fenda* insanável. Esse movimento dialéctico não pode deixar de carecer, como tal, de soluções definitivas, face ao sucessivo diferimento de um ponto de convergência sempre adiado mas sempre presente. Ou seja, *significado*: “um não sei quê, que nasce não sei onde, / vem não sei como, e doi não sei porquê” (Soneto 3, p. 118).

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, [1977] 2006
- Azevedo Filho, Leodegário A. de, *Camões, o desconcerto do mundo e a estética da utopia*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1995
- Coelho, Jacinto do Prado, “Motivos e caminhos do lirismo camoniano” [1952], *A letra e o leitor*, Porto, Lello & Irmão, 1996, 3.^a ed.
- Marnoto, Rita, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1997
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994

SOBRE O SENTIDO
DO
LIRISMO CAMONIANO

Figura 8



1. O PRINCÍPIO DE ANALOGIA ENTRE RENASCIMENTO E MANEIRISMO

Na célebre obra *Les mots et les choses*, Michel Foucault considera a analogia princípio basilar da *episteme* da idade clássica. Se o carácter abrangente desse sistema teórico facultou o alargamento das suas possibilidades de aplicação e de exploração a campos disciplinares muito vastos, é dessa mesma amplitude que decorre a necessidade de especificar algumas das suas vertentes críticas¹. De facto, pelo que diz respeito à área disciplinar dos estudos literários, tanto os restritivos critérios de selecção advogados por Pietro Bembo, nas *Prose della volgar lingua*, como os objectivos que norteiam o Tasso que, nos *Discorsi dell'arte*

¹ A necessidade de recorrer aos conceitos de contextualização e de pluralização para uma caracterização da *episteme* renascentista foi defendida por Klaus W. Hempfer. As suas considerações são de duas ordens: “Dies ist zum einen der ambige Diskursbegriff, der zugleich die Bedingungen des Redens, und zwar mit oder ohne Bezug auf eine soziale Praxis, und die Bedingungen dieser Praxis selbst meint. [...] Das zweite Problem resultiert aus dem allumfassenden Charakter der vorklassischen *episteme*, die Foucault über die Kategorie der Ähnlichkeit definiert und die bis ins 17. Jahrhundert reicht. Diese Konzeption ist weder empirisch – wegen der völlig ungenügenden Materialbasis – noch theoretisch – wegen der zeichentheoretischen Fundierung der *episteme* – ‘stark’ genug, um die im Selbstverständnis der Zeit manifeste Diskontinuität überspielen zu können. Vielmehr ist der Versuch zu unternehmen, eben diese Diskontinuität epistemologisch zu fundieren.” (“Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische *Wende*”: *Renaissance Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, herausgegeben von K. W. H., Stuttgart, Stein, 1993, pp. 27-28). Note-se, porém, que o período que Hempfer designa como Renascimento abrange autores que vão de Angelo Poliziano a Pietro Bembo e a Torquato Tasso.

poetica, reflecte sobre o cânone dos géneros, resultam da ponderação de um conjunto de factores que em cada um dos casos tem características bastante específicas. Essa heterogeneidade só pode ser interpretada à luz de uma leitura de ordem teorética, onde ficam compreendidos não apenas modelos de construção do saber distintos, como também contextos de índole histórica, literária e social diversificados.

Da preceituação teórica bembesca, resulta a inequívoca marginalização do diverso, em nome de uma depuração rigorosa e elitista assente num sistema hierárquico que prescreve a repetição do *mesmo*. Em consonância com um princípio de harmonia, de inspiração neoplatónica, o discurso é o microcosmos onde se reflecte a ordem de um macrocosmos perfeito:

e molto meglio faremo noi altresì, se con lo stile del Boccaccio e del Petrarca ragioneremo nelle nostre carte, che non faremo a ragionare col nostro, perciò che senza fallo alcuno molto meglio ragionarono essi che non ragioniamo noi. Né fie per questo che dire si possa, che noi ragioniamo e scriviamo a' morti più che a' vivi. A' morti scrivono coloro, le scritture de' quali non sono da persona lette giamai, o se pure alcuno le legge, sono que' tali uomini di volgo, che non hanno giudicio e così le malvagie cose leggono come le buone, perché essi morti si possono alle scritture dirittamente chiamare, e quelle scritture altresì, le quali in ogni modo muoiono con le prime carte.²

PIETRO BEMBO

Diversa é a óptica à luz da qual Tasso perspectiva o conceito de eleição, pelo que nela há de *malagevole*, ou seja, de árduo e dificultoso:

Fra tutte le operazioni de la nostra umana ragione, illustrissimo signore, niuna è più malagevole, niuna più degna d'esser lodata de l'elezione: però che le operazioni fatte a l'improvviso possono peravventura come divine e meravigliose esser considerate, ma non meritano lode di maturità e di consiglio e di prudenza; ma l'eleggere è cosa propria de l'uomo che si consigli fra se stesso; e 'l bene eleggere propriissimo del prudente: tanto maggiore nondimeno si mostra la prudenza del far l'elezione, quanto è minore la certezza de le cose elette. Ma qual'è più

² Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, [1960] 1992, p. 122.

incerta, quale più instabile, quale più incostante de la materia? Prudentissimo dunque conviene che sia colui il quale non s'inganni ne lo scegliere dove è tanta mutazione e tanta incostanza di cose; e la materia è simile ad una selva oscura, tenebrosa e priva d'ogni luce. Laonde se l'arte non l'illumina, altri errarebbe senza scorta e sceglierebbe peravventura il peggio in cambio del meglio.³

TORQUATO TASSO

O autor da *Liberata* parte do reconhecimento do valor desse conceito, que já na estética de Bembo tinha uma importância basilar, ciente, porém, de que as dificuldades inerentes ao seu manejo não são de somenos importância. Em seu entender, a aplicação do crivo vê-se perturbada pela *mutazione* e pela *incostanza* inerentes à própria *materia* e que só a arte pode sublimar.

O princípio de imitação continua a erigir-se em referência fundamental, tal como o fora para Poliziano ou para Bembo, alicerçado, porém, a partir de pressupostos de ordem muito diversa. No século XV, toma forma em Itália uma polémica entre os apologistas da imitação de um único autor, que para um círculo de humanistas onde se distinguem Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini, Gasparino Barzizza e em particular Paolo Cortese, era Cícero, e os apologistas de uma imitação mais livre e pessoal que admitia outros modelos de exceção, numa atitude a que um dos seus representantes de primeira grandeza, Angelo Poliziano, chamou *dotta varietà*. A questão teve largos ecos no século seguinte. Bembo preferiu o modelo exclusivo, ao passo que Erasmo defendeu uma prosa latina mais livre. Sublinhe-se, todavia, que a certeza da relação entre texto e texto nunca foi posta em causa pelos vários intervenientes nas diatribes *de imitatione*. Diferente é o posicionamento de Tasso, perturbado pela inquietude decorrente não só da inquirição dos elos que ligam modelo e cópia, como também da eclosão, que lhe é concomitante, da *materia*, a qual, por essência, se encontra submetida às leis da mudança. Se nas *Prose della volgare lingua* ou nas cartas que Angelo Poliziano dirige a Paolo Cortese a heterogeneidade é reconduzida ao idêntico, para Tasso qualquer tentativa de assimilação ao mesmo se vê perturbada pela irrupção da diferença, da não coincidência. Em

³ Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico, Scritti sull'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 1977, vol. 1, p. 168.

causa, duas interpretações distintas do princípio de analogia que correspondem à *episteme* de dois períodos literários também eles distintos: Renascimento e Maneirismo⁴.

A segurança do percurso traçado por Bembo é garantida pela excelência dos modelos, Boccaccio e Petrarca no domínio da prosa e da poesia em vernáculo, Cícero e Virgílio no âmbito da prosa e da poesia neolatinas. Todavia, essa eleição exclusiva tem o seu preço: a marginalização, do horizonte do homem de letras, da *favella*, ou seja, da língua falada, da língua que se aprende com a *Mãe*, bem como de todas as manifestações linguístico-literárias conotadas com o *volgo*. O lirismo renascentista leva a chancela de um *Pai* que, se não se encontra *morto* (para retomar a expressão de Bembo), se encontra *ausente* da língua do quotidiano, da língua materna⁵. Esse Pai é Petrarca, mestre de literatura. O italiano falado na Itália dos séculos XV e XVI, com toda a sua vastíssima gama de variedades locais, encontra-se bem distante quer da língua literária modelada por Petrarca, quer da sua *favella*. A linguagem em que Bembo escreveu as suas *Rime*, à semelhança daquela em que Sannazaro escreveu a sua *Arcadia*, é uma primorosa construção por via literária⁶.

Num contexto marcado pela homologação do signo linguístico e dos meios de socialização do produto literário⁷, a intimidade do sujeito não pode ocupar uma posição de primeiro plano. Sintomático, pois, que os cortes operados por Pietro Bembo na segunda redacção dos *Asolani* incidam sobre os passos dotados de mais relevantes implicações pessoais e biográficas⁸. A linguagem carrega dentro de si uma *ausência* que é dupla: a ausência da autoridade que a ditou (Petrarca, os *auctores*, o *Pai*) e a ausência do quotidiano, do comum (a *favella*, a *Mãe*). A

⁴ Acerca desta questão de periodização literária, vd. supra, 2.2.

⁵ São essenciais: Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, [1967] 2001; Amedeo Quondam, “Nascita della grammatica. Appunti e materiali per una descrizione analitica”, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Ferrara, Panini, Centro di Studi Rinascimentali, 1991, pp. 83-95.

⁶ Tratei esse assunto em *A “Arcadia” de Sannazaro e o bucolismo*, Coimbra, Faculdade de Letras da UC, 1996, cap. 2.

⁷ Vd. supra, 2.4.

⁸ Vd. Pietro Floriani, *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 89.

repetição do semelhante, da palavra escrita a partir da Palavra (a autoridade do *Pai*), ao mesmo tempo que passa pela remoção do objecto (do quotidiano, da língua materna), implica a tentativa de recuperar esse mesmo objecto através da escrita da Escrita.

A cosmovisão maneirista, por sua vez, é marcada pela premência da *materia* (para utilizar a expressão de Tasso, incida ela sobre uma realidade linguístico-literária ou sobre a factualidade), fruto da qual são postos em destaque os espaços de não coincidência que brotam dos interstícios da própria homologia. A *fractura* que assim fica rasgada incide sobre a semelhança, mas sem a negar, ou melhor, servindo-se da diferença para perquirir essa mesma semelhança. Embora os fundamentos do princípio de analogia não sejam, de forma alguma, postos em causa, a obnubilação dos efeitos especulares que fundamentam a codificação linguístico-literária faz emergir a dissemelhança da semelhança, sobrepondo à relação de identidade entre modelo e cópia um outro tipo de relação, cujos contornos são mais vagos e esfumados. Neste contexto, a perda de confiança na harmonia cósmica que é característica do Maneirismo encontra a sua solução mais clara e radical na valorização da ideia inicial, verdadeira e autêntica experiência, afastada da *copia rerum*, que tem a sua suprema expressão no Criador.

Platão continua a ser uma referência, mas a interpretação do seu pensamento efectua-se sob uma nova perspectiva. Sintomática, a este propósito, a forma como Stefano Guazzo, personagem do tratado de Gregorio Comanini, *Il Figino overo del fine della pittura*, concebe a distinção platónica entre imitação *icastica* e imitação *fantastica*:

e l'imitazione sappiamo essere di due sorti: una chiamata da lui [Platone] nel *Sofista* rassomigliatrice overo icastica, e l'altra pur dal medesimo e nell'istesso dialogo detta fantastica. La prima è quella che imita le cose le quali sono, la seconda è quella che finge cose non esistenti [...].⁹

GREGORIO COMANINI

⁹ *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1962, vol. 3, p. 256. Para uma interpretação deste passo à luz da filosofia de Platão e de Ficino, no contexto do diálogo epocal travado por Comino, Mazzoni e Tasso, vd. *ib.*, pp. 526-528; vd. também Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971.

Os louvores serão colhidos pela segunda dessas modalidades imitativas a qual, em sua opinião, desfruta de particular incidência no domínio da arte, tendo por grande exemplo o “ingegnosissimo pittor fantastico e commendabile sommamente” Arcimboldo, a quem Guazzo não poupa encómios¹⁰. Na verdade, as suas telas ilustram bem a atracção pela *sforciatura* e pela novidade morfológica das imagens que é característica da *episteme* maneirista. Neste sentido, o princípio de analogia reafirma a sua vigência.

2. CAMÕES E A INQUIETUDE DOS SIGNOS

Camões é um poeta de transição entre Renascimento e Maneirismo. Os momentos em que a sua poesia se integra no ciclo de harmonia que liga objectividade e subjectividade ou modelo e cópia são raros e pontuais. O lirismo brota do cerne de uma inquietude que o leva a interrogar-se, a cada passo, acerca dos signos que maneja. Aliás, em Camões a reflexão em torno do sentido da palavra é inerente à própria feitura do discurso poético, entranhando-se nas suas pregas de um modo tão perturbante que chega a levar à delação da falsidade encoberta sob a sua capa.

Perante a Senhora a quem é oferecido um pedaço de cetim para a filha, lamenta “Um dom que anda enxertado / no nome, e nas obras não” (Redondilhas, 18, p. 26)¹¹, ciente de que através da linguagem é possível *enxertar nos nomes* qualidades que as obras desmentem. Entre palavras e coisas, abre-se a brecha que põe em causa a linguagem enquanto instrumento de Verdade, que “muitas vezes diz a boca / o que nega o coração” (Redondilhas, 32, p. 40)¹², e que ao mesmo tempo

¹⁰ *Il Figino overo del fine della pittura*, p. 257.

¹¹ Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão [1944], apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, Almedina, 2005.

¹² Este tema encontra-se presente em toda a obra de Camões. Apesar de, nas canções, ser desenvolvido com grande profundidade (citem-se, a título de exemplo, os versos da canção décima: “aqui, sombras fantásticas, trazidas / de algúas temerárias esperanças; / as bem-aventuranças / nelas também pintadas e fingidas;”, p. 225), também nas redondilhas ele é recorrentemente tratado de forma directa e incisiva, o que muito terá a ver com o facto de a tradição poética peninsular andar associada a uma prática de jogos de palavras e de agudezas susceptível de funcionar como substrato a partir do qual se desenvolve este tipo de reflexões. Recorde-se o início da cantiga ao mote “Mínina dos olhos

fundamenta a Verdade que é dita em função da palavra do sujeito que a enuncia, “[...] Quando lerdos / num breve livro casos tão diversos, / verdades puras são, e não defeitos...” (Soneto 1, p. 117).

Transpondo esta questão para o sistema conceptual de Peirce, dir-se-ia que tais interrogativos incidem sobre a relação entre o *representamen* e o seu *objecto*, ou seja, sobre o *interpretante*. Recorde-se que, de acordo com o esquema triádico do filósofo americano, o *interpretante*, quando considerado numa acepção lata, abarca o sentido do signo. É nesse hiato, isto é, no espaço metafórico de não coincidência que medeia entre significante e significado, entre o signo e o seu referente, entre o poeta e o mundo que o rodeia, que germina a poesia, Verdade da consciência súnica que a indaga e que a diz.

No lirismo ocidental, essa condição é acentuada quando, entre os finais da Idade Média e os alvares do Renascimento, se rompe a compactidade que liga o homem a Deus sob a égide do signo, e o outro se abre como *vazio* que em si contém a interrogação sobre a própria linguagem¹³. O grande intérprete dessa fractura foi Petrarca, autor do Cancioneiro, obra que ele próprio designou, sintomaticamente, como livro dos *fragmenta*, *Rerum vulgarium fragmenta*. Emblematiza-a a figura de Laura: uma criatura inevitavelmente ausente, ou melhor, a criatura cuja ausência fundamenta a sua intensa e eterna presença através das palavras que lhe dão forma, dizendo-a. Existe porque o discurso é construído pelo poeta e é lido pelos destinatários dos seus versos, que é dizer, utilizando a célebre expressão de Adelia Noferi, existe como

verdes, / porque me não vedes?": "Eles verdes são, / e têm por usança / na cor, esperança / e nas obras, não." (Redondilhas, 12, p. 17); a primeira volta das trovas "a ùa Dama que lhe jurava / sempre pelos seus olhos": "Quando me quer enganar / a minha bela perjura, / para mais me confirmar / o que quer certificar, / pelos seus olhos mo jura. / Como meu contentamento / todo se rege por eles, / imagina o pensamento / que se faz agravo a eles / não crer tão grão juramento" (Redondilhas, 23, p. 31); ou os versos ao mote "Quem se confia em olhos / nas mininas deles vê, / que mininas não têm fé.": "Enganam ao parecer, / porque, no caso de amar, / são mulheres no matar / e mininas no querer. / Quem em seus olhos se crer, / cem mil graças neles vê; / vê-las, sim, mas não ter fé." (Redondilhas, 36, pp. 45-46); vd. também Redondilhas, 56, p. 58; Redondilhas, 70, pp. 65-66; ou os *Disparates*, Redondilhas, 114, pp. 97-102.

¹³ Transição analisada por Julia Kristeva, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, [1969] 1985.

*alieniloquium*¹⁴. O soneto do Cancioneiro onde são sugeridos, pela primeira vez, os sons que compõem o seu nome é, da mesma feita, aquele onde fica contida a primeira referência ao mito de Apolo e Dafne:

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,
 e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
 LAUDando s'incomincia udir di fore
 il suon de' primi dolci accenti suoi.
 Vostro stato REAL, che 'ncontro poi,
 raddoppia a l'alta impresa il mio valore;
 ma: TACi, grida il fin, ché farle honore
 è d'altri homeri soma che da' tuoi.
 Così LAUDare e REVERire insegna
 la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,
 o d'ogni reverenza et d'onor degna:
 se non che forse Apollo si disdegna
 ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami
 lingua mortal presumtiosa vegna. (5)¹⁵

PETRARCA

Petrarca, logo no limiar do Cancioneiro, serve-se da disseminação dos sons e das sílabas do nome da amada para a ocultar sob esse véu: *sillabe sostitutive dell'oggetto d'amore, sciarada del nome che cerca la cosa*, comenta Rosanna Bettarini. O nome de *Laura* será reiteradamente explorado por Petrarca enquanto *senhal*¹⁶ que liga natureza e cultura,

¹⁴ *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il neo-classicismo, Leopardi, l'informale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

¹⁵ *Canzoniere*, texto crítico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1964 [e reimpr.]. A evidência conferida às sílabas grafadas em maiúsculas não é documentada pelo manuscrito autógrafo da Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 3195. É obra dos comentadores quinhentistas do Cancioneiro. Rosanna Bettarini, na sua recente edição, considera-o um vício que contrasta com a disseminação fonética do nome patente em todo o Cancioneiro, num fluxo ininterrupto de sons e de timbres alusivos, pelo que retoma a versão original do texto petrarquiano (Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, ad loc.).

¹⁶ Sobre o uso do *senhal* em Petrarca, são fundamentais os trabalhos de Barbara Spaggiari, “‘Cacciare la lepre col bue’”: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. 3, 12, 4, 1982, pp. 1333-1409; e “Le origini di ‘estivo’ e un luogo del Petrarca”: *Lingua Nostra*, 52, 2-3, 1991, pp. 44-52.

com destaque para a sua associação ao *lauro* (loureiro, louro, num jogo entre masculino e feminino com o nome de *Laura*) sempre verde da fábula de Apolo e de *Dafne* (que já Isidoro de Sevilha informava ser a palavra grega para o latim *laurus*). Contam as *Metamorfoses* que quando Apolo, deus da poesia e das artes, na sua apaixonada perseguição de Dafne, estava prestes a tocar a ninfa, esta foi transformada em loureiro. Por consequência, não lhe restou senão sentar-se junto desta árvore e cantá-la, cantar a sua amada, perdida para sempre. É a partir desse modo fundacional que o lirismo moderno se erige sobre a ausência incolmatável que medeia entre palavra e objecto de desejo. Ao cobrir a sua cabeça com frondes de louro, diz a mitologia que em virtude da canícula, Apolo fez do atributo e do prémio do poeta símbolo dessa eterna ausência. O objecto de desejo ficou perdido para sempre, sem que pudesse ser alcançado com palavras, mas tão só representado num outro plano, no plano sígnico: como perdido.

Fruto desta imbricada relação de alteridade, a correspondência entre Dafne e Laura e entre Apolo e o poeta atinge um altíssimo grau de complexificação, pois se o loureiro é o símbolo de Laura na célebre canção das metamorfoses, “Nel dolce tempo de la prima etade” (23), também o amante se representa como ninfa perseguida pelo deus solar, transformado nessa mesma árvore¹⁷. Desta feita, o fio da palavra arrasta-o por um labirinto sem fim, cujo centro aparente se desdobra especularmente através da própria proliferação do dizer. O poeta procura a amada fora de si, quando afinal ela é uma alteridade impossível. Constrói um discurso sobre um objecto que é também ele um discurso e, ao repetir a sua angústia, assegura a perenidade do desejo. Assim se compreende que, nessa mesma canção, Acteon não seja representado no momento em que é devorado pelos cães, mas como cervo que foge eternamente dos seus latidos¹⁸. O objecto de desejo é, por essência,

¹⁷ “Ché sentendo il crudel di ch’io ragiono / infin allor percossa di suo strale / non essermi passato oltra la gonna, / prese in sua scorta una possente donna, / ver’ cui poco già mai mi valse o vale / ingegno, o forza, o dimandar perdono; / e i duo mi trasformaro in quel ch’i’ sono, / facendomi d’uom vivo un lauro verde, / che per fredda stagion foglia non perde” (23.32-40).

¹⁸ “Vero dirò (forse e’ parrà menzogna) / ch’i’ senti’ trarmi de la propria imago, / et in un cervo solitario et vago / di selva in selva ratto mi trasformo: / et anchor de’ miei can’ fuggo lo stormo.” (23.156-160). A dilaceração, na sua violência, não é congénere ao tom elegíaco da poesia petrarquiana.

inatingível, visto que se, por um lado, Petrarca não tem confiança no *itinerarium mentis ad Deum* seguido por Dante, por outro lado, intersectando-se o objecto de desejo com o discurso, daí resulta a infinita perpetuação do dizer.

3. O DITADO DE AMOR

Na *Carta a ãa dama*, a génese da escrita é relacionada com a experiência amorosa e com o ditado de Amor:

Querendo escrever um dia
o mal que tanto estimei,
cuidando no que poria,
vi Amor que me dizia:

5 – Escreve, que eu notarei.
E como para se ler
não era história pequena
a que de mim quis fazer,
das asas tirou a pena

10 com que me fez escrever.
E, logo como a tirou,
me disse: – Aviva os espritos,
que, pois em teu favor sou,
esta pena que te dou

15 fará voar teus escritos.
E dando-me a padecer
tudo o que quis que pusesse,
pude, enfim, dele dizer
que me deu com que escrevesse

20 o que me deu a escrever.
Eu, qu’ este engano entendi,
disse-lhe: – Que escreverei?
Respondeu, dizendo assi:
– Altos afeitos de ti,

25 e daquela a quem te dei.
E já que te manifesto
todas minhas estranhezas,
escreve, pois que te prezas,
milagres dum claro gesto

- 30 e, de quem o viu, tristezas.
 Ah! Senhora, em quem se apura
 a fé de meu pensamento!
 Escutai e estai a tento,
 que, com vossa fermosura,
 35 iguala Amor meu tormento.
 E, posto que tão remota
 estejais de me escutar,
 por me não remediar,
 ouvi, que, pois Amor nota,
 40 milagres se hão-de notar (Redondilhas, 6, pp. 7-8)

CAMÕES

Nestas estrofes que introduzem a *Nota*, ou seja, o ditado de Amor, é explanada a articulação entre duas fases de elaboração do discurso, *inventio* e *dispositio*, utilizando a terminologia da retórica¹⁹. Camões retoma o tema do escriba, consagrado por Dante e por Petrarca²⁰, para lhe conferir um sentido próprio.

A poesia do *dolce stil novo* é precisamente apresentada como ditado de Amor naqueles versos da *Commedia* a partir dos quais foi cunhada a designação por que ficou conhecida a actividade do grupo de poetas italianos activos entre finais do século XIII e inícios do seguinte:

¹⁹ Ao manejo dos conceitos de *inventio* e *dispositio* subjazem as considerações de Lausberg: “A *inventio* não é compreendida como um processo de criação (como em certas teorias poéticas dos tempos modernos), mas sim como um encontrar por meio da recordação (análoga à concepção platónica do saber): os pensamentos, aptos para o discurso, já existem, no subconsciente ou na semi-consciência do orador, como *copia rerum*, e só precisam de ser despertados por uma hábil técnica mnemónica e mantidos, o mais possível, conscientes por meio de uma exercitação permanente [...]. Neste caso, a memória é compreendida como uma totalidade espacial, por cujas diferentes divisões (‘lugares’, *topoi, loci*) os diferentes pensamentos estão distribuídos.”; “A *dispositio* ([...] *oikonomia*) é constituída pela escolha e ordenação favoráveis ao partido, as quais, no discurso concreto, se fazem dos pensamentos (*res*), das formulações linguísticas (*verba*) e das formas artísticas (*figurae*). Os pensamentos estão à disposição do orador na *copia rerum* [...], as formulações linguísticas, na *copia verborum* [...], e as formas artísticas, na *copia figurarum* [...]” (Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literária*. 3ª edição, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, FCG, 1982, pp. 91 e 95).

²⁰ Sobre o sentido da linguagem, em Dante, Petrarca, Giordano Bruno e outros autores mais recentes, vd. Adelia Noferi, *Il gioco delle tracce* [...].

“Ma dî s’i’ veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
‘Donne ch’avete intelletto d’amore’ ”.

E io a lui: “I’ mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch’e’ ditta dentro vo significando”.

“O frate, issa vegg’ io”, diss’ elli “il nodo
che ’l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch’i’ odo!

Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne;

e qual piú a gradire oltre si mette,
non vede piú da l’uno a l’altro stilo”;
e, quasi contentato, si tacette.²¹

DANTE

Este passo tem vindo a ser interpretado como elo de correlação entre a poética dantesca representada pela canção da *Vita nova*, “Donne ch’avete intelletto d’amore”, e a do grupo de poetas a que o seu autor se encontrava ligado naquela fase do seu percurso intelectual²². A inspiração de amor (*spira*) não está relacionada com o estro poético, tendo antes um significado fenomenológico. É do *dittator* que brota a escrita que traduz a interioridade do sujeito ao mesmo tempo que a expressa estilisticamente.

A proximidade com a *Carta a ùa dama* resulta de uma mesma situação em que amor dita ou *nota* e o poeta escreve o ditado, instituindo um movimento de desdobramento. Todavia, as diferenças são abissais se compararmos a poesia da lauda, em Dante, com as *estranhezas* de Camões. A citada canção da *Vita nova*, “Donne ch’avete intelletto d’amore”, assinala uma nova concepção de amor, fruto da qual as palavras que o amante diz em louvor da amada conduzem à sua verdadeira renovação interior para, a partir daí, como nota Marco Santagata, a poesia se tornar “veicolo di diffusione universale della lode”²³. Retomarei o assunto.

²¹ *La commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi [1966-1967], Firenze, Le Lettere, 1994, *Purg.* 24.49-63.

²² Aprofundei este assunto e estudei a poética da *Vita nova* em *A “Vita nova” de Dante Alighieri. Deus, o amor e a palavra*, Lisboa, Colibri, 2001.

²³ *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 60.

A escrita dantesca nasce da tensão entre o poder do poeta e o poder da linguagem, para depois descrever um movimento de ascensão, assim se configurando como reduplicação, como jogo especular, em consonância com as célebres palavras com que se inicia a *Vita nova*:

In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice *Incipit Vita Nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scripte le parole le quali è mio intendimento d'asemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sententia.²⁴

DANTE

O sujeito é possuidor do *libro della memoria*, o livro que pertence à memória e foi escrito pela memória, propondo-se organizar quanto nele fica contido. Por consequência, a entidade que fala na primeira pessoa é, da mesma feita, o escriba que transcreve as palavras já registradas num primeiro livro e a personalidade responsável pela sua seleção (*non tutte*), pelo comentário do seu sentido simbólico (*la loro sententia*) e pelo preenchimento das lacunas nele contidas (*asemplare*), ou seja, pela passagem da *inventio* à *dispositio*. Essa operação não se limita a responder a uma mera necessidade de ordenação cronológica: é necessária à construção do *iter* perfectivo que leva até Deus. Em conformidade com uma longa tradição que passa por Santo Agostinho, S. Bernardo, Hugo de S. Vítor e S. Boaventura, o livro do mundo interior é arte e sapiência de Deus. A imagem simbólica do livro fundamenta a relação do poeta com o sagrado através da poesia, da Verdade.

Por sua vez, na *Commedia*, a ordem do cosmos é representada como uma estrutura piramidal que tem no seu vértice Deus, o *primiloquium* inscrito na dimensão dialógica mediante a qual “il soggetto-uomo si istituisce come destinatore / destinatario di una interrogazione in cui l'Altro è l'alterità assoluta di Dio: l'Altro come assoluto”²⁵. Daí que o poema culmine com a presença imediata do objecto supremo: a Verdade, Deus, o Outro, pondo em relevo a parábola da escrita que assim se conclui.

²⁴ Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996, 1.1, pp. 3-4.

²⁵ Adelia Noferi, *Il gioco delle tracce [...]*, p. 10.

Esse ímpeto religioso não tem correspondência nem na *Carta a ùa dama*, nem na obra de Camões globalmente considerada. O poeta, neste caso, move-se por entre as contingências do mundo terreno e o acesso ao plano do Divino não está ao seu alcance imediato, enquanto mortal.

Se, para Dante, a palavra é acção, é via (do Outro, do escriba, etc.) mediante a qual é possível ascender até Deus, na poesia de Petrarca a palavra reenvia para ela mesma, expondo a subjectividade do sujeito que a diz, o que irá inscrever o ditado de Amor num quadro sígnico muito específico. Neste âmbito, o modo como é desenvolvido o tema do escriba erige-se em sinal sintomático do processo de citação e de *desconstrução* da poética dantesca que fica contido nas páginas do Cancioneiro. É o que resulta da estrofe inicial da canção 127, uma das duas chamadas canções da lonjura:

In quella parte dove Amor mi sprona
 conven ch'io volga le dogliose rime,
 che son seguaci de la mente afflicta.
 Quai fien ultime, lasso, et qua' fien prime?
 Collui che del mio mal meco ragiona
 mi lascia in dubbio, sí confuso ditta.
 Ma pur quanto l'istoria trovo scripta
 in mezzo 'l cor (che sí spesso rincorro)
 co la sua propria man de' miei martiri,
 dirò, perché i sospiri
 parlando àn triegua, et al dolor soccorro.
 Dico che, perch'io miri
 mille cose diverse attento et fiso,
 sol una donna veggio, e 'l suo bel viso. (127.1-14)

PETRARCA

A possibilidade de *redizer* o *ditado* implica um processo de mediação que em muito ultrapassa o jogo especular do *proemium* dantesco²⁶.

²⁶ Como se Petrarca desafiasse Dante através de um efeito de citação: cf. o início da canção, “In quella parte dove Amor mi sprona”, com o início da *Vita nova*, “In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere [...]”. Vd. Adelia Noferi, “La canzone 127”, *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, a cura e con una nota di Luigi Tassoni, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 175-193, que aprofunda o processo de citação e *desconstrução* da poética dantesca. Sobre a relação entre Dante e Petrarca, vd. também Michele Feo, “Petrarca, Francesco”: *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della

A perspectiva suprapessoal inerente à estrutura em pirâmide fruto da qual, em Dante, a *narratio* culmina no *primiloquium* através de um *iter* perfectivo ritualizado, não é facilmente conciliável com uma poética centrada sobre a expressão das várias cambiantes de uma intimidade lírica. Aliás, considerações da mesma ordem poderiam ser feitas a propósito da *Carta a ũa dama*. No plano da *inventio*, Petrarca começa por adaptar a célebre imagem descrita no *Fedro*, mas invertendo-lhe os pólos. Platão concebia a alma enquanto tríade formada por dois cavalos alados, um dócil e racional, outro indomável e sensual, e pelo seu auriga²⁷. Neste caso, porém, o cavaleiro é Amor e o cavalo passa a ser o sujeito dominado pela paixão: *Amor mi sprona* (v. 1). Todavia, as dúvidas que nutre são partilhadas pelo próprio Amor: *mi lascia in dubbio, sí confuso ditta* (v. 6). O seu ditado é confuso porque a posição que ocupa não é dominante em relação ao sujeito. Ambos partilham do mesmo nível de conhecimento e das mesmas dúvidas, envolvidos como se encontram num diálogo denso, mas que traduz uma experiência não isenta de sobressaltos. O ditado de Amor não pode ser, pois, como o era o ditado da *Vita nova*, garante da Verdade do contado, visto ser posta em causa a possibilidade de conceber uma estrutura narrativa à luz de uma ordem sequencial una e coesa e, enquanto tal, ritualizada: *Quai fien ultime, lasso, e qua' fien prime?* (v. 4). A passagem da *inventio* para a *dispositio* suscita dúvidas que incidem quer sobre a própria possibilidade de *redizer*, quer sobre os fundamentos lógicos e cronológicos do discurso²⁸.

Enciclopedia Italiana, 1973, ad loc., bem como a bibliografia apresentada; Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990, “Parte prima”.

²⁷ *Fedr.* 253 c-254 c.

²⁸ A confrontar com a interpretação levada a cabo por Dante, no *Convívio*, da imagem platónica dos cavalos e do auriga: “Veramente questo appetito conviene essere cavalcato dalla ragione; ché si come uno sciolto cavallo, quanto ch’ello sia di natura nobile, per sé, sanza lo buono cavalcatore, bene non si conduce, così questo appetito, che irascibile e concupiscibile si chiama, quanto ch’ello sia nobile, alla ragione obedire conviene, la quale guida quello con freno e con isproni, come buono cavaliere. Lo freno usa quando elli caccia, e chiamasi quello freno Temperanza, la quale mostra lo termine infino a[l] quale è da cacciare; lo sprone usa quando fugge, per *lui* tornare allo loco onde fuggire vuole, e questo sprone si chiama Fortezza o vero Magnanimitate, la quale vertute mostra lo loco dove è da fermarsi e da pungare.” (*Convívio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, Società Dantesca Italiana, 1995, vol. 3, 4.26.6-7, pp. 429-430).

Também na *Carta a ãa dama* a passagem da *inventio* para a *dispositio* é como que perturbada pelas circunstâncias em que se efectua o ditado de Amor, adquirindo, porém, implicações que em muito superam a letra da canção dos *Fragmenta*, como se de uma *sforciatura* se tratasse. *Inventio* e *dispositio* convergem na subordinação à sua égide, o que é linguisticamente traduzido pela homonímia entre *locus a re*, no plano da *inventio*, e *locus ab instrumento*, no plano da *dispositio*: a pena. Apesar disso, o ditado de Amor de forma alguma se erige em garante da coerência lógica da escrita. Se, por um lado, a sua *nota* é previamente definida revelação de *estranhezas* (*E já que te manifesto / todas minhas estranhezas*, vv. 26-27), por outro lado, nela fica contida uma série de casos que ora encontram paralelo na experiência sentimental do poeta, ora não, ou seja, ora funcionam como *locus a simile*, ora funcionam como *locus a contrario*.

Reentram no primeiro grupo a comparação entre os povos que habitam junto da fonte do Ganges e se alimentam do odor das flores que aí existem, e o poeta que vive da contemplação daquela que ama; ou a comparação entre o braço do pescador, imobilizado pelo veneno colocado na sua cana, e os seus olhos, absorvidos pela amada (vv. 61-70). Diferentemente, integram-se no segundo desses paradigmas o exemplo do doente que é curado pela visão de uma ave, quando confrontado com a situação do amante que vê a sua Fénix e “quanto mais, mais deseja” (vv. 71-80); ou o caso da fonte que condena à cegueira quem junto dela jura falso, ao contrário da amada, que ouve as verdades que vão na alma do poeta e depois o impede de a ver. Neste sentido, a *nota* de Amor corresponde a uma enumeração de exemplos que demonstra por *amplificatio* as *estranhezas* anunciadas nas estrofes introdutórias. A *charada* do nome não se esgota na finitude da coisa.

A imagem do escriba, com as suas ressonâncias dantescas, gera, pois, uma espécie de efeito de *trompe l'oeil*, na medida em que as próprias alterações da lógica do discurso decorrem da proximidade entre *inventio* e *dispositio*. Mas é também neste ponto que Camões vai mais além do que Petrarca, e não só pela maior importância que confere ao acto de escrita, como também pelo modo segundo o qual se intersectam *semelhança* e *diferença*, *ordem* e *desordem*, *mal* e *estima* inerentes à *escrita*, ao longo de uma linha serpentina cujo dinamismo decorre da reversibilidade dos vários momentos que integra. Camões coloca Amor numa posição de domínio que é semelhante àquela de que

desfrutava, na poesia do *dolce stil novo*, o *dittator*. No entanto, limita a intervenção do sujeito no plano da *dispositio*. Da mesma feita, limita o espectro da palavra enquanto acção, enquanto via, relativamente ao *iter* perfectivo descrito na *Vita nova*. A palavra reenvia para ela mesma, à Petrarca, expondo a subjectividade do sujeito que a diz, mas o quadro é bem diferente, tendo em linha de conta as *estranhezas* que afectam o ditado. Usa, portanto, uma situação mais ancestral, superada pela irrupção da intimidade petrarquiana, para através dela chamar a atenção e enfatizar um desconcerto no plano da significação que vai para além de Petrarca. Por conseguinte, a convergência de *inventio* e *dispositio* institui uma dialéctica que se desdobra sobre si mesma²⁹.

A *inventio* incide sobre a memória de uma experiência pessoal anterior (*o mal que tanto estimei*, v. 2) e de uma experiência que é correlata ao ditado de Amor (*E dando-me a padecer / tudo o que quis que pusesse*, vv. 16-17). O instrumento de escrita é a matéria da escrita, a *pena*. A *fermosura* feminina é o tormento do amante (*que, com vossa fermosura, / iguala Amor meu tormento*, vv. 34-35). E, enfim, o poeta é Amor:

Quantos contrários consente
 Amor, por mais padecer!
 Que aquela vista excelente,
 que me faz viver contente,
 me faça tão triste ser! (Redondilhas, 6, p. 11)

CAMÕES

Tal como a experiência constrói a escrita, assim também a escrita constrói a experiência, num jogo mútuo. A palavra reenvia para ela mesma, mas enquanto reflexo de reflexos animado por um dinamismo inesgotável. Se na canção “In quella parte dove Amor mi sprona” Amor é situado ao mesmo nível do sujeito, na *Carta a ùa dama* as funções assumidas por essas duas entidades integram-se dialecticamente: *Que escreverei?* (v. 22). E alguns versos mais adiante:

De quem me irei queixando,
 ou quem direi que m’ engana,

²⁹ Aludo aos precedentes críticos da dialéctica camoniana supra, 1.

se vou seguindo e buscando
 ãa imagem que, de humana,
 em pedra se vai tornando? (Redondilhas, 6, p. 9)

CAMÕES

“Que me quereis, perpétuas saudades? / Com que esperança ainda m’ enganais?” (Soneto 107, p. 170); “Que levas, cruel morte?” (Soneto 158, p. 195); “De quem me queixarei, que tudo mente? / Mas eu que culpa ponho às esperanças / onde a Fortuna injusta é mais que os erros?” (Soneto 109, p. 171). Observa Blanchot:

Trouver, chercher, tourner, aller autour: oui, ce sont des mots indiquant des mouvements, mais toujours circulaires. Comme si la recherche avait pour sens de s’infléchir nécessairement en tournant. Trouver s’inscrit sur cette grande “voûte” céleste qui nous a donné les premiers modèles du mouvant immobile. Trouver, c’est chercher par le rapport au centre qui est proprement l’introuvable. [...] Errer, c’est tourner et retourner, s’abandonner à la magie du détour. L’égarré, celui qui est sorti de la garde du centre, tourne autour de lui-même, livré au centre et non plus gardé par lui.³⁰

MAURICE BLANCHOT

4. EM TORNO DO CENTRO

Uma das consequências da reversibilidade dialéctica que é característica do sentido do lirismo camoniano consiste na dificuldade em construir um relato de fundo biográfico enformado por uma ordem narrativa sequencial e coesa. A vontade de contactar com uma experiência originária leva à deambulação por uma série de imagens que surpreende pela sua novidade morfológica, mas cuja autenticidade passa pela constatação de que a *materia* é, por essência, instável. Continuando a utilizar as palavras de Tasso, poder-se-ia dizer que também na poesia camoniana a arte *illumina* essa inconstância, na medida em que a reproduz, em nome de um diálogo que se representa como autêntico.

³⁰ Maurice Blanchot, *L’entretien infini*, Paris, Gallimard, [1969] 1995, p. 36.

Os sobressaltos da *inventio* incidem sobre a *dispositio* e perturbam-lhe o andamento, instituindo a *ordem da desordem*:

que do penar a ordem desordeno,
 porque não mo consente o sofrimento. (Soneto 21, p. 127)

CAMÕES

mas a dor do desprezo recebido,
 que a fantasia me desatinava,
 estes enganos punha em desconcerto; (Canção 10, p. 225)

CAMÕES

O narrativo deixa lugar ao metafórico, como acontece naquele tipo de projecção biográfica que Beaujour designa como *autoportrait* (auto-retrato)³¹. Nele fica contido um sistema de reenvios, de sobreposições ou de correspondências entre elementos homólogos e substituíveis, cuja aparência é de descontinuidade, como se se tratasse de uma montagem, em oposição a uma sintagmática narrativa.

A experiência inaugural do autor do auto-retrato é a do *vazio*, um *vazio* que, em Camões, vai sendo rasgado e, da mesma feita, vai sendo colmatado, com a *pena* através da qual Amor deu ao poeta *com que* escrevesse o *que* lhe deu a escrever: “[...] tourner et retourner, s’abandonner à la magie du détour [...] livré au centre et non plus gardé par lui”, escreve Blanchot. Construção e obscurecimento de *copia rerum*, representação do sujeito através do confronto com o *outro*, o *alieniloquium* de Petrarca, *l’Autre-Même* de Montaigne ou aquele espaço autobiográfico suprimido por Pietro Bembo entre a primeira e a segunda redacção dos *Asolani*.

Neste contexto, através do auto-retrato institui-se um paradigma ao qual é sempre possível acrescentar elementos homólogos. *Discours en miettes*, chama-lhe Beaujour³². *Rerum vulgarium fragmenta*, é o título que Petrarca dá ao livro de poemas sobre o qual se debruça até ao fim dos seus dias, para deixar gravado, no manuscrito Vat. Lat. 3195, o último dos códices em que trabalhou, o silêncio das páginas em branco onde tencionava registar outras composições, interpostas entre a pri-

³¹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

³² *Ib.*, p. 10.

meira e a segunda parte do Cancioneiro. Uma “contínua saudade” (Elegia 2, p. 238), uma vida “pelo mundo em pedaços repartida” (Canção 9, p. 221), feita de “males em pedaços” (Canção 10, p. 228), confessa o *peregrino vago e errante*:

agora, peregrino vago e errante,
vendo nações, linguages e costumes,
Céus vários, qualidades diferentes,
só por seguir com passos diligentes
a ti, Fortuna injusta, que consumes
as idades, levando-lhe diante
ũa esperança em vista de diamante,
mas quando das mãos cai se conhece
que é frágil vidro aquilo que aparece. (Canção 10, p. 227)

CAMÕES

“C’est probablement cela, errer: aller hors de la rencontre”³³.

Acteon não é mais o cervo que escapa eternamente à laceração, como na canção das metamorfoses de Petrarca, mas o caçador cujo desdobramento de alteridade (o cervo, o *outro*) coincide com a redução do *alieniloquium* a um desdobramento iterativo e descentrado (o cervo chamado a ver-se a si próprio, o eco, o *mesmo*):

Cos olhos e co gesto lhes falava,
que a voz humana já mudada tinha.
Qualquer deles por ele então chamava,
e a multidão dos cães contra ele vinha.
Que viesse ver um cervo, lhe gritava;
Acteon, aonde estás? Acude asinha!
Que tardar tanto é este (lhe dizia)?
– *É este, é este*, o eco respondia. (Écloga 7, p. 378)

CAMÕES

O mesmo e o outro só fora do centro podem coincidir. A questão permanece e prevalece,

³³ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 37.

[...] fascinante, elle règne par l'attrait de sa présence qui est présence de quelque chose qui ne devrait pas être là – qui, en *vérité*, n'est pas là – et devant quoi l'on ne peut pas être là, demeurer, se tenir droit: présence d'une image qui vous transforme en l'énigme d'une image. [...] Elle ne permet pas qu'on l'entende; on peut seulement la répéter, la réfléchir sur un plan où elle n'est pas résolue, mais dissoute, renvoyée au vide d'où elle a surgi. C'est là sa solution: elle se dissipe dans le langage même qui la comprend.³⁴

MAURICE BLANCHOT

5. O EXCESSO

Esta espiral que gira sobre si mesma, envolvendo a génese do lirismo camoniano, para projectar o sujeito no *vazio* da palavra que o diz, além de arrastar consigo os grandes temas e motivos da obra do poeta, vincula a própria feitura do discurso.

No início da canção décima, assistimos ao fazer e desfazer da trama que sustém a escrita:

Vinde cá, meu tão certo secretário
dos queixumes que sempre ando fazendo,
papel, com que a pena desafogo!
As sem-razões digamos que, vivendo,
me faz o inexorável e contrário
Destino, surdo a lágrimas e a rogo.
Deitemos água pouca em muito fogo;
acenda-se com gritos um tormento
que a todas as memórias seja estranho.
Digamos mal tamanho
a Deus, ao mundo, à gente e, enfim, ao vento,
a quem já muitas vezes o contei,
tanto de balde como o conto agora;
mas, já que para erros fui nascido,
vir este a ser um deles não duvido.
Que, pois já de acertar estou tão fora,
não me culpem também, se nisto errei.

³⁴ *Ib.*, p. 22.

Sequer este refúgio só terei:
 falar e errar sem culpa, livremente.
 Triste quem de tão pouco está contente!
 Já me desenganei que de queixar-me
 não se alcança remédio; mas quem pena,
 forçado lhe é gritar, se a dor é grande. (Canção 10, p. 223)

CAMÕES

A primeira estrofe rodopia em torno das possibilidades sublimativas do canto. O papel proporcionará o desafogo da pena, mas é *água pouca em muito fogo* (v. 7), de tão grande que é o mal. O que de *excessivo* em si contém o significado, o *mal tamanho* (v. 10), transborda da capacidade expressiva do significante. Então, a *falta* do significante, associada ao *excesso* do significado, desencadeia a *proliferação* do próprio significante. O grito sai forçado, conforme é dito nos primeiros versos da segunda estrofe.

A canção décima é, de entre as canções de Camões, aquela que tem não só um maior número de estrofes, como também um maior número de versos por estrofe e um maior número de decassílabos por estrofe. O seu esquema formal segue o da já citada canção das metamorfoses, “Nel dolce tempo de la prima etade” (23), retomado por Jacopo Sannazaro (“Spirto cortese, che sì bella spoglia”³⁵) e por Pietro Bembo (“Alma cortese, che dal mondo errante”³⁶) em chave fúnebre, e igualmente utilizado por Garcilaso, na composição “El aspereza de mis males quiero”³⁷. Camões modela o esquema da canção das metamorfoses, mas nem alude directamente aos exemplos da mitologia antiga patentes em “Nel dolce tempo de la prima etade”, nem faz da morte cerne dos seus versos, como o haviam feito Bembo e Sannazaro. Em “Vinde cá, meu tão certo secretário”, temas e motivos do lirismo camoniano são perspectivados em função de uma outra trama metamórfica, através da qual a morte se converte em vida, e vice-versa: a trama da escrita. O seu comiato tematiza, precisamente, o prolongamento e a expansão do canto:

³⁵ *Rime*, Padova, Giuseppe Comino, 1723, pp. 432-433.

³⁶ *Rime*, em *Prose e rime*, pp. 623-630.

³⁷ *Obras completas con comentario*, edición crítica de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981, pp. 190-202.

Nô mais, Canção, nô mais; qu' irei falando
 sem o sentir, mil anos. E se acaso
 te culparem de larga e de pesada,
 não pode ser (lhe diz) limitada
 a água do mar em tão pequeno vaso.
 Nem eu delicadezas vou cantando
 co gosto do louvor, mas explicando
 puras verdades já por mim passadas.
 Oxalá foram fábulas sonhadas! (Canção 10, p. 229)

CAMÕES

Mas também a expansão do significante pode ser moderada pela
 necessidade de *silenciar* o significado, ou porque a sua explicitação iria
 corromper os gostos, conforme se diz no final da *Carta a ãa dama*,

Faz-me este mal infinito
 não poder já mais dizer,
 por não vir a corromper
 os gostos que tenho escrito
 cos males que hei-de escrever.
 Não quero que se apregoe
 mal tanto para encobrir,
 porque, enquanto aqui se ouvir,
 nenhũa outra cousa soe
 que a glória de vos servir. (Redondilhas, 6, p. 12)

CAMÕES

ou porque a amargura carregada pelo significante coloca o sujeito junto
 ao abismo da morte:

Canção, nô mais, que já não sei que digo;
 mas porque a dor me seja menos forte,
 diga o pregão a causa desta morte. (Canção 2, p. 207)

CAMÕES

Significante e significado, voluptas canendi e voluptas dolendi rodo-
 piam um sobre o outro, sustentando-se mutuamente. O prolongamento
 do discurso arrasta o risco de autodestruição, como acontece com o
 cisne, que eleva o seu mais belo canto antes de morrer. Mas esta ave, ao

mesmo tempo que lamenta o fim dos seus dias, exprime o desejo de que a sua vida se prolongue³⁸:

O cisne, quando sente ser chegada
a hora que põe termo a sua vida,
música com voz alta e mui subida
levanta pola praia inhabitada.

Deseja ter a vida prolongada,
chorando do viver a despedida;
com grande saudade da partida,
celebra o triste fim desta jornada.

Assi, Senhora minha, quando via
o triste fim que davam meus amores,
estando posto já no extremo fio,
com mais suave canto e harmonia
discantei pelos vossos disfavores
La vuestra falsa fe, y el amor mío. (Soneto 54, p. 143)

CAMÕES

Na poesia de Camões, a recusa da morte está para a defesa do princípio de prazer, que é dizer, para a eternização do desejo. Morte e vida sustentam-se no seu âmago, de modo intrínseco, fruto da intensíssima relação dialéctica que as rói, aproximando *inventio* e *dispositio* na palavra que “[...] dissoute, renvoyée au vide d’où elle a surgi [...] [,] se dissipe dans le langage même qui la comprend”:

Assi vivo; e se alguém te perguntasse,
Canção, como não mouro,
podes-lhe responder que porque mouro. (Canção 9, p. 223)

CAMÕES

O *discanto*, na sua dimensão dialógica, exhibe todas as dúvidas, todas as perplexidades e todas as incertezas próprias da cosmovisão maneirista:

³⁸ E recorde-se também o comiato da terceira canção: “Canção de cisne, feita n’ hora extrema: / na dura pedra fria / da memória te deixo, em companhia / do letreiro de minha sepultura; / que a sombra escura já m’impede o dia.” (p. 209).

Mas com quem falo, ou que estou gritando,
 pois não há nos penedos sentimento?
 Ao vento estou palavras espalhando;
 a quem as digo, corre mais que o vento. (Écloga 7, p. 379)

CAMÕES

Entre *voluptas canendi* e *voluptas dolendi*, entre *pulsão de vida* e *pulsão de morte*, “Cette coupure de la chaîne signifiante est seule à vérifier la structure du sujet comme discontinuité dans le réel”³⁹.

A *charada* feita com as palavras do nome de uma *outra Laura*, da Laura de Camões, é perturbada pela irrupção dessa descontinuidade, pelos obstáculos que minam a sua trajetória e engrandecem a complexidade da errância, forçando o discurso a descrever movimentos bruscos ao longo das grandes volutas da espiral que o garante e o põe em causa. Com elas se cruza uma série de outras vias, entre outro Apolo e outra Dafne.

6. O DESEJO DA PALAVRA

Se o poeta *engana com palavras o desejo*, é porque também a palavra é objecto de desejo:

E assi, de enleada, a esperança
 se satisfaz co bem que não alcança.
 Se com razões escuso meu remédio,
 sabe, Canção, que porque não vejo,
 engano com palavras o desejo. (Canção 1, p. 205)

CAMÕES

O desejo esboça-se na margem onde a procura rasga a carência. Essa margem é aberta pela procura, cujo apelo incondicional incide sobre o espaço do Outro, enquanto falta decorrente da carência, dada a impossibilidade de encontrar satisfação universal: a chamada *angústia*, diz Lacan. Margem que, apesar de linear, deixa a descoberto a vertigem, “[...] pour peu qu’elle ne soit pas recouverte par le piétinement

³⁹ Jacques Lacan, *Écrits 2*, Paris, Seuil, [1966] 1995, p. 160.

d'éléphant du caprice de l'Autre"⁴⁰. É este capricho que introduz o fantasma do Poder absoluto, não do sujeito, mas do Outro visado pela procura. Com este fantasma, sobrevém a necessidade do seu domínio através da Lei.

Na poesia camoniana, também o desejo não é (nem seria) susceptível de ser satisfeito através de nenhuma das formas que o atrai, ou porque na sua *vertigem* as excede, ou porque supera os seus limites *angustos*, ou porque, em virtude de tantos outros motivos, um e outras não se coadunam e a procura continua a rasgar a margem onde se gera o desejo, entre *signo linguístico* e *referente*, entre *Verdade* e *poesia*, entre *inventio* e *dispositio*, entre *vazio inicial* e *auto-retrato*, entre *acção* e *conhecimento*, entre *destinador* e *destinatário*, entre *sujeito* e *objecto*.

O que deseja o poeta?

Aquele não sei quê,
que espira não sei como,
que, invisível saindo, a vista o vê,
mas para o compreender não acha tomo;
o qual toda a Toscana poesia,
que mais Febo restaura,
em Beatriz nem em Laura nunca via; (Ode 6, p. 271)

CAMÕES

Através desta referência ao tema do inefável, é expresso um princípio fundamental da poética camoniana. Os seus pressupostos hermenêuticos remontam a Santo Agostinho. Se o inefável é fonte de todos os efáveis, então não se poderá esgotar em nenhum dos efáveis. Aquilo a que o poeta aspira, *aquele não sei quê*, não há tomo que o compreenda. Nem o exemplo literário de Dante, nem o modelo cunhado por Petrarca o poderiam traduzir em palavras.

A *angústia* que atormenta o sujeito vincula-o a uma *procura* que não lhe permite reconduzir o seu trabalho à arte do *mesmo*: a autoridade do cânone literário ditado por Dante e Petrarca, a autoridade do *Pai* ausente, diria Quondam, *le piétinement d'éléphant du caprice de l'Autre* que introduz o fantasma do *Poder absoluto* e a concomitante necessidade do seu domínio através da *Lei*, pontifica Lacan. Apesar de, na ode

⁴⁰ *Ib.*, pp. 174-175.

sexta, se vislumbrar o caminho da ascensão ao Bom e ao Belo ideais através dos sentidos, nos termos em que fora postulado por Ficino na *Theologia platonica*, o final desta composição perpetua o fantasma do Poder absoluto do Outro:

O campo não o esmaltam
 flores, mas só abrolhos
 o fazem feio; e cuido que lhe faltam
 ouvidos para mim, para vós olhos.
 Mas faça o que quiser o vil costume;
 que o sol, que em vós está,
 na escuridão dará mais claro lume. (Ode 6, p. 271)

CAMÕES

Aquilo a que o poeta aspira é um *infinito*,

aquele gesto imoto e repousado,
 que estando n'alma propriamente escrito,
 não pode ser em verso trasladado;
 aquele parecer que é infinito
 para se compreender de engenho humano,
 o qual ofendo em quanto tenho dito,
 me inflama o coração dum doce engano,
 m'enleva e engrandece a fantasia,
 que não vi maior glória que meu dano. (Ode 4, p. 243)

CAMÕES

O qual, assim sendo, não pode ser alcançável, por essência, através do *finito*. Mas é no mundo do finito que o poeta se move, é sobre a sua experiência que fala:

Metido tenho a mão na consciência,
 e não falo senão verdades puras
 que m' ensinou a viva experiência. (Soneto 93, p. 163)

CAMÕES

É sobre um objecto que, sob o ponto de vista cultural, simboliza o finito no que tem de fragmentário e de lábil que concentra o seu desejo.

Ao afirmar que “[...] *La femme*, ça ne peut s'écrire qu'à barrer *La (barré)*. Il n'y a pas *La femme*, article défini pour désigner l'universel

[...] puisque [...] de son essence, elle n'est pas toute"⁴¹, Lacan perpetua uma tradição antropológica cujas raízes se perdem na origem dos tempos. De acordo com esse legado cultural, a mulher é definida a partir de uma oposição (masculino / feminino) que depois se reduplica e se desdobra, por si, em muitas outras dualidades: alma / sentidos, espírito / matéria, verdade / mentira, divino / diabólico. Segundo Platão, a matéria, que é feminina, caracteriza-se por ser, da mesma feita, inteligível e incompreensível, potência absorvedora que recebe no seu seio outro género e potência geradora que cria as formas⁴². Esta concepção será retomada por Aristóteles e Plotino, que a associam à dispersão e ao plúrimo, ao ser e ao não ser⁴³. Também na *Bíblia* se diz que a mulher foi criada a partir de um pedaço de Adão⁴⁴.

Na lírica camonianiana, a figura feminina é representada através de imagens de índole dispersiva, sendo-lhe frequentemente atribuídas características que são entre si contraditórias. A mulher é associada ao que de mais fluído existe na natureza: aos raios da aurora na terceira canção (p. 208) e nas glosas ao mote "Pastora da serra" (Redondilhas, 5, p. 6); às águas que se dispersam pelos campos (Redondilhas, 10, p. 16), às profundidades que guardam irremediavelmente o seu corpo (Soneto 86, p. 159). A evocação da sua presença ou da sua figura implica, quase sempre, um distanciamento espaço-temporal que esbate a recordação, imergindo a imagem numa atmosfera de contornos evanescentes.

Mas esta fluidez representativa encontra-se intimamente relacionada com um outro aspecto da sua caracterização, que diz respeito à cisão por planos e vertentes absolutamente diferenciados. Ela é dotada da "celestes formosura" de uma Circe feiticeira (Soneto 90, p. 161), tem forma humana e cintila espíritos divinos, é fera e ama, cria o poeta, de criança, com veneno, e duplica-se depois na figura daquela que ele há-de amar em idade matura (Canção 10, pp. 224-225). O que só poderá ser compreendido em virtude da dualidade que é própria do feminino, fruto da qual o processo de geração se desdobra em processo de degene-

⁴¹ *Le séminaire. Livre XX*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, [1975] 1999, p. 68, 20 février 1973.

⁴² *Tim.* 50b-c e 51a.

⁴³ *Fis.* 192a.; *Enn.* 3.7.

⁴⁴ *Gen.* 2.21-22 e 3.12.

ração. Não é *uma* Laura, nem *uma* Beatriz, é Catarina, Guiomar, Isabel, Leanor, Dinamene.

A impossibilidade de aceder ao infinito pela via do finito imerge o discurso numa descontinuidade que, associada à circularidade dialéctica que caracteriza o universo camoniano, vai minando a possibilidade de ascender ao *primiloquium* e à resposta final que encerra a Verdade suprema. Um dos momentos da obra de Camões em que o poeta mais claramente anseia aproximar-se desse Infinito etéreo é representado pelas redondilhas *Sôbolos rios*. A ascese tem por determinante, porém, o corte de todas as amarras que ligam o sujeito ao plano do terreno, o que implica a recusa de todos os “afeitos [...] / que encendem alma e engenho”:

porque não podemos nós,
nem com eles ir a Vós,
nem sem Vós tirar-nos deles (Redondilhas, 117, p. 112)

CAMÕES

“Cette entente qui regarde, ce jeu de l’entente et du voir est jeu où se joue ‘ce qu’il y a de plus haut et de plus profond’: L’Un. La question de l’être qui s’éteint comme question est question qui s’éteint dans l’entente de l’Un. L’Un, le Même restent les premiers, les derniers mots. Pourquoi cette référence à l’Un comme référence ultime et unique? En ce sens, la dialectique, l’ontologie et la critique de l’ontologie ont le même postulat: toutes trois se remettent à l’Un”⁴⁵. Desta feita, a evolução da questão dialéctica processa-se em conformidade com as premissas do próprio sistema dialéctico que lhe dá forma, perpetuando-as.

Apesar do movimento circular que subjaz a esta projecção muito dever nos seus fundamentos ao pensamento neoplatónico, não é, uma vez mais, nas páginas de Marsilio Ficino e dos seus sequazes que vamos encontrar o seu directo correspondente filosófico. De acordo com o ideário exposto na *Theologia platónica*, princípio e fim coincidem porque cada coisa tende para a sua origem, que é Deus, em nome da perfeição e da harmonia que regem o universo. Se nada é inútil, todo o apetite deseja o Bem, ou seja, Deus, e é transformado em certeza de posse. O percurso ascendente que assim fica delineado processa-se de forma con-

⁴⁵ Maurice Blanchot, *op. cit.*, pp. 33-34.

tínua e sem rupturas, ao contrário do que acontece em *Sóbolos rios*. As implicações perfectivas da dialéctica ascencional de Ficino traduzem a confiança que é própria da cosmovisão renascentista, mas são substancialmente alheias às *estranhezas* do discurso camoniano, bem como à fragmentação e à descontinuidade que o caracterizam. Só depois de despojado “[...] do vil contentamento / cá deste mundo visível” o homem poderá ascender ao “divino aposento” Etéreo (Redondilhas, 117, pp. 113 e 114).

O pensamento de Camões é essencialmente sincrético. A forma como concebe a circularidade dialéctica poderá ter alguns pontos de contacto com o neoplatonismo da escola de Chartres, nomeadamente com o dualismo de Bernardus Silvestris, muito próximo de Calcídio e dos herméticos⁴⁶. Aliás, em 1463 Ficino traduziu o *Corpus hermeticum*, muito provavelmente por instância do próprio Cosimo de’ Medici⁴⁷. Todavia a fundamental impossibilidade de ascender ao inefável e ao infinito através do efável e do finito não decorre, conforme muitas vezes se faz crer, do neoplatonismo ficiniano, mas daquele filão neoplatónico que se desenvolve a partir da filosofia e da hermenêutica de Santo Agostinho.

Esta vertente espiritualista enforma vastas áreas da cultura portuguesa de Quinhentos, assumindo importantes repercussões não só no campo religioso, como também no campo do conhecimento científico. Valha por todas a remissão para os trabalhos de Jaime Cortesão onde é colocada a tónica quer sobre o papel desempenhado pelos Franciscanos, quer sobre a grande divulgação do pensamento de Ramón Lull e do lulismo durante o período dos Descobrimentos⁴⁸. Recorde-se, além disso, que se em termos filosóficos a crise espiritual que se abateu sobre o Portugal de finais do século XVI, inícios do século XVII, levou a

⁴⁶ Sobre a escola de Chartres e o dualismo de Bernardus Silvestris, vd. Eugenio Garin, *Studi sul platonismo medioevale*, Firenze, Le Monnier, 1958, cap. 1. Paul Oskar Kristeller, em *Renaissance Thought and its Sources*, ed. by Michael Mooney, New York, Columbia University Press, 1979, pp. 117 ss., chama a atenção para a revitalização dos pensadores medievais que, no século XVI, é levada a cabo em Portugal e Espanha.

⁴⁷ Pelo que diz respeito à divulgação do pensamento hermético no período do Renascimento e ao papel desempenhado por Marsilio Ficino, vd. Eugenio Garin, *Ermetismo del Rinascimento*, Roma, Editori Riuniti, 1988.

⁴⁸ Cf., além do mais, “O Franciscanismo e a expansão geográfica” e “O espírito laico e a expansão da cristandade”, *História dos Descobrimentos portugueses*. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1979.

uma revivescência do ascetismo medieval, esta faixa cronológica corresponde, em termos literários, ao período do Maneirismo, o qual se caracteriza pela recuperação de muitos dos elementos da linguagem poética da Idade Média.

Segundo Lull, o falso amor gera-se a partir de uma rede de contradições⁴⁹ que gira circularmente sobre si mesma, sem oferecer possibilidades de redenção, pois “Plus contrariété de mal amour est touchée, plus elle multiplie le vice et le péché”⁵⁰. O verdadeiro amor é o que “[...] dit à l’ami de ne pas le faire durer en aimant les biens particuliers, qui durent peu, mais les biens généraux, qui durent beaucoup”⁵¹.

Na *Historia de las ideas estéticas en España*, Menéndez y Pelayo afirma que o pensamento dos sequazes de Ramón Lull teve grande influência sobre a poesia de Ausias March, bem como sobre a lírica espanhola do século XVI, conforme o mostra a obra poética de Boscán e Garcilaso. Eis como este crítico sintetiza as linhas mestras do pensamento de um insigne membro da escola lulista que teve uma vasta repercussão, Sabunde:

Siendo el amor de Dios y el amor propio la causa de todos los demás amores, infiérese que de ellos depende todo conocimiento de los bienes y de los males, porque el amor de Dios es el principio para conocer todos los bienes del hombre. El amor de Dios es luz iluminante. Por el contrario, el amor propio, como es tinieblas y obscuridad por su naturaleza, se esconde y se obscurece á si mismo, y obscurece y ciega el entendimiento, para que no vea el amor en sí. Quien tiene tal amor ignora todos los bienes y males del hombre. El amor de Dios, por ser su objeto uno tan solo y común á todos los hombres, produce amor y concordia

⁴⁹ “L’ami désirait avec tant d’intensité les louanges et les honneurs de son aimé, qu’il se demandait s’il s’en souvenait. Et il haïssait avec tant d’intensité les déshonneurs de son aimé, qu’il se demandait s’il les haïssait. Et l’ami restait donc perplexe entre l’amour et la crainte de son aimé [...]. L’ami se mourait de plaisirs et vivait de langueurs. Et les plaisirs et les tourments s’assemblaient et s’unissaient pour être une seule chose dans la volonté de l’ami. C’est pourquoi l’ami vivait et mourait dans le même temps.” (Lulle, *Livre de l’ami et de l’aimé, L’arbre de philosophie d’amour, Le livre de l’ami et de l’aimé et choix de textes philosophiques et mystiques*, traduction, introduction et notes par Louis Sala-Molins, Paris, Aubier, Montaigne, 1967, p. 373). Excerto que pode ser confrontado com a imagem lacaniana da margem.

⁵⁰ *Arbre de philosophie d’amour*, p. 260.

⁵¹ *Ib.*, p. 252.

entre ellos. El amor propio, por no ser su objeto uno y común á todos los hombres, los separa, y engendra división y discordia. [...] el gozo que nace del amor propio es sofisticado y deceptivo, y lleva siempre oculta cierta manera de tristeza. Pero tal cual sea, este gozo todavía nos atrae, puesto que por causa del placer nos movemos y buscamos toda cosa, y nadie se engaña sino por falsa razón de deleite. De onde se infiere que el gozo es apetecible por sí mismo, y que el gozo malo atrae, no por lo que tiene de malo, sino por la razón de deleite que lleva consigo. El alma ama y desea naturalmente la hermosura, la limpieza y la amenidad, y aborrece la torpeza, la inmundicia, la obscuridad y la deformidad.⁵²

MENÉNDEZ Y PELAYO

Para Sabunde, entre amor por Deus e amor próprio não há conciliação possível, dado que o primeiro é unitário e comum a todos os homens e o segundo é dispersivo. Também nas páginas do lirismo camoniano afectos terrenos e comunhão com o Divino são colocados em planos distintos. Pelo contrário, Marsilio Ficino e os neoplatónicos renascentistas sustentavam que através da contemplação sensitiva do Belo era possível ascender até à felicidade Divina, sendo o Belo e o Bom indissociáveis. Além disso, de acordo com o discípulo de Lull, a atracção que desencadeia o amor próprio não anda associada ao apetite de mal, mas antes à vontade de experimentar um prazer que posteriormente se vem a revelar nefasto, porque o que deseja é fátuo e enganador. É este o perno em torno do qual volta a dialéctica camoniana, *o mal que tanto estimei* (v. 2.), retomando a *Carta a ãa dama*:

Quantos contrários consente
 Amor, por mais padecer!
 Que aquela vista excelente,
 que me faz viver contente,
 me faça tão triste ser!
 Mas dou este entendimento
 ao mal que tanto me ofende,

⁵² Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*. 2, Madrid, Hernando (S. A.), 1928, 4.ª ed. corregida y aumentada, pp. 214 e 218. Aliás, este crítico relaciona o contraponto entre aspiração ao infinito e confronto com o plano do finito, patente na poesia de Ausías March, com o pensamento luliano: “Si com aquell qui per sa in finitat / no pot esser de res finit content, / [...] / axi Amor vos amant m’asegura, / tot lo restant del mon me fá gran nosa.” (*ib.*, p. 231).

como na vela se entende
que, se se apaga co vento,
co mesmo vento se acende. (Redondilhas, 6, p. 11)

CAMÕES

Sob este ponto de vista, Camões não segue exactamente nem os trilhos de Ficino, que considerava bons ambos os cavalos através dos quais Platão representara a alma, nem o exemplo de Platão, que entendia que um deles era sensato e outro desvairado. O apetite, tomado por si, nada tem de mal, o mal está naquilo por que é atraído: o lábil, o finito, o fragmentário, a *materia*.

É por entre os fragmentos deste mosaico que o discurso se vai movendo, ao mesmo tempo que relança ao infinito um desejo que nunca poderá ser saciado. Se o sujeito busca o infinito através do finito e do fragmentário, o amor não poderá ser, de forma alguma, gratificante. Mais do que um amor em palavras, com palavras, é um amor *por entre as palavras*. O discurso camoniano é, pois, um discurso descentrado, quer sob um ponto de vista biográfico, já que é fora do centro que o mesmo e o outro coincidem, quer sob o ponto de vista existencial, por ter como centro declarado um objecto finito, quando aquilo a que o sujeito aspira é um infinito, quer sob um ponto de vista lírico, dado ter por centro aparente a figura feminina, quando o seu verdadeiro centro é o *poeta*, o *desejo* e o *canto*. “En ce sens, raconter est le tourment du langage, la recherche incessante de son infinité. Et le récit ne serait rien d’autre qu’une allusion au détour initial que porte l’écriture, qui la déporte et qui fait que, écrivant, nous nous livrons à une sorte de détournement perpétuel”⁵³.

⁵³ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 564.

7. MUDANÇA E SIMULACRO

E tu também, ó Dafne, que trouxeste
primeiro ao monte o doce verso agreste. (Écloga 7, p. 374)⁵⁴

CAMÕES

Emblema da palavra poética, na *Écloga dos faunos* Dafne converte-se em origem e imagem da irredutibilidade da distância que separa o desejo da sua satisfação. Camões não é, nem poderia ser, o amante que na canção 23 dos *Rerum vulgarium fragmenta* se metamorfoseia em loureiro. Se para Petrarca a palavra é o fio do labirinto do discurso, em Camões a palavra plasma a descontinuidade inerente à gênese e à feitura do próprio discurso.

Acteon mira-se nas águas. Vê espelhada a série de exemplos descrita pelo Sátiro, nessa bucólica, vê Diana e, ao mesmo tempo, vê-se a si próprio, transformado em cervo:

Tudo isto Acteon viu na fonte clara,
onde a si de improviso em cervo viu;
que quem assi destarte ali o topara,
que se mudasse em cervo permitiu. (Écloga 7, p. 378)

CAMÕES

Nas águas claras, as imagens desdobram-se umas sobre as outras, como reflexos de reflexos aos quais se sobrepõe a metamorfose de Acteon. O devir infinito converte o princípio de analogia em espaço do eterno *détour*, ao mesmo tempo que define a distância que separa Camões quer do princípio de harmonia neoplatónico, quer da normatividade bembesca e da dupla *ausência* que carrega, a autoridade e o quotidiano. A premência do sujeito no discurso arrasta o *simulacro*, a *angústia*, a *vertigem* e instaura o ponto de vista que Deleuze designa como *différentiel*:

Le simulacre inclut en soi le point de vue différentiel; l'observateur fait partie du simulacre lui-même, qui se transforme et se déforme avec

⁵⁴ Costa Pimpão segue a lição da primeira edição, *Dafne*, embora muitos editores preferiram, pelo menos a partir de Faria e Sousa, a lição da segunda edição das *Rimas*, onde se lê *Dáfnis*, a misteriosa figura ligada às origens do bucolismo, também ela recordada enquanto irredutível ausência.

son point de vue. Bref, il y a dans le simulacre un devenir-fou, un devenir illimité comme celui du *Philèbe* où ‘le plus et le moins vont toujours de l’avant’, un devenir toujours autre, un devenir subversif des profondeurs, habile à esquiver l’égal, la limite, le Même ou le Semblable: toujours plus et moins à la fois, mais jamais égal. Imposer une limite à ce devenir, l’ordonner au même, le rendre semblable – et, pour la part qui resterait rebelle, la refouler le plus profond possible, l’enfermer dans une caverne au fond de l’Océan: tel est le but du platonisme dans sa volonté de faire triompher les icônes sur les simulacres.⁵⁵

GILLES DELEUZE

Acteon, o caçador, apenas pode observar Diana obliquamente no espelho das águas e Diana, por sua vez, é reflexo do deus-sol, Apolo, o eterno cantor de Dafne:

Però a nessun pare possibile de vedere il sole, l’universale Apolline e luce assoluta per specie suprema ed eccellentissima; ma sí bene la sua ombra, la sua Diana, il mondo, l’universo, la natura che è nelle cose, la luce che è nell’opacità della materia, cioè quella in quanto splende nelle tenebre. De molti dunque, che per dette vie ed altre assai discorreno in questa deserta selva, pochissimi son quelli che s’abbattono al fonte de Diana [...] [,] gli Atteoni alli quali sia dato dal destino di posser contemplar la Diana ignuda, e dovenir a tale che dalla bella disposizione del corpo della natura invaghiti in tanto, e scorti da que’ doi lumi del gemino splendor de divina bontà e bellezza, vegnano trasformati in cervio, per quanto non siano piú cacciatori ma caccia. Perché il fine ultimo e finale di questa venazione è de venire allo acquisto di quella fugace e selvaggia preda, per cui il predator dovegna preda, il cacciator doventi caccia⁵⁶

GIORDANO BRUNO

Lê-se no final do segundo diálogo dos *Eroici furori*. Diana resplandece na superfície aquática e o caçador só a pode espreitar escondido. O Uno espelha-se nas partes que o compõem: caçar e ser caçado, ver e ser visto, aspirar ao uno e ser condenado à laceração. Desta feita, no sistema conceptual de Giordano Bruno, Acteon converte-se em imagem da

⁵⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, [1969] 2002, p. 298.

⁵⁶ Giordano Bruno, *Dialoghi italiani. Dialoghi metafisici e dialoghi morali*, nuovamente rist. con note da Giovanni Gentile, 3.^a ed. a cura di Giovanni Aquilecchia, Firenze, Sansoni [s. d.], pp. 1123-1124.

*coincidentia oppositorum*⁵⁷. Anseia à Unidade, mas apenas a pode entrever de forma esparsa, nos fragmentos de Apolo reflectidos em Diana, na sua *imagem-outra* projectada nas águas.

Quando, na *Écloga dos faunos*, Acteon observa no espelho da fonte clara a metamorfose das ninfas, também o desejo latente sublimado em poesia se vê reconduzido à parcialidade fragmentária do discurso e do sujeito que o constrói. Todavia, o movimento dialéctico donde brota o sentido, ao mesmo tempo que inviabiliza a *coincidentia oppositorum*, impede-o de se fixar em formas estáveis. Tanta *mutazione e tanta incostanza di cose* só através da imitação *fantastica* pode ser dita.

⁵⁷ Desta feita, gera-se um mecanismo de reversibilidade mediante o qual a ruptura da unidade se faz um só com a recomposição dos fragmentos: “Itaque si quemadmodum uno perfracto speculo propter partium multiplicationem animalium animarum multiplicata sunt supposita, si accidat iterum partes omnes in unam massam coalescere, unum erit speculum, una forma, una anima, sicut si omnes fontes, flumina, lacus et maria in unum concurrant oceanum, unus erit Amphitrites.” (Iordani Bruni Nolani, *Lampas triginta statuarum: Opera latine conscripta*, curantibus F. Tocco et H. Vitelli, Florentiae, Le Monnier, 1891, p. 60). Consequentemente, o sentido adquire uma multiplicabilidade e uma metafóricidade infinitas e a metamorfose assume uma importância proeminente, ao representar a construção e a destruição das formas. Vd. Adelia Noferi, *Il gioco delle tracce [...]*, cap. 3; e, sobre as implicações especulares da autobiografia, na sua relação com a filosofia, vd. Michele Ciliberto, “Bruno allo specchio. Filosofia e autobiografia nel Cinquecento”: *Rinascimento*, s. 2, 34, 1994, pp. 83-111.

DA *ARCADIA* A *SÔBOLOS RIOS*

Figura 9



1. CAMÕES E SANNAZARO

As célebres redondilhas de Camões, *Sôbolos rios que vão*, compreendem no seu texto alusões, mais ou menos veladas, a inúmeros autores e a inúmeras obras de referência da civilização ocidental. Ir-me-ei deter sobre o lugar que cabe ao romance pastoril de Iacopo Sannazaro, *Arcadia*.

As redondilhas partem, como é sabido, do salmo 136 da *Vulgata* e já foram reiteradamente interpretadas como sua glosa¹. No entanto, entre o salmo e o poema camoniano interpõe-se um grande número de

¹ Não se possuem dados seguros acerca da cronologia e das circunstâncias da sua composição. O problema foi detalhadamente estudado por Arthur Lee-Francis Askins em *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, edition and notes by A. L. A., Braga, École Pratique des Hautes Etudes, FCG, 1979, pp. 207-227. De entre os testemunhos que, a este propósito, costumam ser tidos em linha de conta, saliento três:

- a) O *incipit* da versão das redondilhas que anda no *Cancioneiro de Cristóvão Borges* e num manuscrito da “Real Academia de la Historia” de Madrid, cujo texto é formado por 190 versos, a confrontar com os 365 da versão publicada nas duas primeiras impressões das *Rimas*. No *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, lê-se: “De L. C. a sua perdição na China”.
- b) O excerto da oitava *Década* de Diogo do Couto, na redacção dos manuscritos que se encontram guardados na Biblioteca Municipal do Porto e na Biblioteca Nacional de Madrid: “Aqui em Moçambique achamos aquelle principe dos Poetas dos nossos tempos Luis de Camoës [...] [que] se foi perder na costa de Sião, onde se saluarão todos despidos e o Camoës por dita escapou com suas *Lusiadas* como ele diz nelas [...]. Aly fez tambem aquela graue e docta canção que começa / Sobre os rios vaõ” (apud *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, p. 210). Todavia, se a autenticidade desta versão da oitava *Década* suscita algumas interrogações que ainda não foram cabalmente esclarecidas (cf. *ib.*), na biografia e nas biografias camonianas o naufrágio tem um sentido vivencial e literário abrangente; vd. supra, 2.

referências literárias, conforme tem vindo a ser posto em relevo por numerosos e consistentes estudos: a *Bíblia* e a tradição patrística, Platão e os pensadores neoplatónicos, os autores da Antiguidade, os humanistas e os poetas em vulgar. Aliás, em termos críticos *Sôbolos rios* é uma das composições de Camões (senão a composição de Camões) que foi objecto de um maior número de estudos específicos, dando lugar a um filão exegético ininterrupto que continua a manter, na actualidade, um intenso dinamismo². Para isso contribuem várias ordens de factores que se prendem com as questões filológicas suscitadas pelo seu texto, com a respectiva divisão em partes, com a sua coerência interna, com as fontes que lhe subjazem e, correlativamente, com o modo como são mediadas e manejadas. A complexidade daí resultante decorre, em meu entender, da forma como todos estes domínios se intersectam, na medida em que a resposta dada a questões relativas a cada um deles reverte em cadeia sobre os restantes, requerendo sucessivas reformulações.

Ao longo dos seus versos, vão-se agregando vários quadros que volteiam em torno de um terreno específico, com ligações a fontes literárias e a parâmetros culturais próprios. Cada um desses núcleos, depois de montado, é sujeito a um processo de refração poética, o que gera constantes viragens narrativas e de perspectiva, algumas descontinuidades e até saltos bruscos, segundo alguns críticos. Proponho-me considerar uma fonte de *Sôbolos rios* cuja incidência não tem sido muito tratada, a *Arcadia* de Iacopo Sannazaro.

- c) O passo da biografia de Pedro de Mariz que anda na edição de *Os Lusíadas* publicada em Lisboa, no ano de 1613, por Pedro Crasbeeck: “Mas tam pobre sempre, , pedindo-lhe Ruy Diaz da Camara, fidalgo bem conhecido, lhe traduzisse em verso os Psalmos Penitenciaes; & não acabando de o fazer, por mais que para isso o estimulaua, se foy a elle o fidalgo, & perguntandolhe queyroso, porque lhe não acabava de fazer o que lhe prometèra hauia tanto tempo, sendo tam grande poeta, & que tinha composto tão famoso Poema: elle lhe respondeo, quando fizera aquelles Cantos, era mancebo, farto, & namorado, querido, & estimado, & cheo de muytos faoures, & merces de amigos, & de damas com que o calor Poetico se augmentaua: E que agora não tinha spirito nem contentamento para nada: Porque aly estaua seu Ião, que lhe pedia duas moedas para caruão, & elle as não tinha para lhas dar” (*Vida de Camões*, reprodução da portada e biografia de Luís de Camões, edição de *Os Lusíadas* de 1613, Lisboa, IN-CM, 1980). Há dúvidas quanto ao rigor desta biografia.

É difícil apurar a cronologia de vários textos quinhentistas que serão citados. Alguns deles teriam circulado em manuscrito muito antes de serem impressos.

² Não conheço um elenco exaustivo da sua bibliografia.

Camões, de resto, tematizou o seu apreço pela obra bucólica deste poeta napolitano em várias ocasiões³. Nas oitavas *A Dom António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo a frauta pastoril* de Sannazaro é um dos componentes do *doce estudo* que *aviva o juízo*:

e ao longo dũa clara e pura fonte,
que, em borbulhas nacendo, convidasse
ao doce passarinho que nos conte
quem da cara consorte o apartasse;
despois, cobrindo a neve o verde monte
ao gasalhado o frio nos levasse,
avivando o juízo ao doce estudo,
mais certo manjar d'alma, enfim, que tudo;
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 frauta Sannazaro,
ora nos montes, ora pela aldeia;
passara celebrando o Tejo ufano
o brando e doce Lasso castelhano. (Oitavas, 1, pp. 290-291)⁴

CAMÕES

A associação do canto pastoril de Sannazaro ao de dois poetas que se celebrizaram não só enquanto bucolistas, mas também enquanto líricos, Petrarca e Garcilaso, é sintomática, tendo em linha de conta que a *Arcadia* foi a obra-prima do Renascimento italiano e europeu que consagrou o encontro entre o mundo literário dos pastores e a esfera do lirismo⁵. Com Sannazaro, Petrarca entra definitivamente na Arcádia.

³ A recepção de Sannazaro em Portugal foi estudada por: Francesco Torraca, *Gl'imitatori stranieri di Iacopo Sannazaro*, Roma, Ermanno Loescher e C., 1882, 2.^a ed. accresciuta, pp. 25-30; Giuseppe Carlo Rossi, "Il Sannazaro in Portogallo": *Romana*, 7, 3, 1943, pp. 154-163; Aníbal Pinto de Castro, "Notas sobre a recepção de Sannazaro em Portugal": *Estudos Italianos em Portugal*, 45-46-47, 1982-1983-1984, pp. 183-206; e Rita Marnoto, "Sanazzaro, Jacopo": *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, Lisboa, São Paulo, Verbo, vol. 4, 2001, ad loc.

⁴ Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão [1944], apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, Almedina, 2005.

⁵ O êxito do romance pastoril de Sannazaro é sobejamente documentado pelas cerca de 70 edições que dele foram batidas ao longo do século XVI. Não bastasse este

O seu romance pastoril serviu de matriz a um tipo de petrarquismo que Roberto Gigliucci justamente designou como *petrarquismo bucólico*⁶ e que teve ampla difusão na Península Ibérica com Garcilaso, António Ferreira, Diogo Bernardes, Jorge de Montemor, Camões e outros poetas.

Recorde-se igualmente a alusão ao labor literário do *pescador Sincero* que fica contida na sexta égloga, “A rústica contenda desusada”:

Vereis, Duque sereno, o estilo vário,
a nós novo, mas noutro mar cantado,
de um, que só foi das Musas secretário:
o pescador Sincero, que amansado
tem o pego de Pócrita co canto
pelas sonoras ondas compassado.

Deste seguindo o som, que pode tanto,
e misturando o antigo Mantuano,
 façamos novo estilo, novo espanto. (Égloga 6, pp. 359-360)

CAMÕES

O pseudónimo de Actius Sincerus, que pela primeira vez surge na elegia que dedicou à morte da mãe, foi usado por Iacopo Sannazaro enquanto membro da Academia Napolitana. Por sua vez, na sétima prosa da *Arcadia* é assumida a identificação entre o pastor Sincero e Sannazaro (7P.27-28)⁷. Ao fazer de Sincero não um pastor, mas um pescador, Camões teria em mente o facto de ter sido o primeiro cultor de um novo tipo de égloga, a *ecloga piscatoria*, em que a ambientação pastoril é substituída pela paisagem marítima. Teve um enorme e imediato

número para o ilustrar, recorde-se que quando, em Março de 1504, a *princeps* foi impressa pelos prelos do editor napolitano Sigismondo Mayr, circulavam no mercado livreiro quatro edições-pirata (uma das quais publicada pelo próprio Mayr), realizadas a partir de uma versão textual que não fora aprovada por Sannazaro, e que em Dezembro do mesmo ano Bernardino da Vercelli imprime uma quinta. Todavia, a fama da *Arcadia* de forma alguma se restringiu às fronteiras da Península Itálica. Em 1544, é publicada a tradução francesa de Jean de Meun e três anos volvidos a espanhola, efectuada por Diego Lopez de Ayala, Diego de Salazar e Blasco de Garai, que será reeditada em 1578. Tive ocasião de desenvolver as considerações aqui sinteticamente enunciadas acerca de Sannazaro e da *Arcadia* em *A “Arcadia” de Sannazaro e o bucolismo*, Coimbra, FLUC, 1996.

⁶ “Petrarquismo plural e petrarquismo de *koine*”: *Petrarca 700 anos*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da FLUC, 2005, p. 122.

⁷ *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, Mursia, [1990] 2003.

sucesso no círculo de poetas reunido na corte de Ischia em torno de Vittoria Colonna, do qual faziam parte Luigi Tansillo, Bernardino Rota, Bernardo Tasso e outros poetas. A partir daí, divulgou-se por toda a Europa. Foi Camões o seu introdutor na literatura portuguesa com a écloga piscatória, “Arde por Galateia branca e loura” (Éclogas, 8, pp. 380-381). Também o epíteto de *secretário das Musas* mostra que conhecia bastante bem o itinerário intelectual de Sannazaro⁸.

Mas Camões vai mais longe ao apresentar Sincero, nos tercetos transcritos, como modelo do seu estilo bucólico, pondo em destaque quanto nele há de *vário e novo, misturando* Virgílio com os seus cultores modernos. Por conseguinte, coloca a tónica sobre uma das características basilares do modo bucólico. O bucolismo é o reino de Pã, deus da *variedade*, e caracteriza-se, na sua evolução histórica, como género misto. Em virtude do processo de dupla referencialidade, o signo bucólico funciona também como símbolo. Por consequência, o texto pastoril é, da mesma feita, um texto fechado, em virtude das normas literárias que o regem, e um texto aberto, já que sob a máscara bucólica é possível aludir às mais variadas situações, cabendo ao leitor interpretá-las e decodificá-las mediante um processo de cooperação activa. É um texto enformado por convenções restritas e que, ao mesmo tempo, abarca uma tradição que se estende ao longo dos séculos, pelo menos desde Teócrito. Além disso, no plano formal, o renascimento da écloga está ligado a uma grande variedade de metros, a *polimetria* que caracte-

⁸ Ao designá-lo como *secretário das Musas*, Camões mostra estar a par da biografia do poeta, marcada por uma verdadeira devoção às letras e à família Aragonesa que governou Nápoles até 1501. A *Arcadia* é fruto de um trabalho de elaboração muito complexo, que terá por *terminus ante quem* o ano de 1495. Em 1501, Sannazaro abandona Nápoles para acompanhar voluntariamente o rei Frederico de Aragão no seu exílio em França. Quando em finais de 1504 regressa à cidade partenopeia, depois da morte do monarca destronado, encontra uma atmosfera cultural muito diversa. O lustro do Renascimento napolitano, que recebera fortes estímulos dos Aragoneses, apagara-se. Sendo a Academia Napolitana a única instituição que conservara o seu prestígio impoluto, foi à sombra dos seus muros que, a partir desse momento, Sannazaro desenvolveu, fundamentalmente, o seu trabalho literário. Esta situação tem por correlato, por um lado, o alheamento do autor da *Arcadia* em relação ao texto do famosíssimo romance bucólico, que chegou até nós numa versão inacabada, e, por outro lado, a consagração quase exclusiva do seu labor às letras novilatinas. Durante esse período, compôs as *Elegiae*, os *Epigrammata*, as *Eclogae piscatoriae* e o *De partu Virginis*, um longo poema em hexâmetros dedicado à Natividade, editado em 1526, que foi, também ele, extremamente apreciado.

rizava as experiências pioneiras dos poetas de Siena e de Florença e que depois foi retomada por Sannazaro⁹.

Camões declara, pois, o seu débito para com Sannazaro, um poeta que lhe é muito próximo, pelo que diz respeito quer à sua actividade poética, quer às vicissitudes do seu percurso intelectual.

2. ORFEU E PÃ

A voz lírica que centraliza a experiência emocional que fica contida em *Sôbolos rios* tem em comum com a entidade que na *Arcadia* fala na primeira pessoa a vivência de uma situação de exílio. No nível intradiegetico do romance pastoril (um relato que começa *in medias res*), é contada a história do retiro nas colinas do Parténio de Sincero/Sannazaro. As razões do seu afastamento só serão dadas a conhecer ao leitor na já referida sétima prosa. Nesta narrativa hipodiegetica, a entidade que fala na primeira pessoa assume a sua identificação com o pastor Sincero e, através de uma analepse, conta a sua biografia pessoal e também os motivos que a levaram a refugiar-se na Arcádia, onde entrou “[...] non come rustico pastore ma come coltissimo giovene” (“A la samp.” 16).

Tal como o mundo dos zagais é, para Sincero/Sannazaro, o destino de um exílio que, embora resulte de uma escolha pessoal, teve determinantes muito precisas, conforme é explicitado na sétima prosa, assim a Babilónia é, para o poeta de *Sôbolos rios*, lugar de desterro. Não admira, deste modo, que, quando Sincero/Sannazaro está prestes a deixar as colinas do Parténio, recorde o mesmo salmo davídico de Camões, em particular o seu quarto versículo, “Quomodo cantabimus canticum Domini / in terra aliena?”:

⁹ Camões alude igualmente a Sannazaro e à *Arcadia* na terceira carta, *De Lisboa, a um seu amigo*: “Como vos parece, Senhor, que se pode viver entre estes, que não seja melhor essa vida que vos enfada, essa quietação branda, com um dormir à sombra de ãa árvore e ao tom de um ribeiro, ouvindo a harmonia dos passarinhos, em braços com os *Sonetos* de Petrarca, *Arcádia* de Sannazzaro, *Éclogas* de Vergílio, onde vedes aquilo que vedes?” (*Obras completas*, com prefácio e notas de Hernâni Cidade, vol. 3, *Autos e cartas*, Lisboa, Sá da Costa [1946], 1985, p. 257).

De la qual cosa dolendomi io forte, e dicendo sovra lo amato troncone: – Ove dunque mi riposerò io? Sotto qual ombra omai canterò i miei versi? –, mi era da l'un de' canti mostrato un nero e funebre cipresso, senza altra risposta avere a le mie parole. (12P.8)

SANNAZARO

O abandono das colinas do Parténio, episódio contado nesta prosa, a décima segunda da *Arcadia*, decalca o final das *Geórgicas*, que constitui, juntamente com o décimo e o décimo primeiro livros das *Metamorfoses*, uma das mais famosas fontes do mito de Orfeu, tal como foi cantado pelos poetas romanos da Antiguidade. Se o passo da *Arcadia* inspirado pelo salmo 136, quando considerado no seu enquadramento macro-estrutural, se insere num episódio repleto de alusões órficas, também a sua leitura micro-estrutural remete para o tratamento literário do mito, em chave ovidiana. Ao referir-se ao cipreste, Sannazaro teria presente na sua memória não só os “cupressos funebres” de que fala Horácio¹⁰, como a história contada nas *Metamorfoses* do cipreste, outrora “puer ante deo dilectus”¹¹, subitamente atraído pelo canto do poeta que perdera a amada Eurídice, Orfeu.

Também nas redondilhas de Camões o mito de Orfeu e os temas órficos que andam associados à sua difusão desempenham um importante papel, conforme já foi assinalado em múltiplas ocasiões¹². Quando, no exílio da Babilónia, o sujeito lírico recorda as canções que, num tempo pretérito, entoara em Sião, salienta o poder encantatório da *frauta* que lhes dera voz em termos órficos:

Frauta minha que, tangendo,
os montes fazíeis vir
para onde estáveis, correndo;
e as águas, que iam decendo,
tornavam logo a subir:
jamais vos não ouvirão

¹⁰ *Ep.* 5.18.

¹¹ *Met.* 10.107.

¹² “Dir-se-ia até que [Camões] teria nutrido pelo mito de Orfeu e Eurídice uma preferência quase obsessiva”, nota Maria Helena da Rocha Pereira (“O mito de Orfeu e Eurídice em Camões” [1984], *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1988, p. 71).

os tigres, que se amansavam,
 e as ovelhas, que pastavam,
 das ervas se fartarão
 que por vos ouvir deixavam.

Já não fareis docemente
 em rosas tornar abrolhos
 na ribeira florecente;
 nem poreis freio à corrente,
 e mais, se for dos meus olhos.
 Não movereis a espessura,
 nem podereis já trazer
 atrás vós a fonte pura,
 pois não pudestes mover
 desconcertos da ventura. (Redondilhas, 117, pp. 106-107)

CAMÕES

Este núcleo conceptual traz à colação dois grandes territórios da história literária: o *orfismo* e a associação de *Orfeu e Pã*. Por um lado, nas composições quinhentistas inspiradas pelo salmo davídico *Super flumina* não é comum encontrarem-se referências ao tema órfico¹³. Por outro lado, Orfeu é o deus da lira, ao passo que, neste caso, os poderes encantatórios da poesia são atribuídos ao som da flauta que é o instrumento de Pã.

De acordo com a teogonia, a precedência de Orfeu em relação a Pã é inquestionável, já que o deus da lira não é um mero nume tutelar do canto, mas o ancestral cultor de um tipo de poesia e de música que têm o dom de dominar o mundo animado e inanimado. Para a hermenêutica renascentista, na sua voz consubstancia-se a autoridade do poeta teólogo, detentor do poder da revelação, que domina todos os

¹³ Sem esquecer que na glosa do salmo 136 contida na *Ausencia y soledad de amor*, do *Inventario* de Antonio de Villegas, que começa “Sobre las aguas de amor”, é feita referência explícita ao mito de Orfeu e Eurídice, num contexto literário que muito deve à tradição peninsular: “Esta música infelice, / entonada de mis males, / dicha con palabras tales, / bien sacara a Euridice / de las penas infernales. / Mas si tú ves tus querellas, / tus llagas y tu gemido, / que son más que las estrellas, / no saques otro perdido; / sácate a ti mismo dellas.” (Francisco López Estrada, “Estudio y texto de la narración pastoril *Ausencia y soledad de amor*, del *Inventario* de Villegas”: *Boletín de la Real Academia Española*, 29, 1, 1949, p. 124). Mas muitas são as dúvidas que pairam em torno da cronologia da vida de Villegas, do lugar ocupado pelo *Inventario* na cadeia de textos onde se insere e da própria autoria da obra (cf. *ib.*, pp. 99-122).

mistérios através da arte da palavra. Pã, por sua vez, é o inventor da poesia bucólica, de acordo com as célebres palavras que Virgílio colocou na boca do pastor Córídon. Foi ele quem pela primeira vez construiu uma flauta pastoril, ligando bocadinhos de cana com cera, é ele o protector das ovelhas e dos pastores:

Pan primus calamos cera coniungere pluris
instituit; Pan curat ouis ouiumque magistros.¹⁴

VIRGÍLIO

Os citados versos de *Sôbolos rios* onde Camões refere os poderes encantatórios da poesia têm por pano de fundo uma série de passos da literatura antiga, qual deles o mais famoso, de Virgílio, Horácio, Ovídio ou Apolónio de Rodes.

Recorde-se, em primeiro lugar, o Virgílio das *Geórgicas* que conta como Orfeu, depois de ter perdido Eurídice para sempre, se retirou para terras desertas durante sete meses ao longo dos quais chorou e lamentou os seus males, deleitando os tigres e atraindo os carvalhos com o seu canto:

Septem illum totos perhibent ex ordine mensis
rupe sub aera deserti ad Strymonis undam
fleuisse et gelidis haec euoluisse sub antris
mulcentem tigris et agentem carmine quercus.¹⁵

VIRGÍLIO

Horácio, no primeiro livro dos *Carmina*, louva a sua arte, capaz de suspender o curso dos rios e a corrida dos ventos, dotada de uma tal harmonia que até os carvalhos a escutavam, indo atrás do deus:

unde uocalem temere insecutae
Orphea siluae
arte materna rapidos morantem
fluminum lapsus celerisque uentos,
blandum et auritas fidibus canoris
ducere quercus¹⁶,

HORÁCIO

¹⁴ *Buc.* 2.32-33.

¹⁵ *Georg.* 4.507-510.

¹⁶ *Carm.* 1.12.7-12.

No terceiro livro da mesma obra, volta ao tema para apostrofar a poesia, que leva atrás de si tigres e florestas, faz parar os rios e abrandar os ímpetus do porteiro do Hades, que deixou entrar Orfeu no reino dos mortos para ir buscar a amada Eurídice:

Tu potes tigris comitesque silvas
ducere et riuos celeres morari;
cessit inmanis tibi blandienti
ianitor aulae¹⁷

HORÁCIO

O Ovídio do décimo livro das *Metamorfoses* representa os efeitos do seu canto no preciso momento em que se retira para uma árida paisagem. Senta-se, começa a tocar as cordas do seu instrumento e logo se faz sombra, pois as árvores acorrem às suas sonoridades. Vem o carvalho, o choupo, a tília, a hera, o loureiro, etc.:

Vmbra loco deerat; qua postquam parte resedit
Dis genitus uates et fila sonantia mouit,
Vmbra loco uenit; non Chaonis abfuit arbor,
Non nemus Heliadum, non frondibus aesculus altis,
Nec tiliae molles, nec fagus et innuba laurus¹⁸

OVÍDIO

Além disso, no décimo primeiro livro das *Metamorfoses* refere o poder que o deus detém, atraindo com a sua arte florestas, feras e rochedos:

Carmine dum tali silvas animosque ferarum
Threicius uates et saxa sequentia ducit¹⁹

OVÍDIO

Tenha-se ainda em linha de conta Apolónio de Rodes nas *Argonáuticas*²⁰. Também ele recorda que Orfeu encantava os penedos e os rios com a harmonia do seu canto.

¹⁷ *Carm.* 3.11.13-16.

¹⁸ *Met.* 10.88-92.

¹⁹ *Met.* 11.1-2.

²⁰ *Arg.* 1.23-27.

A relação de Orfeu com a cultura judaica e cristã tem raízes históricas. Segundo Friedman²¹, a partir do século III a. C. e nos seis séculos seguintes, a lenda segundo a qual Orfeu tinha rejeitado o politeísmo encontrou larga difusão em ambas as religiões. O deus teria viajado na sua juventude até ao Egípto, onde teria sido discípulo de Moisés. Esta narrativa fabulosa é apoiada pelo *Testamento de Orfeu*,

²¹ John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1970. A difusão do mito de Orfeu, ao longo de todas as épocas e no seio dos mais diversificados contextos culturais, poderá ser ilustrada por inúmeros trabalhos de investigação, realizados no âmbito do lirismo português quinhentista (Maria Helena da Rocha Pereira, “O mito de Orfeu e Eurídice em Camões”; e Jorge Alves Osório, “Entre Tradição e Inovação. Sá de Miranda na esteira de Garcilaso: em torno do debate poético da égloga *Alejo*” [1985], *Da cítola ao prelo. Estudos sobre literatura. Séculos XII-XVI*, Porto, Granito, 1998, pp. 151-196), da literatura italiana dos chamados períodos clássicos (Nino Borsellino, *Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale*, Parma, Zara, 1986; e Mario Martelli, “Il mito di Orfeo nell’età laurenziana” [1988], *Angelo Poliziano. Storia e metastoria*, Lecce, Conte, 1995, pp. 73-101), com relevo para o campo do teatro e da ópera, nas suas implicações europeias (Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, Torino, Einaudi, 1975, n. ed.; Antonia Tissoni Benvenuti, *L’Orfeo del Poliziano, con il testo critico dell’originale e delle successive forme teatrali*, Padova, Antenore, 1986; Gigliola Magiulli, *La lira di Orfeo. Dall’epilio al melodramma*, Università di Genova, Facoltà di Lettere, D. A. F. C., 1991; Renate Ulm, *Glucks Orpheus Opern. Die Parma-Fassung von 1769 als wichtiges Bindeglied zwischen dem Wiener Orfeo von 1762 und dem Pariser Orphée von 1774*, Frankfurt am Main, Lang, 1991), da literatura francesa do século XVI (Françoise Joukovsky, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et neo-latine du XVI siècle*, Genève, Droz, 1970; Jean-Pierre Collinet, “Plaidoyer pour l’Orphée”: *Glanes d’archéologie, d’histoire et de littérature creusoises offertes à Amédée Carriat et à Andrée Louradour*, Guéret, Société des Sciences Naturelles et Archéologiques de la Creuse, 1987, pp. 230-232; e Jean-Pierre Chauveau, “Tristan et l’illustre pasteur”: *ib.*, pp. 223-226), das letras contemporâneas (Eva Kushner, *Le mythe d’Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961; e Maria Helena da Rocha Pereira, “Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice” [1981-1982], *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, pp. 303-322) ou no domínio dos estudos afro-ásio-americanos, onde o *Orfeu Negro* ganhou forte impacto, através da ligação estabelecida por Jean-Paul Sartre entre o seu simbolismo e a antologia de Senghor, através do homónimo filme de Marcel Camus, que adapta uma peça de Vinício de Moraes, e assim sucessivamente (Ake Hultkrantz, *The North American Indian Orpheus Tradition*, Stockolm, The Ethnographical Museum, 1957; Peter Benson, “Border Operators: *Black Orpheus* and the Genesis of Modern African Arts and Literature”: *Research in African Literatures*, 14, 1983, pp. 431-473; e Irène Assiba d’Almeida, “Echoes of Orpheus in Werewere Linking’s *Orphée-Drafic* and Wole Soyinka’s *Season of Anomy*”: *Comparative Literature Studies*, 31, 1, 1994, pp. 52-71).

que se acreditava ter sido escrito pelo mítico cantor no fim da sua vida: um poema grego em hexâmetros transmitido pelas tradições hebraica e cristã. Dirigido ao filho Museu, nele é feita uma apologia do Deus de Moisés concebida a partir dos grandes motivos do neoplatonismo helenístico. Ao longo de toda a Idade Média, deparamos com representações iconográficas em que Orfeu é colocado ao lado de Jesus Cristo, em virtude da sua função de psicopompo. Mas a excelência do seu canto, que se desdobra nas excepcionais dimensões do seu poder, leva à sobreposição da sua figura e da de David, como acontece na *Metamorphosis ovidiana* do beneditino Pierre Bersuire. É assim que, entre finais da Idade Média e Renascimento, a imagem do Orfeu cristianizado dá lugar à do Orfeu cortesão, poeta galante, músico e refinado amador²².

Mas Orfeu é, inquestionavelmente, o deus da lira. A relação entre o poder do seu canto e a flauta parece surgir em época mais tardia. Joukovsky mostra como, na poesia francesa e novilatina do século XVI, a crença numa tradição órfica se traduz na aliança entre o deus pagão e uma série de entidades que são tidas por seus discípulos, com relevo para Arionte, Anfião e Museu, mas sem aludir a Pã²³. Na verdade, o significado da associação entre o amante de Eurídice e a flauta pastoril só poderá ser cabalmente interpretado no contexto do bucolismo do Renascimento italiano. A literatura pastoril sempre atribuiu um forte valor simbólico a Orfeu e Pã, embora seja na literatura italiana desse período que essa correlação assume o seu mais profundo significado²⁴. A sua expressão efectua-se, frequentemente, de modo indirecto e sibilino, através de signos remissivos.

Num famoso ensaio intitulado, *Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale*, Nino Borsellino leva a cabo uma fundamental reflexão sobre a associação entre os dois deuses. No percurso histórico que a ilustra, a *Arcadia* assinala um momento profundamente inovador. Sannazaro

²² Cf. John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, e, pelo que diz respeito ao contexto francês, Françoise Joukovsky, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et neo-latine du XVI siècle*.

²³ *Orphée et ses disciples dans la poésie française et neo-latine du XVI siècle*, cap. 4.

²⁴ Friedman descreve, todavia, um mosaico funerário de Jerusalém, que remonta ao século VI, onde Orfeu é representado na companhia de vários animais e, num nível inferior ao seu, são colocados Pã e um centauro (*Orpheus in the Middle Ages*, pp. 72-85).

empreende uma operação que tem tanto de subtil como de inovador ao associar Pã a Orfeu a partir da recuperação do grande motivo inerente à génese histórica do bucolismo, o lamento de um heroísmo perdido. Orfeu, o herói trágico, morreu e os excessos de Pã não se coadunam com os requisitos da história. Ao instinto gerador do pânico é associada a sublimação através do canto. A crença no poder da poesia reflecte-se, ao nível da elaboração textual, em todo o jogo de fontes à luz do qual o romance pastoril é entretido²⁵. Na *Arcadia*, a presença de Pã é exuberante, ao contrário da de Orfeu, envolta num mistério que caracteriza o estatuto do próprio deus. A sua passagem pelo mundo natural é fugaz. As fontes antigas situam-na, como vimos, naquele momento em que, depois de ter perdido Eurídice para sempre, se refugia nos ermos e domina a vida selvagem com o seu canto. Contudo, essa mesma fugacidade anda aliada ao estatuto divino e secreto que lhe era atribuído pelas seitas de iniciados que levavam a cabo o seu culto, o orfismo²⁶.

Na décima prosa da *Arcadia*, Sannazaro, ao explicar a origem do canto pastoril, remonta ao deus Pã e à sua flauta, situando-a no domínio do sagrado e do lirismo amoroso:

Dinanzi a la spelunca porgeva ombra un pino altissimo e spazioso, a un ramo del quale una grande e bella sampogna pendeva, fatta di sette voci, egualmente di sotto e di sopra congiunta con bianca cera, la cui simile forse mai non fu veduta a pastore in alcuna selva. De la quale dimandando noi qual fusse stato lo auttore (perché da divine mani composta e incerata la giudicavamo), il savio sacerdote così ne respuse:

²⁵ Neste âmbito, Boccaccio ocupa um papel de relevo, enquanto ponto de cruzamento de dois sistemas axiais: um, que do Virgílio bucólico se alarga a outros autores da Antiguidade e a outros géneros, para se prolongar pelos seus imitadores modernos; outro, que da literatura pastoril em vulgar se projecta retroactivamente sobre as suas fontes. Este elaborado jogo perspéctico assume particular interesse quando está em causa o estudo do percurso que da *Arcadia* leva a *Sôbolos rios*, dado que o romance pastoril de Sannazaro, quando considerado na relação que mantém com as redondilhas camonianas, desempenha uma função muito semelhante à assumida pela obra de Boccaccio nesse outro contexto. Também a *Arcadia* funciona como grande ecrã onde desfilam muitas das referências literárias que se encontram contidas em *Sôbolos rios* e onde se intersectam dois focos direccionados em sentido oposto: um que ilumina projectivamente o percurso literário que, de autores mais ancestrais, se estende até escritores mais recentes; outro orientado na direcção inversa que tem por cerne o século de Camões.

²⁶ Assunto amplamente explanado por Maria Helena da Rocha Pereira, *Estudos de história da cultura clássica. I volume. Cultura grega*, Lisboa, FCG, 2003, 9.^a ed.

– Questa canna fu quella che 'l santo idio, che voi ora vedete, si trovò ne le mani quando per queste selve, da amore spronato, seguìto la bella Siringa. Ove, poi che per la súbita trasformazione di lei si vide schernito, sospirando egli sovente per rimembranza de le antiche fiamme, i sospiri si convertirono in dolce suono. E cosí, solo, in questa sola grotta, assiso presso a le pascenti capre, cominciò a congiungere con nova cera sette canne, lo ordine de le quali veniva successivamente mancando in guisa che stanno i diti ne le nostre mani, sí come ora in essa medesima vedere potete; con la qual poi gran tempo pianse in questi monti le sue sventure. (10P.12-14)

SANNAZARO

Sendo tão frequentes as alusões remissivas a Orfeu e ao orfismo que ficam contidas no romance pastoril de Sannazaro²⁷, é sintomático que esta mesma prosa onde se expõe a história do bucolismo, a décima, se abra com uma referência aos poderes encantatórios da poesia:

Le selve che al cantare de' duo pastori, mentre quello durato era, aveano dolcissimamente rimbombato, si tacevano già, quasi contente, acquetandosi a la sentenza di Montano (10P.1)

SANNAZARO

A crença no poder órfico do canto é reafirmada no início da écloga subsequente, com uma alusão à idade do ouro:

Non son, Fronimo mio, del tutto mutole,
com'uom crede, le selve; anzi risonano,
tal che quasi all'antiche equal riputole. (10E.1-3)

SANNAZARO

Estes versos decalcam uma passagem da décima bucólica de Virgílio que se enche de profundas ressonâncias órficas, na qual o poeta nota que não canta para quem não pode ouvir, já que de todo o lado lhe chega a resposta das florestas: “Non canimus surdis: respondent omnia siluae”²⁸.

²⁷ Mas lembrem-se também as alusões directas ao nome do deus contidas em 4E.45-46, 11E.64-75 e 12P.17.

²⁸ *Buc.* 10.8.

A atribuição de poderes encantatórios à flauta pastoril é um tema que, no século XVI, teve largas repercussões em âmbito bucólico nas literaturas de toda a Europa. Difundiou-se a partir da matriz pastoril criada por Sannazaro. Quanto ao contexto peninsular ibérico, valha por todos o exemplo de um famoso sequaz de Sannazaro, Jorge de Montemor:

[...] sacó una zampoña que en el zurrón traía, y la comenzó a tocar tan dulcemente que el valle, el monte, el río, las aves enamoradas, y aun las fieras de aquel espeso bosque quedaron suspensas.²⁹

JORGE DE MONTEMOR

A associação de Orfeu à flauta, tal como é concebida em *Sôbolos rios*, ganha pleno sentido quando integrada no percurso evolutivo descrito pelo género bucólico, com relevo para a *Arcadia*, visto que a aliança entre Pã e Orfeu foi consagrada pelas páginas do romance pastoril de Iacopo Sannazaro.

O papel desempenhado pelo bucolismo nessa ligação é corroborado pela presença da figura de retórica do *adynaton*. Nas literaturas em língua vulgar, a difusão deste artifício processa-se, como mostrou De Robertis, a partir das bucólicas de Virgílio³⁰. A sextina e a écloga são o terreno que oferece condições mais favoráveis para a sua recriação, facto ao qual não será alheia a importância que neste tipo de composições é assumida pelo quadro paisagístico. Tal conjunto de circunstâncias leva este crítico a interpretar a presença de duas sextinas, na *Arcadia*³¹, como sinal do reconhecimento da dimensão lírica do bucolismo.

²⁹ Jorge de Montemayor, *La Diana*, edición de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1991, p. 124. Mas cf. também as pp. 229-230, 243 e 276. Todavía, em *La Diana*, Orfeu é associado à cítara e à harpa.

³⁰ Domenico De Robertis, “L’écloga volgare come segno di contraddizione”: *La Metrica*, 2, 1981, pp. 65-66. E recordem-se, além do mais, os célebres versos da primeira bucólica de Virgílio, onde se simboliza a impossibilidade da realização de um facto com as imagens de veados que voam, cursos de água que deixam os peixes em seco ou rios entre si longínquos que se cruzam: “Ante leues ergo pascentur in aethere cerui, / et freta destituent nudos in litore piscis, / ante pererratis amborum finibus exsul / aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore uolus” (*Buc.* 1.59-63).

³¹ “Chi vuole udire i miei sospiri in rime” (4E), que é dupla, a semelhança da sextina 332 do Cançãoeiro, “Mia benigna fortuna e ’l viver lieto” (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, texto crítico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1964 [e reimpr.], pp. 413-15; e “Come notturno ucel nemico al sole” (7E).

Este percurso tem como trâmites de primordial relevo Dante e Petrarca. Dante, no dizer de Mario Fubini, afasta a sextina do acanhado espaço da *cambrà* onde o trovador Arnaut Daniel situara a sua sextina, “Lo ferm voler qu’el cor m’intra”, e “[...] porta la sextina all’aperto”³²: ou seja, atribui à natureza um papel de relevo em todos os planos do texto. É no âmbito dessa linha de continuidade que se insere o uso do *adynaton* em “Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra”:

Ma ben ritorneranno i fiumi a’ colli
prima che questo legno molle e verde
s’infiammi, come suol far bella donna³³

DANTE

Por sua vez, Petrarca, com as nove sextinas incluídas nas páginas do Cancioneiro, elege esta composição como verdadeiro emblema existencial do seu universo lírico. Ora, o *adynaton* prestava-se à expressão das contrariedades que o afligiam:

Ma io sarò sotterra in secca selva
e ’l giorno andrà pien di minute stelle
prima ch’a sí dolce alba arrivi il sole.(22.37-39)³⁴

PETRARCA

Sannazaro acentua-lhe, porém, o sabor literário³⁵:

Li ignudi pesci andran per secchi campi
e ’l mar fia duro e liquefatti i sassi,

³² *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 303.

³³ *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, Società Dantesca Italiana, 2002, vol. 3, p. 115, vv. 31-33.

³⁴ Vd., além disso, as sextinas e os versos: 66.22-30, 237.16-18, 239.10-12 e 239.37-39; a referência ao mito de Orfeu e Eurídice na sextina 332.49-52; e os *impossibilia* contidos nas duas quadras do soneto 212 inspirados em Virgílio e em Arnaut Daniel, o mais antigo cultor daquela forma poética.

³⁵ Sannazaro atribui a este tropo um âmbito de incidência muito vasto. Também no comiato da segunda e última sextina da *Arcadia* o *adynaton* é utilizado para enfatizar a falta de esperança do amante (“Canzon, di sera in oriente il sole / vedrai, e me sotterra ai regni foschi, / prima che ’n queste piagge io prenda sonno.”, 7E.37-39), à semelhança do

Ergasto vincerà Titiro in rime,
 la notte vedrà 'l sol, le stelle il giorno,
 pria che gli abeti e i faggi d'esta valle
 odan da la mia bocca altro che pianto. (4E.61-66)

SANNAZARO

No texto de *Sôbolos rios*, mais precisamente, nos versos destas redondilhas que acima foram transcritos, são admiráveis os efeitos do canto da flauta sobre os montes, as águas e os tigres. Esse quadro de fenómenos é todavia apresentado no passado e não tem incidência sobre o presente. Foi num outro tempo, já superado, que a flauta fez os montes moverem-se, as águas inverterem o seu curso e os tigres amansarem. Essas referências literárias são trabalhadas de tal forma que perspectivam um horizonte *pós-órfico*. Os poderes órficos da poesia sobre a natureza não são inteiramente negados. O que é negado é a continuação do cultivo desse tipo de poesia, que passa a ser considerada facto do passado. Apesar dos seus ascendentes sobre a natureza animada e inanimada, o canto não foi capaz de *mover desconcertos da ventura*. No passado, consagrou a fama do sujeito lírico, celebrou *prazeres acomodados*, mas os seus acordes simbolizam aquele *canto da mocidade* que a mudança, a idade e o tempo levaram o poeta a abandonar, juntamente com *a causa dele* (Redondilhas, 117, p. 107). É neste contexto que se integra a citação do final do soneto de Boscán,

Ponme en la vida más brava, importuna,
 do pida a Dios mil vezes la mortaja;
 ponme en edad do el seso más trabaja,
 o en los brazos del ama, o en la cuna;
 ponme en baxa o en próspera fortuna;
 ponme do el sol el trato humano ataja,
 o a do por frío el alto mar se quaja,
 o en el abismo, o encima de la luna;
 ponme do a nuestros pies viven las gentes,
 o en la tierra, o en el cielo, o en el viento;
 ponme entre fieras, puesto entre sus dientes,
 do muerte y sangre es todo el fundamento;

que se passa em 8E.10-12. Noutras circunstâncias, traduz a firmeza do canto (5P.35 e 5E.59-62) e em 9E.103-108 chega mesmo a assumir um sentido *dérisoire*.

dondequiera terné siempre presentes
los ojos, por quien muero tan contento.³⁶

BOSCÁN

Esta composição segue o soneto 145 do Cancioneiro de Petrarca, “Ponmi ove ’l sole occide i fiori et l’erba”, a qual celebra o décimo quinto aniversário do seu amor por Laura e se faz eco da ode 1.22 de Horácio. Tanto Petrarca, como Boscán, se dirigem a um destinatário cúmplice. Ao longo da composição, em ambos os casos vão sendo apresentados exemplos que emblematizam a situação do amante e cujo desenlace só no final do texto é explicitado. Esse artifício traduz a constância do amor, no tempo e no espaço. Camões adapta os dois últimos versos do soneto de Boscán à medida métrica da redondilha:

terné presente á los ojos
por quien muero tan contento. (Redondilhas, 117, p. 108)

CAMÕES

Ao fazer destes versos emblema da poesia negada, da poesia de um passado superado, da poesia da *frauta*, está a recusar uma memória literária petrarquista dotada de excepcional intensidade.

Ao longo das páginas da *Arcadia*, essa correlação semântica assume um significado diverso, visto que é o próprio sofrimento amoroso do pastor que o leva a relançar e a perpetuar o canto na esperança de, através dele e graças ao poder órfico da poesia, poder encontrar alívio para os seus males. Pelo contrário, em *Sôbolos rios* o abandono das sonoridades da flauta implica não só o abandono do tema órfico, como também a superação do petrarquismo amoroso. Neste bívio, Camões cruza-se com um outro Petrarca, o Petrarca que, no *De remediis utriusque fortunae*, condena o poder encantatório da poesia. Este tratado foi escrito no fim da sua vida e caracteriza-se por um rigoroso moralismo que muito deve a Santo Agostinho. O canto implica tantos perigos, que até feras, aves e peixes por ele podem ser enganados, como o mostra a história de Aríon e do golfinho contada por Heródoto, o exemplo das sereias ou até a falsidade do colóquio dos próprios homens:

³⁶ Juan Boscán, *Obras poéticas*, edición crítica por Martín de Riquer, António Comas y Joaquín Molas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, 1957, p. 106.

Et ferae cantu falluntur, & uolucres, illud mirabilius, musica quoque dulcedine pisces tangi. Nota tibi Arionis, ac Delphinis est fabella, tam pro uero habita, ut ipsis animalibus sit inserta, multi quidem scriptorum illustrium meminere miraculi, elegantius nemo quam Herodotus, Graiae pater historiae. Astipulantur imagines aeneae, illic ubi e tanto periculo incolumis primum terris appulsus est natantis piscis tergo insidiens fidicen. Ad haec Sirenes cantu fallere creditum, illud uero non creditum, sed compertum, ut quotidie blandis uerbis homo hominem fallit & ad summam, nihil ad fallendum uoce apertius.³⁷

PETRARCA

Entre a *Arcadia* e *Sôbolos rios*, esboça-se, assim, um percurso que tem por elementos mediadores, ao nível literário, o salmo 136, pontualmente; ao nível semântico, o desterro; ao nível da simbologia mítica, Orfeu.

3. A FLAUTA E A LIRA

A rejeição do canto da mocidade e dos seus prazeres fátuos é simbolizada pelo acto de pendurar a *frauta* nos salgueiros. Camões incide, reiteradamente, sobre esse momento, ao qual alude em vários passos das redondilhas. Num primeiro tempo, apresenta-o como resultado da tomada de consciência do carácter contingente e transitório da vida:

Bem são rios estas águas,
 com que banho este papel;
 bem parece ser cruel
 variedade de mágoas
 e confusão de Babel.
 Como homem que, por exemplo
 dos tranes em que se achou,
 depois que a guerra deixou,
 pelas paredes do templo
 suas armas pendurou:
 Assi, depois que assentei
 que tudo o tempo gastava,

³⁷ 1. 23.: Francisci Petrarchae [...] *Opera*, Basileae, per Sebastianum Henricpetri, 1581, t. 1, pp. 21-22.

da tristeza que tomei
 nos salgueiros pendurei
 os órgãos com que cantava.
 Aquele instrumento ledó
 deixei da vida passada,
 dizendo: – Música amada,
 deixo-vos neste arvoredo
 à memória consagrada.
 Fruta minha que, tangendo,
 [...] (Redondilhas, 117, p. 106)

CAMÕES

Nos versos que se seguem, o poeta põe em causa o poder do canto. Logo a seguir, reafirma o seu propósito:

Ficareis oferecida
 à Fama, que sempre vela,
 fruta de mim tão querida; (Redondilhas, 117, p. 107)

CAMÕES

A lembrança dos gostos passados consubstancia-se na recordação do mesmo gesto, através de um imperfeito evocativo:

Órgãos e fruta deixava,
 despojo meu tão querido,
 no salgueiro que ali estava
 que para troféu ficava
 de quem me tinha vencido. (Redondilhas, 117, p. 108)

CAMÕES

Posto isto, a continuação do canto afigura-se, para a sensibilidade do poeta, mais do que inútil, dolorosa:

Nem na fruta cantarei
 o que passo, e passei já,
 nem menos o escreverei,
 porque a pena cansará,
 e eu não descansarei. (Redondilhas, 117, p. 109)

CAMÕES

O abandono da *frauta* tem por contraponto o desejo da *lira dourada*, projectando um itinerário que da criatura levará ao Criador:

Fique logo pendurada
 a frauta com que tangi,
 ó Hierusalém sagrada,
 e tome a lira dourada,
 para só cantar de ti!
 Não cativo e ferrolhado
 na Babilónia infernal,
 mas dos vícios desatado,
 e cá desta a ti levado,
 Pátria minha natural. (Redondilhas, 117, p. 111)

CAMÕES

Já vimos que não é comum encontrarem-se referências ao tema órfico em composições quinhentistas inspiradas pelo salmo 136. Mas, além disso, também não é usual encontrarem-se referências ao gesto de pendurar uma flauta nesse tipo de textos. Tanto a relação entre Orfeu e a flauta pastoril, como o acto de pendurar a flauta, ganham sentido num contexto bucólico.

A cultura da Antiguidade instituiu o ritual que celebrava o termo de uma situação desfavorável através da suspensão de objectos que a simbolizassem, sinal da sua consagração à divindade tutelar. Este costume é descrito numerosas vezes pelos escritores antigos.

No último livro da *Eneida*, é feita alusão a uma oliveira em cujos ramos os marinheiros costumavam pendurar não só ofertas, como também as suas próprias roupas, em sinal do reconhecimento pela salvação das procelas:

Forte sacer Fauno foliis oleaster amaris
 hic steterat, nautis olim uenerabile lignum,
 seruati ex undis ubi figere dona solebant
 Laurenti díuo et uotas suspendere uestis;³⁸

VIRGÍLIO

³⁸ *Æn.* 12.766-769.

Para assinalar a libertação do amor que dedicava a Pirra, Horácio evoca da mesma feita a oferta do vestuário ao deus do mar, colocando a sua situação em paralelo com a do navegante que escapa de um naufrágio:

[...]. Me tabula sacer
uotiuu paries indicat uuida
suspendisse potenti
uestimenta maris deo.³⁹

HORÁCIO

Também em *Sóbolos rios* a suspensão da flauta simboliza a rejeição das “lembranças da afeição” (Redondilhas, 117, p. 108), como se viu. Os vícios pecaminosos que põem em perigo a salvação da alma do crente são mencionados através de metáforas bélicas, *guerra* e *armas*. Aliás, essas imagens faziam parte do vocabulário da poesia cortesã. De acordo com a versão do salmo davídico transmitida pela *Vulgata*, os judeus exilados penduraram nos salgueiros os seus instrumentos musicais, *organa nostra*: “In salicibus in medio eius / suspendimus *organa nostra*”. Manuel Augusto Rodrigues esclarece porém que no texto hebraico não se fala de salgueiros, mas de choupos e, o que é muito importante para esta leitura, que os instrumentos em causa são especificamente designados como cítaras⁴⁰. Na verdade, esta última observação assume particular interesse quando relacionada com os vários comentários ao salmo *Super flumina*, inseridos quer na tradição patrística, quer na exegese bíblica moderna⁴¹, que consideram que os instrumentos em causa são ou cítaras, ou *liras*, ou *harpas*. Trata-se, em qualquer caso, de instrumentos de cordas, tal como os que eram utilizados no serviço levítico. Camões confrontava-se, pois, com um filão interpretativo dotado de sólidos e ancestrais precedentes hermenêuticos. A sua vitalidade fica bem patente nas paráfrases e nos comentários inspirados pelo salmo que foram escritos no ambiente cultural do Portugal quinhentista⁴².

³⁹ *Carm.* 1.5.13-16.

⁴⁰ “*Sóbolos rios* que vão à luz da exegese bíblica moderna”: *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16, 1981, pp. 417-418.

⁴¹ Cf. *ib.*, e *id.*, “As redondilhas *Sóbolos rios* e a tradição patrística”: *Revista da Universidade de Coimbra*, 33, 1986, pp. 241-268.

⁴² Para uma visão global das composições inspiradas pelo salmo 136, ao longo deste período, vd. Maria de Lurdes Belchior, “As glosas do salmo 136 e a saudade portuguesa”, *Os homens e os livros. Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Verbo, 1971, pp. 39-71; e Carlos Ascenso

George Buchanan fala de *náblios* e de *liras*:

Muta super uirides pendebant nablia ramos
et salices tacitas sustinuere lyras.

GEORGE BUCHANAN

Aquiles Estaço afirma que os judeus penduram nas árvores *cítaras* e *liras*:

Arboribus citharae pendent procul e frond[os]jis;
aspice uocales ut siluere fides.

AQUILES ESTAÇO

Luís da Cruz, por sua vez, coloca na boca dos exilados a decisão, registada em discurso directo, de suspender os *náblios* na folhagem dos salgueiros:

Ripae hic uirebant frondibus uuidi
canis salicti. “Nablia”, diximus,
“pendete ramis muta, nunquam
ad solitos repetenda cantus.”

LUÍS DA CRUZ

No manuscrito CXIV/1-39 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, andam três composições inspiradas no mesmo salmo. Em duas delas, são igualmente mencionados *instrumentos de cordas*:

Non qualis olim garrula personat
testudo; muta nablia sustinent
frondes nec ullos mens ornantis
[laetitiae] celebrat triumphos

ANÓNIMO

André, *Mal de ausência. O canto do exílio na lírica do Humanismo português*, Coimbra, Minerva, 1992, pp. 288-355, donde cito os passos das composições de Buchanan (vv. 7-8, p. 299), de Aquiles Estaço (vv. 7-8, p. 303) e de Luís da Cruz (vv. 5-8, p. 326), bem como o texto dos manuscritos CXIV/1-39 (vv. 25-28, p. 329; vv. 11-12, p. 332; 12, p. 333) e 348-Manizola (p. 342) da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora e o texto do manuscrito 49-I-7 da Biblioteca da Ajuda (p. 353). Pelo que diz respeito, especificamente, ao panorama literário do país vizinho, valha por todas a referência, José Manuel Blecua, “Sobre el salmo *Super flumina*”: *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 113-126.

Nablia per salices – dolor, heu! – suspensa silescent;

ANÓNIMO

Também Lopo Serrão, ao evocar a saga dos cativos, conta que a gente miseranda foi levada a pendurar os seus *náblios* nos salgueiros:

ad salicum ramos appendit nablia maerens
gens miseranda, suis expoliata bonis.⁴³

Se do âmbito da literatura novilatina passarmos para o âmbito da literatura em vulgar, poderemos verificar que tanto o anónimo autor do manuscrito 348-Manizola, guardado na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora,

Nossos órgãos cessaram
e nos freixos e salgueiros
pendurados ficaram

ANÓNIMO

como o poeta que redigiu a composição registada no manuscrito 49-I-7 da Biblioteca da Ajuda,

As harpas dos salgueiros penduradas
nos verdes ramos estavam caladas,

ANÓNIMO

se situam na esfera da mesma linha interpretativa⁴⁴.

⁴³ *Iuxta flumina Babylonis et cetera* vv. 23-24: Lopo Serrão e o seu poema da velhice, estudo introdutório, texto latino e aparato crítico, tradução e notas de Sebastião Tavares de Pinho, Coimbra, INIC, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da UC, 1987, p. 743.

⁴⁴ Nas paráfrases ou comentários do salmo escritos no ambiente cultural da vizinha Espanha, é também feita referência, quase invariavelmente, a instrumentos de cordas. Aduzo alguns exemplos que têm por fonte os textos publicados por José Manuel Bleuca no artigo “Sobre el salmo *Super flumina*”: “todos los instrumentos / de música acordada y dulces cantos / de los salces más altos / colgamos, de consuelo y gozo faltos” (manuscrito 973 da Biblioteca de Palacio; p. 114); “Los músicos instrumentos / en los salces los colgamos, / de todo punto dejamos / los órganos [...]” (*ib.*; p. 115); “Viendo que en vuestros desvíos / ningún remedio se alcanza, / de los salces de los ríos / do colgaste mi esperanja, / colgué los órganos míos.” (*Letras humanas sobre el psalmo*; p. 117); “Pero cuando contemplé / vuestros mortales desvíos, / no sólo no los canté, / mas los instrumentos

Desta feita, à luz da associação da lira ao canto sagrado, fica esboçada uma linha de continuidade que, do amante de Eurídice, se estende ao discípulo de Moisés, passando pelo rei salmista e pelo orfismo, pela tradição judaica e pela devoção cristã. Todavia, em *Sôbolos rios* nem o instrumento musical que é suspenso nos salgueiros é uma lira, mas uma flauta, nem esse instrumento anda associado ao canto divino, mas à poesia profana. A *frauta* que em *Sôbolos rios* é deixada no arvoredo representa, como vimos, a inutilidade do canto órfico e a recusa dos prazeres fátuos de um passado a superar. Neste sentido, Camões não segue o salmo à letra, afastando-se além disso da interpretação que dele é levada a cabo por muitos dos comentadores que tendiam a pôr em relevo o significado religioso dos instrumentos abandonados, de entre os quais se conta Santo Agostinho⁴⁵. Tais implicações sagradas serão atribuídas à *lira dourada* que dará voz ao canto dedicado ao Senhor Deus.

O gesto de abandonar um instrumento musical tem vários precedentes literários. É muito famoso o quadro descrito pelo pagão Horácio. O amante de Cloé, ao pôr termo à paixão que lhe dedicara, desfaz-se não só da sua lira, como também das armas com que pelejara nos campos de Vénus:

Vixi puellis nuper idoneus
et militavi non sine gloria;

míos / de los salces los colgué.” (*ib.*; p. 117); “de los salces mis arpas he colgado, / sentado cabe el río de la muerte”, “de los salces mis arpas he colgado” (manuscrito 4154 da Biblioteca Nacional; p. 119); “Los instrumentos guardamos / de los salces que hallamos” (manuscrito 255 da Biblioteca Universitaria de Oviedo; p. 123); “[colgamos] / de los salces estériles, sombríos, / los mudos instrumentos” (manuscrito Jesuitas de A. Rodríguez-Moñino; p. 123); “multa super virides pendebant nubila ramos / de salices tacitas sustinere lyras” (manuscrito B 2504 da Biblioteca da Hispanic Society of New York; p. 126).

⁴⁵ Escreve Santo Agostinho, nas *Enarrationes in psalmos*: “Habent organa sua ciues Ierusalem, scripturas Dei, praecepta Dei, promissa Dei, meditationem quamdam futuri saeculi; sed cum agunt in medio Babyloniae, organa sua in salicibus eius suspendunt. [...] Adhuc isti [ciues Babyloniae] non sapiunt, non capiunt; quidquid illis dixerimus, sinistrum et aduersum habebunt. Ergo differendo circa eos scripturas, suspendimus organa nostra in salicibus; non enim dignos habemus, qui organa nostra portent. Non ergo eis organa nostra inserendo alligamus, sed differendo suspendimus. Salices enim sunt Babyloniae ligna infructuosa: pasta temporalibus uoluptatibus, tamquam fluminibus Babyloniae.” (Aurelii Augustini *Opera. Pars 10. 3*, Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1956, pp. 1967-1968).

nunc arma defunctumque bello
 barbiton hic paries habebit,
 laeuom marinae qui Veneris latus
 custodit. Hic, hic ponite lucida
 funalia et uectis et arcus
 oppositis foribus minacis.⁴⁶

HORÁCIO

Esse mesmo gesto é descrito no final da quarta parte do primeiro livro das *Enéadas*⁴⁷, num percurso que nos conduz através de Platão e do neoplatonismo. O livro é sobre a felicidade e insere-se num contexto filosófico com implicações muito profundas, de carácter vincadamente sincrético. Na esteira de certos postulados da doutrina estóica e epicurista, Plotino observa que o homem que vive entre o bem e o mal, desprezando a inteligência, não pode ser nem um autêntico sábio, nem verdadeiramente feliz. Nesse ponto, o autor das *Enéadas* evoca a autoridade de Platão para defender que aquele que é sábio e feliz contempla o mundo do alto, sendo ele quem determina quando o deve deixar definitivamente. É então que estabelece um paralelo entre o corpo e uma lira. O homem preocupa-se com o seu corpo até querer, como um músico que usa esse instrumento musical. Mas quando visa outras metas mais sublimes, deixa-se desse cuidado, à semelhança do músico que abandona a sua lira e continua a cantar sem ela. Este contexto aproxima-se mais daquela parte das redondilhas onde se trata da lira.

Referências explícitas ao abandono da flauta encontram-se, também neste caso, no domínio do bucolismo, com destaque para Virgílio, Tibulo e, depois, Sannazaro. Na sétima bucólica de Virgílio, o pastor Córdon faz saber à Musa que, se o seu canto não for como o de Codro, irá pendurar a sua flauta no pinheiro sagrado:

Nymphae, noster amor, Libethrides, aut mihi carmen,
 quale meo Codro, concedite (proxima Phoebi

⁴⁶ *Carm.* 3.26.1-8.

⁴⁷ *Enn.* 1.4.16.20-29. A forma como se processou a transmissão do texto das *Enéadas* coloca problemas filológicos muito complexos. Limito-me a recordar que a versão latina de Marsilio Ficino foi pela primeira vez publicada em Florença no ano de 1492 e teve sucessivas edições em 1540, 1559, 1562, 1580 (acompanhada pelo texto grego) e 1615, todas elas batidas na cidade de Basileia, e nos *Opera* de 1561, 1576 e 1641.

uersibus ille facit), aut, si non possumus omnes,
hic arguta sacra pendebit fistula pinu.⁴⁸

VIRGÍLIO

Tíbulo atribui a esse gesto um significado votivo, à semelhança do que acontecia noutros poetas, mas desta feita integrando-o no contexto dos rituais pastoris. No momento em que Rómulo estava prestes a fundar Roma, Pã descansava à sombra, perto de uma árvore onde estava uma flauta que tinha sido oferecida aos deuses por um pastor nómada:

pendebatque uagi pastoris in arbore uotum,
garrula siluestri fistula sacra deo,
fistula cui semper decrescit harundinis ordo.⁴⁹

TIBULO

Mas é a *Arcadia* de Sannazaro o grande receptáculo desta tradição antiga e primordial veículo da sua divulgação. O gesto de pendurar a flauta bucólica desempenha uma função central no seu funcionamento diegético. Além do citado passo da décima prosa em que a história das origens e da evolução da literatura pastoril gira em torno da sanfonha pendurada num alto e frondoso pinheiro situado junto ao templo de Pã, recorde-se o momento em que, no final do livro, é o próprio narrador quem deixa a sua flauta no arvoredos:

Ecco che qui si compieno le tue fatiche, o rustica e boscareccia sampogna, degna per la tua bassezza di non da piú colto, ma da piú fortunato pastore che io non sono, esser sonata. [...] A te non si appartiene andar cercando gli alti palagi de' precipi, né le superbe piazze de le populose cittadi, per avere i sonanti plausi, gli adombrati favori, o le ventose glorie: vanissime lusinghe, falsi allettamenti, stolte e aperte adulazioni de l'infido volgo. Il tuo umile suono mal si sentirebbe tra quello de le spaventevoli buccine o de le reali trombe. Assai ti fia qui tra questi monti essere da qualunque bocca di pastori gonfiata, insegnando le rispondenti selve di risonare il nome de la tua donna e di piagnere amaramente con teco il duro e inopinato caso de la sua immatura morte. ("A la samp." 1 e 5-6)

SANNAZARO

⁴⁸ *Buc.* 7.21-24.

⁴⁹ *Tib.* 2.5.29-31.

Nas composições da literatura peninsular ibérica que seguem o salmo 136, encontrei duas referências à flauta. A primeira é num dos três poemas novilatinos que andam no manuscrito CXIV/1-39 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora:

Nullum plectra sonum, nullos dat tibia cantus;
ipsa super salices nablia muta silent.

ANÓNIMO

A segunda é na *Paraphrasi en el salmo Super flumina Babylonis* de Jorge de Montemor:

Allí nuestra alegría andaba ociosa,
con la tristeza, estábamos contentos,
la vida era pesada, y enojosa.
Las músicas alegres, e instrumentos,
en medio de los sauces las colgamos,
y allí placeres, fiestas, y contentos.
No las flautas y órganos, dejamos,
mas las alegres causas que tuvimos
de los himnos, y cantos, que cantamos.⁵⁰

JORGE DE MONTEMOR

Pelo que diz respeito ao primeiro passo, note-se que a alusão à flauta não é exclusiva, inserindo-se numa enumeração de instrumentos, que inclui igualmente a lira e os náblios, dotada de valor enfático. Pelo que diz respeito ao segundo passo, tenha-se em linha de conta o facto de Jorge de Montemor ter sido, também ele, um atento leitor da *Arcadia*. O autor de *Los siete libros de la Diana*, que já anteriormente lembrei a propósito do tema órfico, poderia ser, eventualmente, um elo mediador entre Sannazaro e Camões. Se assim fosse, estaríamos perante um daqueles casos em que a *Arcadia* funciona como tela onde se projecta um foco propulsor que se prolonga para além do texto do romance. Aliás, Montemor distingue dois tipos de instrumentos e, como tal, de canto: aqueles que são alegres, que foram abandonados nas ramagens

⁵⁰ Vv. 119-127, apud Bryant L. Creel, *The Religious Poetry of Jorge de Montemayor*, London, Tamesis, 1981, p. 135. Esta composição foi pela primeira vez editada no *Segundo cancionero spiritual*, publicado em Antuérpia no ano de 1558.

dos salgueiros, e aqueles que são tristes e dão voz aos lamentos do povo exilado. Através deste recurso, fica justificada a possibilidade de um presente da enunciação. No salmo bíblico, a enunciação é realizada *a posteriori*, conforme o têm vindo a observar vários dos seus exegetas.

Camões, à semelhança de Jorge de Montemor, distingue dois tipos de instrumentos, a flauta que é abandonada para sempre e a lira dourada que cantará o amor divino e a Pátria celeste recordada através da reminiscência. Montemor também procede circularmente, visto ter esperança num futuro no qual, em virtude do dom da graça, lhe seja possível recolher os alegres instrumentos outrora pendurados no arvoredor, para entoar o canto da felicidade que lhe será oferecida pelo Senhor:

Entonce el criador, hecho criatura,
nos mandará los órganos, tomenos [*sic*]
que en los salces colgamos, de amargura.
La gracia que perdimos, entendemos,
por estos instrumentos, que colgamos,
la cual por medio de él, cobrar podemos.
Y los cantares dulces que dejamos
de cantar, en la tierra del pecado,
en la de gracia, entonce renovamos.⁵¹

JORGE DE MONTEMOR

Entre tradição bucólica e pensamento bíblico, creio que não há necessidade do recurso a soluções de continuidade. Já Manuel Augusto Rodrigues mostrou que os textos sagrados preconizam a distinção entre o bom e o mau pastor⁵². Se Cristo é o *bonus pastor*, todo o cristão deve estar alerta em relação aos enganos das aparências, que também elas ensinam “maus caminhos por direitos” (Redondilhas, 117, p. 110). É neste quadro que se integra a sugestão de Reichenberger quando nota que nos versos 46-55 das redondilhas (“Como homem que, por exemplo / dos transe em que se achou / [...]”) o versículo “In salicibus in medio eius / suspendimus organa nostra” “wird bei Camões eingeleit

⁵¹ Vv. 284-292, apud Bryant L. Creel, *The Religious Poetry of Jorge de Montemayor*, p. 138.

⁵² “As redondilhas *Sôbolos rios* e a tradição patrística”.

durch einen epischen Vergleich”⁵³. A pista justifica-se a todos os títulos. Mas há a considerar o espaço que vai entre as fontes de Camões e o modo como as trabalha.

O gesto de abandonar a flauta levado a cabo por Sincero/Sannazaro na *Arcadia* quando a obra está prestes a terminar tem, contudo, um sentido diferente. O abandono da flauta de forma alguma simboliza, neste caso, o fim do canto pastoril, mas tão só o termo da sua experiência bucólica. Os zagais que vierem a extrair novos sons da flauta hão-de continuar a lamentar a morte da tão amada *donna*, a partir da associação entre o canto bucólico e o plano do lirismo amoroso petrarquista, tal como Sannazaro por primeiro a concebera, cientes do valor órfico da poesia. Esta interpretação não se justifica apenas em função da referência explícita a outros pastores que virão a extrair melodias do mesmo instrumento, como também em função das figuras de circularidade à luz das quais é concebida a estrutura da obra. As paisagens da Arcádia desdobram-se sobre as paisagens fora da Arcádia, a *Arcadia* desdobra-se sobre a *Arcadia*. Ao mesmo tempo que é posto em relevo o duplo significado do signo bucólico, o país literário dos pastores impõe-se como mundo da máscara onde se reflecte a esfera do quotidiano na sua totalidade e que por isso de forma alguma pode ser reduzido a uma colina de felicidade edénica e muito menos à colina de Jerusalém.

Sendo o alcance da felicidade espiritual, mediante a renegação do mundo dos sentidos, o supremo objectivo a que aspira o poeta de *Sôbolos rios*, ele não pode deixar de abandonar a flauta de Sannazaro nas ramadas dos salgueiros. Só a lira, o instrumento de Orfeu e o instrumento que é especificamente referido no texto hebraico do salmo 136, o pode conduzir até Deus. Sob esta óptica, também a estrutura das redondilhas evolui de acordo com um movimento circular entre Sião e Jerusalém, entre a flauta e a lira, mas que implica, porém, uma ascensão de grau, nos termos em que é entendida pelo neoplatonismo cristão.

Sôbolos rios começa quando a *Arcadia* acaba. No final do livro, Sincero/Sannazaro pendura a flauta para que outros pastores a vão buscar. A *frauta* de Camões é a que já foi tocada por todos esses pastores que vieram depois de Sannazaro e dela extraíram notas

⁵³ Kurt Reichenberger, “Der christliche Humanismus des Camões”: *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, 4, 1964, p. 111.

bucólicas, cientes do poder órfico da poesia. O heroísmo ou pertence ao passado que antecedeu a suspensão da dádiva ritual ou é projectado na lira dourada que há-de aproximar o cristão de Deus. O presente é desterro. Se na Babilónia se espelha a desordem pânica, o canto de Orfeu perdeu a capacidade encantatória necessária à sua sublimação. Não serve, porquanto despojado do seu poder sobre aquela parte selvagem da natureza. A poesia não é remédio, não sana, não cura feridas, não move a *afeição*. Nem Orfeu tem uma lira, mas uma flauta. A flauta é o instrumento de Pã que canta a *variedade*, quando o que se projecta, num futuro, é o canto que tende para Deus que é Uno. Aquele Orfeu com *frauta* de Pã é um efeito de desfocagem. Por conseguinte, a *frauta* é abandonada.

A FORMA CANCIONEIRO
E A EDIÇÃO
DAS *RHYTHMAS* DE 1595

RHYTHMAS
DE LVIS DE CAMOES,
Diuididas em cinco partes.

Dirigidas ao muito Illustrre senhor D. Gonçalo Coutinho.



*Impressas com licença do supremo Conselho da geral
Inquisição, & Ordinario.*
EM LISBOA,
Por Manoel de Lyra, Anno de M. D. LXXXV.
A custa de Estevão Lopez mercador de libros.

Figura 10

1. A FORMA CANCIONEIRO

A literatura italiana do Renascimento ofereceu às literaturas de toda a Europa os grandes modelos não só de medidas métricas (o hendecassílabo e o septenário, que foram transpostos para as letras portuguesas como decassílabo e senário italianos) e de formas poéticas (o soneto, a sextina, a canção), bem como de uma outra tipologia formal que, nos últimos tempos, tem vindo a atrair a atenção da crítica, a *forma cancionero*. As repercussões da sua fisionomia estenderam-se, de Itália, às literaturas de toda a Europa. Assim também à portuguesa, apesar de esse campo não ser muito explorado, sendo T. F. Earle um dos poucos estudiosos que aprofundou o assunto¹. Trata-se, porém, de um domínio ao qual a crítica italiana tem vindo a consagrar trabalhos particularmente penetrantes, quer de natureza teórica, quer relativos a textos e a autores específicos².

A designação de cancionero é habitualmente utilizada, em Portugal, para referir realidades literárias situadas num arco cronológico muito amplo. Associada aos primórdios da literatura portuguesa, já

¹ “A Portuguese Sonnet Sequence of the Sixteenth Century”: *Bulletin of Hispanic Studies*, 53, 1986, pp. 225-234; *The Muse Reborn. The Poetry of António Ferreira*, Oxford, Clarendon Press, 1988, trad. port. de Maria Clarinda Moreira, *Musa renascida. A poesia de António Ferreira*, Lisboa, Caminho, 1990, cap. 4; “Introdução” a António Ferreira, *Poemas lusitanos*, edição crítica, introdução e comentário de T. F. E., Lisboa, FCG, 2000, pp. 31-35 e passim. Apesar de Maria do Céu Fraga, na sua tese de doutoramento, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, editada nos Acta Universitatis Conimbrigensis em 2003, não reconhecer nas *Rhythmas* de Camões de 1595 uma sequência macrotextual inequívoca (pp. 15-16 e passim), carrega importante informação sobre a edição.

² Ao analisar a sua incidência sobre a primeira edição das *Rhythmas* de Camões, dou continuidade a pesquisas anteriormente realizadas, mais recentemente o artigo sobre “O ‘livro de poesia’. O cancionero petrarquista e a edição das *Obras* de Sá de Miranda de 1595”, publicado em *Revista Portuguesa de História do Livro*, 8, 15, pp. 105-138, número dedicado a Eugenio Garin e que assinala, juntamente com o sucessivo, o centenário do nascimento de Francesco Petrarca.

que através dela são nomeadas as três fundamentais compilações de poesia medieval, o *Cancioneiro da Ajuda*, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)* e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*³, foi escolhida por Garcia de Resende para a folha de rosto do grande repositório da produção poética composta em ambiente cortesão, entre meados do século XV e a data da sua edição, 1516 – *Cancioneiro geral*. Apesar do desenvolvimento da arte tipográfica, em Portugal e em toda a Península as compilações manuscritas continuarão a ter uma intensa circulação, que se estende muito para além do século XVI, conforme o mostram os vários cancioneros de mão que chegaram até aos nossos dias. Todavia, nos dois últimos séculos a designação ganhou nova vitalidade editorial, ao ser consagrada por poetas que a escolheram para título das suas colectâneas, como João de Lemos, Manuel de Moura, Afonso Duarte, João Cabral do Nascimento e João de Castro Osório, entre outros, ou para nomear recolhas de textos de tradição popular e antologias, não raro de vários autores. A diversidade desse conjunto de manifestações culturais confronta-nos, por si própria, com a possibilidade de o reconduzir a uma matriz abstractizante, concebida à semelhança da que diz respeito à teorização elaborada em torno do soneto, do género épico, ou do bucolismo.

Na literatura portuguesa, a intersecção do lirismo petrarquista com o centro do polissistema literário só se processa em pleno século XVI, mas já nessa centúria as questões suscitadas pela organização da forma cancionero são objecto de ponderação, embora num momento cronologicamente avançado. Nesse quadro, destaca-se o prólogo ao leitor

³ A designação das compilações medievais como cancionero só ocorre, segundo Elsa Gonçalves (“Cancioneiro”: *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, Lisboa, São Paulo, Verbo, vol. 1, 1995, c. 928), no século XVI. Não é possível dissociar os primórdios da circulação desse vocábulo, em ambiente quinhentista, do italianismo e, mais particularmente, da fama do cancionero de Petrarca, pelo que é de considerar que a sua aplicação retrospectiva tivesse corrido por essa via. Ainda hoje o seu uso se encontra muito difundido, na Galiza, para referir realidades culturais contemporâneas, que congregam um público alargado, dotadas de uma forte identidade histórica e antropológica. Em Itália, o uso da palavra é habitual desde época remota. Apesar de o étimo que se encontra na sua base decorrer de *cantus*, a evolução conceptual desvinculou-a da componente musical, conteúdo semântico que deixou de incidir sobre a sua essência, pelo que não se justifica que a sua aplicação se restrinja a compilações acompanhadas de notação para canto.

que acompanha a primeira edição das *Rhythmas* de Camões, em 1595. Também Manuel de Faria e Sousa, extremamente atento a todas as questões levantadas pela obra camoniana, registou os cuidados que lhe inspirava a ordenação das composições do *seu poeta*. É com grande inquietude que se interroga acerca do assunto, em vários passos da monumental edição da lírica que preparou. Os termos a partir dos quais coloca a questão, ao iniciar o comentário à canção sétima, “Manda-me amor que cante docemente”, mostram bem o carácter intrinsecamente problematizante dos seus fundamentos:

[...] si estas Rimas huvierã sido impressas ordenadamente, por lo que toca a los tiempos, tocava a esta el primer lugar: digo que avia de ser esta la primera; y segunda la quarta; y tercera la quinta; y quarta la otava; y quinta la tercera; y sexta la primera; y setima la segunda; y otava la onze; y nona la doze; y decima la treze; y onze la catorze; y doze la quinze; y treze la nona; y catorze la sexta; y quinze la decima. Dar la razon desto seria cosa prolixa; mas abreviandolo digo que llevandolas por la orden apuntada, la setima es primera, porque describe el primer assalto amoroso, fundamêto destas Rimas: la 4. es segunda, porque describe el sitio de aquel assalto: la quinta es tercera, y la otava es quarta, y la tercera es quinta, y la primera es sexta, y la segunda es setima, y la onze es otava, y la doze es nona, y la treze es decima, y la catorce es onze, y la quinze es doze, porque son todas de los sucessos que hubo en estos amores [...]. A este modo las pudiera yo poner por orden, y todos los otros Poemas destas Rimas, como puse algunos; pero ya dixee que no lo hazia por no alterar los numeros en respeto de que por ellos estàn citados muchos destes Poemas en varios Escritos.⁴

FARIA E SOUSA

Das congeminações numerológicas de Faria e Sousa, projecta-se à transparência o confronto entre os parâmetros que servem de trave-mestra a dois grandes critérios organizativos de uma recolha poética. O primeiro é o de cancionero-romance, assente num itinerário narrativo através do qual o pressuroso Faria e Sousa tendia a fazer coincidir sujeito poético e personalidade civil, ao passo que o segundo, que é de

⁴ *Rimas várias* de Luís de Camões [...] comentadas por Manuel de Faria e Sousa [...], t. 3, segunda parte, Lisboa, Imprensa Craesbeeckiana, 1689, rimpr. facsimilada, Lisboa, IN-CM, 1972, vol. 2, p. 50.

ordem filológica, tem por fundamento uma tradição textual tão valorizada que acaba por prevalecer.

2. A TEORIA DO MACROTEXTO

Só com o amadurecimento do pensamento estruturalista e com o desenvolvimento da semiótica é que o conjunto de questões relacionado com a forma cancionero se tornou objecto de uma reflexão sistemática. Um dos principais méritos da aplicação de uma metodologia assim orientada consistiu no facto de o quadro em análise passar a ser dimensionado a partir de um elevado grau de abstracção. Teve como ponto de referência a noção de *macrotexto*, conforme foi concebida por Maria Corti. Para a autora dos *Principi della comunicazione letteraria*, trata-se de uma unidade semiótica superior ao texto, em cujo âmbito cada segmento, tomado por si, é uma microestrutura que se articula dentro de uma macroestrutura, “[...] il che è come dire che il significato globale non coincide con la somma dei significati parziali dei singoli testi, ma lo oltrepassa”⁵. Cada uma dessas microestruturas pode ter forma prosástica ou versificada. Na verdade, as concepções de Maria Corti têm por precedente a análise, que ela própria elaborou, das duas séries de contos que Italo Calvino dedicou à personagem de Marcovaldo, bem como o estudo, levado a cabo por Cesare Segre, no domínio da poesia, sobre as *Soledades* de Antonio Machado⁶.

O livro de poesia, enquanto agregação não ocasional de textos em verso⁷, constitui, pois, uma tipologia específica de estrutura macro-textual, designada como cancionero.

⁵ Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura* [1976], Milano, Bompiani, 1997, pp. 145-146.

⁶ Id., “Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo” [1975], *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 185-200, o qual tem por precedente o artigo de Cesare Segre que incide sobre textos em verso, “Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado” [1968], *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 95-134.

⁷ O seu carácter não ocasional é sublinhado por todos os críticos. Enrico Testa refere a fuga “[...] allo statuto aleatorio della disposizione casuale” (referência citada na n. seguinte, p. 131), Silvia Longhi discrimina “[...] tutte quelle sillogi che, ispirate a criteri eclettici e rispecchianti una pluralità aperta di esperienze, risultano refrattarie ad ogni

As sugestões de Corti foram desenvolvidas, também no âmbito teórico do estruturalismo, por Enrico Testa, num texto muito incisivo, “Alcuni appunti per una descrizione del macrotesto poetico”⁸, consagrado a esse tipo específico de macrotexto, o genericamente denominado livro de poesia, com o objectivo de analisar o conjunto de factores que contribui para a sua coerência. No plano semântico, distingue isotopias semânticas, combinação de temas, isotopias temporais, espaciais e de pessoa, bem como a progressão do sentido. Pelo que diz respeito aos elementos que estruturam a *dispositio* do macrotexto, no plano interno, considera as marcas de início e de fim, os títulos, as modalidades de repartição, os textos poeticamente emblemáticos e a referência a estruturas extrapoéticas ou extraliterárias.

A conceptualização matricial de Maria Corti teve um papel muito estimulante, bem traduzido pelos vários estudos que, na sequência da sua intervenção, foram sendo dedicados ao assunto, imprimindo grande vivacidade ao debate crítico. Há dois aspectos do seu teor que, considerados à distância do tempo, não podem deixar de merecer alguma ponderação. O primeiro diz respeito à autoria única, ou seja, à atribuição da responsabilidade do macrotexto a um só autor. O segundo, que com ele se encontra intimamente relacionado, tem a ver com o relevo merecido, no processo comunicativo, pela dimensão pragmática. O facto

tentativo di unificazione” (“Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)”: *Strumenti Critici*, 13, 39-40, 1979, p. 265) e d’Arco Silvio Avalle afirma, peremptoriamente, que “Dal canone restano quindi escluse le raccolte affidate al caso di componimenti di vario genere (come è proprio dei dilettanti onnivori) e, ancor più, le collezioni di booklets eterogenei fortunosamente rilegati insieme” (“I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione”: *La Critica del Testo. Problemi di Metodo ed Esperienze di Lavoro. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Roma, Salerno, 1985, p. 364), ao passo que Furio Brugnolo põe de parte “[...] le raccolte affidate al caso, gli zibaldoni di componimenti di vario genere e insomma i conglomerati caotici e fortunosi” (“Il libro di poesia nel Trecento”: *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Ferrara, Panini, Istituto di Studi Rinascimentali, 1989, p. 9). Considerações desta ordem levaram Roberto Gigliucci a denegar às *Rime* de Lodovico Domenichi a designação categorial de cancionero, tendo em linha de conta a desordem reinante (“Introduzione”: Lodovico Domenichi, *Le rime*, a cura di Roberto Gigliucci, Milano, RES, 2004, p. VI).

⁸ Publicado em *Linguistica Testuale. Atti del XV Congresso Internazionale di Studi, Genova, Santa Margherita Ligure, 8-10 maggio 1981*, a cura di Lorenzo Coveri, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 131-152.

de um macrotexto ser constituído por textos de mais do que um autor não porá em causa, por si, a essência da respectiva articulação. Aliás, acentua, não raro, a complexidade das relações que se estabelecem, ao nível semântico-pragmático, entre o contributo dos vários escritores, em função de uma estratégia de leitura. A fisionomia de cada um dos cancioneiros de mão que em Portugal foi coligido, em tempos mais recuados, está para a cultura e para os gostos do seu possuidor ou do seu compilador. É a diversidade das situações pragmáticas implicadas, dificilmente reconduzível a um padrão comunicativo único, a mostrar as possibilidades do modelo⁹.

A tendência que, por finais do século XX, levou à problematização das grandes questões suscitadas pela articulação, ou pela impossibilidade de articulação, entre uma *mathesis singularis* e uma *mathesis universalis* deixou também o seu rasto sobre a teorização elaborada em torno da noção de cancioneiro como macrotexto. Fazem-se eco dessa discussão as perplexidades de Guglielmo Gorni, quando se interroga acerca do modo como se pode dar corpo a um tal fantasma das nossas letras. Todavia, o cepticismo desse mesmo crítico não o impede de observar, por entre muitas cautelas, que a forma cancioneiro decorre dos livros de poesia onde se verifica, “[...] a uno o piú livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia”, remetendo para a variedade dos casos a estudar¹⁰. Por essa via, Gorni não faz mais do que contrapor aos fantasmas da posmodernidade uma tradição de

⁹ Chamou a atenção para o plano da recepção, Antonia Tissoni Benvenuti, em “La tipologia del libro di rime manoscritto e a stampa nel Quattrocento”: *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, pp. 25-33. Por essa via, são muitas as informações que se podem colher acerca do ambiente em que é concebido, produzido e posto a circular o manuscrito; vd., por exemplo, Vicenç Beltran, em “Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación”: *Cultura Neolatina*, 55, 3-4, 1995, pp. 233-265, onde, através do estudo da formação e das tipologias próprias de um conjunto de códices manuscritos a situar entre os séculos XIII e XV, se tiram conclusões acerca das formas de trabalho dos copistas, que são também testemunho de uma sociedade e de uma época.

¹⁰ Guglielmo Gorni, “Le forme primarie del testo poetico”, “5. Il canzoniere”, *Letteratura italiana*, direzione Alberto Asor Rosa, 3. *Le forme del testo. 1. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 506 e 508, acrescentando: “Una definizione piú rigida di questa rischierrebbe, in effetti, di esser scarsamente operativa, o eccessivamente schematica, a detrimento di una realtà assai piú varia. E di fare non dico di una specie un genere, ma addirittura, dell’individuo, specie”.

estudos que sempre se manteve muito viva em Itália, e diz respeito à metodologia filológica e à análise textual, actualmente traduzida no incremento da investigação acerca de textos e autores específicos, em campos dotados de uma dimensão histórica decisiva¹¹. Se um domínio assente em objectivos tão claros de construção sistemática não ficou incólume, em anos mais recentes, à desconfiança inspirada por distinções e etiquetas, foram também as áreas donde partiram tais perplexidades a darem um contributo brilhante para a análise de muitas das questões envolvidas¹². Por essa via, possuem-se hoje estudos graças aos quais fica delineada a história da forma cancionero.

3. PARA A HISTÓRIA DA FORMA CANCIONERO

O aprofundamento da teoria do macrotexto levado a cabo pela crítica italiana é indissociável do seu enraizamento histórico. Na verdade, os estudos filológicos sempre foram pedra-angular de um labor que perseverou de geração em geração, desde a época do positivismo até aos nossos dias, sucessivamente revitalizado e potenciado através da sua associação a outras metodologias¹³. Mas essa profundidade histórica

¹¹ Para um panorama geral, vd. Simone Albonico, “La poesia del Cinquecento”: *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, 10. *La tradizione dei testi*, Roma, Salerno, 2001, pp. 693-740.

¹² Recordem-se, além do citado estudo de Guglielmo Gorni, o artigo de Francesco Erspamer, “Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale”: *Schifanoia*, 4, 1987, pp. 109-114, bem como as várias intervenções feitas por Marco Santagata, a partir de 1975 (ressalvada a diversidade da sua orientação metodológica), que confluíram nos volumes, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere* [1979], Padova, Liviana, 1989, 2.^a ed.; *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979; *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca* [1992], Bologna, Il Mulino, 2004; e, em colaboração com Stefano Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993.

¹³ Para os restantes países da Europa, pelo que diz respeito ao fulcro da questão em análise, apenas há a assinalar o artigo de G. Genot, “Strutture narrative della poesia lirica”: *Paragone*, 17, 212, 1967, pp. 35-52, que se situa num plano genérico e não teve imediatos desenvolvimentos críticos. No artigo de José Manuel Dasilva, “Para uma caracterização do soneto-prólogo na poesia camoniana”: *Revista Camoniana*, 3.^a s., 12, 2002, pp. 55-99, podem-se colher informações bibliográficas actualizadas acerca da incidência da forma cancionero na poesia espanhola dos séculos XVI e XVII.

adensa-se, ao considerarmos que já para Petrarca a ordem dos poemas do seu Cancioneiro era motivo de ponderação.

Nesse sentido, as pesquisas mais recentemente realizadas em torno do cancionero medieval, tema privilegiado da escola positivista, possibilitaram um conhecimento da génese dessa forma, nas literaturas em vulgar, que coloca à disposição do estudioso um repositório de dados essencial para um mais exacto entendimento da sua especificidade, ao longo de um percurso histórico que se estende de Petrarca até aos poetas petrarquistas. Numa análise nutrida pelo seu profundo saber filológico¹⁴, d'Arco Silvio Avalle retoma as considerações de Gröber e de outros grandes especialistas que trabalharam sobre recolhas da Idade Média, mostrando como nesse período existiam cancioneros de autor cuja fisionomia assentava, em geral, sobre uma ordem cronológica. A tendência para o anonimato, que tem motivações quer de ordem técnica, quer de ordem moral, leva à restrição do uso dessa prática. Mas os sete códices miscelâneos que são apresentados, onde se reúnem composições em língua vulgar, de autoria de dois ou mais poetas, compilados num período que vai desde as origens da literatura italiana até finais do século XIII, mostram que a sua organização obedece a uma linha directriz bem determinada.

No âmbito da evolução histórica dessa estrutura macrotectual, o cancionero de Petrarca assinala um ponto de viragem decisivo, dando lugar a um novo capítulo do seu percurso. Não se trata, de modo algum, do primeiro cancionero de autor. Mas nunca, até ao momento, nenhum poeta investira um labor tão aturado, com uma continuidade que acompanhou todo o seu percurso intelectual, na elaboração de uma compilação de textos de sua autoria. Como é sabido, os *Rerum vulgarium fragmenta* foram transmitidos através de dois testemunhos directos, os manuscritos da Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 3196, habitualmente designado como *codice degli abbozzi*, e Vat. Lat. 3195, ambos apostilados com comentários que iluminam, na sua magnitude, a di-

¹⁴ O já citado, "I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione". Para uma visão de síntese, pelo que diz respeito à Idade Média, vd. a entrada "Cancioneiro", de M. Brea: *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, coordenação de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 113-115. Quanto à evolução das formas de organização tipológica que, em Itália, precedem o cancionero de Petrarca, vd. Furio Brugnolo, *op. cit.*

menção da *work in progress* ideada por Petrarca¹⁵. O primeiro, que é, em grande parte, autógrafo, inclui experiências poéticas em vias de aperfeiçoamento e versões que vão sendo sucessivamente limadas¹⁶. O segundo, que documenta as últimas fases de redacção, foi copiado pelo punho do poeta e pelo célebre amanuense Giovanni Malpaghini¹⁷.

¹⁵ O manuscrito Vat. Lat. 3195, depois da morte de Petrarca, teve vários possuidores que o foram recebendo por direito de sucessão. A partir dele, foram batidos os primeiros incunábulo do cancionero. O códice terá passado por várias mãos, até que, em 1581, é adquirido por Fulvio Orsini, e aquando da morte deste erudito, em 1600, passa para a Biblioteca Vaticana. Cai no esquecimento, sendo de novo identificado, quase em simultâneo, por Pierre de Nolhac (que dele deu notícia no artigo publicado a 4-2-1886 na *Revue Critique* e depois em *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contribution à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris, E. Bouillon & E. Vieweg Successeurs, 1887, reimpr. facsimilada, Genève, Slatkine Reprints, Paris, Honoré Champion, 1976) e por Arthur Pakscher (que publicou a notícia em 1887 nas páginas do *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 10, e depois em *Die Chronologie der Gedichte Petrarca*, Berlin, Weidmannsche, 1887). Também o manuscrito Vat. Lat. 3196 passou à biblioteca de Fulvio Orsini e daí à Vaticana, em circunstâncias semelhantes. O ponto de situação fica contido nas páginas dedicadas por Michele Feo, Paola Vecchi Galli e Emilio Pasquini às obras em vulgar de Petrarca em *Petrarca nel tempo. Tradizioni, lettori e immagini delle opere*, a cura di Michele Feo, VII Centenario della Nascita di Francesco Petrarca, Comitato Nazionale, 2003, pp. 39-252, obra de referência para a avaliação das perspectivas que actualmente se abrem à filologia e à hermenêutica de toda a obra petrarquesca.

¹⁶ O manuscrito Vat. Lat. 3196 foi reproduzido e estudado através de vários processos e de diversas metodologias críticas, com relevo para os trabalhos de Carl Appel (*Zur Entwicklung italienischer Dichtungen Petrarca. Abdruck des Cod. Vat. Lat. 3196 und Mitteilungen aus den Handschriften Casanat. A III 31 und Laurenz. Plut. XLI N. 14*, Halle, Max Niemeyer, 1891) e, mais recentemente, de Laura Paolino (Francesco Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano Latino 3196*, a cura di L. P., Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 2000); bem como para, Ernesto Monaci ("Il codice Vaticano Latino 3169": *Archivio Paleografico Italiano*, 1, 5-6, 1890, pp. 52-71), Giuseppe Salvo-Cozzi (*Il manoscritto Vaticano Latino 3196, autografo di Francesco Petrarca*, riprodotto in eliotipia, a cura della Biblioteca Vaticana, con introduzione di G. S., Roma, Martelli, 1895), Mariano Pelaez ("Trascrizione (con spiegazioni) del cod. Vat. Lat. 3196": *Bullettino dell'Archivio Paleografico Italiano*, 2, 1910, pp. 163-216), Manfredi Porena (*Il codice Vaticano Latino 3196, riproduzione fotografica*, con introduzione di M. P., Roma, Accademia d'Italia, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1941) e Angelo Romanò (*Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma, Bardi, 1955).

¹⁷ Foi reproduzido através de meios editoriais por Ettore Modigliani (*Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal cod. Vat. Lat. 3195*, con tre fotoincisioni, a cura di E. M., Roma, Società Filologica Romana, 1904), Marco Vattasso

Aliás, o problema da configuração do livro de poesia colocou-o, a si mesmo, o próprio Petrarca. Na verdade, os códices do Cancioneiro documentam um trabalho inquieto e contínuo de elaboração e reelaboração da respectiva fisionomia orgânica em sequências temáticas, rítmicas, espaço-temporais, etc., muitas das quais preservam, ainda hoje, um sentido enigmático, que continua a colocar resistências à interpretação. Todavia, as indicações relativas à alteração da ordem dos poemas que ficaram registadas, para todo o sempre, no Vat. Lat. 3195, bem como as quatro páginas em branco, entrepostas entre o soneto 263 e a canção 264, que assinalam a divisão entre uma primeira e uma segunda parte, talvez destinadas à transcrição de outros textos, fazem do seu Cancioneiro um legado que deixou à posteridade como obra *in fieri*. Deve-se a Ernest Hatch Wilkins a dilucidação da complexidade dessa operação, com a identificação distintiva de nove estádios de elaboração pelos quais passou o seu texto¹⁸.

A atitude de Petrarca perante a sua obra é pois dotada de uma polissemia que põe em evidência aquela abertura que virá a ser consagrada pelos seus sequazes. Apesar de, ao designá-la como *nuga*, parecer não a valorizar, poder-nos-emos perguntar até que ponto o rigoroso humanista, por essa mesma via, não estará, pelo contrário, a dignificá-la, recorrendo a um vocábulo que leva a referência distintiva de Catulo. A consciência de estar a dar início a um novo capítulo da história do livro de *fragmenta* aflora no modo como evita a designação, corrente na

(*L'originale del Canzoniere di Francesco Petrarca, codice Vaticano Latino 3195*, riprodotto in fototipia, a cura della Biblioteca Vaticana, con introduzione di M. V., Milano, Hoepli, 1905) e por G. Belloni, F. Brugnolo, H. W. Storey e S. Zamponi (*Rerum Vulgarium Fragmenta, Codice Vat. Lat. 3195*, commentario all'edizione in fac-simile, a cura di G. B., F. B., H. W. S., S. Z., Roma, Padova, Antenore, 2004). A fixação de texto elaborada por Gianfranco Contini, decorrido mais de meio século sobre a sua primeira edição (Paris, Tallone, 1949; com sucessivas reimpressões, batidas, a partir de 1964, pela casa editora de Turim, Einaudi, enriquecidas pelo ensaio de Contini, "Preliminari sulla lingua del Petrarca", bem como pelas notas de Daniele Ponchiroli e, mais recentemente, por uma introdução de Roberto Antonelli), continua a merecer o reconhecimento crítico. Tomam-na por referência as edições comentadas, a todos os títulos exemplares, de Marco Santagata (Milano, Arnoldo Mondadori, 1996; 2004, nuova edizione aggiornata) e de Rosanna Bettarini (Torino, Einaudi, 2005).

¹⁸ A destacar a trad. de originais ingleses de 1951 e de 1961, *Vita del Petrarca e "La formazione del Canzoniere"*, a cura di Luca Carlo Rossi, traduzione di Remo Ceserani, Milano, Feltrinelli, 2003, nuova ed.

época, de cancionero, sobrepondo-lhe, com solenidade, o título definitivo, *Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta*, documentado a partir da quinta forma. A grande recolha de poesia em vulgar tem um título latino. Paralelamente, a subjectividade moderna irrompe sob a égide de um mito antigo, Apolo e Dafne¹⁹. E, no plano macroestrutural, o cancionero que a representa inicia-se com uma sequência de composições concebida à semelhança das recolhas poéticas e das compilações epistolares da latinidade²⁰. Se essas inovações se inserem num programa de renovação cultural e literária cujas fronteiras são extraordinariamente vastas, não se perca de vista a vontade de demarcação, relativamente ao mundo medieval, que se traduz na recuperação do antigo. Da mesma feita, ganha consistência a associação entre uma instância autoral única e o carácter compósito de um macrotexto cuja coerência é conseguida através da estruturação de microtextos.

Enfim, o livro de poesia intitulado pelo seu autor, *Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta*, ficou consagrado pelos leitores de todos os tempos, observa justamente Gorni, como “[...] prototipo impareggiabile della forma ‘canzoniere’, il Canzoniere per antonomasia”²¹. E, contudo, Marco Santagata, ao concluir o estudo que consagrou às modalidades através das quais Petrarca foi construindo o seu macrotexto, nota que a complexidade das suas estruturas simbólicas e a profunda rede de reenvios que nele fica contida escaparam aos pósteros²².

De facto, a projecção do cancionero de Petrarca constitui um ponto nodal donde decorrem, com o incremento da imprensa, duas

¹⁹ Vd. Michele Feo, “Petrarca ovvero l’avanguardia del Trecento”: *Quaderni Petrarqueschi*, 1, 1983, pp. 1-22; id., “Umanesimo del Canzoniere”: *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine. Mostra 19 maggio-30 giugno 1991*, catalogo a cura di M. F., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Le Lettere, Cassa di Risparmio di Firenze, 1991, pp. 453-454.

²⁰ Vd. Francisco Rico, “Prólogos al *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, I-III)”: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe Lettere e Filosofia*, s. 3, 18, 3, 1988, pp. 1071-1104; H. Wayne Storey, “Il liber nella formazione delle *Familiari* di Francesco Petrarca”: *Motivi e Forme delle “Familiari” di Francesco Petrarca. Gargnano del Garda, 2-5 ottobre 2002*, a cura di Claudia Berra, Milano, Bologna, Cisalpino, 2003, pp. 495-506.

²¹ *Op. cit.*, p. 506.

²² *I frammenti dell’anima [...]*, p. 342.

grandes áreas de organização macroestrutural intimamente relacionadas entre si: a primeira diz respeito à ordenação a que são sujeitos os *fragmenta* do próprio Petrarca por editores e comentadores do Cancioneiro; a segunda às modalidades de organização das colectâneas petrarquistas, tanto de um só autor, como miscelâneas. Trata-se de uma cadeia de comunicação enriquecida pela mediação das mais variadas instâncias e de diversos protagonistas. Entre a *intentio auctoris* e a organização do livro de poesia, interpõem-se o modo como foi difundida a obra de Petrarca, a interpretação que dela foi feita, o estatuto das entidades mediadoras, os objectivos visados ou os modelos privilegiados.

É nesse âmbito que começam a surgir as primeiras tentativas de reflexão acerca da forma cancionero. Apesar de o século XVI ter sido um período extremamente profícuo em matéria de teorização poética, o lirismo escapou aos grandes tratados sobre a matéria²³. Lotman distingue duas grandes modalidades de caracterização tipológica, uma gramaticalizada e outra textualizada²⁴. A primeira rege-se por um elenco de regras directamente verbalizado, ao passo que a segunda fica implícita num conjunto de textos que constitui um repertório reconhecido. O conceito de cancionero, ou, de uma forma mais geral, a orgânica do livro de poesia, não conta com uma reflexão teórica dotada de ampla incidência histórica, ao contrário do que sucede, por exemplo, com o poema épico. Mas em Itália surgem, na primeira metade do século XVI, as primeiras reflexões críticas acerca dessa modalidade de organização textual. Ficam contidas, geralmente, em prefácios ou notas explicativas que acompanham recolhas poéticas, com relevo para o próprio Cancioneiro. Ao deixar a sua organização em aberto, Petrarca lançou aos vindouros um desafio que foi sentido, pelos seus leitores quinhentistas, como estímulo a novas tentativas de ordenação dos *fragmenta*. Além disso, a circulação de códices que documentavam modalidades organizativas diferenciadas, com origem, todos eles, no *scriptorium* petrarquesco, sem que prevalecesse uma noção clara acerca da sua hierarquia, parecia legitimar essa dinâmica editorial.

²³ Vd. supra, 2.4.

²⁴ J. M. Lotman e B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 2001, 2.^a ed. riv. e corr., p. 51.

Na verdade, como o mostrou Gino Belloni²⁵, são, em boa parte, razões de índole filológica as que se encontram na base dos vários tipos de agregação a que o Cancioneiro foi submetido, ao longo do século XVI. É sintomático o caso das edições comentadas de Alessandro Vellutello, em 1523, e de Sebastiano Fausto da Longiano, em 1535²⁶. Vellutello entendia que a ordem dos *fragmenta*, na edição de Aldo Manuzio e Pietro Bembo de 1501²⁷, não era original, logo fazendo desse espaço supostamente vazio fértil campo de actuação. Começou, pois, por construir uma biografia de Petrarca. Então, dando por descontadas não só a identidade entre a imagem biográfica de Francesco Petrarca que construiu e o protagonista do Cancioneiro, como também a correspondência entre os tempos da diegese e os tempos de composição, refez a ordem dos poemas a partir da divisão em três partes: em vida de Laura, em morte e várias. Já em anteriores edições tinha sido introduzida a fantasiosa separação entre rimas em vida e em morte. Mas nunca, como até ao momento, a ordem do Cancioneiro fora tão solidamente sustida por uma estrutura narrativa. Os elos relacionais em que se apoia a sequência que vai acompanhando, nos termos em que os imagina, o percurso biográfico do poeta e a história do seu amor por Laura, são explicitados pelo comentário, com frequente recurso a módulos iniciais de conjunção, tais como, “Nel precedente sonetto

²⁵ *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al “Canzoniere”*, Padova, Antenore, 1992.

²⁶ O comentário de Vellutello foi pela primeira vez impresso por Giovannantonio & fratelli da Sabbio em Veneza. Também o comentário de Fausto da Longiano saiu em Veneza, por Francesco di Alessandro Bindoni e Mapheo Pasini. A actividade editorial desses anos tem vindo a ser objecto de uma utilíssima sistematização, levada a cabo quer em suporte de papel (*Libri di poesia*, a cura di Italo Pantani, Milano, Bibliografica, 1996; Klaus Ley in Zusammenarbeit mit Christine Mundt-Espín und Charlotte Krauss, *Die Drucke von Petrarcas “Rime” 1470-2000. Synoptische Bibliographie der Editionen und Kommentare*, Zürich, New York, Bibliotheksnachweise, Georg Olms, Hildesheim, 2002), quer em suporte informático (projecto *ALIRASTA, Antologie della lirica italiana: raccolte a stampa*, coordenado por Simone Albonico na Universidade de Pavia, <http://rasta.unipv.it>; e projecto *URSUM, Sussidi alla Ricerca negli Studi Umanistici*, coordenado por Domenico Chiodo na Universidade de Turim, <http://www.sursum.unito.it/archivi/>).

²⁷ Aldo bateu a sua edição a partir de um manuscrito compilado por Bembo, o actual Vat. Lat. 3197, com base em dois códices antigos, e que só numa fase final foi confrontado com o Vat. Lat. 3195. Ampla bibliografia sobre o assunto em Gino Belloni, *op. cit.*

[...], “Seguita il poeta [...]”, etc. Esta operação não foi realizada, com certeza, de modo impensado, tanto mais que mereceu ao comentador a elaboração do *Trattato de l'ordine de' sonetti e canzoni mutato*²⁸, tentativa pioneira de teorização em torno da forma cancionero. Se esse rasgo de fantasia não deixou de colher críticas meritórias, a ordem das composições foi decalcada por Girolamo Ruscelli em 1554. O considerável número de edições batido ao longo do século XVI, cerca de três dezenas, ilustra bem a receptividade do público²⁹. Aliás, o livro de sonetos de António Ferreira, que se encontra estruturado segundo um modelo híbrido, algo lhe deverá, com a sequência de composições em vida, em morte, de circunstância e de devoção.

Mas a questão de modo algum era pacífica, se Giovanni Andrea Gesualdo, na introdução ao seu comentário, manifestava tanto desprezo pelos novos Aristarcos³⁰, talvez já conhecedor do comentário de Sebastiano Fausto da Longiano. Fausto institui uma nova ordem, assente

²⁸ Editado logo a seguir à dedicatória e antes da vida de Petrarca, é omitido a partir da terceira edição, continuando a ser impressa, como peça final desses aparatos, a nota sobre a *Divisione de' sonetti, e delle canzoni, del Petrarca in tre parti*. O tratado pode-se ler apud Gino Belloni, *op. cit.*, pp. 89-93.

²⁹ Que continua a ser atestada em 1814 por Marsand: “È tanto ragionevole quest'ordine che mi meraviglio non sia stato adottato molto prima” (apud Giuseppe Jacopo Ferrazzi, *Bibliografia petrarchesca*, Bassano, Sante Pozzato, 1877, reimpr. facsimilada, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1979, p. 133).

³⁰ “Onde non costringedomene l'antica legge de' sonetti e delle canzoni, e veggendo che 'l poeta lasciandone l'opre in un volume non ebbe questa cura, che punge sì forte noi altri, di darnela meglio ordinata, s'io mi studiassi di ridurvela in quel ch'io più dicevole ordine pensassi (là onde laude immortale et il nome d'un nuovo Aristarco me ne credessi acquistare), di meravigliosa et inaudita presonzione eterno biasmo potrei riportarne. Chi mai ebbe ardimento di cangiarne quello ordine, ancor che fosse non senza errore, il quale ne ritrovava da l'autore istesso lasciato? che s'Aristarco fu arditto ad ordinare i libbri d'Omero in quella maniera che noi li veggiamo, il fe' perché sapeva o leggeva non averli il poeta scritti, ma nella memoria de gli uomini solamente commessi, e le scritture per aventura, sì come false nei versi, così ne l'ordine varie ne ritrovava. / Servando adunque l'ordine del poeta istesso lasciato, et insin qui da tutti comunemente servato, seguiamo de' sonetti e de le canzoni la divisione, che se ne vede, parte in vita, parte in morte di madonna Laura: ancor che nell'una se ne leggano alcune cose, che forse nell'altra riposte meglio si leggerebbono” (apud G. Ferroni, A. Quondam, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 44). A *princeps* de *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo* foi editada em Veneza, no ano de 1533, por Giovan'Antonio di Nicolini e fratelli da Sabbio.

noutro critério: a divisão por formas métricas. Distingue duas secções, uma de sonetos, outra de canções, onde agrupa todas as restantes composições, nela incluindo também sextinas, baladas e madrigais. Aliás, era semelhante o modelo organizativo através do qual eram conhecidos os cancioneros italianos dos séculos XIII e XIV. O comentário não granjeou particular êxito no século XVI³¹.

Esse modelo formal foi depois plasmado na estruturação de cancioneros petrarquistas. É certo que já as *Opere toscane* de Luigi Alamanni, publicadas entre 1532 e 1533, se encontram divididas por formas poéticas. Mas o facto de terem sido publicadas no estrangeiro, em Lyon, quando o seu autor se encontrava no exílio, confere-lhes um estatuto à parte. Na verdade, é na segunda metade do século XVI que a tipologia começa a ganhar terreno, com as *Rime diverse* de Girolamo Muzio, impressas em Veneza, por Giolito, em 1551, ou o *Nuovo Petrarca* de Lodovico Paterno, de 1560, reeditado com o título de *Rime*, uma recolha dividida em quatro partes. Na vizinha Espanha, segue-a também Fernando de Herrera quando, em 1580, prepara a edição sevillhana das obras de Garcilaso de la Vega.

A sua difusão, numa cronologia mais avançada do século, não poderá ser dissociada da grande viragem que se opera, de uma poética dominada pela teoria da *imitatio*, para uma poética de inspiração empírica e racionalista, assente na definição de regras precisas, sob o impulso da nova leitura de Aristóteles. O Estagirita nunca se encontrara ausente das universidades italianas e a Universidade de Pádua continuara a ser um grande centro do aristotelismo, mas o seu alcance concentrara-se nas ciências físicas. A grande difusão da tradução da *Poética* feita por Alessandro de' Pazzi, em 1536, terá por sequência o comentário publicado em 1570 por aquele que, para Giulio Ferroni, é “il più originale tra i critici del secolo XVI”³², Lodovico Castelvetro. As

³¹ Teve uma única edição. Apesar disso, Carducci e Ferrari parecem manifestar alguma simpatia por ele, quando contrapõem, à “[...] prova molto bizzarra e piena di confusione” de Vellutello e de Ruscelli, a ideia de Fausto da Longiano e, já no século XVIII, de Pagello, que “[...] più semplicemente [...] avean raccolti e separati in due parti i sonetti e le canzoni” (“Prefazione”, Francesco Petrarca, *Le rime*, di su gli originali, commentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari, Firenze, Sansoni, 1899, reimpr. facsimilada, nuova presentazione di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni, 1984, p. xxxiv).

³² *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 119.

regras compositivas que descreve e preconiza não visam, de modo algum, um discurso que represente a verdade, mas que seja verosímil, ao mesmo tempo que satisfaz requisitos moralizantes e que proporciona deleite ao público leitor. Ora, a partir do momento em que a verdade passa a ser uma questão colateral, todas as atenções se voltam para a organização do discurso literário, alvo de uma visão muito tecnicista que leva ao estabelecimento de princípios normativos e ao desdobramento de classes, espécies e divisões tipológicas concebidas à semelhança das ciências físicas³³.

Assim fica vencido o espaço que medeia entre as *Rime* de dois autores de primeira água, Bembo, em 1530, e Marino, em 1602: as de Bembo, dispostas em elegante alternância, as de Marino, numa ampla gama de secções de índole temática e formal. São estes os marcos escolhidos por Amedeo Quondam, em “Petrarquistas e gentis-homens”, para balizar as transformações inerentes à pertinência do género lírico e à função da poesia³⁴.

4. TIPOLOGIAS

Por entre dúvidas e interrogações, têm vindo a ser formuladas e discutidas, nos últimos anos, várias hipóteses interpretativas da forma cancionero, enquanto macrotexto, que sugerem modelos e tipologias

³³ “[...] la rassomiglianza [è] la maniera generale della poesia, si come se noi volessimo trovare, che cosa fosse animale, & la sua maniera generale, & pendessimo le seconde spetie, che sono, gigante, nano, huomo, comunale, cavallo, bue, colombo, storione, carpione, aloro, quercia, & dicessimo, tutte queste spetie hanno per cosa commune tra loro, che sono sustantia vivente, adunque animale è sustantia vivente, & che cio fosse la maniera generale dell’animale. Ma, perche questo anchora sarebbe vero, se si considerassono le prime specie cosi. Animale si divide nelle sue prime specie, che sono tre, delle quali la prima è animale ragionevole, sensibile, & vegetabile, la seconda è animale sensibile, & vegetabile, & la terza è animale vegetabile, & tutte & tre queste spetie, come in cosa commune a loro concorrono in ciò, che sono sustantia vivente, adunque animale è sustantia vivente, non sarebbe meno vero nella materia nostra, se Aristotele avesse prese le prime spetie di poesia per mezzo di prouva, & havesse detto cosi.” (*Poetica d’Aristotele* vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro, Kekpika, Basilea, 1576, pp. 11-12)

³⁴ *Petrarca 700 anos*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da UC, 2005, pp. 188-248.

onde se projecta um campo de aplicação prática muito rico. Nesse quadro geral, ganham relevo dois grandes modelos de macrotexto, o *cancioneiro como romance* e o *cancioneiro como série*.

A fisionomia do cancionero-romance decorre do intuito de organizar os vários microtextos que o constituem ao longo do itinerário narrativo que conta uma história sentimental. As implicações realístico-psicológicas que se encontram na base da imitação da obra do primeiro moderno ganham consistência íntima quando associadas a uma componente evolutiva que as aproxima de uma experiência amorosa ou biográfica, em sentido geral. Essa concepção pode ser ilustrada pelo trabalho a seu tempo elaborado por Silvia Longhi, na senda das sugestões de Maria Corti, acerca do cancionero de Giovanni Della Casa³⁵. Por sua vez, a fisionomia da estrutura do cancionero serial não tem um suporte narrativo, estabelecendo-se elos de homogeneidade que podem ser de ordem muito diversa (formal, temática, de circunstância) entre os microtextos. Marco Santagata apresentou uma hipótese de formulação tipológica sugestiva, em virtude das pistas que lança, retomando dois conceitos muito explorados pelo novo pensamento dos anos oitenta, a partir da hermenêutica filosófica de Gianni Vattimo, *débil* e *forte*³⁶. Quando o petrarquismo começa a penetrar nas franjas do polissistema epocal, sendo ainda um fenómeno acentuadamente inovador, a sua posição é débil. Por consequência, a respectiva afirmação requer um modelo macrotextual vinculado a um andamento narrativo e com marcas inequívocas de uma ligação ao ambiente circundante. Numa fase mais avançada, quando ocupa uma posição de centralidade, ou seja, forte, anda associado a modalidades seriais de organização macrotextual assentes numa homogeneidade entre microtextos.

O auge da voga petrarquista, em Itália, acompanha o incremento dos circuitos editoriais e o florescimento da sociedade de cortesã³⁷.

³⁵ *Op. cit.*

³⁶ “Una prima ipotesi su cui lavorare potrebbe, allora, essere la seguente: un petrarchismo ‘forte’ non richiede il libro di rime, un petrarchismo ‘debole’ ne favorisce lo sviluppo. In termini un poco più generali: un codice petrarchista formato e fissato espunge il livello macrostrutturale, mentre un codice petrarcheggiante ancora aperto e in via di formazione empirica può accoglierlo fra i suoi settori sperimentali”, Marco Santagata, “Introduzione”, *Dal sonetto al Canzoniere [...]*, reed., sob título, “La forma canzoniere”, em *La lirica di corte nell’Italia del Quattrocento*, p. 34.

³⁷ Nota justamente Marco Santagata, no artigo “Nascer duas vezes. Vicissitudes da lírica italiana dos primeiros séculos”: *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 1, 2006, pp. 13-39,

Conforme mostrou Amedeo Quondam, o sucesso do petrarquismo, enquanto sistema de repetição sustentado por uma teoria da imitação com um conjunto de regras dotado de uma forte autoridade, é também apoiado por uma série de instrumentos editoriais mediadores³⁸. No epicentro desse fenómeno, situam-se as *Prose* de Pietro Bembo (1525, novamente publicadas, no século XVI, por cerca de duas dezenas de ocasiões), qual autoridade suprema que legitima esse reuso. Mas rimários, repertórios de imagens e antologias são instrumentos colocados à disposição de um público que, de apreciador de Petrarca, logo passa a imitador da sua poesia, através de um processo de reescrita e citação³⁹. O sucesso dos florilégios é tão intenso e os seus leitores são tantos que, entre 1556 e 1558, surge uma nova tipologia antológica mais orgânica, destinada a um público que não só requer uma “bússola de navegação” pela livraria, como exige a definição de uma bitola de qualidade e a sua sucessiva actualização⁴⁰. Ao sistema de repetição instaurado pela voga petrarquista, corresponde, na sociedade de corte, uma ritualização codificada de actos e atitudes, que se faz cada vez mais prescritiva,

onde faz uma nova leitura do período que vai das Origens à estação petrarquista, que é no seio do ambiente cortesão, e não cortês, que se geram as potencialidades exportadoras que dão à Itália o monopólio europeu do género lírico. A novidade e a peculiaridade da situação italiana residem no facto de a lírica se ter desvinculado do mundo das cortes feudais, abrindo-se a uma variedade multiforme e experimental, para depois renascer, a partir do século XV, no mundo socialmente heterogéneo, mas coeso, das cortes.

³⁸ No conjunto de estudos recolhidos em *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Ferrara, Panini, Centro di Studi Rinascimentali, 1991. A considerar na senda de id. e Giulio Ferroni, *La “locuzione artificiosa”. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del Manierismo*, e de A. Q., *Petrarchismo mediato [...]*, Roma, Bulzoni, 1974. No âmbito das mais recentes perspectivas de pesquisa, vd. também, *Il libro di poesia dal copista al tipografo*; os trabalhos de Roberto Fedi, acerca de vários cancioneiros quinhentistas, reunidos no volume *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990; e o estudo mais abrangente de Giovanni Cappello, *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo, 1998.

³⁹ Assumem a função de verdadeiro prontuário as *Regole grammaticali della volgare lingua* de Francesco Fortunio (1516, com 13 reedições), *Le tre fontane sopra la gramatica ed eloquenza di Dante, Petrarca e Boccaccio* de Nicola Liburnio (1526 e 1534), ou as *Osservazioni sopra il Petrarca* (1539 e 1550) do incansável Francesco Alunno, também autor de *Le ricchezze della lingua volgare* (1543, com 4 reedições), bem como de *La fabbrica del mondo* (1548, com 13 reedições). Vd. supra, 2.4.

⁴⁰ Amedeo Quondam, “Petrarquistas e gentis-homens”, pp. 236-238.

de tal forma que o comportamento modelar do poeta-cortesão passa também pelo reuso do formulário petrarquista. O alargamento não só do público apreciador de poesia, como também do número de autores de poesia, reflecte claramente aquele tipo de relação contígua que Fedi designa como *contemporaneidade horizontal e paratáctica*⁴¹. Gera-se, pois, uma homogeneidade entre destinador e destinatário que se irá reflectir no carácter serial de uma tipologia de cancionero petrarquista. Bem poderia ser emblematizada pelo próprio resultado do trabalho de edição, o livro, que, graças à fantástica invenção de Gutenberg, é reproduzido em sucessão. À estrutura narrativa do cancionero-romance, sobrepõe-se, pois, um modelo de organização serial, onde se espelha esse aspecto socializante da poesia petrarquista.

Por consequência, ao integrar contributos de outros domínios disciplinares, que vão da antropologia à história do livro e da edição, Amedeo Quondam lança bases fundamentais para uma compreensão mais alargada desse tipo de macrotexto que é o cancionero petrarquista:

Non c'è, insomma, soltanto l'economia macrotestuale e la dinamica tra *microtesto* e *macrotesto* nel petrarchismo "forte" o "debole" che sia [...]: prima ancora c'è un rapporto, fisico (veicolato tramite un libro) oltre che di memoria (la sua replicata lettura), c'è, soprattutto, un'assoluta istanza al tempo stesso di riscrittura e di citazione, che occorre assumere come parametro costitutivo e primario.⁴²

AMEDEO QUONDAM

5. AS *RHYTHMAS* DE 1595

Em Portugal, as edições quinhentistas de livros de poesia, integráveis na senda do petrarquismo, concentram-se na última década do século XVI, o que mostra que o desenvolvimento da tipografia, pelo que diz respeito à lírica, só por finais da centúria encontra condições favoráveis.

⁴¹ Roberto Fedi, *op. cit.*, p. 51.

⁴² Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, p. 103.

Com efeito, no espaço que medeia entre a edição do *Cancioneiro geral*, em 1516, e a última década do século, a circulação de textos poéticos processa-se, proeminentemente, por via manuscrita⁴³. Segundo Pina Martins, “Certos géneros literários que, pela sua própria natureza não representavam mercadoria de primeira necessidade, não ofereciam garantias de um bom investimento, enquanto havia uma tradição de cópia ou de reprodução manuscrita em *scriptoria* que já possuíam uma longa experiência artesanal”⁴⁴. No caso dos cancioneiros de mão miscelâneos, o processo de organização macrotextual implicado complexifica-se, em virtude da multiplicidade de instâncias mediadoras envolvidas. Cada cancioneiro é um *unicum*, onde interagem possuidor, amanuense, editor, autores e poemas transcritos, leitor modelo e leitor empírico⁴⁵. Na fisionomia do cancioneiro petrarquista que Pero de Andrade Caminha dedicou a D. Francisca de Aragão, hoje depositado na British Library, reflectem-se as circunstâncias que presidiram à sua elaboração e o perfil do destinatário, pelo que a sua estrutura macrotextual se diferencia claramente da do autógrafo depositado na Biblioteca Nacional que teria servido de referência, directa ou indirecta, para a sua feitura⁴⁶.

A questão do livro de poesia impresso coloca-nos, porém, perante um quadro comunicativo cuja incidência é, por si, substancialmente distinta. Os factores envolvidos situam-se num campo mais lato, ou não esteja em causa a reprodução de um considerável número de exemplares homologados, destinado a um público abrangente. O impacto dessa evolução é de tal ordem que, entre 1594 e 1598, são editados Sá de Miranda, António Ferreira, Diogo Bernardes e Luís de Camões, neste

⁴³ Se os caminhos da renovação petrarquista permanecem substancialmente alheios à colectânea de Resende, o processo de compilação sequencial que a enforma encontra-se ainda muito ligado à tipologia medieval, tema que mereceria um estudo específico.

⁴⁴ José V. de Pina Martins, “Para uma tentativa de edição crítica das poesias de Sá de Miranda”: *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque. Paris, 20-24 octobre 1981*, Paris, FCG, Centre Culturel Portugais, 1986, p. 148.

⁴⁵ Referi-me ao assunto em “Dois sonetos de D. Tomás de Noronha no *Cancionero Manuel de Faria*”: *Biblos*, 71, 1995, pp. 117-128.

⁴⁶ Tratei esse aspecto em “Raízes do bucolismo de Pero de Andrade Caminha. Desdobramento e reidentificação”: *Raízes Greco-latinas da Cultura Portuguesa. Actas do I Congresso da APEC*, Coimbra, Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, 1999, pp. 219-234.

caso por duas vezes⁴⁷. À exceção do caso de Diogo Bernardes, que tantas facetas tem ainda por esclarecer, todos os restantes poetas são editados a título póstumo. Apesar de a organização macrotextual desses livros nem sempre consentir o esclarecimento de uma *intentio auctoris*, faz-se sinal de padrões culturais, gostos e concepções poéticas do Portugal de finais do século XVI.

A princeps das *Rhythmas* de Camões, batida em Lisboa por Manuel de Lira no ano de 1595⁴⁸, foi preparada com grande cuidado editorial, apesar de, em termos tipográficos, não ser particular exemplo de elegância. Nela pôs o seu empenho D. Gonçalo Coutinho, a quem é dedicada por Estevão Lopes. Além disso, nas páginas iniciais, Camões é homenageado com composições laudatórias por Manuel de Sousa Coutinho, Francisco Lopes, Luís Franco, Diogo Bernardes e Diego Tabora Leitão. Fruto desse cuidado é também o “Prólogo aos Leytores” que a acompanha, precioso documento da reflexão que no Portugal da última década de quinhentos se fazia em torno da forma cancionero. Com base num passo da introdução à *Segunda parte das Rimas* que saiu da oficina de Pedro Crasbeeck em 1616, da responsabilidade de Domingos Fernandes, a sua autoria costuma ser atribuída a Fernão Rodrigues Lobo Soropita⁴⁹:

A que me pareceo ajuntar dous Prologos já impressos em louvor deste Poeta, hũ do Licenciado Fernão Rodriguez Lobo Çurrupita professor prestantissimo de Leis, & insigne Advogado nellas, que se imprimio com

⁴⁷ Em 1594, são impressas as *Várias rimas ao Bom Jesus* de Diogo Bernardes. No ano seguinte, a primeira edição das *Rhythmas* de Camões e as *Obras* de Sá de Miranda. Em 1596, *O Lima* e, em 1597, as *Rimas Várias. Flores do Lima* de Diogo Bernardes. Em 1598, os *Poemas lusitanos* de António Ferreira e a segunda edição das *Rimas* de Camões.

⁴⁸ *Rhythmas* de Luís de Camões, divididas em cinco partes. Dirigidas ao muito Illustre Senhor D. Gonçalo Coutinho. Impressas com licença do supremo Conselho da geral Inquisição, & Ordinário. Em Lisboa, Por Manoel de Lyra, Anno de M. D. Lxxxxxv. À custa de Estevão Lopez mercador de libros. Edição descrita por José V. de Pina Martins em “Os *Lustadas*” 1572-1972. *Catálogo da Exposição Bibliográfica, Iconográfica e Medalhística de Camões*, prefácio de Manuel Lopes de Almeida, introdução, selecção e notas bibliográficas por J. V. P. M., Lisboa, IN-CM, 1972, pp. 60-61. Dela foram publicadas duas reimpr. facsimiladas: s. l., Edição Comemorativa do IV Centenário da Estada de Luís de Camões na Ilha de Moçambique, s. d. [do exemplar que pertenceu a D. Manuel II]; Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1980 [do exemplar pertencente à Academia Brasileira de Letras].

a Primeira Parte das Rimas a primeira vez o anno de 1595. E porque por descuido meu se não tonou a imprimir as mais que as Rimas se estamparão se hia já perdendo o beneficio que de sua liçam eruditissima resulta aos curiosos, & pode ser que seja tambem necessaria a authoridade de seu Author, que nam he menor nesta profissam q̃ na outra de seu instituto proprio para defender a Luis de Camoẽs se para que não falte nada de engenho grande vierem a lovantarse algũ dia contra ele, agora que he morto, novos Corbillos, & Cesares Caligulas, como contra Vergilio não faltaraõ, o outro he do Licenciado Pedro de Maris [...]

DOMINGOS FERNANDES

Aliás, a reedição do prólogo, em 1616, mostra bem o apreço que continuava a merecer como texto dotado, por si mesmo, de particular valor histórico-crítico. É esse reconhecimento que leva à sua reedição. Todavia, os fortes elos articulatórios que o ligavam ao macrotexto de 1595 estilham-se, na medida em que a organização da *Segunda parte das Rimas* nada tem a ver com a divisão em cinco secções patente na edição quinhentista e cujos fundamentos são explicitados no seu texto.

Tantas e tão espinhosas são as questões suscitadas pela filologia da lírica camoniana que Maria Vitalina Leal de Matos a considerou “O mais importante problema textológico da literatura portuguesa”⁵⁰. Também as relativas modalidades de organização macrotectual colocam delicados problemas interpretativos. O significado da estrutura que informa a edição de 1595 é sinal, pois, de uma operação de mediação muito complexa, que implicará, mais directamente, o autor do prólogo, segundo tudo leva a crer Fernão Rodrigues Lobo Soropita⁵¹, o livreiro Estevão Lopes e D. Gonçalo Coutinho.

⁴⁹ Sobre Fernão Rodrigues Lobo Soropita, veja-se a síntese, que contempla as várias facetas da sua personalidade, compilada por Isabel Almeida em *Poesia maneirista*, apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para a análise literária de I. A., Lisboa, Comunicação, 1998, pp. 225-247.

⁵⁰ Título do artigo que publicou em *Românica. Revista de Literatura*, 4, 1995, pp. 9-22. Na diversidade das suas interpretações, são fundamentais os estudos de Leodegário A. de Azevedo Filho (consubstanciados na edição da lírica de Camões que começou a publicar em 1985, na IN-CM), Vítor Manuel de Aguiar e Silva (reunidos em *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994) e Cleonice Berardinelli (assinale-se a compilação, *Estudos camonianos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000, nova edição revista e ampliada).

⁵¹ Que, ao terminar o prólogo, aborda a questão da *intentio auctoris* sem panaceias: “E por isso se não bolio em mais que soo naquillo que claramente constou servico de

A identidade macrotextual petrarquista fica bem patente logo a partir dos dois primeiros sonetos:

Em quanto quis fortuna que tivesse
Esperança de algum contentamento,
O gosto de hum suave pensamento
Me fez que seus effeitos escrevesse.
Porem temendo amor que aviso desse
Minha escriptura a algum juyzo isento,
Escureceom'o engenho co tormento,
Pera que seus enganos não dissesse.
Ô vos que amor obriga a ser sogeitos
A diversas vontades, quando lerdos
Num breve livro casos tão diversos,
Verdades puras saõ, & não defeitos:
E sabey que segund'o amor tiverdes,
Tereis o entendimento de meus versos.

CAMÕES

Eu cantarei de amor tão docemente,
Por hũs termos em si tão concertados,
Que dous mil accidentes namorados
Faça sentir ao peito que não sente.
Farei que amor a todos avivente,
Pintando mil segredos delicados,
Brandas iras, sospiros magoados,
Temerosa ousadia, & pena ausente.
Tambem senhora do desprezo honesto
De vossa vista branda e rigurosa,
Contentarm'hei dizendo a menos parte.
Porem pera cantar de vosso gesto
A composiçam alta & milagrosa,
Aqui falta saber, engenho & arte.

CAMÕES

pena, & o mais vai assi como se achou scritto, & muito differente do que ouvera de ir se Luis de Camões em sua vida o dera à impressaõ: mas assi de baixo destas afrontas, que o tempo, & ignorancia lhe fezeraõ, resplandesce tanto a luz de seus merecimentos que basta para neste genero de poesia naõ avermos enveja a nenhũa nação estrangeira”.

Começemos por considerar o assunto sob o ponto de vista filológico. A presença, no *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, no *Cancioneiro de Luís Franco Correa* e no índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, de sequências de poemas organizadas de modo semelhante, conforme foi assinalada por Arthur Lee-Francis Askins, levou este crítico a admitir a precedência de uma antologia camoniana que teria sido manejada pelos vários amanuenses⁵². A composição com que começava seria, precisamente, o soneto “Em quanto quis fortuna que tivesse”, o qual, no entender de Askins, só não abre a sequência camoniana do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (sonetos 100 a 140 ou 145) por ter sido anteriormente transcrito no início da colectânea, logo em segundo lugar. Mas é com esse mesmo soneto, cuja função proemial é assinalada pelo *incipit*, “Sonetos diversos – 1.º”, que se abre a sequência camoniana do *Cancioneiro de Luís Franco*⁵³. Quanto a, “Eu cantarei de amor tão docemente”, esta composição ocupa o segundo lugar da sequência do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (101; depois de “Apolo e as nove Musas discantando”, 100) e o terceiro lugar na sequência do *Cancioneiro de Luís Franco*, também depois de “Apolo e as nove Musas discantando” (Soneto 2.º)⁵⁴. Daqui se deduz que a atribuição a esses dois sonetos de uma função introdutória é sustida por uma cadeia de transmissão manuscrita que só em parte conhecemos directamente.

O significado do lugar que a tradição conferiu a esses sonetos, em termos macrotextuais, encontra-se em plena sintonia com o seu sentido hermenêutico. O alcance proemial de “Em quanto quis fortuna que tivesse” articula-se a partir de um efeito perspéctico que abrange todo o itinerário existencial do poeta. O perno em torno do qual volteia é de ordem temporal, entre um passado que foi de esperança e lhe inspirou versos suaves (primeira quadra), um passado de desengano que perturbou o seu estro (segunda quadra) e um futuro que se projecta sobre a leitura que o público da obra fará. A este plano são consagrados os tercetos, que se abrem com o verso, “Ô vós que amor obriga a ser sogeitos”, numa apóstrofe ao destinatário que mantém muitas semelhanças com o

⁵² *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, edition and notes by A. L.-F. A., Braga, École Pratique des Hautes Études, FCG, 1979, pp. 20-25.

⁵³ Fl. 121 r., a partir da edição facsimilada desse cancionero, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário de *Os Lusíadas*, 1972.

⁵⁴ Fl. 121v., mas já anteriormente transcrito no fl. 44r.-v.

verso inicial do Cancioneiro, “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”⁵⁵. Ao envolver o leitor através desse expediente de alcance pragmático, o poeta facultava-lhe a chave interpretativa do cancionero que está em vias de se iniciar, com ele estabelecendo um pacto de leitura assente na correlação entre experiência amorosa, escrita e verdade. A sintonia entre as “diversas vontades” a que se encontram sujeitos os leitores-amantes e os “casos tão diversos” que serão contados reforça o tema, petrarquiano e petrarquista, da variedade ficcional e estilística, condensado na expressão do verso inicial de Petrarca, “rime sparse”. Por consequência, apesar de não decalcar, de modo próximo, a primeira composição dos *Rerum vulgarium fragmenta*, “Em quanto quis fortuna que tivesse” é um repositório das grandes características tipológicas do soneto *in limine*.

Por sua vez, “Eu cantarei de amor tão docemente” leva a marca daquele Bembo que, em 1530, abre as suas *Rime* com “Piansi e cantai lo strazio e l’aspra guerra”, um soneto introdutório de fundo moral em que faz apelo às Musas⁵⁶. A função proemial do soneto de Camões fica manifesta na apresentação dos *loci a persona* nele contida, a qual, no Cancioneiro, cabe, da mesma forma, aos sonetos que se sucedem a “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”. Desta feita, apresenta o modo como cantará e também os efeitos do seu canto sobre o público e a mulher que o inspirou, terminando com uma declaração de humildade perante a sua arte.

Da forma como se organizam as composições sucessivamente transcritas, não resultam sinais evidentes de uma agregação narrativa. O livro encontra-se dividido em cinco secções, cada uma das quais é consagrada a formas e géneros específicos. Mas consideremos os elos de coerência que ligam a organização macrotextual propriamente dita ao conteúdo do “Prólogo aos Leytores”, desde logo indicados pelo subtítulo, “*Rhythmas* de Luis de Camões. Divididas em cinco partes”, bem

⁵⁵ Sobre o assunto, são fundamentais os comentários e toda a informação aposta por Marco Santagata e por Rosanna Bettarini às respectivas edições do Cancioneiro, ad loc. Analisei a imitação desse soneto de Petrarca no artigo, “Spero trovar pietà, nonché perdono”. Tradução e imitação no lirismo português do século XVI”: *Critica del Testo*, 6, 2, 2003, pp. 837-851.

⁵⁶ Também a terceira composição do livro dos sonetos de António Ferreira remete para esse soneto de Bembo; vd. Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1997, pp. 386-392.

como pelo *incipit* que precede os sonetos, “Rithmas De Luis de Camões, repartidas em cinco partes”.

A primeira parte é consagrada a um conjunto de sonetos numerados até 66, mas com várias irregularidades de contagem. A primazia dada a esta forma é justificada, no prólogo, em virtude de “[...] ser composição de mais merecimento, por causa das difficuldades della assi em não admittir nenhua palavra ociosa nẽ de pouca efficátia, como em aver de cerrar toda a materia delle dentro no limite de quatorze versos, fechando o ultimo tercetto de maneira, que não fique ao entendimento desejo de passar avante”. A segunda parte reúne as dez canções petrarquistas de Camões, uma sextina e cinco odes “[...] que respondem aos versos Lyricos”. Na terceira secção, agrupam-se três elegias, um poema em *terza rima* e três em oitava rima, sendo evocado, a esse propósito, o exemplo de Ariosto. A quarta é formada por oito éclogas, “[...] specie de composição em se requiere menos sufficiencia”. Finalmente, a última parte fica reservada para as redondilhas, “[...] composições de verso pequeno, que são proprias da nossa Hespanha, em que Gregorio Sylvestre se aventajou notavelmente entre todos os Hespanhoes, & tevera o primeiro lugar, se Luis de Camões lho não ganhara, assi na agudeza dos conceitos, & propriedade das palavras, como na habilidade de metter regras impossiveis”⁵⁷.

A erudição do autor do prólogo fica bem patente na amplitude de autores e de épocas que chama à colação. À evocação de escritores e críticos da antiguidade, acrescenta-se a do poeta provençal Arnaut Daniel, dos espanhóis Herrera, Garcilaso e Rengifo, bem como de uma plêiade de figuras de destaque das letras italianas, Dante, Boccaccio, Sannazaro, Ariosto, Tasso, Bernardino Rota, Benedetto Varchi ou Gerolamo Fracastoro, autor do *Naugerius sive de poesia*, que foi aluno de Pietro Pomponazzi em Pádua.

Os princípios de ordem formalizante que nortearam a sua organização revêem-se na justificação que é aduzida a propósito do seu título, *Rhythmas*. A designação de *Rime*, de ampla circulação, tem na sua origem o primeiro verso da composição inicial do Cancioneiro, “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”, e, na Itália do século XVI, foi

⁵⁷ Donde se deduz que, relativamente à roda de Virgílio, tão divulgada na Idade Média, a poesia em redondilha é colocada abaixo do grau mais humilde, o bucolismo.

recorrentemente utilizada para intitular quer o Cancioneiro de Petrarca, quer compilações de poetas petrarquistas⁵⁸. As explicações dadas no “Prólogo aos Leytores” apoiam-se, porém, numa ordem de questões mais específica. Soropita considera que a palavra, de origem grega, pode querer dizer número ou harmonia, e que ambos os significados se adaptam ao verso italiano, “[...] porque não somente consiste em certo numero de syllabas, mas tambem na armonia causada dos accentos & consoantos”. Esta conceptualização tecnicista arrasta atrás de si o próprio Bembo, quando é citado um passo das suas *Prose della volgare lingua* onde se distinguem três tipos de rimas: regulares, livres e mistas. Desta feita, Pietro Bembo, o grande padroeiro de uma poética e de uma poesia assentes no princípio de *imitatio*, é reconduzido a “tres maneiras” de rimas. Paralelamente, a autoridade de Dante é evocada para legitimar o estatuto ficcional da poesia. Quer num caso, quer noutra, o prefaciador das *Rhythmas* dá mostras de uma clarividente flexibilidade crítica, pelo modo como aproxima esses autores do seu horizonte de ideias, mantendo-se fiel ao sentido da sua obra. Da normatividade preconizada por Bembo, retém a categorização. Da complexidade filosófica da obra dantesca, sublinha o filão mais evidente do pensamento do seu tempo, o aristotelismo.

A concepção da poesia como ficção tem por contraponto a ausência de referências à biografia de Camões. Na verdade, são questões de ordem formal, que se prendem com a divisão em formas e géneros e com regras compositivas, que mais interessam Soropita. Assim se compreende que a perícia de Camões seja apreciada e ganhe a primazia em virtude da sua habilidade compositiva, a “[...] habilidade de metter regras impossiveis, q̃ mostrou muito mais nas outras rimas”.

O valor concedido à classificação por formas e géneros literários, à normatividade categorial e à questão da verosimilhança aproximam, pois, o conteúdo do prólogo, bem como a operação de organização macrotextual que lhe é correlata, da nova leitura a que Aristóteles é sujeito, num momento avançado do século XVI⁵⁹. Petrarca não é dos

⁵⁸ Faz o ponto da situação Rosanna Bettarini nas pp. XXIII-XXIV da sua introdução ao Cancioneiro.

⁵⁹ A sua difusão, em Portugal, foi estudada por Aníbal Pinto de Castro, “Aquiles Estação, o primeiro comentador peninsular da *Arte poética* de Horácio”: *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10, 1976, pp. 83-102; id., “Os códigos poéticos em Portugal

autores mais citados no “Prólogo aos Leyrores”. Aliás, a única vez que é citado, é-o por ausência, a propósito da oitava rima, “de que não achamos que usasse Petrarca”. O que bem poderá significar que é omnipresente, enquanto modelo estruturante matricial.

6. UM PETRARQUISMO FORTE

Daqui se pode concluir que a edição das *Rhythmas* de 1595, enquanto macrotexto, actualiza o modelo do *cancioneiro serial*, organizado de acordo com um ideário formalizante que acompanha a nova voga da poética aristotélica. A divisão em cinco partes apoia-se em critérios explicitados no prólogo, prescindindo de marcas narrativas ou de referências biográficas. Trata-se, de facto, de uma tipologia que anda associada a um *petrarquismo forte*, característico de uma fase avançada, quando o exemplo de Petrarca já se alicerçou sobre uma posição de centralidade no polissistema epocal, ou seja, uma posição forte.

do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução”: *Revista da Universidade de Coimbra*, 31, 1984, pp. 505-532; e, mais recentemente, por Hélio Alves, *O sistema da poesia épica quincentista. Camões, Corte-Real e os contemporâneos*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1999. Chama a atenção o facto de um crítico com o renome de Lodovico Castelvetro não ser citado no prólogo. Poderiam ser aduzidas várias razões, sem esquecer que Castelvetro, em 1560, se retirou para a Suíça, em virtude das suas ideias protestantes.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

1. A ordem dos clássicos e o ruído de fundo

“Camões. A ordem dos clássicos e o ruído de fundo”: *Aprendizagem Desenvolvimento*, 10, 39-40, s. d. [2005].

2. Laura Bárbara

“Laura bárbara”: *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa. Actas. Volume 1*, Lisboa, Comissão para a Igualdade e os Direitos das Mulheres, 1995; “A figura feminina petrarquista em Camões, entre imitação e transformação”: Maria João Borges, Isabel Adelaide Almeida, Rita Marnoto et alii, *Lírica camoniana. Estudos diversos*, Lisboa, Cosmos, 1996; “Camões, Laura e a Bárbara escrava”: *Mathesis*, 6, 1997, e *Estudos de Literatura Portuguesa*, Viseu, Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa, 1999; “Petrarca em redondilha”: *Dynamique d’une Expansion Culturelle. Pétrarque en Europe. XIV-XX siècle. Actes du XXVI Congrès International du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995. A la mémoire de Franco Simone*, études réunies et publiées par Pierre Blanc, Paris, Honoré Champion, 2001; “O sol como lume dos olhos. Shakespeare e António Ferreira”: *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, Centro de Estudos Anglo-Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2003; “*Bárbara escrava*. Canon, Beauty and Color: an Embarassing Contradition”: *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 9, 2002 [*Post-Imperial Camões*]; “A ambivalência da *mimicry*. Leituras da Bárbara escrava”: *Revista Camoniana*, 3.ª s., 14, 2003; “Laura bianca, Bárbara nera. Le letture di Camões come riconversione al canone”: *Il Petrarquismo. Un modello di poesia per l’Europa*, a cura di Loredana Chines, Roma, Bulzoni, 2006.

3. Camões. Quem é quem

Conferência apresentada à *Jornada Clássica* sobre poéticas, Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa, Pólo de Viseu do Centro Regional das Beiras, 2002 [*Mathesis*, no prelo].

4. O dissídio camoniano: fractura e significação

Congresso Internacional de Lexicografia e Literaturas no Mundo Lusofónico (de 17 a 21 de Julho de 2000), organização de Leodegário A. de Azevedo Filho, Rio de Janeiro, Ágora da Ilha, 2002.

5. **Sobre o sentido da poesia camoniana**

Comunicação apresentada à *VI Reunião Internacional de Camonistas*, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Universidade de Coimbra, 1996 [*Actas*, no prelo].

6. **Da Arcadia a Sôbolos rios**

Associação Internacional de Lusitanistas. Actas do Quinto Congresso. Universidade de Oxford, 1 a 8 de Setembro de 1996, organização e coordenação de T. F. Earle, Oxford, Coimbra, Associação Internacional de Lusitanistas, vol. 2, 1998.

7. **A edição das *Rimas* de 1595 e o cancionero petrarquista**

Conferência apresentada à *VII Reunião Internacional de Camonistas*, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Universidade de Coimbra, 2005 [*Actas*, no prelo].

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1

Fotografia de José António Bandeirinha. *Chicago*, 2004.

Figura 2

Gravura exemplificativa das proporções da voluta jónica à maneira de Vitruvius apensa a, *Les dix livres d'architecture* de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures. Seconde Edition reveuë, corrigée, & augmentée. Par M. Perrault de l'Académie Royale des Sciences, Docteur en Medecine de la Faculté de Paris. A Paris, Chez Jean Baptiste Coignard, Imprimeur ordinaire du Roy, ruë S. Jacques, à la Bible d'or. M.DC.LXXXIV. Avec privilège de sa Majesté, reproduzida a partir da ed. facsimilada, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1979, p. 95, Planche xxxi.

Figura 3

Andrea del Sarto, *Ritratto di giovane donna con un petrarchino*, têmpera sobre madeira, 87 x 69 cm, Galleria degli Uffizi, Florença.

Figura 4

Gravura de figura feminina apensa a, Charles Sorel, *Le berger extravagant*, reproduzida a partir de *Shakespeare's Sonnets*, edited with analytic commentary by Stephen Booth, New Haven, London, Yale University Press, 1977, p. 453.

Figura 5

Mapa de Valclusa apenso a, *Le volgari opere del Petrarca con la spositione di Alessandro Vellutello da Luca*, Venezia, Giovannantonio & fratelli da Sabbio, 1525, reproduzido a partir de Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo*, Padova, Antenore, 1992, t. 6.

Figura 6

Domingos António de Sequeira, *A morte de Camões*, desenho a carvão e giz branco sobre papel, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Figura 7

António Olaio, *Fractura*, desenho a tinta da china sobre papel.

Figura 8

António Olaio, *Sentido*, desenho a tinta da china sobre papel.

Figura 9

António Olaio, *Sóbolos rios*, desenho a tinta da china sobre papel.

Figura 10

Fl. 1r. das *Rhythmas* de Luís de Camões, divididas em cinco partes. Dirigidas ao muito Illustre Senhor D. Gonçalo Coutinho. Impressas com licença do supremo Conselho da geral Inquisição, & Ordinário. Em Lisboa, Por Manoel de Lira, Anno de M. D. Lxxxxxv, reproduzido a partir da reimpr. facsimilada, s. l., Edição Comemorativa do IV Centenário da Estada de Luís de Camões na Ilha de Moçambique, s. d.

ÍNDICE DE NOMES

- Adorno, Theodor – 24
Agamben, Giorgio – 150
Agostinho (Santo) – 15, 20, 144, 145, 165, 178, 182, 208, 215
Alamanni, Luigi – 136, 239
Albonico, Simone – 231, 237
Alfani, Gianni – 45
Alighieri, Dante – 12, 19, 44, 45, 46, 50, 55, 88, 127, 136, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 178, 206, 250, 251
Almeida, Ana Cristina – 6
Almeida, Aníbal de – 134
Almeida, Fernando de – 66
Almeida, Irène Assiba d' – 201
Almeida, Isabel Adelaide de – 81, 246
Almeida, Manuel Lopes de – 245
Alunno, Francesco – 55, 242
Alves, Francisco – 105
Alves, Hélio – 124, 128, 252
Anastácio, Vanda – 68
Andrade, Francisco de – 10
André, Carlos Ascenso – 137, 212
André, João Maria – 6
Andrea del Sarto – 52
Angeli, Franco – 231
Anselmi, Gian Mario – 6, 58, 88
Antonelli, Roberto – 234
Antunes, M. – 10
Apele / Apeles – 50
Apolónio de Rodes – 199, 200
Appel, Carl – 233
Aquilecchia, Giovanni – 187
Araújo, Abel de Mendonça Machado de – 11
Arcimboldo, Giuseppe – 158
Ariani, Marco – 13
Ariosto, Lodovico – 40, 54, 127, 128, 136, 250
Aristarco de Samos – 238
Aristófanis – 115
Aristóteles – 15, 20, 53, 116, 117, 123, 127, 129, 180, 239, 240, 251
Arnaut Daniel – 206, 250
Askins, Arthur Lee-Francis – 68, 191, 248
Asor Rosa, Alberto – 14, 230
Ataíde, Catarina de – 103, 137, 181
Atenágoras – 14
Auerbach, Erich – 76
Aurigemma, Marcello – 13
Avalle, D'Arco Silvio – 229, 232
Azevedo Filho, Leodegário A. de – 6, 150, 246
Bachelard, Gaston – 109
Baldacci, Luigi – 120
Baptista, Fernando Paulo – 6
Barenghi, Mario – 9
Barocchi, Paola – 157
Barreto, Francisco – 103
Barreto, Luís Filipe – 25
Barros, José Leitão de – 135
Barzizza, Gasparino – 155
Beaujour, Michel – 171
Beer, Marina – 123
Belchior, Maria de Lurdes – 212
Belloni, Gino – 120, 234, 237, 238
Beltran, Vicenç – 230
Bembo, Pietro – 12, 13, 39, 40, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 72, 74, 88, 93, 153, 154, 155, 156, 171, 174, 237, 240, 242, 249, 251

- Benson, Peter – 201
 Benvenuti, Antonia Tissoni – 230
 Berardinelli, Cleonice – 246
 Bernardes, Diogo – 39, 42, 69, 84, 86, 87, 194, 244, 245
 Bernardino da Vercelli – 194
 Bernardo (Santo) – 83, 84, 165
 Berni, Francesco – 63
 Berra, Claudia – 235
 Bersuire, Pierre – 202
 Bessière, Jean – 114
 Bettarini, Rosanna – 84, 160, 234, 249, 251
 Bevilacqua, Nicolo – 121
 Bhabha, Homi – 98, 100, 101, 103, 105
 Bianchi, E. – 50
 Billanovich, Giuseppe – 37
 Bindoni, Francesco di Alessandro – 120, 237
 Blanc, Pierre – 6
 Blanchot, Maurice – 170, 171, 172, 173, 181, 185
 Blecua, José Manuel – 213, 214
 Blumenberg, Hans – 137
 Boaventura (Santo) – 165
 Boccaccio, Giovanni – 37, 38, 44, 55, 58, 154, 156, 203, 250
 Boiardo, Matteo Maria – 57
 Bongi, Salvatore – 52
 Booth, Stephen – 71, 75
 Borges, Maria João – 81
 Borsellino, Nino – 201, 202
 Boscán, Juan – 43, 88, 183, 207, 208
 Bracciolini, Poggio – 155
 Bradbrook, M. C. – 73, 77
 Braga, M. Marques – 39, 69, 80, 84
 Braga, Teófilo – 81, 103, 104, 105, 134, 137, 138
 Brambilla Ageno, Franca – 167
 Brandão, Diogo – 78
 Brandão, José Luís – 6
 Brea, M. – 232
 Brioschi, Franco – 55
 Brito, Duarte de – 78
 Bronze, Francisco – 134
 Brugnolo, Furio – 229, 232, 234
 Bruno, Giordano – 163, 187, 188
 Brusagli, Riccardo – 123
 Buchanan, George – 76, 213
 Calcídio – 182
 Calvino, Italo – 9, 23, 228
 Câmara, Ruy Dias da – 192
 Caminha, Pero de Andrade – 39, 42, 67, 68, 86, 244
 Camões, Luís de – 5, 6, 9, 10, 11, 12, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 42, 43, 65, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 119, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 143, 144, 145, 148, 149, 158, 163, 164, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 185, 186, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 203, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 218, 219, 220, 225, 227, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251
 Campos, Agostinho de – 105, 106
 Campos, Fernando da Silva – 128
 Camus, Marcel – 201
 Cangrande della Scala – 44
 Cappello, Giovanni – 242
 Cardoso, João Corrêa – 6
 Carducci, Giosuè – 239
 Carlos V (Imperador) – 41
 Carrai, Stefano – 231
 Carrara, Enrico – 50
 Carvalho, Joaquim de – 10, 11, 13
 Cassadei, Alberto – 123
 Castelo Branco, Camilo – 109
 Castelvetro, Lodovico – 136, 239, 240, 252
 Castiglione, Baldassare – 12, 13
 Castiglione, Giovanni Battista – 55
 Castilho, António Feliciano de – 100, 101
 Castro, Alberto Osório de – 104
 Castro, Aníbal Pinto de – 5, 16, 42, 81, 125, 126, 137, 145, 158, 193, 251
 Castro, D. João de – 128, 129

- Castro, Silvio – 137
 Catroga, Fernando – 133
 Catulo – 234
 Cavalcanti, Guido – 45
 Cavillac, Cécile – 118
 Céard, Jean – 63
 César, Júlio – 136, 137
 Ceserani, Remo – 234
 Chastel, André – 13
 Chauveau, Jean-Pierre – 201
 Chiodo, Domenico – 237
 Cícero – 128, 155, 156
 Cidade, Hernâni – 22, 43, 196
 Ciliberto, Michele – 188
 Cino da Pistoia – 45
 Cipião – 136
 Coelho, Eduardo Prado – 6, 25
 Coelho, Jacinto do Prado – 21, 112, 119, 125, 130, 150
 Collinet, Jean-Pierre – 201
 Colonna, Giacomo – 50
 Colonna, Vittoria – 40, 195
 Comanini, Gregorio – 157
 Comas, António – 208
 Comino, Giuseppe – 157
 Contini, Gianfranco – 46, 48, 160, 205, 234, 239
 Cooper, Frederick – 98
 Cortesão, Jaime – 182
 Cortese, Paolo – 155
 Corti, Maria – 228, 229, 241
 Coutinho, D. Gonçalo – 245, 246
 Coutinho, Manuel de Sousa – 245
 Couto, Aires do – 6
 Couto, Diogo do – 88, 191
 Coveri, Lorenzo – 229
 Crasbeeck, Pedro – 43, 71, 100, 192, 245
 Creel, Bryant L. – 218, 219
 Cristo, Jesus – 100, 202, 219
 Cruz, Luís da – 213
 Cunha, Maria Helena Ribeiro da – 11, 12, 22
 Cunha, Xavier da – 87, 102, 103
 Curtius, Ernst Robert – 129
 da Sabbio (fratelli/irmãos) – 120, 237, 238
 da Sabbio, Giovannantonio di Nicolini – 120, 237, 238
 Dasilva, José Manuel – 231
 de Chateaubriand, François-René – 94, 102, 104
 de Montaigne, Michel Eyquem – 171
 de Nolhac, Pierre – 233
 De Robertis, Domenico – 205, 206
 de Ronsard, Pierre – 62, 63, 73
 de Sade (família) – 121
 De Sanctis, Francesco – 45, 130
 de' Ferrari, Gabriele Giolito – 44, 52, 239
 de' Medici, Cosimo – 182
 de' Pazzi, Alessandro – 239
 Deleuze, Gilles – 186, 187
 Della Casa, Giovanni – 229, 241
 Della Corte, Francesco – 114
 Della Mirandola, Pico – 12
 Descartes, René – 22, 25
 Deswarte-Rosa, Sylvie – 122
 Di Girolamo, Costanzo – 55
 Dias, Epifânio da Silva – 128
 Diógenes – 136
 Dionisotti, Carlo – 13, 44, 58, 154, 156
 Dolce, Ludovico – 44
 Domenichi, Lodovico – 229
 du Perron, Anquetil – 104
 Duarte, Afonso – 226
 Earle, T. F. – 70, 71, 225
 Eco, Umberto – 116
 Elam, K. – 58
 Elizabeth I (rainha de Inglaterra) – 77, 78
 Equicola, Mario – 12, 13
 Erasmo de Roterdão – 155
 Erspaner, Francesco – 194, 231
 Ésquilo – 115
 Estácio – 136
 Estaço, Aquiles – 213
 Eufanone / Eufrônio – 50
 Eurípides – 115
 Faccani, Remo – 236
 Faggin, G. – 10
 Faria, Manuel Severim de – 136

- Fausto da Longiano, Sebastiano - 120,
 121, 122, 237, 238, 239
 Fedi, Roberto - 54, 242, 243
 Feijó, J. Maria - 134
 Feo, Michele - 36, 166, 233, 235
 Fernandes, Domingos - 122, 245
 Fernandes, R. M. Rosado - 163
 Fernando de Saxónia-Coburgo-Gotha, D.
 - 134
 Ferrari, Severino - 239
 Ferrazzi, Guisepe Jacopo - 238
 Ferreira, António - 39, 42, 68, 70, 71, 72,
 74, 75, 76, 77, 78, 84, 194, 225, 238,
 244, 245, 249
 Ferreira, José Ribeiro - 133
 Ferreira, Miguel Leite - 71
 Ferreira, Vergílio A. - 11
 Ferrero, Giuseppe Guido - 95
 Ferro, Manuel - 6
 Ferroni, Giulio - 6, 42, 53, 61, 238, 239,
 242
 Festugière, Jean - 12
 Fialho, Maria do Céu - 133
 Fiamma, Gabriele - 61
 Ficino, Marsilio - 12, 13, 14, 15, 18, 19,
 20, 94, 157, 179, 181, 182, 184, 185,
 216
 Figueiredo, João R. - 6, 125
 Fitton, Mary - 78
 Floriani, Pietro - 156
 Forni, Arnaldo - 238
 Forni, Giorgio - 58
 Fortunio, Francesco - 242
 Foucault, Michel - 153
 Fracastoro, Gerolamo - 250
 Fraga, Maia do Céu - 225
 França, José-Augusto - 134
 Francisca de Aragão, D. - 103, 137, 244
 Franco, Luís - 245
 Frederico de Aragão (rei de Nápoles) - 195
 Frescobaldi, Dino - 45
 Friedman, John Block - 201, 202
 Fubini, Mario - 206
 Gago, José Mariano - 25
 Gama, Vasco da - 126, 129
 Gambará, Verónica - 39, 40
 Garai, Blasco de - 194
 Garcilaso de la Vega - 39, 40, 43, 174,
 183, 193, 194, 239, 250
 Gardini, Incola - 53
 Garin, Eugenio - 13, 36, 182, 225
 Garrett, Almeida - 109, 131
 Gebauer, Günter - 56
 Genette, Gérard - 116, 117
 Genot, G. - 231
 Gentile, Giovanni - 187
 Gentile, Sebastiano - 14, 15
 Gesualdo, Giovanni Andrea - 238
 Gianni, Lapo - 45
 Gigliucci, Roberto - 6, 194, 229
 Gil, Fernando - 18, 129
 Giovanna d'Aragona - 55
 Girard, René - 56, 57
 Glaser, Edward - 89
 Gnisci, Armando - 6
 Gonçalves, Elsa - 226
 Gorni, Guglielmo - 46, 165, 230, 231,
 235
 Griffin, Bartholomew - 72
 Gröber, Gustav - 232
 Grundy, Joan - 77
 Guarini, Giovanni Battista - 136
 Guicciardini, Francesco - 58
 Guinizzelli, Guido - 45
 Guittone d'Arezzo - 44, 45, 164
 Gutenberg - 243
 Hebreu, Leão - 12, 13, 93
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich - 22, 23,
 25, 133
 Hempfer, Klaus W. - 53, 58, 153
 Henricpetri, Sebastianum - 209
 Heródoto - 208, 209
 Herrera, Fernando de - 239, 250
 Hesíodo - 114, 117, 140
 Holanda, Francisco de - 122
 Homero - 39, 40, 115, 117, 136, 137, 238
 Horácio - 36, 38, 39, 76, 113, 116, 117,
 197, 199, 200, 208, 212, 215, 216

- Hortis, Attilio – 54
 Hubler, Edward – 72, 75
 Hugo de S. Vítor – 165
 Hultkrantz, Ake – 201
- Iâmblico – 14
 Ioseph – 136
 Isidoro de Sevilha (Santo) – 161
- Jacopo da Lentini – 44, 45, 164
 Jean de Meun – 194
 Jesuíno, Jorge Correia – 25
 Joana, D. (filha do Imperador Carlos V) – 41
 João III, D. – 41
 João, D. (filho de D. João III) – 41
 Jones, Peter – 71, 78
 Jorge, Maria Manuel de Araújo – 25
 Jossa, Stefano – 123
 Joukovsky, Françoise – 201, 202
 Juromenha, visconde de (João António de Lemos Pereira de Lacerda) – 94, 96, 99, 102, 103, 104, 134, 136
- Kablitz, Andreas – 58
 Knight, G. Wilson – 75
 Krauss, Charlotte – 54, 237
 Kristeller, Paul Oskar – 13, 15, 182
 Kristeva, Julia – 159
 Kushner, Eva – 114
- Lacan, Jacques – 177, 178, 180
 Lacerda, Fernão Correia de – 89
 Lanciani, Guilia – 232
 Lanier, Emilia – 78
 Laplace – 24
 Laura de Noves – 121
 Lausberg, Heinrich – 163
 Leishman, J. B. – 76
 Leitão, Diego Taborda – 245
 Lemos, João de – 226
 Leonardo da Vinci – 50
 Lessing, Gotthold Ephraim – 133
 Ley, Klaus – 54, 237
 Liburnio, Nicolà – 55, 242
 Lira, Manuel de – 245
 Longhi, Silvia – 228, 241
- Lopes, Estevão – 245, 246
 Lopes, Francisco – 245
 Lopes, Óscar – 18
 Lopez de Ayala, Diego – 194
 López Estrada, Francisco – 198
 Lorenzetti, Paolo – 12
 Lotman, J. M. – 236
 Loureiro, Manuel – 137
 Lourenço, Eduardo – 17, 18, 138
 Lucrécio – 127, 129
 Lull, Ramón – 182, 183, 184
- Macedo, Helder – 18, 129, 130
 Machado, António – 228
 Magalhães, Rodrigo da Fonseca – 134
 Magiulli, Gigliola – 201
 Magne, Augusto – 79
 Maia, Carlos da Silva – 134
 Malabou, Catherine – 23
 Maler, Bertil – 79
 Malipiero, Girolamo – 120
 Malpaghini, Giovanni – 233
 Mantegna, Andrea – 50
 Manuel I, D. – 137
 Manuel II, D. – 245
 Manuppella, Giacinto – 13
 Manuzio, Aldo – 58, 116, 237
 Maravall, José Luis – 129
 Marcel, Raymond – 13, 14
 March, Ausias – 183, 184
 Maria (Virgem) – 145
 Maria Madalena (Santa) – 61
 Maria, D. (filha de D. Manuel) – 137
 Marino, Giambattista – 95, 240
 Mariz, Pedro de – 100, 192, 246
 Marnoto, Rita – 54, 122, 150, 193, 194, 240, 249
 Marques, António – 25
 Marsand, Antonio – 238
 Martelli, Mario – 201
 Martellotti, Guido – 36, 50
 Martines, Lauro – 77
 Martins, José V. de Pina – 11, 12, 244, 245
 Marzaduri, Marzio – 236
 Matos, Maria Vitalina Leal de – 21, 125, 246

- Mattoso, José – 133
 Mayr, Sigismondo – 194
 Mazzali, Ettore – 123, 155
 Mazzoni, Iacopo – 157
 McClintock, Anne – 139
 Medici (família) – 14
 Melczer, William – 21
 Ménager, Daniel – 63
 Mendes, João – 22
 Mendes, José Amado – 133
 Mendes, Vítor – 6
 Menéndez y Pelayo, Marcelino – 183, 184
 Mesquita, Maria Filomena Trilho y Blanco – 6, 77
 Miller, Jacques-Alain – 180
 Mioni, Lino – 6
 Miranda, Francisco de Sá de – 39, 80, 81, 84, 225, 244, 245
 Miranda, José A. Bragança de – 137
 Miranda, José da Costa – 6
 Modigliani, Ettore – 233
 Mohr, J. C. B. – 13
 Molas, Joaquín – 208
 Monaci, Ernesto – 233
 Monção, visconde de – 134
 Monda, D. – 58
 Monsanto, conde de – 39
 Montemor, Jorge de – 194, 205, 218, 219
 Mooney, Michael – 182
 Moraes, Vinício de – 201
 Moreira, Maria Clarinda – 225
 Morin, Edgar – 9, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31
 Mortier, Roland – 114
 Moura, Manuel de – 226
 Moura, Vasco da Graça – 128
 Mundt-Espín, Christine – 54, 237
 Muzio, Girolamo – 239

 Nascimento, João Cabral do – 226
 Nelson, John Charles – 13
 Nero – 39
 Newton – 24
 Niccoli, Sandra – 14
 Noferi, Adelia – 51, 159, 163, 165, 166, 188

 Noronha, D. António de – 42, 193
 Notaro – V. Jacopo da Lentini

 Oelmüller, W. – 53
 Olaio, António – 6
 Oliveira, Francisco – 6
 Olms, Georg – 237
 Orbicciani, Bonagiunta – 44, 45
 Orsini, Fulvio – 233
 Osório, João de Castro – 226
 Osório, Jorge Alves – 201
 Ossola, Carlo – 13, 55, 157
 Ovídio – 39, 40, 50, 77, 84, 127, 136, 137, 199, 200

 Pacca, Vinício – 93
 Pagello, Sebastiano – 239
 Pakscher, Arthur – 233
 Pantani, Italo – 237
 Paolino, Laura – 93, 233
 Paparelli, Gioachino – 13
 Pasini, Mapheo – 120, 237
 Pasquini, Emilio – 44, 233
 Paterno, Lodovico – 61, 136, 239
 Peirce, Charles Sanders – 159
 Peixoto, Afrânio – 137
 Pelaez, Mariano – 233
 Pellegrino di Capua, Camillo – 61, 62, 68, 72, 73
 Pereira, Maria Helena da Rocha – 114, 197, 201, 203
 Pérez, Aurelio – 133
 Perugi, Maurizio – 58
 Petrarca, Francesco – 12, 19, 21, 22, 27, 29, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 58, 59, 60, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 91, 92, 93, 95, 96, 109, 119, 120, 121, 124, 136, 137, 144, 145, 154, 156, 159, 160, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 178, 186, 193, 196, 205, 206, 208, 209, 225, 226, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 242, 249, 251, 252
 Petrocchi, Giorgio – 44, 164
 Petrónio – 40
 Pflaum, Heinz – 13

- Pimpão, Álvaro Júlio da Costa - 11, 16, 42, 125, 126, 145, 158, 186, 193
- Pinho, Sebastião Tavares de - 6, 83, 127, 214
- Pinto, Maria José Vaz - 14
- Pirrotta, Nino - 201
- Pita, António Pedro - 6
- Platão - 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 31, 32, 115, 117, 157, 167, 180, 185, 192, 216
- Plínio - 127, 129
- Plotino - 14, 15, 180, 216
- Poliziano, Angelo - 153, 155
- Pomponazzi, Pietro - 250
- Ponchiroli, Daniele - 48, 160, 205, 234
- Porena, Manfredi - 233
- Porfírio - 14
- Porto, Nuno - 6
- Povoledo, Elena - 201
- Pozzi, Giovanni - 47, 57
- Pozzi, Mario - 12
- Prince, F. T. - 77
- Proclo - 14
- Prosperi, Adriano - 13
- Protágoras - 117
- Pyrard, François - 104, 105
- Quaglio, António - 44
- Quondam, Amedeo - 6, 42, 48, 53, 54, 56, 61, 120, 156, 178, 229, 238, 240, 242, 243
- Raimondi, Ezio - 53
- Ramalho, Américo da Costa - 113
- Rebello, Luís de Sousa - 18, 38, 129
- Regn, Gerhard - 58
- Reichenberger, Kurt - 219, 220
- Reis, Carlos - 131
- Renan, Ernest - 36
- Rengifo, Juan Diaz - 250
- Resende, André Falcão de - 113
- Resende, Garcia de - 78, 80, 226, 244
- Ribeiro, Aquilino - 80
- Ribeiro, Bernardim - 80, 81
- Ricci, Pier Giorgio - 37, 50
- Rico, Francisco - 119, 235
- Riquer, Martín de - 208
- Ritter Santini, Lea - 53
- Rivers, Elias L. - 174
- Rizzo, Silvia - 36
- Rodrigues, João Resina - 25
- Rodrigues, José Maria - 137
- Rodrigues, Manuel Augusto - 13, 212, 219
- Rodríguez-Moñino, A. - 215
- Romanò, Angelo - 233
- Roque, João Lourenço - 133
- Rossi, Giuseppe Carlo - 193
- Rossi, Luca Carlo - 234
- Rossi, Vittorio - 37
- Rota, Bernardino - 195, 250
- Ruscelli, Girolamo - 55, 238, 239
- Sabunde, Raimundo - 183, 184
- Sala-Molins, Louis - 183
- Salazar, Diego de - 194
- Salgado Júnior, António - 22
- Salutati, Coluccio - 155
- Salvo-Cozzi, Guisepe - 233
- Sanchez, Juan - 127
- Sannazaro, Iacopo - 39, 40, 42, 43, 136, 156, 174, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 216, 217, 218, 220, 250
- Sannia Nowé, Laura - 137
- Santagata, Marco - 47, 50, 54, 93, 119, 120, 164, 167, 229, 231, 234, 235, 241, 249
- Santos, Boaventura de Sousa - 109, 110, 139
- Saraiva, António José - 18, 21, 127
- Saraiva, José Hermano - 113
- Sartre, Jean-Paul - 201
- Sberlati, Francesco - 123
- Sebastião, D. - 41
- Segre, Cesare - 53, 228
- Sena, Jorge de - 18, 21, 41, 135
- Séneca - 36, 144, 145
- Senghor, Leopold - 201
- Sequeira, Domingos António de - 133
- Sérgio, António - 21, 22, 112
- Serrão, Lopo - 214
- Shakespeare, William - 9, 57, 62, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 87

- Sidney, Philip – 71, 73
 Silva, Carlos – 10, 15
 Silva, José Maria da Costa e – 101, 111, 112
 Silva, Vítor Manuel de Aguiar e – 12, 18, 41, 75, 113, 119, 125, 150, 246
 Silvestris, Bernardus – 182
 Simonin, Michel – 63
 Sismondini, Alberto – 6
 Sócrates – 31, 117
 Sólon – 114, 117
 Sorel, Charles – 63
 Soropita, Fernão Rodrigues Lobo – 66, 67, 90, 99, 245, 246, 251
 Sousa, Manuel de Faria e – 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 127, 136, 186, 227
 Spaggiari, Barbara – 160
 Spagnoletti, Giacinto – 50
 Spencer, Edmund – 71
 Stegagno Picchio, Luciana – 135, 136, 137
 Stoler, Ann Laura – 98
 Storck, Wilhelm – 99
 Storey, H. Wayne – 234, 235
 Surrey, conde de (Henry Howard) – 77
 Swift, Jonathan – 101
 Silvestre, Gregório – 250

 Tales – 15
 Tansillo, Luigi – 136, 195
 Tasso, Bernardo – 195
 Tasso, Torquato – 39, 40, 109, 123, 126, 153, 154, 155, 157, 170, 250
 Tassoni, Luigi – 166
 Tavani, Giuseppe – 232
 Tavares, Isabel – 103, 137, 181
 Teive, Diogo de – 76
 Teócrito – 195
 Teotónio (Santo) – 128
 Terracina, Laura – 39, 40
 Testa, Enrico – 228, 229
 Thorpe, Thomas – 71
 Tibulo – 216, 217
 Tissoni Benvenuti, Antonia – 201
 Tocco, Felice – 188
 Todorov, Tzvetan – 93
 Tolomei, Cláudio – 44

 Tomaso da Messina – 36, 47
 Torelli, Pomponio – 53
 Torgal, Luís Reis – 133
 Torraca, Francesco – 193
 Trissino, Gian Giorgio – 49, 50
 Tucídides – 136

 Ulm, Renate – 201
 Uspenskij, B. – 236

 Valgrisi, Vincenzo – 121
 Valla, Giorgio – 116
 van Linschoten, Jan Huyghen – 140
 Varchi, Benedetto – 250
 Vasconcelos, Carolina Michaëlis de – 80, 99, 100
 Vasconcelos, José Leite de – 79
 Vatasso, Marco – 233, 234
 Vattimo, Gianni – 241
 Vecchi Galli, Paola – 233
 Veiga, António Lopes da – 66
 Vellutello, Alessandro – 120, 121, 124, 135, 237, 239
 Villa Ardura, Rocío de la – 14
 Villegas, Antonio de – 198
 Virdis, Maurizio – 137
 Virgílio – 39, 40, 50, 109, 113, 136, 156, 195, 196, 199, 203, 204, 205, 206, 211, 216, 217, 246, 250
 Vitelli, H. – 188

 Warning, Rainer – 53
 Watson, Thomas – 72, 73, 74
 Waytt, Thomas – 77
 Weinberg, Bernard – 12, 53
 Weisgerber, Jean – 114
 Wilkins, Ernest Hatch – 234
 Wilson, John Dover – 72
 Wind, Edgar – 13
 Wirth, Jean – 13
 Wulf, Christoph – 56

 Zamponi, S. – 234
 Zonta, Giuseppe – 12

ÍNDICE

Introdução	5
1. A ordem dos clássicos e o ruído de fundo	7
1. Calvino e os clássicos	9
2. O neoplatonismo de Camões: posições críticas	9
3. Mediações conceptuais. A dialéctica camoniana	12
4. A ordem da desordem. Morin e a actualidade de Camões	23
5. O Amor	26
2. Laura Bárbara	33
1. A figura feminina	35
2. A <i>imitatio</i>	35
3. A figura feminina em Petrarca	44
4. O petrarquismo quinhentista: literatura e sociedade	51
5. A figura feminina petrarquista	57
6. Shakespeare e António Ferreira	70
7. Petrarca em redondilha	78
8. A <i>Bárbara escrava</i>	89
9. <i>Mimicry</i>	94
3. Camões. Quem é quem	107
1. Senso comum e conhecimento científico	109
2. A imagem biográfica de Camões e o conhecimento científico: posições críticas ...	111
3. A ficcionalidade, as poéticas da Antiguidade Clássica e o seu legado	114
4. O petrarquismo entre ficcionalidade e empirismo	119
5. Leituras camonianas	124
6. História e antropologia da literatura	130
7. Entre senso comum e conhecimento científico	139
4. Fractura e significação	141
1. O dissídio	143
2. Séneca, Santo Agostinho, Petrarca	144
3. <i>Fragmenta</i>	145
4. Dissídio e significação	147

5. Sobre o sentido do lirismo camoniano	151
1. O princípio de analogia entre Renascimento e Maneirismo	153
2. Camões e a inquietude dos signos	158
3. O ditado de amor	162
4. Em torno do centro	170
5. O excesso	173
6. O desejo da palavra	177
7. Mudança e simulacro	186
6. Da <i>Arcadia</i> a <i>Sôbolos rios</i>	189
1. Camões e Sannazaro	191
2. Orfeu e Pã	196
3. A flauta e a lira	209
7. A forma cancionero e a edição das <i>Rhythmas</i> de 1595	223
1. A forma cancionero	225
2. A teoria do macrotexto	228
3. Para a história da forma cancionero	231
4. Tipologias	240
5. As <i>Rhythmas</i> de 1595	243
6. Um petrarquismo <i>forte</i>	252
Nota bibliográfica	253
Índice de ilustrações	255
Índice de nomes	257