

ONÁRIO



CAMões



TOR  
E SILVA

INHO

DICIONÁRIO

DE



LUÍS de  
CAMões

COORDENAÇÃO  
VÍTOR AGUIAR E SILVA

CAMINHO

DICIONÁRIO



LUÍS de

CAM ões



DICIONÁRIO



LUÍS de  
CAM ões

COORDENAÇÃO  
VÍTOR AGUIAR E SILVA

CAMINHO

Título: DICIONÁRIO DE LUÍS DE CAMÕES  
Coordenação: VÍTOR AGUIAR E SILVA  
© Editorial Caminho, 2011  
Coordenação editorial: Laura Mateus Fonseca  
Revisão: Fernanda Fonseca, Laura Mateus Fonseca e Nuno Carvalho

Capa: design – Rui Rosa/Croquidesign  
Ilustração da capa: *Retrato de Camões*, de Fernão Gomes (c. 1573)  
Seleção iconográfica: Vítor Serrão  
Paginação: Manuela Pinto  
Pré-impressão: Leya, SA  
Impressão e acabamento: CEM

1.ª edição  
Tiragem: 2000 exemplares  
Data de impressão: setembro de 2011  
Depósito legal n.º 316 808/10  
ISBN: 978-972-21-2146-0

Editorial Caminho, SA  
Uma editora do Grupo Leya  
Rua Cidade de Córdova, n.º 2  
2610-038 Alfragide – Portugal  
www.caminho.leya.com  
www.leya.com

## Apresentação

Conceber, planificar e dar corpo a um *Dicionário de Camões* é um empreendimento complexo e temível, tal é a grandeza da obra do Poeta e de tal modo os estudos camonianos — ou a camonologia ou a camonística — têm acumulado e reelaborado, desde há mais de quatro séculos, notícias históricas e biográficas, indagações filológicas e histórico-literárias, análises e debates de natureza poetológica, juízos críticos, propostas hermenêuticas e reflexões filosóficas, políticas, teológicas, etc., sobre o Escritor que, logo a partir do último quartel do século XVI, se converteu na figura estelar do cânone da literatura portuguesa e cuja poesia, tanto a épica como a lírica, alcançou irradiação universal sobretudo desde o Romantismo e continua a fecundar outros poetas, a originar novas leituras e interpretações, a ser objeto de novas investigações filológicas e de novas reflexões ensaísticas. Por outras palavras, Camões é um clássico que tem sido moderno ao longo dos séculos, desde o Maneirismo e o Barroco até à nossa contemporaneidade, porque inúmeros leitores, em todas as épocas, têm lido admirativamente a sua obra e porque gerações sucessivas de escritores têm dialogado com a sua poesia, reescrevendo-a, refratando-a, reinterpretando-a, desvelando nela os seus próprios sonhos e desejos, os seus próprios espectros e demónios, as suas mágoas e melancolias. Como aforismaticamente escreveu Azorín: «en tanto en quanto los clásicos son capaces de reflejar nuestra sensibilidad moderna, son clásicos».

O domínio fundamental que o Dicionário contempla é naturalmente a obra de Camões, nos seus diversos modos, géneros e subgéneros literários, nas suas formas, nos seus significados e nas suas articulações filosóficas e ideológicas. Não se descurou a biografia do Poeta, sobre a qual têm sido urdidadas tantas conjeturas, mas o lugar central do Dicionário está ocupado pelas análises de vária índole do *corpus* textual camoniano, objetivo que pressupõe a clarificação, na medida do possível, do labiríntico problema dos textos autênticos e dos textos apócrifos da lírica de Camões. As questões

filológicas suscitadas pela tradição manuscrita e pela tradição impressa da obra camoniana, sobretudo no que diz respeito à lírica, mereceram também por isso especial atenção. Aquelas análises, sem prejuízo dos seus vectores linguísticos, estilísticos, poéticos, temáticos, mitocríticos, antropológicos, etc., assentam numa perspectiva histórico-literária *lato sensu* e inscrevem-se muitas vezes num horizonte comparatista, segundo as diversas iluminações heurísticas que o comparatismo pode proporcionar — e.g., Camões e Virgílio, Camões e Petrarca, Camões e Ariosto, etc., ou, no domínio das relações interartes, as articulações entre a poesia e a música, a poesia e a pintura, a poesia e as artes plásticas, em geral.

Como contributos para a construção, sempre precária e lábil, do contexto da obra camoniana, figuram no Dicionário extensos verbetes sobre os grandes movimentos da cultura, das ideias e das artes que modelaram o tempo histórico de Camões: Humanismo, Renascimento, Petrarquismo, Neoplatonismo e Maneirismo. Estes conceitos histórico-culturais, filosóficos e estético-literários representam elementos fundamentais da configuração e da dinâmica do campo literário contemporâneo do Poeta.

A fim de proporcionar ao leitor uma representação mais minudente desse campo literário, foram incluídos no Dicionário artigos sobre escritores coevos de Camões, com alguns dos quais o Poeta manteve comprovadamente relações literárias e pessoais. O seu círculo de amizades e de eventuais inimizades literárias continua a ser, aliás, matéria mal conhecida e controversa, mas é um facto bem significativo que a edição *princeps* d'*Os Lusíadas* tenha vindo à luz despida de quaisquer paratextos de louvor e celebração, como era usual naquela época. A configuração do campo da literatura portuguesa no tempo de Camões seria precária, se não se tivesse em conta a sua inserção numa alargada comunidade interliterária ibérica e, mais latamente ainda, numa comunidade interliterária ibérica com uma influentíssima componente itálica. Daí a existência de artigos dedicados a autores espanhóis e italianos que contribuíram poderosamente para a configuração daquele campo.

O estudo da recepção de Camões, na história da literatura portuguesa e nas principais literaturas estrangeiras, constituiu um dos grandes objetivos do Dicionário. No âmbito da literatura portuguesa, diversos verbetes analisam a recepção da obra de Camões no Barroco, no Neoclassicismo, no Romantismo, no último quartel do século XIX, no Neorromantismo e no(s) Modernismo(s). Os artigos sobre Camões e o cânone literário português, sobre a polémica contra José Agostinho de Macedo e sobre Camões e Fernando Pessoa correlacionam-se estreitamente com aqueles verbetes. Os artigos sobre a recepção de Camões nas principais literaturas estrangeiras proporcionam um estudo pormenorizado da irradiação universal da poesia camoniana, desde as traduções aos comentários, às análises e aos juízos que lhe têm sido dedicados.

A origem e o desenvolvimento plurissecular da camonologia estão contemplados em artigos autónomos consagrados a numerosos camonistas, desde Pedro de Mariz, Manuel Correia, Severim de Faria e Faria e Sousa até Hernâni Cidade, Rebelo Gonçalves, Costa Pimpão, Emmanuel Pereira Filho e Jorge de Sena. Ao longo dos tempos foram os camonistas que, como biógrafos, comentadores, editores, filólogos, historiadores literários e hermeneutas, contribuíram decisivamente para que a obra de Camões fosse difundida, estudada e admirada. Um dos critérios adotados na escolha dos camonistas aos quais foi consagrado um verbete autónomo foi o da não inclusão de camonistas vivos — e existem felizmente muitos insígnis camonistas vivos.

Quando o Dicionário estava já praticamente encerrado, ocorreram dois infaustos acontecimentos que enlutaram a comunidade dos camonistas. No dia 8 de outubro de 2010, faleceu o Doutor Aníbal Pinto de Castro (n. 1938), Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, que durante muitos anos regeu com mestria a cadeira de Estudos Camonianos na sua Faculdade e que legou à camonologia um rico e sólido património de investigações coligidas na obra *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano* (Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007). A doença que lhe ensombrou os últimos anos de vida impediu que redigisse para este Dicionário diversos artigos que generosamente tinha aceitado escrever. No dia 30 de janeiro de 2011, faleceu no Rio de Janeiro o Professor Leodegário Amarante de Azevedo Filho (n.1927), Professor Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Professor Emérito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), que desde os anos finais da década de sessenta do século XX se consagrou de modo absorvente ao estudo da lírica de Camões, em particular aos problemas do seu cânone, num extraordinário labor corporizado em numerosos estudos e sobretudo nos volumes da edição da *Lírica de Camões*, publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda e ainda não concluída — contribuição inestimável para o conhecimento do texto da lírica do Poeta. Felizmente, o Professor Leodegário Amarante de Azevedo Filho ainda pôde enriquecer e honrar este Dicionário com a sua colaboração.

Como responsável pela coordenação do *Dicionário de Luís de Camões*, cabe-me a conceção e a planificação da obra. Como sempre acontece, entre o modelo ideal projetado e a sua realização prática medeia uma inevitável distância. Tenho consciência de algumas limitações e de algumas lacunas do Dicionário, sobretudo em áreas como a historiografia, a geografia, a astronomia e a medicina, relevantes em especial na leitura d'*Os Lusíadas*. Embora o princípio orientador que regeu a conceção e a planificação do Dicionário tenha sido o da primazia concedida ao estudo da obra poética de Camões, não se optou de modo nenhum por uma orientação formalista *stricto sensu*. Em empreendimentos desta natureza, porém, é por vezes difícil encontrar colaboradores

especializados e com disponibilidade de tempo. Numa eventual segunda edição do Dicionário, poderão ser sanadas algumas daquelas limitações e lacunas.

Procurei assegurar a colaboração de camonistas, tanto nacionais como estrangeiros, de várias gerações, com diversas orientações metodológicas, com entendimentos diferentes da obra de Camões, guiando-me tão-só pelo reconhecimento da sua competência e procurando, na medida do possível, adequar os verbetes solicitados à especialização de cada um. Apenas em dois casos, se a memória não me traiçoa, os colaboradores convidados não puderam aceder à minha solicitação, por motivos de saúde e por outros compromissos inadiáveis de trabalho académico. Impressionou-me muito o modo como praticamente todos, com as duas exceções referidas, aceitaram com entusiasmo colaborar neste projeto. Se necessário fosse, esta é mais uma prova de como Camões está vivo e fala à inteligência e à sensibilidade dos nossos contemporâneos.

Respeitei naturalmente a inteira liberdade de cada colaborador na conceção e na escrita dos seus artigos. Camões e a sua obra foram sempre objeto de análises e interpretações diversas, divergentes e muitas vezes contrapostas e é esta pluralidade de vozes filológicas, poetológicas, críticas e hermenêuticas que constitui um dos fascínios maiores dos estudos camonianos. Não se trata de anular o conceito de verdade, nem sequer de o relativizar radicalmente, mas tão-só de reconhecer que a complexidade formal e semântica da poesia de Camões convoca legitimamente diversas propostas de compreensão, explicação e valoração, exigindo dos camonistas um rigor acrescido na fundamentação, na argumentação e na explanação das suas análises filológicas, histórico-literárias, críticas e hermenêuticas. Não é estranhável, por isso, que entre as ideias, as interpretações e os juízos expressos nalguns verbetes de diferentes autores se encontrem hipóteses, teses, propostas e perspetivas não coincidentes e porventura até discrepantes.

Vou mencionar um exemplo concreto relativamente simples. Nalguns artigos, encontrará o leitor a expressão «*concílio* dos deuses» — deuses olímpicos e deuses marinhos — e noutros encontrará a forma «*consílio* dos deuses». A palavra *consílio* ocorre uma única vez n' *Os Lusíadas* (I.20.3) — «Quando os Deuses no Olimpo luminoso, / onde o governo está da humana gente, / se ajuntam em *consílio* glorioso» —, aparecendo assim grafada em todos os exemplares da edição de 1572. A forma *concílio* não ocorre no poema. Em latim, a palavra *consilium*, derivada do verbo *consulere*, significa conselho, assembleia de consulta, aconselhamento e deliberação. A palavra *concilium*, relacionada com o verbo *calare*, significa reunião, ajuntamento, assembleia, nos quais se toma uma deliberação, sendo usada sobretudo no domínio eclesial. Como se conclui, o conteúdo semântico dos dois vocábulos é muito semelhante, sendo de relevar apenas como fator distintivo o uso prevalente de *concílio* na linguagem da

Igreja Católica. Por isso, alguns editores d' *Os Lusíadas* — Faria e Sousa, Barreto Feio, Cláudio Basto e Hernâni Cidade, por exemplo — adotam a palavra *concílio*, ao passo que outros editores — e.g., Epifânio Dias, José Maria Rodrigues, Costa Pimpão, António José Saraiva, Emanuel Paulo Ramos e Sílvio Elia — utilizam o vocábulo *consílio*. Tendo em consideração que esta é uma forma registada em todos os exemplares conhecidos da edição *princeps* d' *Os Lusíadas* e que não existem razões de ordem semântica que contrariem tal uso, também eu defendo a utilização da forma *consílio* (a qual, como anota José Maria Rodrigues, figura no prólogo da *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, coevo de Camões, no sintagma «o grave consílio dos Deuses»). Não me esqueço, todavia, de que eminentes classicistas e camonistas como Américo da Costa Ramalho e Maria Helena da Rocha Pereira utilizam nos seus estudos a forma *concílio*.

Agradeço aos colaboradores a confiança que lhes mereceu este projeto e o modo generoso como nele participaram. O seu saber e o seu labor é que permitiram tornar realidade o *Dicionário de Luís de Camões*.

Devo um agradecimento especial a José Manuel Mendes, porque foi ele, alguns anos atrás, a voz persuasiva que me lançou o desafio desta tarefa camoniana agora concluída.

Agradeço a Zeferino Coelho e a Laura Mateus Fonseca o empenhamento, o desvelo e a competência com que acompanharam o desenvolvimento e a concretização deste projeto editorial.

E por último — só na sucessão dos parágrafos... —, agradeço à minha Mulher o devotado apoio que me prestou na realização deste sonho.

Braga, 31 de março de 2011  
Vitor Aguiar e Silva

## Colaboradores

- Abel N. Pena — Universidade de Lisboa  
Apolo (Mito de); Musas (Mito das)
- Aires A. Nascimento — Universidade de Lisboa  
Humanismo
- Albano Figueiredo — Universidade de Coimbra  
*Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende; Poesia peninsular do século xv e Camões (A)
- Amadeu Torres — Universidade Católica Portuguesa e Universidade do Minho  
Traduções latinas d' *Os Lusíadas*
- Ana Filipa Gomes Ferreira — Universidade de Lisboa  
Bernardes, Diogo
- Ana María García Martín — Universidade de Salamanca  
Bilinguismo literário luso-castelhano no tempo de Camões; Uso do castelhano na obra de Camões (O)
- Ana María S. Tarrío — Universidade de Lisboa  
Meneses, João Rodrigues de Sá de
- Ángel Marcos de Dios — Universidade de Salamanca  
Boscán, Juan; Garcilaso de la Vega; Montemayor, Jorge de
- Anne Gallut-Frizeau — Universidade de Toulouse Le Mirail  
Morgado de Mateus e a edição d' *Os Lusíadas* (O)
- Anne-Marie Quint — Universidade de Paris III  
Pinto, Frei Heitor; Receção de Camões na Literatura Francesa
- António Apolinário Lourenço — Universidade de Coimbra  
Camões e Fernando Pessoa
- Artur Anselmo — Universidade Nova de Lisboa  
Censura inquisitorial na época de Camões (A); Coelho, Manuel; Craesbeeck, Pedro; Fernandes, Domingos; Ferreira, Frei Bartolomeu; Gonçalves, António; Lira, Manuel de; Lopes, Estêvão; Tarrique, Frei António; Tipografia portuguesa no tempo de Camões (A)
- Carlos Ascenso André — Universidade de Coimbra  
Degredo (Tema do... na poesia de Camões); *Eneida e Os Lusíadas* (A); Metamorfose (Tema da... na obra de Camões); Ovídio e Camões; Poesia e pintura na poesia de Camões
- Carlos Cunha — Universidade do Minho  
Braga, Teófilo (camonista); Comemoração do Tricentenário da Morte de Camões — 1880
- Dinah Moraes Nunes Rodrigues — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC Rio  
*Cancioneiro de Luís Franco Correa*; Gândavo, Pero de Magalhães de; *Rimas* de Camões (*Cancioneiro ISM* e comentários)
- Elias Torres Feijó — Universidade de Santiago de Compostela  
Receção de Camões na Galiza

- Fernando Azevedo — Universidade do Minho  
Camões e a Literatura Infantojuvenil
- Fernando Paulo Baptista — Centro de Estudos Aquilinos  
Ribeiro, Aquilino (camonista)
- Fernando Pinto do Amaral — Universidade de Lisboa  
Melancolia
- Frederico Lourenço — Universidade de Coimbra  
Amor; Gonçalves, Francisco da Luz Rebelo (camonista); Homero
- Gilberto Mendonça Teles — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro — PUC Rio  
Receção de Camões na Literatura Brasileira
- Helena Langrouva — Investigadora doutorada pela Universidade Nova de Lisboa  
Camões e as Artes; Camões e a Música; Marte (Mito de); Neptuno (Mito de); Orfeu (Mito de); Viagem n'Os Lusíadas, nas *Rimas* e nas *Cartas* de Camões
- Hélio J. S. Alves — Universidade de Évora  
Corte-Real, Jerónimo; Crítica camoniana no século XVII (A) (em parceria com Maria da Conceição F. Pires); Épica na Literatura Portuguesa do século XVI (A); Epopeia e o poema cavaleiresco no Renascimento (A); Evemerismo n'Os Lusíadas; Faria e Sousa, Manuel de; Máquina do Mundo n'Os Lusíadas (A); Maravilhoso n'Os Lusíadas (O)
- Irina Khoklova — Universidade de S. Petersburgo  
Receção de Camões na Literatura Russa
- Isabel Almeida — Universidade de Lisboa  
Cartas de Camões; Cidade, Hernâni (camonista); Correia, Manuel; Maneirismo; Maneirismo em Camões; Mariz, Pedro de; Morais, Francisco de; Rodrigues, José Maria (camonista)
- Ivo Castro — Universidade de Lisboa  
Língua de Camões
- João de Almeida Flor — Universidade de Lisboa  
Receção de Camões na Literatura Inglesa
- José Augusto Cardoso Bernardes — Universidade de Coimbra  
Adamastor (Episódio do); *Auto dos Anfitriões*; *Auto d'El Rei Seleuco*; *Auto de Filodemo*; Medida Velha; Pinto, Fernão Mendes; Renascimento; Teatro
- José Cândido de Oliveira Martins — Universidade Católica Portuguesa  
Amora, António Soares (camonista); Figueiredo, Fidelino de (camonista); *História Trágico-Marítima* (antiepopéia da decadência do império); Naufrágio de Sepúlveda (Episódio do); Paródias d'Os Lusíadas; Polémica contra José Agostinho de Macedo
- José Carlos Seabra Pereira — Universidade de Coimbra  
Augustinianismo em Camões; Camões e o(s) Modernismo(s) em Portugal; Camões e o Neorromantismo; Inês de Castro (Episódio de)
- Juan M. Carrasco González — Universidade da Extremadura (Cáceres)  
Bernardim Ribeiro e Camões
- Júlia Garraio — Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra  
Michaëlis de Vasconcelos, Carolina; Storck, Wilhelm (camonista)
- Kenneth David Jackson — Universidade de Yale  
Edição *Princeps* d'Os Lusíadas (A)

- † Leodegário A. de Azevedo Filho — Universidade Estadual do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Métrica em Camões (A)
- Luís de Oliveira e Silva — Universidade Nova de Lisboa  
Autor e narrador n'Os Lusíadas; Consílio dos Deuses Marinhos; Consílio dos Deuses Olímpicos; Épica e Império; Fado e Fortuna d'Os Lusíadas; Gama, Vasco da; *Lusíadas (Os)* e *La Araucana*; Vasco da Gama a D. Quixote (De)
- Luís de Sá Fardilha — Universidade do Porto  
*Cancioneiro da Biblioteca do Escorial*; *Cancioneiro de Corte e de Magnates*; *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal*; *Cancioneiro de Évora*; *Cancioneiro do Manuscrito 2209* do Arquivo Nacional da Torre do Tombo; *Cancioneiro da Real Academia de la Historia de Madrid*; Castro do Rio, Martim de; Lencastre, D. João de (Duque de Aveiro); Luís, Infante D.; Portugal, D. Manuel de
- Mafalda Ferin Cunha — Universidade Aberta  
Camões na poesia barroca portuguesa; Quevedo (Castelbranco), Vasco Mousinho
- Manuel Ferro — Universidade de Coimbra  
Almeida, Manuel Pires de; Boiardo, Matteo Maria (receção em Portugal); Doze de Inglaterra (Episódio dos)
- Marcia Arruda Franco — Universidade de São Paulo  
Afrânio Peixoto, Júlio (camonista); Cãnone literário português e Camões (O); Desconcerto do mundo (Tema do... na obra de Camões); Ficalho, Conde de, *Flora dos Lusíadas*; Horacianismo em Camões; Labirintos
- Margarida Braga Neves — Universidade de Lisboa  
Sena, Jorge de (camonista)
- Maria Augusta Lima Cruz — Universidade do Minho  
Camões e Diogo do Couto
- Maria da Conceição F. Pires — Escola Secundária Gabriel Pereira (Évora)  
Crítica camoniana no século XVII (A) (em parceria com Hélio J. S. Alves); Faria, Manuel Severim de
- Maria do Céu Fraga — Universidade dos Açores  
Armas e letras; Canção; *Cancioneiro de Cristóvão Borges*; *Cancioneiro de Fernandes Tomás*; *Círculo Camoniano*; *Collecção Camoneana* de José do Canto; Eclogas; Elegias; Epístolas; Odes; Orta, Garcia de; Pavão, José de Almeida (camonista); Sextina
- Maria Helena Ribeiro da Cunha — Universidade de São Paulo  
Neoplatonismo de Camões; *Revista Camoniana*
- Maria Helena da Rocha Pereira — Universidade de Coimbra  
Tradição clássica na obra de Camões (A)
- Maria Manuela Gouveia Delille — Universidade de Coimbra  
Receção de Camões na Literatura Alemã
- Maria do Rosário Lupi Belo — Universidade Aberta  
Camões e o Cinema
- Maria Vitalina Leal de Matos — Universidade de Lisboa  
Biografia de Luís de Camões; *Lusíadas (Os)*; Sá de Miranda, Francisco de
- Marina Machado Rodrigues — Universidade Estadual do Rio de Janeiro  
Lírica de Camões: modelo de edição crítica da Nova Escola Camoniana Brasileira; Pereira Filho, Emmanuel (camonista)
- Martim de Albuquerque — Universidade de Lisboa  
Conceção do poder político em Camões (A)



- Micaela Ramon — Universidade do Minho  
Saraiva, António José (camonista); Sérgio, António (camonista); Sonetos; Sonho de D. Manuel; Tempestade Marítima (Episódio da)
- Ofélia Paiva Monteiro — Universidade de Coimbra  
Camões e o Romantismo português
- Paulo de Medeiros — Universidade de Utrecht  
Receção de Camões na Literatura Norte-Americana
- Paulo Meneses — Universidade dos Açores  
Carvalho, José Gonçalo Herculano de (camonista)
- Pedro Serra — Universidade de Salamanca  
Receção de Camões na Literatura Espanhola
- Rita Marnoto — Universidade de Coimbra  
Ariosto, Ludovico; Bembo, Pietro; Camões no Neoclassicismo; Castiglione, Baldassare; Hebreu, Leão; Petrarquismo; Petrarquismo em Camões; Retratos femininos na poesia de Camões; Sannazaro, Iacopo
- Roberto Mulinacci — Universidade de Bolonha  
*Locus amoenus*; *Locus horridus*; Oriente, Fernão Álvares do
- Sheila Moura Hue — Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Castro, Estevão Rodrigues de; *Lusíadas (Os)*, Edição dos «piscos»; Resende, André Falcão de; *Rhythmas* de Luís de Camões (1595); Soropita, Fernão Rodrigues Lobo
- Silvina Pereira — Universidade de Lisboa; Teatro Maizum  
Vasconcelos, Jorge Ferreira de
- T. F. Earle — Universidade de Oxford  
Ferreira, António e o projeto de criação de um poema épico
- Valeria Tocco — Universidade de Pisa  
*Lusíadas (Os)*; tradição manuscrita; Receção de Camões na Literatura Italiana
- Vanda Anastácio — Universidade de Lisboa  
Aragão, D. Francisca de; Caminha, Pero de Andrade; D. Maria, Infanta
- Vasco Graça Moura — Escritor  
Redondilhas *Sóbolos rios que vão* ou *Sobre os rios que vão*; Retratos de Camões
- Virgínia Soares Pereira — Universidade do Minho  
*Lusíadas*; Luso (Mito de); Resende, André de; Tágides
- Vítor Aguiar e Silva — Universidade do Minho  
Actéon (Mito de); Andrada, Miguel Leitão de; Baco (Mito de); Camões e D. Sebastião; *Cancioneiro Hispano-Português* da Hispanic Society of America; *Cancioneiro Juromenha*; *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*; Cânone das *Rimas (O)*; Dias, Augusto Epifânio da Silva (camonista); Forma cancionero e as *Rimas* de Camões (A); Ilha dos Amores (Episódio da); Juromenha, Visconde de (camonista); Pimpão, Álvaro Júlio da Costa (camonista); *Rimas* (ed. 1598); Vénus (Mito de)
- Vítor Serrão — Universidade de Lisboa  
Camões e as artes do seu tempo, entre Humanismo e *Bella Maniera*
- Xosé Manuel Dasilva — Universidade de Vigo  
Filgueira Valverde, Xosé; Régio, José (camonista)
- Zulmira Santos — Universidade do Porto  
Poesia religiosa em Camões (A); Velho do Restelo (Episódio do)



**ACTÉON (Mito de).** Actéon foi filho de Aristeu e de Autónoe — neto, portanto, de Apolo e de Cadmo — e aprendeu a arte da caça com o centauro Quíron, tendo-se tornado um hábil e apaixonado caçador. O episódio central do mito consiste na metamorfose de Actéon em cervo e na sua subsequente dilaceração mortal por parte dos seus próprios cães. As causas da sua metamorfose e da sua morte são objeto de versões diferentes: segundo alguns autores (por exemplo, Estesícoro), Actéon teria sido punido por Zeus por ter tentado desposar Sêmele, amante do senhor do Olimpo; segundo outros autores (Eurípides, Diodoro Sículo), Actéon ter-se-ia jactado de ser mais exímio na arte venatória do que Ártemis; segundo outra tradição, Actéon foi culpado de ter visto desnuda uma das grandes deusas virgens, Ártemis. A mais conhecida e influente versão do mito encontra-se nas *Metamorfoses* de Ovídio (III, 138-252), onde se narra que, após uma jornada venatória, à hora do meio-dia — hora culminante da ardência solar e do desejo erótico —, Actéon entrou num bosque que não conhecia — um espaço com as características do *locus amoenus* — e avistou numa gruta a deusa Diana, que, acompanhada por ninfas desnudadas como ela, tomava banho nas águas cristalinas. Com gritos de surpresa, as ninfas rodearam a deusa, ocultando-a com os seus corpos. Diana, com o rosto tingido de rubor, salpicou com água o rosto e os

cabelos de Actéon e disse-lhe que poderia contar, se fosse capaz, que a vira despojada de roupa. Logo Actéon se transformou em veado e, tendo perdido a voz, embora mantivesse a consciência de si mesmo, após ter visto nas águas o seu rosto cervino e as suas hastes, encetou uma fuga veloz, mas foi alcançado pelos seus cães que, sem o reconhecerem, o despedaçaram e devoraram. Ovídio sublinha que a metamorfose fatal não foi causada por um crime ou por uma culpa de Actéon, mas sim por um erro ou por um delito da Fortuna (nos *Tristia*, II, 105-106, Ovídio reitera este entendimento, explicando de igual modo a *relegatio* imperial que sobre ele recaíra).

Boccaccio narrou o mito na sua *Genealogia dos Deuses Pagãos* (l. V, cap. XIV), concluindo a sua narrativa com uma interpretação alegórica proposta pelo mitógrafo Fulgêncio (século V), que haveria posteriormente de ter grande fortuna: a matilha — o catálogo ovidiano das *Metamorfoses* enumera trinta e oito cães — devorara o património de Actéon e, por isso, se podia dizer que este fora comido pelos seus animais de caça (noutras versões, os cães são substituídos pela multidão de servidores e privados que arruinam a fazenda dos senhores apaixonados pelas aventuras cinegéticas).

A narrativa ovidiana da metamorfose de Actéon está presente como subtexto na *Commedia* de Dante (*Inferno*, XIII, 124-129) e avulta

que saiu em 1543, costuma ser considerada, simbolicamente, o seu momento fundador. Nela é posto em destaque o encontro com o embaixador veneziano Andrea Navagero, ocorrido em Granada no ano de 1526, quando estava a ser preparado o casamento de Carlos V com D. Isabel, irmã de D. João III, na presença de vários intelectuais portugueses.

Já Fernão Lopes, na *Crónica del Rei D. João I*, que remonta à primeira metade do século XV, evoca a autoridade de Petrarca. Mas é do ambiente de Alcobça que provêm os mais claros sinais de uma assimilação bastante livre da sua lição, em dois tratados em prosa, o *Boosco Deleitoso* e o *Orto do Esposo*, escritos por mão anónima no século XV, se não em finais da centúria anterior. No plano do lirismo, um dos primeiros temas a ser assimilado é o sentimento do tempo e da natureza, ao longo de uma linha que se estende entre o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e a *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, mas é alheia às valências introspectivas do universo petrarquista. Apesar de as suas indagações íntimas se ficarem por uma perspetiva de exterioridade, Bernardim conhecia Petrarca, pois retoma passos da sua obra. Foi o primeiro (ou um dos primeiros, juntamente com Sá de Miranda) cultores da sextina, que vaza em verso de redondilha maior.

Por sua vez, se em 1485 o humanista Cataldo Sículo chega a Portugal e oferece ao rei D. João II o poema épico *Arcitínges*, onde se podem ler ecos da *Africa* de Petrarca, assim Francisco de Sá de Miranda viaja até Itália, donde regressa em torno de 1524. É com este poeta que a literatura portuguesa se abre, decididamente, ao petrarquismo, o que faz desse fenómeno fulcro de toda a renovação renascentista. Introdutor do verso senário e decassilábico, primeiro cultor do soneto e da canção petrarquista, bem como da epístola versificada, da comédia em prosa e, juntamente com Bernardim Ribeiro, da écloga e da sextina, confere ao petrarquismo uma marca que o caracterizará ao longo do seu percurso histórico, a contaminação com a tradição peninsular. No atual estúdio das investigações, não é possível apurar se essa adesão precedeu, acompanhou ou foi posterior à sua estada em Itália. Na obra de Sá de Miranda, o amor pode ser considerado um sentimento ideal, fonte de harmonia, suscetível de afastar o homem dos vícios. Todavia, quando é apresentado como

rede de contradições, é objeto de condenação, por pôr em risco a integridade do amante, mais do que motivo de exploração íntima.

Com a adesão de António Ferreira à lição normativa e formalizante de Horácio, o modelo de Petrarca passa a ocupar uma posição de centralidade, no contexto da poesia portuguesa quinhentista. É o poeta que mais radicalmente recusa a tradição peninsular e mais tenazmente defende os princípios da *imitatio*. De Ferreira, o círculo alarga-se a um grupo de intelectuais que trocam entre si epístolas versificadas onde fazem a apologia de uma poética normativa, de entre os quais Pero de Andrade Caminha e Diogo Bernardes. Petrarca erige-se, pois, em perno em torno do qual se articula um alargamento de horizontes que vai desde os autores da Antiguidade e dos poetas neolatinos até aos petrarquistas italianos e aos poetas da vizinha Espanha.

As diversas situações amorosas que analisara são recriadas através dos meios estilísticos que lhes são correlatos, em paralelo com as novas formas métricas italianizantes. Em Ferreira, é bastante habitual a integração conjunta de empréstimos petrarquianos e petrarquistas, com elementos de outra proveniência. Caminha retoma frequentemente, em versão portuguesa, *incipit* do *Canzoniere*, que depois desenvolve de forma pessoal, através de um procedimento que mantém algumas semelhanças com a técnica da glosa. Quanto ao plano macrotextual, o livro dos sonetos de António Ferreira é claramente organizado de forma narrativa, de acordo com o modelo adotado por Alessandro Vellutello no seu comentário ao *Canzoniere*. Apesar de se encontrarem sinais de uma organização narrativa noutras compilações, o modelo serial é predominante.

A lição de Petrarca alarga-se, entretanto, a muitas áreas que superam o território restrito da lírica. Ferreira é autor da primeira tragédia clássica regular escrita em português, a *Castro*, cujo conflito trágico é engrandecido pela rede de contradições que envolve deveres, ímpetos e paixões profundamente humanos. Aquela que será, muito provavelmente, a primeira sextina decassilábica das letras portuguesas, é recitada pelo coro para anunciar a morte de Castro.

À medida que o século se aproxima do fim, adensam-se os sinais de uma modelização mais livre, mas também mais inquieta, do petrarquis-

mo, em correlação com a cosmovisão maneirista, de forma a pôr em evidência as tantas perplexidades suscitadas por um universo em fragmentação, à luz de uma aguda sensibilidade ao desconcerto do mundo. Os poetas mais representativos desse rico filão, abundantemente representado nos cancioneiros manuscritos, foram Diogo Bernardes e Luís de Camões. Por entre pontuais momentos de harmonia, que se fazem devedores do neoplatonismo, predomina a ênfase do estado de rutura interior, de tal modo que o dissídio se faz charneira em torno da qual se processa uma análise aprofundada e sofrida da intimidade do amante. Apesar de ciente de que figura feminina é inatingível, o poeta persiste no esforço de vencer o espaço que o separa do objeto de desejo, fazendo proliferar a palavra, convertida em artifício e *maniera*. Como tal, os grandes momentos do universo sentimental de Petrarca são recriados à luz de um desengano e de uma dramaticidade que em muito superam os termos em que o sentimento do dissídio era experienciado no *Canzoniere*. Diogo Bernardes enche esse espaço de notas de delicada melancolia, ao passo que Camões se faz genial intérprete do sentido de dispersão, projetando-o numa escala engrandecida.

Na passagem do século XVI para o século XVII, o petrarquismo oferece-se como modelo da poesia religiosa, num círculo de poetas de entre os quais se destacam D. Manuel de Portugal, frei Agostinho da Cruz, Baltazar Estação e Martim Castro do Rio, além de outros. Essa dedicação ao divino cruza-se com a linha prosástica de tema moral, que vai infletindo em sentido religioso, com o doutor João de Barros, frei Heitor Pinto, Cristóvão da Costa ou Amador Arrais.

No historial do petrarquismo português, também as navegações desempenham o seu papel. Diogo do Couto, na *Década Sétima*, recorda que, encontrando-se no Oriente, lia Petrarca e outros autores italianos na companhia dos chefes indígenas. Por sua vez, Camões, nas suas cartas, recorre com afã a Petrarca e aos petrarquistas, quando conta as suas andanças orientais. Paralelamente, o louvor da mulher morena, ou até preta, é tema das redondilhas de Pero de Andrade Caminha, Bernardes e Camões. Será em virtude da liberdade compositiva com que são trabalhados e fundidos componentes literários de origem tão diversa, que se pode compreender que os primeiros sinais

da interrogação do modelo petrarquista prove-nham do domínio da poesia peninsular. É assim que Camões, nas trovas dedicadas *A ùa cativa com quem andava d'amores na Índia, chamada Bárbara*, postula a superioridade da beleza da mulher preta, em relação a Laura.

Aliás, a vocação transcultural do petrarquismo português fica patente na sua trajetória translativa, com relocações a Leste e a Oeste. É de origem portuguesa o autor da primeira tradução castelhana do *Canzoniere*, que é parcial e foi impressa em Veneza no ano de 1567. O tradutor, Salusque Lusitano, ou Salomão Usque, era um hebreu de origem portuguesa refugiado em Itália. Mas também a primeira versão integral do *Canzoniere* para uma língua ibérica, o castelhano, foi feita por um português radicado na América Central, Henrique Garcês. Foi editada póstuma em Madrid, no ano de 1591.

As traduções integrais do *Cancioneiro* e dos *Triunfos* realizadas por Vasco Graça Moura, em 2003 e 2004, respetivamente, colocam-nos perante um Petrarca que, sete séculos depois do seu nascimento, é lido e apreciado pelo grande público português, consagrando a secular tradição de uma literatura que, desde muito cedo, manifestou a sua sintonia com a sensibilidade petrarquista.

BIBL.: CALISTI, F., GIGLIUCCI, R., CHINES, L., *Il Petrarquismo. Un Modello di Poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2006, 2 vols.; CONTINI, Gianfranco, «Preliminari sulla lingua del Petrarca», *Variante e Altra Linguistica*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 169-192; DESWARTE, Sylvie, *Ideias e Imagens de Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisboa, Difel, 1992; MARNOTO, Rita, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Ata Universitatis, 1997; id., (coord.), *Petrarca 700 Anos*, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da FLUC, 2005; id., «Dossiê-Francesco Petrarca, 1304-2004», *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 1, 2006, pp. 9-138; MEOZZI, Antero, *Il Petrarquismo Europeo (Secolo XVI)*, Pisa, Vallerini, 1934; NASCIMENTO, Aires, «Manuscrito quatrocentista de Petrarca na coleção Calouste Gulbenkian, em Lisboa: *Canzoniere e Triumpho*», *Cultura Neolatina*, 64, 3-4, 2004, pp. 325-410; QUONDAM, Amedeo, *Il Naso di Laura. Lingua e Poesia nella Tradizione del Classicismo*, Ferrara/Modena, Panini, 1991; SPAGNOLETTI, Giacinto, *Il Petrarquismo*, Milano, Garzanti, 1959.

Rita Marnoto

**PETRARQUISMO EM CAMÕES. 1.** O petrarquismo é, na obra de Camões, um código estruturante, com incidência na Lírica, na Épica,

no Teatro e nas Cartas. Articula-se com os códigos periodológicos do Renascimento e do Maneirismo, e também com outros códigos de incidência epocal, como sejam os modelos recebidos da Antiguidade Clássica, a poesia cortesanesca peninsular ou o neoplatonismo, através de vários subcódigos, de ordem semântico-pragmática, realístico-psicológica, técnico-compositiva, léxico-gramatical, estilístico-retórica, etc. Estabeleceu-se que as designações de *petrarquismo* e de *petrarquista* se usam com referência aos seguidores de Petrarca, ao passo que *petrarquianismo* e *petrarquiano* dizem respeito a Petrarca. No plano da interdiscursividade, o petrarquismo de Camões tem por primordial referência Petrarca, o que não quer dizer que o papel dos poetas petrarquistas italianos e espanhóis possa ser descurado.

O dinamismo dos processos de interseção assim gerados, profundamente marcado pelo idioleto pessoal camoniano, confere à sua obra uma singularidade que a torna destacada referência da poesia universal. Estão hoje definitivamente superadas as interpretações impressionistas do petrarquismo de Camões, enquanto mero fenómeno de repetição.

Camões alude a Petrarca, por antonomásia, nas oitavas dedicadas a D. António de Noronha, como «[...] aquele que tão claro / o fez o fogo da árvore Febeia». O seu canto é o primeiro componente literário do *locus amoenus* que idealiza, ao que se segue a menção a dois poetas petrarquistas, um italiano, Sannazaro, e outro espanhol, Garcilaso. É de teor semelhante a remissão para os *Sonetos de Petrarca*, no final da Carta III, *De Lisboa a um seu amigo*. Na ode *Pode um desejo imenso*, evoca Laura, exemplo de perfeição cantado pela *Toscana poesia*. Também no teatro se refere a Petrarca e a alguns petrarquistas, quer de forma directa, quer de forma indirecta como modelo literário e de comportamento, num tom que é, frequentemente, jocoso ou satírico. Esta diversidade de angulações mostra bem a destreza com que se move no campo do petrarquismo.

Apesar de não se conhecerem reflexões de índole teórica que tivesse dedicado especificamente à imitação, os fundamentos da sua poesia não divergem dos termos em que Petrarca disserta sobre esse princípio, quando defende a semelhança com as fontes que maneja, mas refuta o seu decalque próximo, reconhecendo o espaço da

expressão pessoal. Só pontualmente deparamos com a transposição directa de segmentos frásicos, sendo muito raro o decalque de versos completos, sem que haja a assinalar composições escritas, todas elas através do decalque de Petrarca ou de autores petrarquistas, como acontece com outros poetas da época. O verso «Tra la spica et la man qual muro he messo» (*Os Lusíadas*, IX.78), que corresponderá talvez à única citação de Camões em língua italiana, é uma homenagem ao magistério de Petrarca (*Canzoniere*, 56.8). Ao distanciar-se das interpretações prescritivas da *Poética* horaciana, confere, por consequência, uma nova dimensão ao petrarquismo.

A uma prática de imitação baseada na redução entre exemplo e cópia, como arte de modelação sustentada por um princípio de harmonia neoplatónico, vai-se sobrepondo uma outra, que interpõe entre os dois termos o véu diáfano da incerteza, e que é característica do período maneirista. Como tal, a obnubilção dos reflexos especulares que ligam a sua obra à de Petrarca e dos petrarquistas faz emergir, da semelhança, a dissemelhança. O cunho maneirista do petrarquismo camoniano traduz-se primordialmente, mais do que no empolamento de uma artificialidade conceptual e retórica, como é característico do círculo napolitano, na plena imersão num universo dolente e melancólico.

De entre as várias modalidades de imitação compositiva, no plano estrutural, exemplificadas com evidência palmar pelos sonetos, ganham relevo: 1) A imitação do início de uma composição, em termos discursivos ou conceptuais, que depois é desenvolvida de forma autónoma, de acordo com um processo seguido por muitos poetas petrarquistas e que encontra também precedentes na técnica da glosa: «Io canterei d'amor sí novamente» / «Eu cantarei de amor tão docemente»; «Col tempo passan gli anni, i mesi e l'ore» (Serafino Aquilano) / «O tempo acaba o ano, o mês e a hora». 2) A imitação do desenvolvimento de uma composição, a partir de um começo autónomo: «Sennuccio, i' vo' che sapi in qual manera» / «Quando o Sol encoberto vai mostrando». 3) O tratamento dos mesmos temas, através da modelização de subcódigos estilístico-retóricos petrarquistas: «Pace non trovo, et non ò da far guerra» / «Tanto de meu estado me acho incerto». 4) A imitação de uma estrutura formal, com adap-

tação dos temas tratados, «Vinde cá, meu tão certo secretário» / «Nel dolce tempo de la prima etade»; a polimetria de algumas éclogas, difundida por Sannazaro. 5) A imitação do andamento e do desenvolvimento retórico de uma composição: «Era il giorno ch'al sol si scoloraro» / «O culto divinal se celebrava»; «Gratie ch'à pochi il ciel largo destina» / «Um mover d'olhos brande e piadoso». 6) A imitação com transposição de uma tipologia genológica para outra distinta: «tacita, e sola lieta, si sede» (*Triumphus Mortis* I.122 ss.) / «Estavas, linda Inês, posta em sossego» (*Os Lusíadas*, III.120 ss.). 7) A contaminação entre fontes de diversa proveniência, que é muito frequente: «O aspectata in ciel beata e bella», «Anima bella da quel nodo sciolta» / «Alma minha gentil, que te partiste», com eventual mediação de Sannazaro, «Alma beata e bella», etc., de Bembo, «Alma cortese, che dal mondo errante», de Ariosto, etc.; «Chiare, fresche et dolci acque» / «Vão as serenas águas», com eventual mediação de Boscán, «Claros y frescos rios», e de Garcilaso, «Con un manso ruído»; «In qual parte del ciel, in quale ydea», «Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena» / «Dizei, Senhora, da Beleza ideia». 8) A imitação com inversão de sentido: «[...] est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum [...]» (*De remediis Utriusque Fortunae*, I.69) / «Amor é um fogo que arde sem se ver»; Trovas à Bárbara escrava. 9) A imitação com ironia: redondilhas aos *olhos verdes*, Carta II, da Índia, Carta III, *De Lisboa a um seu amigo*, passos do teatro.

2. O dinamismo dos processos de contaminação em ato favorece a penetração do petrarquismo num domínio particularmente ligado a uma tradição literária enraizada, a poesia peninsular cortesanesca. Com Camões, diluem-se definitivamente, pois, os limites entre os modelos peninsulares e as novidades italianizantes que levaram António Ferreira a denegar o seu cultivo.

É um contributo fundamental para a sua revitalização, o alargamento temático, em correlação com inovações de ordem estilístico-retórica e interdiscursiva, cujo tom, ora melancólico, ora requintado, ora jovial, permeia também os jogos de agudezas. O sujeito poético ganha autonomia relativamente às entidades abstratas que dominavam a esfera interior, o tempo e o espaço são subjetivizados, e a figura feminina é desenhada com



Retrato de Francesco Petrarca

novos contornos. Entre, por um lado, uma paisagem constituída por elementos essenciais, à maneira de Petrarca (ervas e flores, águas, serras, o romper da aurora), onde se revê a presença da mulher, e, por outro, o estado de espírito do poeta, geram-se, pois, elos de perfeita continuidade. A descrição de personagens tão pinturescas como a de uma Leonor que «descalça vai para a fonte» é fruto da associação entre elementos próprios de uma beleza rústica e atributos de proveniência petrarquista, que andam ligados ao respectivo aparato estilístico-retórico.

Todavia, o domínio da redondilha é também aquele em que o confronto com o código petrarquista se desvela de forma mais directa, como se Camões nele subsumisse uma reflexão em torno da dialética entre tradição e inovação, ou mesmo entre as categorias estéticas de beleza e fealdade. Nas várias composições dedicadas aos *olhos verdes*, fica contido um desafio ao novo padrão de beleza feminina, na medida em que essa cor não faz parte do leque cromático canonizado pelo petrarquismo. Petrarca caracterizou os olhos de Laura pelo esplendor e pela luminosidade e, a dar-lhes uma cor, essa cor foi escura. Existe, porém, uma tradição peninsular precedente que cantara os *olhos verdes*, e Camões retoma o tema para construir, a partir dele, jogos conceptuais

que geram tensões com o padrão petrarquista. No caso da *Bárbara escrava*, vai mais longe, ao inverter um sistema de valores de incidência secular, quando sobrevaloriza, relativamente à beleza de Laura, a *pretidão* de uma escrava. Na verdade, trata-se de uma das raras composições em que anseios do corpo e anseios do espírito se harmonizam, à luz do influxo neoplatónico, num quadro de felicidade que Petrarca idealizou, mas que nunca esteve ao seu alcance. Essa felicidade tem, contudo, o seu preço, a partir do momento em que o sistema de valores petrarquista é subvertido. Por conseguinte, a poesia em redondilha, ao mesmo tempo que sofre uma profunda revitalização, por via petrarquista, erige-se em área avançada de uma modelização mais livre do novo código.

Também o teatro e as cartas indagam as fronteiras do código petrarquista com finura. Nos autos, são exploradas com uma ironia que se aproxima da sátira de costumes. No *Auto de Filodemo*, é o próprio Filodemo a expor o que lhe vai na alma através de uma versão simplista de «S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?», e também Júpiter, no *Auto dos Enfatriões*, tenta justificar a sedução de Alcmena com considerações acerca dos contrários de amor. Noutros casos, o petrarquismo é objeto de troça, enquanto moda comportamental esvaziada de sentido. Duriano, em *El Rei Seleuco*, desdenha da arte das aparências e da idealização literária de amor, a que contrapõe a fruição erótica. Mas é nas cartas que esse jogo social é mais incisivamente criticado, tanto na Carta II, da Índia, em que se refere às mulheres do Oriente, como na Carta III, *De Lisboa a um seu amigo*.

Daqui resulta que as áreas em que o petrarquismo é objeto de uma problematização mais frontal são aquelas que dizem respeito a tipologias literárias menos próximas, na sua estruturação histórico-literária, da canonicidade petrarquista, e que por isso mostravam maior disponibilidade para uma modelização mais livre dos seus fundamentos.

3. A mulher tem, na poesia de Camões, uma presença extremamente intensa e marcante, mesmo quando descrita à distância ou evocada. Pode ser apresentada de modos bastante diversos, em íntima correlação com o estado de espírito do poeta. Na verdade, tal como Laura e tantas das

figuras femininas do lirismo moderno, ela é o centro descentrado de uma existência cujo verdadeiro centro é o poeta, pelo que carrega em si toda a complexidade do petrarquismo camoniano.

Em alguns casos, é apresentada com recurso ao aparato estilístico-retórico petrarquista, cujo elenco de metáforas e imagens codificadas a aproxima da natureza: *cabelos/ouro; olhos/sol; faces/rosas; lábios/coral*, etc. Camões maneja este conjunto de atributos na sua lírica e também em *Os Lusíadas*. No entanto, não segue a codificação restritiva a que alguns petrarquistas italianos o submeteram, na seleção que opera dos elementos do retrato, nas imagens que associa a cada um deles ou na ordem pela qual os enumera. Mostra-o bem o modo como imita o célebre centão petrarquista de Pietro Bembo, *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*. O soneto *Ondados fios d'ouro reluzente* segue o do poeta italiano, introduzindo, porém, algumas variações na escolha dos atributos e alterando a ordem da *effictio*.

Noutras situações, a sua caracterização é feita a partir de uma seleção de elementos que privilegia dotes espirituais. Decorrem de um neoplatonismo rarefeito, que retoma elementos de proveniência stilnovista, assimilados, porém, através de Petrarca e dos poetas petrarquistas. A mulher é envolvida por um halo angelicado, que dela faz uma presença serena e gratificante. Trata-se, no entanto, de casos circunscritos, na medida em que a sua serenidade e a sua celeste formosura têm por reverso, não raro, o mágico veneno de uma Circe.

De facto, os elementos petrarquistas que a caracterizam são frequentemente reelaborados de modo a realçar o sofrimento amoroso que uma indiferença, por vezes feita crueldade, inculca ao poeta. Apesar de os seus atributos serem os de uma Laura, são apresentados na sua essência fragmentária ou de acordo com parâmetros tão díspares que a sua convergência numa mesma figura parece paradoxal. Sem que essas características sejam alheias à própria matriz petrarquista, é muito estreita a sua relação com o sentido de dispersão característico do universo maneirista. Como tal, a mulher converte-se em reflexo engrandecido das ânsias e dos temores que dominam um amante desalentado pela aguda distância que entre ele e o mundo circundante se cava.

Essa fragmentação tanto pode ser expressa pela imagem de uma beleza que se esconde ou é fugidia, como pela sua representação metonímica, mediante um objeto isolado ou certos elementos da natureza. O retrato é frequentemente constituído por componentes esparsos, em associação com o que de mais fluido há no mundo natural, através de processos modais muito elaborados. O poder de atração das Ninfas, na *Écloga dos Faunos* ou na ilha de Vénus, e também da deusa que, no segundo canto de *Os Lusíadas*, tenta sensibilizar Júpiter, muito tem a ver com a índole evanescente das imagens utilizadas na sua descrição. Por sua vez, a associação da mulher às águas que fluem, à brisa ou aos raios da manhã, em composições escritas quer em redondilha quer em verso italiano, corroboram um sentido de dispersão que alcança um tom verdadeiramente pungente, quando é evocada a dissolução da beleza do seu corpo nas águas que o guardam. Levado até às últimas consequências, o distanciamento temporal e espacial entre o poeta e a amada gera uma atmosfera de fantasia que põe em evidência a impossibilidade de aproximação entre sonho e realidade, vida terrena e mundo do Além. Mesmo quando é valorizada a sua doçura angelizada, o papel por ela desempenhado, enquanto guia ativo suscetível de redimir o amante, desvanece-se, face à incolmatável distância que os separa.

Levado ao extremo, o caráter contraditório dos seus atributos implica a paradoxal junção, numa só pessoa, de imagens da mais suave doçura com imagens da mais terrificante aspereza, como a fera e o anjo. É com uma impetuosidade dolente que Camões contrapõe, através de efeitos de sobreposição e desdobramento, por um lado, a sua beleza e a sua pureza angelicais e, por outro, uma indiferença pétrea, que toca as raízes da ferocidade. Todavia, esse contraste é dotado de uma aspereza que em muito supera Petrarca.

4. A exploração da intimidade do amante volta, no petrarquismo de Camões, em torno do dissídio. Para a cabal interpretação deste assunto, é necessário ter em linha de conta, à partida, que a Laura de Petrarca não é assimilável, de forma alguma, a um ser etéreo e idealizado ao qual se opõe uma Vénus terrena. Ela é caracterizada não só enquanto espírito perfeito, mas também enquanto corpo dotado de uma beleza suprema,

descrito com um pormenor que adquiriu valor canónico. Paralelamente, o amor que o poeta lhe dedica é um misto irresoluto de *caritas* e *passio*.

Daí decorre uma inquietude que irá percorrer os momentos mais intensos do lirismo camoniano, em filigrana. A definição de amor e a exploração íntima do estado de enamoramento, como *estado de incerteza*, através de um elaborado jogo de contrários, têm por modelo aquele Petrarca que foi insuperado mestre de figuras de contraposição e de enumeração enfática. O aparato estilístico-retórico reflete, pois, as próprias dilatações interiores do amante, abrindo-se, por essa via, à exploração dos mais pormenorizados meandros da intimidade.

Contudo, o petrarquismo de Camões caracteriza-se pelo engrandecimento dos motivos de fragmentação, que Petrarca trouxe para a poesia moderna, decorrente da coexistência de facetas aparentemente inconciliáveis. A impossibilidade de harmonização entre anseios e planos diversificados é fruto dessa intensificação do dissídio petrarquista, o qual tem por antecedentes de primordial relevo dois autores que Camões conheceria bem, Séneca e, em particular, Santo Agostinho.

O caráter fragmentário do seu universo poético inscreve-se, desde logo, na própria essência fluida e inatingível da figura feminina, que anda associada ao que de mais transitório existe. Ao caráter linear da evolução temporal, sobrepõe-se uma memória dilacerada, num horizonte onde tudo se reparte por experiências, tempos e lugares esparsos. O amante vê-se dividido, a cada momento, entre solicitações e determinantes vivenciais de vária ordem e de índole muito diversa. A ênfase do dissídio faz de toda a sua existência uma peregrinação pelo mundo, entre amor e guerra. No âmbito do conjunto de tensões que o colocam face a face com o destino, destaca-se o vivo conflito que opõe corpo e espírito, impulsos terrenos e aspirações espirituais. Também a ação de uma série de entidades abstratas de incidência cósmica, o fado, o tempo, o destino ou a Providência, gera profundos conflitos, aos quais reage de modos diversificados. Quando o seu peso sobre ele recai, ora se entrega ao destino, ora remete para a Providência, ora dá voz à indignação do «bicho da terra vil e tão pequeno». Mas também pode assumir a responsabilidade dos seus males, ou até converter o vazio que se abre

diante de si em modalidade de enriquecimento cognitivo.

No seio deste quadro, são desenvolvidas situações que mostram a dificuldade em alcançar um equilíbrio gratificante, como se a expansão diegética da mimese fosse travada e potenciada por uma circularidade introspectiva. A Ode VI, *Pode um desejo imenso*, traça um percurso de ascensão que segue a teoria neoplatónica de Marsilio Ficino, ao tomar a matéria como mediação através da qual se alcança o plano etéreo e rarefeito daquele amor divino que rege o universo. A *Toscana poesia*, Beatriz e Laura são, pois, superadas, através desse ímpeto de elevação. No entanto, o desfecho da composição mostra a inaniidade de semelhante ideal perfeito de harmonia, contrariado pelo *vil costume*. Por sua vez, o quadro de equilíbrio entre os deleites do corpo e do espírito gozados pelos nautas, nos últimos cantos d'*Os Lusíadas*, desfaz-se sob o véu explicitamente fictício que recobre a «Ilha angélica pintada» (*Os Lusíadas*, IX.89). Quanto a *Sóbolos rios que vão*, a comunhão com a esfera divina é remetida para depois da morte, uma vez extintas todas as ligações ao terreno. A negação do amor profano e da poesia é emblematizada pela citação do poeta petrarquista catalão, Juan Boscán. Por consequência, a felicidade eterna, além de ser um anseio que só poderá ser alcançado no futuro, tem um preço a pagar, o aniquilamento do corpo, que é apresentado de forma drástica, denegando as possibilidades de um neoplatonismo equilibrante.

A dificuldade em contrariar essa circularidade aloja-se também nos próprios termos em que se processa a metamorfose e a mudança. Trata-se de hipóteses de solução à partida goradas, porque a mudança, a dar-se, adensa ainda mais a desdita amorosa (ver a *Écloga dos Faunos*), ou, então, porque nela interferem forças que acentuam a negatividade (*Eu cantei já, e agora vou chorando; Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*). O primeiro verso do soneto *Transforma-se o amador na cousa amada* reelabora um passo petrarquiano, «[...] so in qual guisa / l'amante ne l'amato si transforme» (*Triumphus Cupidinis* III.161-162), mas a transformação que Petrarca apresenta, de forma neutra, como efeito de amor, é, para Camões, manifestação da impossibilidade de superar os anseios do corpo.

A célebre dialética camoniana tem por fulcro um sistema de contraposições petrarquistas, as quais, em vez de se excluírem linearmente, de modo disjuntivo, revertem sucessivamente uma sobre a outra. Por consequência, afirmam-se através da sua própria negação, num processo em que cada avanço implica um novo recuo, o que inviabiliza qualquer espécie de síntese. As oposições não existem fora do sujeito, que em si contém aquelas diferenciações e contradições que, afinal, o fundamentam. Desta feita, Camões problematiza, no plano da abstração, os grandes pólos de tensão em torno dos quais se desenvolve o pensamento ocidental, o que confere um halo de universalidade ao seu petrarquismo.

A ênfase do dissídio petrarquista, com o engrandecimento da tensão entre contrários, do caráter fragmentário do seu universo poético, da irreversibilidade da mudança e da dialéctica, não é coadunável com um neoplatonismo de cariz equilibrante, que concebe a ascensão à Beleza e à Bondade divinas através de um ato de vontade racionalmente direcionado. O neoplatonismo de Marsilio Ficino e de outros pensadores italianos do Renascimento implica um movimento circular duplo, mas vertical, que de Deus desce até ao homem e do homem ascende até Deus. A Camões, o neoplatonismo não oferece possibilidades de elevação. A radicalização dos termos do dissídio confina-o a uma circularidade transversal, numa esfera apegada ao terreno, e cujas tentativas de superação são geralmente goradas. A própria felicidade que lhe é proporcionada pela *Bárbara escrava*, num momento raro, não denega o plano terreno.

Nesse sentido, Camões encontra-se mais próximo daquele neoplatonismo tangencial e humano, que é o dos pensadores medievais e o do próprio Petrarca, do que do neoplatonismo renascentista. À impossibilidade de atingir um estágio gratificante, corresponde a deambulação por entre os meandros da interioridade, nas suas mais profundas dimensões.

5. Se Petrarca trouxe para a poesia a sobreposição, fundadora do lirismo moderno, entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, Camões, na senda do poeta italiano, acentuou bem esse sentido experiencial dos seus versos. O pacto de leitura que institui erige-se em garante das *verdades puras* cujo conteúdo realístico-psi-

cológico reiteradamente assevera. O próprio engrandecimento do dissídio, dado o caráter excepcional e a variedade dos modos através dos quais se manifesta, relativamente a Petrarca, requer essa explicitação, como se os dois planos se fortalecessem mutuamente. Por essa via, é com extrema lucidez que, através do recurso a um aparato retórico manejado com refinada precisão, Camões explana um mundo interior onde se acumulam experiências que vão do sonho ao engano, da aparência à realidade, da aspiração à felicidade ao confronto com as mais duras adversidades.

Se esse pacto só muito ingenuamente pode ser transposto para o plano biográfico, uma história pessoal assim concebida carece, por si, de um andamento sintagmático coeso. Uma das consequências da reversibilidade dialéctica do dissídio camoniano consiste na dificuldade em construir um relato de fundo pessoal enformado por uma ordem narrativa sequencial e coesa. Com efeito, a vontade de contactar com uma experiência originária leva o poeta por um tal labirinto de trabalhos e tormentos que «do pensar a ordem desordenou». A um registo experiencial ordenado e organizado, substitui-se um sistema de sobreposições ou correspondências entre elementos homólogos, cuja aparência é a de descontinuidade, como se se tratasse de uma montagem, em oposição a uma sintagmática diegética. Neste sentido, é sempre possível acrescentar-lhe outros elementos homólogos, na sucessão dos fragmentos de uma vida «pelo mundo em pedaços repartida (Canção IX)», de «[...] males em pedaços», do «[...] confuso / / regimento do mundo [...]», «de passos tão vãmente espalhados» (Canção x). Esta proliferação de fraturas tem por correlato uma escrita que se desdobra e se prolonga através de um itinerário sem fim, tal como as mágoas do poeta.

Também por este terreno Camões segue Petrarca, na dialéctica entre *voluptas canendi* e *voluptas dolendi*. O início da Canção X põe a descoberto o processo, extremamente complexo, de construção e desmontagem metaliterária do discurso. A escrita proporcionará desafogo, mas é insuficiente para sublimar o mal, de tão desmesurado que ele é, o que o faz transbordar para além da capacidade expressiva do significante. Então, a exiguidade do significante, relativamente à proliferação do significado, desencadeia a expansão do próprio significante. *Vinde cá, meu tão certo*

*secretário* é a mais longa canção de Camões. Assim se gera uma complexa trama metamórfica, através da qual impulso de vida e impulso de morte revertem um sobre o outro, fazendo-se teia que sustém a escrita. O prolongamento do discurso arrasta o risco de autodestruição, ao penetrar nas dilaceradas profundezas da interioridade. Tem por paralelo a imagem do cisne, que eleva o seu mais belo canto antes de morrer. Como tal, gera-se a necessidade de silenciar o significado, ou porque a amargura carregada por essa proliferação coloca o sujeito perante os abismos da morte, ou porque a explicitação do tormento iria corromper o gosto da escrita, e a sua expansão acaba por ser moderada. Por conseguinte, a dialéctica entre prolongamento da dor e prolongamento do canto tem por elemento resolutivo um princípio de prazer que preserva a eternização de um desejo calibrado entre *voluptas dolendi* e *voluptas canendi*.

Aliás, o desejo não é suscetível de ser satisfeito através de nenhuma das formas que o atrai. Aquilo a que o poeta aspira é um infinito, e o mundo que perante si tem é um mundo finito, com o qual se confrontam as experiências que conta, sem que uma circularidade vertical neoplatónica lhe permita alcançar um estágio gratificante. A figura feminina, fluida e inatingível, erige-se, pois, em símbolo primário e abrangente desse universo. Com os seus vários nomes (Catarina, Leonor, Isabel) e na diversidade das suas facetas, é, ela própria, *fragmento*, como escreve Petrarca no título latino que deu ao seu cancionero em vulgar, *Rerum vulgarium fragmenta*, ou, como diz Camões, *pedaço*. Dessa impossibilidade, brota a contínua e incansável tentativa de preencher o espaço que medeia entre sujeito e objeto de desejo através da palavra. Tal como o de Petrarca, o discurso camoniano é, pois, um discurso descentrado, quer sob o ponto de vista biográfico, quer sob o ponto de vista hermenêutico, tendo por objeto um ser finito, a mulher, quando o seu verdadeiro centro é o poeta, o desejo e o canto.

6. No que diz respeito às formas métricas, merece relevo o cultivo de um modelo que foi criado por Petrarca, a canção petrarquista, bem como de duas outras tipologias às quais imprimiu características próprias essenciais para a sua configuração evolutiva, apesar de não terem sido por

ele cunhadas, a sextina e o soneto. Todavia, há outros modelos métricos, que andam intimamente associados a códigos de género, que não podem deixar de ser compreendidos à luz de sucessivas modelizações petrarquistas. É esse o caso da oitava épica, com relevo para o papel desempenhado por Ariosto e para a sua imitação; do terceto e da polimetria, numa ligação próxima a Sannazaro e ao bucolismo; ou da ode, sublinhando o lugar que cabe a Bernardo Tasso.

As dez canções petrarquistas compostas por Camões podem ser consideradas uma súpula do seu universo poético. Todavia, esse modelo formal foi também utilizado nas églogas, em função de uma linha evolutiva que liga a intimidade lírica petrarquista e o sentimento do tempo e da natureza ao desenvolvimento do género bucólico, em associação com marcas periodológicas relativas à passagem do Renascimento para o Maneirismo. Camões observa com rigor os grandes princípios compositivos aos quais Petrarca vinculou a canção. A fronte divide-se em dois pés, cujo esquema métrico se repete, a *sirima* compreende sete ou mais versos, com quatro ou mais rimas, uma das quais é retomada da frente, e o *comiato* modela o esquema de um segmento da *sirima*. O entrelaçamento semântico-pragmático de situações, tempos e lugares faz com que a ordem das estrofes não seja passível de alteração. Aliás, subjaz a este todo um princípio estruturante da poesia petrarquiana e petrarquista, o princípio da constância na variedade, em virtude do qual um mesmo modelo se repete com variações que impedem a monotonia.

Petrarca construiu esquemas formais únicos, em íntima correlação com os temas desenvolvidos em cada uma das suas 29 canções. No entanto, esses esquemas, que na sua origem não se repetiam, foram depois reutilizados pelos petrarquistas. Camões ora modela, a partir deles, novos esquemas que seguem os grandes princípios da canção petrarquista, ora os reproduz.

De entre estes últimos, é o de *Chiare, fresche et dolci acque* (CXXVI; abC abC — c deeDF) o que merece a sua preferência. Utiliza-o três vezes: 1) Na Canção IV, *Vão as serenas águas*, com quatro estrofes mais *comiato*, a confrontar com as cinco estrofes mais *comiato* de Petrarca. No modelo original, o *comiato* é igual aos três últimos versos da *sirima*, ao passo que Camões constrói a engenhosa combinação abCabCdD.

2) Na Canção VI, *Com força desusada*, que tem oito estrofes e *comiato* igual ao de Petrarca. 3) Na Canção VIII, *Tomei a triste pena*, com cinco estrofes rematadas por um *comiato* que também segue a fonte. Nos três casos, esta proximidade formal entrecruza-se com processos de modelização próprios. A Canção VI ganha uma agilidade que é fruto do seu andamento estrutural, quando do tempo presente da primeira estrofe se recua até um passado longínquo, para a partir daí percorrer, em sucessão contínua, os diversos momentos de um atribulado percurso vivencial, como se a fluência das águas, em Petrarca, estivesse para a corrente de um pensamento que acompanha os vários acidentes vivenciais. No caso das duas outras canções, dá-se um efeito de inversão, pois a sua estrutura sintática, fonética e lexical introduz uma lentidão que se sobrepõe à cadência do original, dando lugar a uma dimensão meditativa, ritmada pelas pausas em fim de verso.

Por sua vez, a Canção X, *Vinde cá, meu tão certo secretário*, segue o esquema de *Nel dolce tempo de la prima etade* (XXIII; ABC BAC-C DE eDFGHHGFFII), havendo a considerar a mediação de Sannazaro, em *Spirto cortese, che sí bella spoglia*; de Pietro Bembo, em *Alma cortese, che dal mondo errante*; e de Garcilaso, em *El aspreza de mis males quiero*. Supera qualquer uma dessas composições pelo número de estrofes, doze, às quais se acrescenta um *comiato* que segue Petrarca, tal como o fizera Sannazaro. É a canção de Camões que tem não só um maior número de estrofes, como também um maior número de versos e um maior número de decassílabos por estrofe.

Quanto às églogas, a longa intervenção de Frondélio, na primeira delas, retoma o esquema de *Ne la stagion che'l ciel rapido inchina* (L; ABC BAC-c ddEEFeF); e *Fronoso e Duriano*, a quarta, é toda ela vazada em estrofes que seguem *Ben mi credea passar mio tempo omai* (CCVII; ABC BAC-c DdEeFF). Outras canções de Camões ou outros conjuntos estróficos incorporados nas églogas, ao seguirem esquemas métricos cujas grandes linhas se inspiram em Petrarca, sem que nele encontrem correspondente exato, mostram bem a autonomia do petrarquismo camoniano, também no plano métrico.

Quanto à sextina, esta composição, que teve por primordial cultor Arnaut Daniel e depois foi

regularizada por Dante, mereceu a preferência de Petrarca, que escreveu nove sextinas. Em *Fogeme pouco a pouco a curta vida*, Camões confere às palavras-rima uniformidade silábica, pois todas elas são bissílabos, e fonética, apesar de recorrer a formas verbais e adjetivais, o que atenua o princípio compositivo que faz da sextina uma modalidade compositiva extremamente difícil e artificiosa. O seu texto é uma espécie de *satura* dos grandes motivos do desconcerto do mundo e da inquietude, entre a inexorável fuga do tempo, a inutilidade do canto ou a impossibilidade de viver o amor enquanto experiência gratificante. As fantasias das sextinas de Petrarca deixam lugar à mais cruel das certezas, a de que a felicidade é uma miragem. É sintomático, pois, que as desilusões da deambulação inconclusa entre um e outro pensamento sejam vazadas numa forma poética petrarquista estruturalmente dominada por figuras de circularidade.

Quanto à estrutura do soneto, se Camões é um dos maiores sonetistas da literatura portuguesa, é também pelo modo como trabalhou correspondências orgânicas e ritmos, através de um sistema de inter-relacionamento entre conteúdos, sintaxe e métrica que teve por grande mestre Petrarca e depois foi imitado pelos petrarquistas. Merecem relevo quatro tipologias construtivas: 1) A divisão da composição em quatro períodos sintáticos, cada um dos quais equivale a uma estrofe (*Eu cantarei de amor tão docemente; Tanto de meu estado me acho incerto; Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*). 2) A bipartição: a) entre quadras e tercetos, como se de frente e *sirima* se tratasse, o que permite explorar a amplificação (*Doces águas e claras do Mondego; Vós que, d'olhos suaves e serenos*). A primeira quadra e a segunda, ou o primeiro terceto e o segundo ligam-se através de efeitos retóricos de paralelismo e de reiteração, que também podem ser contrastivos, por coordenação, subordinação ou concatenação, com desdobramentos descritivos ou narrativos; b) entre as duas quadras e o primeiro terceto, e o segundo terceto (*Amor é um fogo que arde sem se ver; Como quando do mar tempestuoso*). A primeira parte desenvolve uma ideia forte, que se conclui com o último terceto; c) entre um primeiro período que ocupa as duas quadras e o primeiro terceto, e um segundo que corresponde ao último terceto e assume um valor

lógico conclusivo (*Aquela que, de pura castidade; Dizei, Senhora, da Beleza ideia*); d) entre a primeira quadra e o resto do soneto, modalidade que aprofunda as ressonâncias íntimas (*Alma minha, gentil, que te partiste; Aquela triste e leda madrugada*). 3) A tripartição de introdução, desenvolvimento e conclusão: a) entre as duas quadras, o primeiro terceto, e o segundo terceto; b) entre a primeira quadra, a segunda quadra, e os tercetos; c) entre a primeira quadra, a segunda quadra e o primeiro terceto, e o segundo terceto. Camões dá preferência à modalidade média (*Enquanto quis fortuna que tivesse, Pede o desejo, Dama, que vos veja*), em detrimento da primeira e da terceira, mais artificiosas. 4) O famoso esquema unitário do soneto formado por um só período, de clara marca petrarquiana, com recurso à acumulação de sintagmas nominais ou ao entrelaçamento sintático de proposições, fazendo ressaltar a concatenação lógica da estrutura estrófica (*Se as penas com que Amor tão mal me trata; Presença bela, angélica figura; Árvore, cujo pomo, belo e brando; Um mover d'olhos, brando e piadoso; Cá nesta Babilónia, donde mana*).

As estruturas pares, bipartidas e quadripartidas, são as mais usadas, de modo a explorar, à luz de um andamento lógico extraordinariamente preciso, a correlação entre a retórica do discurso e as dualidades próprias da estrutura métrico-formal da composição. No entanto, é enquanto cultor de um tipo de soneto ao qual Petrarca ligou, indissolvelmente, o seu magistério, o soneto formado por um só período, que Camões revela, também neste campo, não só a sua ligação ao poeta italiano, como a sua mestria. O facto é tanto mais significativo, tendo em linha de conta o número de sonetos que compôs com esse esquema, que em geral foi mais apreciado que recriado pelos poetas petrarquistas, dadas as dificuldades que oferece. Além disso, os modelos rimáticos que mais utiliza nos tercetos correspondem aos que Petrarca preferiu, em primeiro lugar CDE CDE e em segundo lugar CDC DCD.

7. No campo estilístico-retórico, o código petrarquista é o grande esteio a partir do qual Camões elabora a distinção entre partes ou elementos de partes integrados num todo, entre o uno e o múltiplo, ou entre um estádio e o seu contrário, de modo a exprimir a complexidade da experiência humana, no que tem de dispersivo e de uniformi-

zante, espelhando-a diretamente na organização de um discurso, cuja variedade de soluções estilísticas obedece sempre a preocupações de simetria e de equilíbrio rítmico. Antíteses, hendíadis, assíndetos e polissíndetos são recobertos por um movimento de recomposição e harmonização, através de processos de *aequitas* que conferem uma marca muito própria ao seu universo petrarquista.

No âmbito desse movimento de homogeneização, quanto à antítese, há a salientar o uso de vocábulos tradicionalmente opostos; a *anonomatio* e o *paregmenon*; a disposição paralela dos elementos em oposição; a contraposição quiástica; a aliteração; as correspondências rítmicas baseadas na correspondência de acentos; a rima emparelhada. No caso da hendíadis, têm esse papel harmonizante a escolha de vocábulos integrados numa mesma esfera semântica; a gradação de significados; o paralelismo; as relações quiásticas; a aliteração; a correspondência de acentos. Para o assíndeto e o polissíndeto, as técnicas são correspondentes, merecendo relevo: a recorrência de conjunções que servem mais para ligar do que para separar os elementos enumerados; o equilíbrio lexical; a gradação em clímax ou anticlímax; o paralelismo de proposições intercaladas; a posição de um membro conclusivo; a semelhança do espaço ocupado pelos segmentos alinhados; a gradação do número de sílabas; a correspondência de acentos.

Todavia, Camões não sobrecarrega a artificialidade petrarquista. A distinção entre partes ou elementos de partes integrados num todo, relativamente a Petrarca, redundava numa mais forte aproximação entre os estados em confronto. A interseção de contrários e as várias formas de homogeneização fazem-se mais intrínsecas, de acordo com o seu significado próprio, que é o da dialética camoniana e do seu movimento circular. Daí que os estados contraditórios de Petrarca deixem lugar ao *estado de incerteza*, numa melancólica deambulação por anseios e inquietudes.

BIBL.: MARNOTO, Rita, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Ata Universitatis, 1997; id., *Sete Ensaios Camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007; PERUGI, Maurizio, «As três versões da canção camoniana "Manda-me amor": um exercício de crítica das variantes», *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 1, 2006, pp. 41-87; SENA,

Jorge de, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Edições 70, 1980; SILVA, Vitor Manuel Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971; id., *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994; id., *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008.

Rita Marnoto

**PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (canonista)** (Coimbra, 1902-Coimbra, 1984). Licenciado em Filologia Românica, em 1927, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde foi aluno de mestres como Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Mendes dos Remédios, Eugénio de Castro, António de Vasconcelos e Gonçalves Cerejeira, e diplomado, em 1930, pela Escola Normal Superior, exerceu primeiramente as funções de professor e reitor dos liceus do Funchal, da Figueira da Foz e de Viseu. Em 1937, foi nomeado Leitor de Português na Universidade de Bordéus, onde aprofundou a sua formação filológica, histórico-literária e crítica. Tendo ingressado, em 1939, como docente na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, obteve nesta instituição, em Dezembro de 1943, com a classificação máxima, o grau de Doutoramento em Filologia Românica, tendo apresentado a tese intitulada *Fialho. I. Introdução ao estudo da sua estética* (com uma tiragem restrita, em 1943, da *Revista da Universidade de Coimbra* e com uma edição comercial, em 1945, publicada pela Coimbra Editora). Em 1949, foi nomeado professor catedrático do 2.º grupo (Filologia Românica) da 1.ª Secção (Ciências Filológicas) da sua Faculdade, cargo que ocupou até à jubilação em 1972. Desde 1963, desempenhou também as funções de Diretor da Faculdade de Letras.

Os seus estudos sobre Gomes Eanes de Azurara, sobre as crónicas perdidas de Fernão Lopes, sobre Bernardim Ribeiro e sobre a atribuição a Gil Vicente de dois novos autos — estudos reeditados no volume *Escritos Diversos* (1972) — representam exemplarmente a orientação histórico-literária e filológica da investigação de Costa Pimpão: conhecimento erudito do contexto histórico, apuramento documentado dos «factos», análise minudente da autenticidade autoral dos textos, aturado labor exegético dos dados textuais.

No extenso estudo intitulado «O soneto *O Sol é grande*» (*Biblos*, XIV, 1939), também reeditado no volume acima citado, conjugam-se modelarmente o vetor histórico-literário e o vetor filológico e uma análise acurada das formas estilísticas e métricas e dos significados poético-simbólicos. Com efeito, o método histórico-literário de Costa Pimpão, que alcançaria a sua realização sistemática no projeto de elaboração de uma *História da Literatura Portuguesa* de que foram publicados o volume I dedicado à *Idade Média* (1947; 2.<sup>a</sup> ed., 1959) e diversos fascículos, que perfazem 256 páginas, do volume II consagrado à cultura e à literatura do Renascimento, não desvaloriza e muito menos exclui a apreensão e a valorização dos fatores estético-literários. A sua referida tese de doutoramento, alicerçada em documentação sólida e multiforme, é apresentada como introdução à estética de Fialho e o seu segundo volume, nunca publicado, seria consagrado à análise da estética do autor de *Os Gatos*. Em ensaios como «O Romantismo das *Viagens* de Almeida Garrett», «A arte nos romances de Eça», «A expressão do "cómico" na obra de Eça de Queirós (ensaio de estética literária)» e «Antero: o livro dos *Sonetos*», coligidos os dois primeiros no livro *Gente Grada* (Coimbra, Atlântida, 1952) e os últimos no volume *Escritos Diversos*, Costa Pimpão sublinhou a centralidade dos elementos estéticos na criação e na leitura dos textos literários e demonstrou a sua capacidade hermenêutica e crítica para analisar e avaliar esses elementos. Costa Pimpão foi um leitor assíduo e um bom conhecedor da literatura simbolista e decadentista tanto portuguesa como francesa e manifestou simpatia especial pelas teorias da arte pela arte, como comprova, por exemplo, a sua bela evocação de Eugénio de Castro, aquando da homenagem prestada ao poeta, já falecido, na Universidade de Santiago de Compostela (ver *Gente Grada*).

Em conformidade com as orientações metodológicas da história literária positivista, Costa Pimpão concedeu uma grande importância, na explicação da génese e do significado das obras literárias, à biografia do autor, desde que fundamentada em documentação fidedigna e pertinente, mas rejeitou as conjeturas e as efabulações biográfico-romancescas como as tecidas acerca



Álvaro Júlio da Costa Pimpão

dos amores de Camões e desconfiou justificadamente de testemunhos autobiográficos. A história literária, como toda a história, «não se faz com quaisquer testemunhos, mas sim com testemunhos devidamente criticados», como preceitua a filologia entendida *lato sensu*. Do mesmo modo, a interpretação exige textos autênticos, na sua autoria e nas suas lições, como escreveu lapidarmente a propósito dos *Sonetos* de Antero: «A hermenêutica literária tem de assentar em textos de confiança, sob pena de não passar de um exercício estéril». Mais latamente, Costa Pimpão, como sublinha no «Prefácio» ao volume *Escritos Diversos*, postula uma relação primordial entre a obra literária e o seu criador, entre a obra e a intenção e os valores do autor. Paradigmaticamente demonstrativo desta orientação metodológica é o seu estudo «O *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett» (ver *Escritos Diversos*).

Outro vetor importante da metodologia histórico-literária praticada por Costa Pimpão é o princípio de que explicar (ou interpretar) um autor exige que o historiador literário saia de si