



CAM ões

DICIONÁRIO



LUÍS de
CAM ões



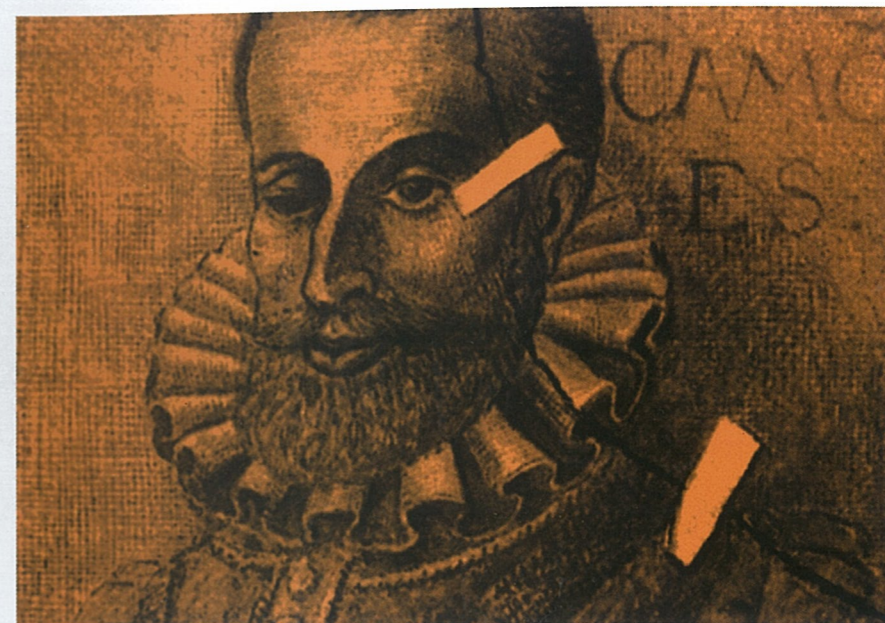
VÍTOR
AGUIAR E SILVA

CAMINHO

 www.leya.com	CAMINHO www.caminho.leya.com	ISBN 978-972-21-2146-0
		 9 789722 112146 0
		DICIONÁRIOS

DICIONÁRIO

DE



LUÍS de
CAM ões

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 insignes 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 Aquilínios
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
Recepção 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);
Eveimerismo 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
Recepção 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
Recepção 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 (recepção 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
Recepção 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
Concepção 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 Sémele, 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

percorridos por seu pensamento científico e seu consequente amadurecimento. Acreditava Pereira Filho que o Índice Básico não deveria se constituir num «índice canônico» pois representaria apenas «o término de uma fase preliminar dos trabalhos» que teriam de «prosseguir com a fixação mesma dos textos» (PEREIRA FILHO 1974, p. 272). O filólogo considerava a amostra (65 exemplares) suficientemente significativa para que se chegasse à norma poética de Camões. Acreditava também que a análise crítica feita aos textos estabelecidos propiciaria uma base segura de aplicação aos duvidosos, para que o *corpus* lírico pudesse ser, com segurança, expandido. Infelizmente não chegou a esta fase de seus estudos. Coube a Leodegário A. de Azevedo Filho a tarefa de expandir e aperfeiçoar as premissas iniciais formuladas por Pereira Filho e que deram origem à metodologia hoje plenamente desenvolvida pela Nova Escola Camoniana Brasileira. Se Emmanuel baseou-se em oito documentos, sendo só quatro manuscritos e, de início, expôs a dúvida quanto ao número de testemunhos aceitáveis — dois ou três — para o estabelecimento de seu critério, optando pelo triplice, em busca de maior certeza para as abonações, Leodegário A. de Azevedo Filho, que conseguiu reunir mais de trinta manuscritos com interesse para a lírica de Camões, não só pôde flexibilizar o critério, aceitando o duplo testemunho como prova suficiente, mas também procedeu à revisão crítica do Índice Básico de Aúria, expurgando e acrescentando textos, baseado nas novas provas documentais encontradas. O *corpus minimum* de Azevedo Filho compõe-se de 133 composições, entre sonetos, canções, elegias em tercetos, odes, sextinas, oitavas, élogos e composições em versos de redondilha. A metodologia em questão, acorde com as premissas iniciais sugeridas por Emmanuel Pereira Filho, propõe a volta às lições manuscritas, em confronto com a tradição impressa multissecular, uma vez que mesmo os cancioneiros quinhentistas trazem erros e lacunas. A edição crítica *A Lírica de Camões*, que vem sendo elaborada por Leodegário A. de Azevedo Filho, substancia a metodologia assumida pela Nova Escola Camoniana Brasileira e já teve oito volumes publicados pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de Portugal, faltando ainda quatro para sua conclusão.

BIBL.: PEREIRA FILHO, E. *Tratado da Província do Brasil, de Pêro Magalhães de Gândavo*. Introdução, leitura, notas paleográficas, comentários e índice de vocabulário por Rio de Janeiro, INL, 1965; id., «Aspectos da lírica de Camões (O problema do cânone)», 1.º *Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1967; id., *Estudos de Crítica Textual*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1972; id., *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro, José Aguilar Editora, 1974.

Marina Machado Rodrigues

PETRARQUISMO. 1. Fenômeno de modelização que se processa a partir da obra de Francesco Petrarca (Arezzo, 1304-Arquà, Pádua, 1374), alargou-se às literaturas de toda a Europa e para além delas, tendo também repercussões nas artes plásticas, na música, no pensamento, na filologia, no plano antropológico, na produção editorial e em tantos outros campos. No que diz respeito à literatura, dominou o lirismo ao longo dos períodos que vão do Renascimento até ao Neoclassicismo, com ecos que se estendem até aos nossos dias. Estabeleceu-se que a designação de *petrarquista* se usa para os seguidores de Petrarca e do *petrarquismo*, ao passo que a de *petrarquiano* diz respeito a Petrarca e ao *petrarquianismo*, tendo o adjetivo *petrarquesco* um significado mais lato.

O caráter articulado e dinâmico do petrarquismo faz da teoria do policódigo uma das vias metodológicas que melhor capta os seus fundamentos teóricos e melhor orienta o estudo das suas realizações. O policódigo de uma determinada época é formado por vários códigos, os quais combinam elementos heterogêneos, mas interdependentes, através de interseções em constante evolução. O petrarquismo é um desses códigos literários. Enquanto tal, é suscetível de ser dividido em vários subcódigos, de ordem semântico-pragmática, realístico-psicológica, técnico-compositiva, etc. O dinamismo que propulsionou, em particular nos períodos do Renascimento e do Maneirismo, decorre de articulações com elementos de substrato (que dizem respeito a códigos que tinham ocupado, anteriormente, o centro do policódigo, mas que depois se deslocaram para as suas franjas), de outros códigos que entretanto foram revitalizados (por exemplo, o horacianismo) ou de códigos exógenos ao literário (antropológicos, como as normas do comportamento cortesão, filosóficos, como o neoplatonismo, lin-

guísticos, etc.). Desempenhou um fundamental papel renovador naquelas áreas afastadas do grande centro propulsor de modelos literários que foi a Itália, ao longo dos chamados períodos clássicos, o que fez dele um modelo à escala europeia. Na verdade, a própria abrangência e multiplicidade do seu impacto potenciam a canonicidade que o sustém. É na exploração das transferências sógnicas e dos percursos assim dinamizados que reside o sentido da teoria e da prática da *imitatio*, entre Renascimento e Neoclassicismo.

O código petrarquista teve um largo impacto no domínio da literatura neolatina e das várias línguas modernas, no âmbito dos mais diversos gêneros literários, ao longo dos tempos. No entanto, o conceito é mais diretamente associado ao modo lírico no Renascimento e no Maneirismo, o que acontece em virtude de, durante estes períodos, o código petrarquista se situar no centro do policódigo epocal.

2. Esta conceção do petrarquismo, que tem vindo a orientar os mais recentes trabalhos sobre a matéria, levou a grandes avanços neste campo de estudos, com a superação de anteriores perspectivas de abordagem, algumas das quais obtiveram um certo impacto crítico no domínio camoniano, a saber:

1) A consideração do petrarquismo como um fenómeno *repetitivo* e *mecânico*. Subjaz a esse juízo a ideia estática segundo a qual o princípio de *imitatio* é uma arte da repetição do mesmo que carece de abertura. Essa perspectiva, herdada do Romantismo, avalia depreciativamente o recurso a normas compositivas, por as considerar cerceadoras da inspiração pessoal, sem ter em linha de conta o significado do princípio de imitação. Trata-se, na verdade, da reação impressionista a um fenómeno cuja escala foi tão vasta, que se tornou difícil encontrar uma via metodológica para a sua interpretação. Assim, o petrarquismo foi falaciosamente associado à uniformidade de um formulário estático que ao longo do século XVI se espalhou como uma *doença* pandémica. Francesco De Sanctis, nas suas lições de Zurique, tentou redimir Petrarca e o valor da sua poesia, fazendo-o, porém, à custa dos poetas petrarquistas, que em seu entender não fizeram mais do que repisá-la.

A esse propósito, há que ter em conta que, nos períodos clássicos, a originalidade não era com-

preendida como invenção espontânea, mas como capacidade de reutilizar modelos literários dotados de grande prestígio, através de novas sínteses, em correlação com o idioleto de cada escritor. Foi o próprio Petrarca a enunciar esse princípio, numa carta dirigida a Giovanni Boccaccio, a *Familiaris* I.8, na qual aconselha o seu interlocutor a tomar como exemplo, mais do que a imagem das abelhas (utilizada por Séneca e Horácio), que recolhem o pólen para o transformar em mel, a imagem do bicho da seda, que segrega a seda a partir das suas próprias entranhas.

Com esta conceção negativa do petrarquismo, cai por terra uma outra, a da existência de um *petrarquismo sem Petrarca*. Foi aplicada à lírica italiana do século XV e a formas de modelização mais distanciadas da matriz petrarquiiana. A crítica mostrou-se condescendente com essa categoria, apesar das incongruências por ela implicadas. Em conformidade com uma lógica sógnica elementar, Petrarca não pode deixar de ser instância da sua própria modelização. Acontece que, se em determinadas épocas e circunstâncias o código petrarquista ocupa o centro do policódigo literário, noutras desloca-se para as suas franjas, pois os elementos modelizados são pontuais ou são sujeitos a uma seleção restritiva. Por sua vez, o *antipetrarquismo*, que havia sido relegado para um domínio exterior ao petrarquismo, vê reconhecido o seu lugar, de pleno direito, dentro do âmbito do petrarquismo, ora como expressão metaliterária da sua modelização, não raro em sentido crítico, ora como via de contaminação com outros códigos, como seja a recuperação de modelos da Antiguidade Clássica, no século XVI, ou a esfera satírica, em sentido jocoso e carnavalesco.

Quer a conceção inclusiva e maximalista, que reconduz os seguidores de Petrarca a uma mecânica estática de repetição, quer a conceção exclusiva e minimalista, que não reconhece o petrarquismo numa modelização parcial, em contaminação com outros códigos, não têm na devida conta a heterogeneidade de qualquer código literário e a evolução a que está sujeita a sua modelização, no quadro do policódigo das sucessivas épocas. É em função das modalidades de seleção de certos elementos do código petrarquista e das consequentes articulações e contaminações entre elementos de diversa proveniência, em correlação com processos de variação diacrónica, idiolectal

e de outra índole, que pode ser entendido o dinamismo próprio da *imitatio* petrarquista.

2) A consideração do petrarquismo como um fenómeno que aprofunda e amplia o conceito de *imitatio integral e exclusiva*, associando a imitação da vida de Petrarca à imitação do estilo da sua poesia, de acordo com a formulação *imitatio vitae, imitatio stili*. Tem na sua base uma interpretação da lírica petrarquista em sentido biográfico, como documento de impacto psicológico em função do qual os comentadores do *Canzoniere* dimensionaram as vivências amorosas do seu autor e as organizaram em narrativa romanesca; os poetas petrarquistas conceberam experiências pessoais que articularam em torno de um percurso que vai do pecado à redenção; e os tratadistas conceberam a sua especulação acerca de amor.

Essa perspectiva crítica, divulgada no pós-Guerra, enfatizava a sinceridade dos imitadores de Petrarca, por via psicologista, ao mesmo tempo que asseverava a direção moral por eles seguida, assim contrariando a ideia de um petrarquismo repetitivo e mecânico. Todavia, tem vindo a merecer críticas pelo seu biografismo de fundo, por forçar a leitura dos textos exemplificativos que apresenta e por não admitir a contaminação. Na verdade, um fenómeno dotado de tanta complexidade vê-se reduzido a uma intenção mental, a ponto de o *Canzoniere* ser transmutado em relato de uma experiência biográfica, depois imitada com propósitos formativos. Além disso, a noção de que os petrarquistas o tomam como modelo das suas vivências espirituais e de uma parábola entre amor e arrependimento não encontra correspondente nem na obra dos poetas (por exemplo, Pietro Bembo), nem dos pensadores neoplatónicos (por exemplo, Leão Hebreu) aduzidos para documentar essa tese. Poderá rever-se em alguns comentários ao *Canzoniere*, mesmo assim circunscritos a uma esfera delimitada. Contudo, não é esse Petrarca, mestre de estilo e de vida, a referência primordial do petrarquismo quinhentista.

A riqueza das valências realístico-psicológicas do petrarquismo não reside numa suposta maior ou menor sinceridade biográfica. Reside na sobreposição, fundadora do lirismo moderno, entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação numa primeira pessoa, em concomitância com um pacto de leitura que pode assumir termos muito diversos.

3) A confusão entre petrarquismo e *dolce stil novo*. O *dolce stil novo* foi cultivado, em Itália, por um grupo de poetas ativo entre as duas últimas décadas do século XIII e os primeiros anos do século XIV. Petrarca conhecia bem a sua obra, dela tendo retomado, de forma seletiva, elementos que modelou de uma nova maneira, superando a sua poética. Bastará o facto de o *dolce stil novo* ser veículo de uma cosmovisão medieval e de Petrarca ser um arauto do Renascimento, o primeiro moderno, segundo a famosa expressão de Renan, para entre eles se abrir um claro espaço de diferenciação. A poesia do *dolce stil novo* descreve a interioridade do amante de forma indireta, através de um jogo de personificações e de outros recursos literários que a subsumem, ao passo que Petrarca penetra nas mais profundas pregas de uma intimidade intensamente explorada pelo código realístico-psicológico. Ao estado de obnubilamento do amante stilnovista, substituiu-se uma aguda capacidade de análise introspectiva. Além disso, o dissídio petrarquista é alimentado pelo conflito entre duas concepções de amor, o amor como *caritas*, de herança stilnovista, e o amor como *passio*, cantado pelos poetas ocitanos. A função de guia até Deus que o *dolce stil novo* atribui à mulher-anjo é um dos elementos que, em Petrarca, acalenta esse dissídio. O poeta apresenta a mulher como um ser angelicado, com qualidades espirituais de exceção, à maneira do *dolce stil novo*, mas, da mesma forma, a sua presença física é intensa, sem que haja conciliação possível entre as duas formas de amar.

É certo que, na Itália do século XVI, se assiste a um renovado interesse pelo *dolce stil novo*, mas seria anacrónico admitir a recuperação dos seus fundamentos poéticos medievais, depois de Petrarca ter desvendado os meandros da intimidade lírica moderna. Em 1527, os Giunti publicam, em Florença, algumas das mais famosas composições dos stilnovistas, na coletânea *Sonetti e Canzoni di Diversi Antichi Toscani*. Trata-se, porém, de uma edição isolada que serve, no campo político-cultural, a tentativa de hegemonia toscana, e cujo significado se dilui perante as cerca de duas centenas de edições do *Canzoniere* batidas ao longo da centúria. Por sua vez, o *appendix* ao *Canzoniere* com a transcrição dos poemas citados na Canção LXX (o pseudo-Arnaut, Cavalcanti, Dante e Cino da Pistoia), coligidos em 1514 por

Aldo Manuzio, voltou a ser editado, no século XVI, cerca de uma dezena de vezes. Mas se na Canção LXX Petrarca mostrava ter superado os seus antecessores, é por via petrarquesca que esses textos correm. A sua leitura é histórica ou responde a interesses filológicos, no seio daquele mesmo movimento que levou Angelo Colocci a recolher a poesia medieval galega.

Da mesma forma, não tem razão de ser afirmar-se que a renovação da poesia portuguesa, no século XVI, se processou por via stilnovista.

4) A confusão entre petrarquismo e *neoplatonismo*. O petrarquismo é um código literário que se intersejou, numa importante fase da sua difusão, com um código exógeno, o neoplatonismo. Na verdade, o neoplatonismo penetra em toda a cosmovisão renascentista, enquanto sustentáculo de um sistema de correspondências que liga o homem a Deus e ao universo. Petrarca seguiu e fez a apologia do pensamento de Platão, em várias circunstâncias, mas o acesso aos diálogos do pensador grego processou-se por entre mediações de vária ordem. O seu neoplatonismo é o neoplatonismo cristão que tem por matriz Santo Agostinho. Só depois das traduções elaboradas por Marsilio Ficino, na segunda metade do século XV, de toda a obra de Platão e de Plotino, dos escritos herméticos, dos hinos órficos, etc., foi possível conhecer com mais rigor esse conjunto de textos.

O neoplatonismo petrarquista não admite, como tal, uma via conciliatória entre o plano terreno e o plano divino, por não conceber a possibilidade de, através do primeiro, alcançar o segundo. Diferentemente, o neoplatonismo renascentista faz do plano terreno modalidade de ascensão até ao divino, podendo até contemplar um círculo de retorno, que de Deus vem até ao homem. Por conseguinte, os elementos do lirismo petrarquista que lhe andam associados são de ordem idealizante, à margem da problemática do dissídio. Ora, esse é o estrato da poesia petrarquista que se encontra ligado ao stilnovismo, o que pode implicar a modelização pontual de elementos sígnicos dessa proveniência, através da contaminação.

Todavia, a produção literária dos sequazes de Petrarca, na variedade das suas realizações, não se encontra necessariamente ligada a essa corrente filosófica.

3. A extensão do fenómeno do petrarquismo não poderá ser cabalmente compreendida à margem do carácter excecional do magistério de Francesco Petrarca e do horizonte da sua receção. O próprio poeta mostra alguma consciência do momento de viragem em que se encontra, quando, nos *Rerum Memorandarum Libri*, reconhece estar entre dois mundos, um pretérito, outro prestes a irromper, *simul ante retroque prospiciens*. Latim e vulgar são universos culturais comunicantes, embora o tempo tivesse consagrado o poeta em vulgar, por sinal contra as suas expectativas. As pesquisas de ordem histórica e filológica que levou a cabo, o ataque à escolástica e ao aristotelismo, ou a descrição de vícios e paixões, tinham por pedra angular o objetivo de alcançar uma mais íntima compreensão da essência do humano, à luz de uma profunda confiança nas possibilidades da razão e de um inabalável dogmatismo cristão, mas com plena consciência das contradições que sulcam o universo íntimo. Aliás, foi o primeiro homem de letras a compreender que a palavra poética é a melhor forma de traduzir a subjetividade e a fluidez do processo de interiorização do mundo levado a cabo pelo sujeito.

Cultivou vários géneros literários, em latim e em italiano, mas foi no domínio do lirismo que o código petrarquista teve um retumbante impacto. As observações de Gianfranco Contini acerca de um Petrarca caracterizado por uma certa unidade de tom e de léxico continuam a ser chave para a compreensão desse sucesso. Pela disciplina de arte clássica que enforma os seus versos, construídos a partir de padrões expressivos recorrentes, o *Canzoniere* e os *Triumphs* são textos lípidos e harmoniosos, que se prestam a ser imitados. A sua eleição como modelo decorre, pois, das próprias possibilidades de *repetibilidade* oferecidas.

No século XVI, em Itália, e um pouco por toda a Europa, a difusão do petrarquismo foi também potenciada pelo aumento dos índices de alfabetização, pela vida de corte e pelo desenvolvimento da imprensa. Em vez de exemplar único e pessoalizado que era o manuscrito ou o cancionero de mão, a tipografia deu lugar a centenas de cópias iguais de uma mesma obra, que de imediato foram absorvidas por todo o mercado europeu. Com a edição do *Canzoniere* de 1501, Pietro Bembo e Aldo Manuzio puseram à disposição do público um texto ao qual dedicaram cuidados

filológicos até então apenas reservados aos clássicos da Antiguidade. Para uma sociedade heterogênea, como a das cortes italianas, o cultivo da poesia era também uma medida comum dotada de uma função identitária agregadora. Castiglione, no célebre tratado *Il Cortegiano*, advoga que um dos atributos do cortesão é o cultivo da poesia. Neste quadro de modelização alargada, o petrarquismo tem ao serviço da sua difusão uma série de instrumentos auxiliares de mediação: o rimário, o dicionário de imagens, a compilação de *topoi*. Erige-se, pois, em modalidade de *re-uso*, disponível em qualquer circunstância, de acordo com o sistema de repetição característico do classicismo.

4. Os três grandes protagonistas da poesia petrarquiana e petrarquista são o contínuo espaço-temporal, ou *cronotopos*, a mulher amada e o poeta.

Petrarca, na senda de Séneca, associa a fugacidade do tempo à fugacidade do espaço. Não é só a natureza a ser humanizada, mas também o tempo, o que enfatiza o conteúdo íntimo da sua poesia, feita ausência e memória. A natureza não é descrita analiticamente, mas evocada, subjetivizada e vitalizada. Composta pelos elementos primordiais de qualquer paisagem, é inseparável da relação entre o poeta e a amada. Esta faceta do petrarquismo foi uma das primeiras a ser assimilada pelas letras portuguesas, o que terá a ver com fenómenos de substrato relacionados com a poesia medieval. No Romantismo, o tema ganha renovado vigor, por via petrarquista.

Por sua vez, a figura feminina é um elemento incisivo, enquanto exemplo de perfeição física e espiritual, mesmo quando não é descrita ou é evocada pela memória. A sua descrição tem uma forte componente retórica, sendo construída a partir de elementos, imagens e metáforas naturais. Os cabelos são ouro, a pele neve, as pestanas ébano, as lágrimas pérolas, as faces rosas e os lábios coral. Os olhos caracterizam-se, primordialmente, pela luminosidade, na linha da doutrina da luz seguida pelos místicos. Contudo, a haver referências de cor, as tonalidades são escuras, o mesmo se passando, geralmente, na poesia dos petrarquistas italianos do século XVI. Quanto ao louvor dos seus dotes espirituais, tem por precedente próximo os poetas do *dolce stil novo*. Esse retrato, que será repetido à saciedade, mesmo quando o poeta é uma mulher, teve um

impacto secular, com ecos que se fazem sentir em alguns mitos urbanos da atualidade.

De entre as várias identidades atribuídas a Laura, nenhuma é isenta de incongruências. Na carta *Familiaris* II.9, dirigida a Giacomo Colonna, Petrarca defende-se das supostas acusações que lhe teriam sido feitas pelo seu interlocutor, segundo o qual toda a história de amor de que se lamenta seria uma ficção. No entanto, e como já foi notado, não se conhece nenhuma carta de Giacomo Colonna com esse conteúdo. Por sua vez, no *Secretum*, a personagem de Augustinus acusa a de Franciscus de cantar Laura por amor do seu nome, que é o da *laurea*, a distinção poética simbolizada pela planta do deus Apolo, o louro.

Esta questão conduz a uma outra, a da centralidade do poeta. Não será de mais sublinhar o facto de o petrarquismo estar ligado à expressão de uma intimidade que Petrarca trouxe, pela primeira vez, para a poesia. Na verdade, figura feminina, espaço e tempo são o centro aparente de um quadro cujo verdadeiro centro é o poeta. Logo no V Soneto do *Canzoniere*, Petrarca compara-se a Apolo, entrando em disputa com o deus da poesia. Depois de ter perdido, para sempre, a ninfa amada, *Dafne*, que em grego significa loureiro, a planta em que foi transformada, não lhe restou senão sentar-se junto dessa árvore e cantá-la, cobrindo-se com os seus ramos para aliviar a canícula. Modo fundacional do lirismo moderno, a poesia de Petrarca assenta numa ausência incolmável, a de um objeto de desejo que só pode ser recuperado através da palavra poética. O prêmio do poeta, a coroa de louros (*laurea*), é o símbolo dessa eterna ausência, que Petrarca diz com o nome da amada, *Laura*. O sofrimento amoroso, a *voluptas dolendi*, é também motivo para dizer mais, para viver mais e, como tal, estímulo da *voluptas canendi*. A alteridade feminina revela-se, então, uma impossibilidade, a de procurar a amada fora do sujeito quando, afinal, ela faz parte dele, ela é o canto que, ao repetir a angústia que sente, assegura a perenidade do desejo.

Petrarca não tem confiança num *itinerarium mentis a Deum*. O título latino que deu ao seu cancionero, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, ou o seu primeiro soneto aludem àquela dispersão que o sábio estoico deve contrastar, em nome da unidade que persegue, mas sem que a consiga alcançar, ao longo das suas páginas. Por um lado, o

amor a um ser angelicado, à maneira do *dolce stil novo*, deixa-o insatisfeito. Por outro, se deseja Laura como criatura terrena, através dos sentidos, sente-se em culpa. Paralelamente, o aparato retórico constituído pelas antíteses e pelas contraposições através das quais explora o estado de dissídio, com todas as tensões que sulcam a intimidade do amante, exprime também um encontro entre tradições diferenciadas (*dolce stil novo*, trovadores ocitanos, poesia elegíaca latina). Desta feita, um vasto leque de modulações, suscetível de transmitir todos os estados de uma alma delicada e sensível, fica à disposição dos poetas petrarquistas, que o explorarão dos mais diversos modos, em correlação com códigos genológicos, periodológicos, etc. O neoplatonismo renascentista trabalhará a harmonia entre o plano terreno e o espiritual, ao passo que as clivagens entre os fragmentos de um universo labiríntico surgem engrandecidas pela cosmovisão maneirista.

A lição de Petrarca também foi fundamental no domínio das formas métricas, no que diz respeito ao soneto, à canção, à sextina e ao madrigal. Na Península Ibérica, o verso de dez e de seis sílabas acentuadas difunde-se por via petrarquista, o mesmo se passando com o soneto, apesar de já anteriormente ter sido cultivado pelos poetas sicilianos e pelos stilnovistas. Quanto à canção, Petrarca conferiu características compositivas específicas a esta forma métrica, tendo criado uma tipologia própria, a canção petrarquista. Trabalhou a alternância entre senários e decassílabos, em ritmos que Bembo caracterizou pela *grazia*, quando predomina a primeira medida, ou pela *gravità*, quando predomina a segunda. O esquema métrico de cada canção do *Canzoniere* encontrava-se tão intimamente ligado ao seu conteúdo, que não se repetia, mas os poetas petrarquistas decalcaram esses esquemas, tendo também construídos outros a partir deles. Quando Sá de Miranda dedicou à Virgem uma canção escrita nos moldes de *Chiare, dolci e fresche acque*, uma composição de tema profano, talvez não estivesse ciente da sua ousadia. Quanto à sextina, que teve por primeiro cultor Arnaut Daniel, já Dante a passara para decassílabo, mas Petrarca acentuou a coerência semântica e fonética do sistema das palavras-rima. Por sua vez, o madrigal teve imensa voga no campo musical. Todavia, em Portugal a sua recriação é tardia.

Outro dos domínios em que a lição de Petrarca e dos petrarquistas se repercutiu, o macrotexto, diz respeito às modalidades de agregação dos vários microtextos que formam um cancionero ou livro de poesia. O trabalho de composição, seleção e ordenação do *Canzoniere* é complexo e absorveu o poeta até aos derradeiros dias da sua existência. No último manuscrito, constam ainda indicações para alteração da ordem dos poemas, bem como algumas folhas em branco, a separar uma primeira de uma segunda parte. Bembo, na sua edição, consagrou as designações de *in vita* e *in morte* (que, aliás, já circulavam na tradição manuscrita) para cada um desses blocos, mas são indicações aproximativas. Se na primeira parte é tratado o tema da morte de Laura, também na segunda parte ela é recordada durante a sua vida. Os poetas petrarquistas organizaram as suas recolhas em torno de vários modelos, com relevo para dois, a organização narrativa da matéria, que tem por proeminente instância mediadora a ordenação a que Alessandro Vellutello submeteu o *Canzoniere*, no comentário pela primeira vez editado em 1523, e a organização serial, geralmente feita por temas ou por formas poéticas. O primeiro é característico de um momento em que o petrarquismo está em vias de penetrar no centro do policódigo epocal, o segundo de uma fase em que já se afirmou.

5. A difusão do petrarquismo, na Europa, toma por referência não só Petrarca, como também eventuais instâncias mediadoras, com relevo para os poetas petrarquistas italianos. Ainda Petrarca era vivo, e já era imitado. O seu labor desbravou os caminhos do Humanismo, mas é no século XV que o lirismo petrarquista começa a adquirir uma posição dominante.

A ideia de um século XV como *século sem poesia* está hoje posta de parte. Entre a segunda metade dessa centúria e os inícios da seguinte, obtém grande voga um petrarquismo eclético e exuberante, ora alegre, ora melancólico, que explora agudezas e jogos de palavras, numa ligação muito próxima com o ambiente de corte. Estende-se por toda a Itália, desde as cortes do Noroeste até ao Sul e à corte aragonesa de Nápoles.

O distanciamento desse registo corre por via normativa e encontra o seu grande foco propulsor no ambiente veneziano e na figura de Pietro Bembo. Filólogo, teorizador de matérias linguístico-

-literárias e poeta, Bembo postula um equilíbrio entre uma indagação íntima idealizada, modalidades de expressão literária essenciais e um padrão linguístico constituído por elementos depurados. Deste decoro, resulta uma poesia refinada e elegante, calibrada pelo pensamento neoplatónico e dignificada pelas pesquisas filológicas realizadas pelo próprio cardeal veneziano. Alcançou um prestígio tal, que logo se erigiu em modelo, formado a partir de uma seleção muito restritiva de elementos petrarquianos, pelo que esse processo já foi designado como *hipercodificação*.

A imediata recetividade desses preceitos encontra-se estritamente ligada à necessidade de estabelecer um padrão linguístico dominante e ao papel desempenhado pela imprensa. As implicações do petrarquismo, no plano da chamada *questão da língua*, foram profundas. Petrarca conhecia várias línguas e dominava vários dialetos. Todavia, apesar de se ter afastado muito cedo da Toscana, elegeu o toscano como base linguística a partir da qual procedeu a uma seleção que teve por crivo a etimologia latina. Ora, as *Prose della Volgar Lingua*, que Pietro Bembo pela primeira vez editou em 1525, elegem o *Canzoniere* como grande modelo linguístico-literário, cuja divulgação foi potenciada por um mercado do livro florescente.

O petrarquismo regularizado de Pietro Bembo coexiste, porém, com um *petrarquismo plural*, em cujo âmbito se podem incluir as seguintes categorias específicas: petrarquismo classicista; bucólico; grave; antigrave; filosófico-pétreo; madrigalístico-conceptual; de experimentação métrica; feminino; uxório; espiritual; em interseção com Dante; artificioso; neocortesão; etc.

Em torno da hipercodificação proposta por Bembo, gerou-se um vivo debate. Uma das personalidades que nele interveio e que mais se destacou, foi Gian Giorgio Trissino, quando contrapôs, ao modelo único de Petrarca, um ecletismo imitativo que ia de Horácio a certos escritores medievais. É dessa mesma direção programática que decorre a recuperação da ode, nos termos em que foi levada a cabo por Bernardo Tasso. Por sua vez, na Lombardia e nas cortes setentrionais, multiplicam-se experiências bastante várias, como o mostra, entre tantos outros, o exemplo de Ludovico Ariosto.

A escala de difusão desta voga literária dá oportunidade, também às mulheres, de cultivarem

poesia. Gaspara Stampa é uma das primeiras a declinar o código petrarquista no feminino, em tonalidades melancólicas. Veronica Franco não denega um elegante tom erótico. Por sua vez, Vittoria Colonna explora uma outra direção, na senda de Girolamo Malipiero, a poesia espiritual. Isabella Morra distingue-se no tratamento dos temas da solidão e do abandono, ao passo que Chiara Matraini indaga um universo de emoções tão delicadas como trágicas.

No ambiente que se instala depois do saque de Roma, uma modelização artificiosa e eclética, perpassada por uma trama de melancolia, levará à estação do petrarquismo maneirista, que florescerá na segunda metade do século. Recordem-se, com todos os riscos comportados pela escolha de alguns nomes exemplificativos num elenco de exceção: Giovan Battista Pigna, Giovan Battista Guarini e Torquato Tasso, em Ferrara; Luigi Tansillo e Bernardino Rota, em Nápoles; Luigi Grotto, em Veneza; Curzio Gonzaga, em Roma. À propensão para trabalhar módulos seriais, característica destes poetas, corresponde o grande sucesso editorial das antologias, que podem ser organizadas por autores, por temas, por formas métricas ou por localização geográfica. A correlação entre o desenvolvimento da música polifónica e o petrarquismo ficou consagrada pela recolha de madrigais contida num desses florilégios, *Rime di Diversi Celebri Poeti dell'Età Nostra* (Bergamo, 1587).

No seio deste petrarquismo plural, a obra de Torquato Tasso assinala um ponto de charneira, pela determinação com que um poeta dilacerado procura a renovação dos modelos clássicos, na fidelidade à lição petrarquista, através de uma insaciável pesquisa experimental que é sustida por uma rigorosa fundamentação teórica.

Os ecos do petrarquismo estendem-se através dos séculos, embora, com a superação do princípio de imitação, a força sistémica que situava esse código no centro do policódigo epocal se dilua. Entre Eliot e Eugenio Montale, no que a literatura contemporânea deve a Petrarca, pode-se falar de um *petrarquismo pluviscular*.

6. No contexto europeu, o petrarquismo português distingue-se pelo dinamismo dos fenómenos de contaminação que o caracterizam. O apreço merecido pela tradição peninsular ibérica, juntamente com o interesse suscitado pelos

autores da Antiguidade ou pelos padres da Igreja, fazem do código petrarquista um modelo recriado através de complexos processos de interseção. Esse dinamismo, ao mesmo tempo que marginaliza reusos mecanicistas, erige-se em motivo propulsor e equilibrante, fruto do qual fenómenos de substrato e inovações se desenvolvem em simbiose. Foi, pois, fulcro de toda a renovação renascentista, sem se cristalizar em formulários vazios, com a particularidade de as suas repercussões se estenderam pelas rotas marítimas.

A presença de manuscritos petrarquescos, nas bibliotecas portuguesas, tem por ancestral representante o códice dos *Psalmi* proveniente do Mosteiro de Alcobaça e atualmente depositado na Biblioteca Nacional, um pergamináceo que remonta a finais do século xv. Por sua vez, o manuscrito decorado, produzido pela célebre *bottega* florentina de Francesco d'Antonio del Chierico, que contém o *Canzoniere* e os *Triumphs*, possuiu pela Fundação Calouste Gulbenkian, é

aquisição recente, feita pelo próprio Gulbenkian. A escala da difusão de Petrarca é bem documentada pelos incunábulo e pelas edições quinhentistas, quer da sua obra em latim quer do *Canzoniere* e dos *Triumphs*. Diferentemente, as antologias petrarquistas, uma tipologia que, em Itália, granjeia retumbante êxito editorial a partir de meados do século xvi, encontram-se escassamente representadas, o que parece mostrar a maior atenção dispensada a Petrarca, relativamente aos poetas petrarquistas italianos. No que diz respeito à tradução, é certo que, na Biblioteca de Évora, se conserva o manuscrito de uma versão incompleta dos *Triumphs*, que anda anónima e é acompanhada por um comentário, sendo posterior ao Concílio de Trento. No entanto, Petrarca seria predominantemente lido na língua original.

O petrarquismo português desenvolve-se em paralelo com o espanhol. A carta que Juan Boscán dirigiu à Marquesa de Soma, publicada na edição conjunta das obras de Boscán e Garcilaso



Francesco Petrarca, *Canzoniere e Triumphs*, iluminuras de Francesco d'Antonio del Chierico, Itália, c.1468-1470

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 estádio 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,