

VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Volume 23

O Renascimento Português
Desafios e Novas Linhas de Investigação



Santiago de Compostela
2015

A AIL — Associação Internacional de Lusitanistas tem por finalidade o fomento dos estudos de língua, literatura e cultura dos países de língua portuguesa. Organiza congressos trienais dos sócios e participantes interessados, bem como copatrocina eventos científicos em escala local. Publica a revista *Veredas* e colabora com instituições nacionais e internacionais vinculadas à lusofonia. A sua sede localiza-se na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal, e seus órgãos diretivos são a Assembleia Geral dos sócios, um Conselho Diretivo um Conselho Assessor e um Conselho Fiscal, com mandato de três anos. O seu património é formado pelas quotas dos associados e subsídios, doações e patrocínios de entidades nacionais ou estrangeiras, públicas, privadas ou cooperativas. Podem ser membros da AIL docentes universitários, pesquisadores e estudiosos aceites pelo Conselho Diretivo e cuja admissão seja ratificada pela Assembleia Geral.

Conselho Diretivo

Presidência: Roberto Vecchi, Universidade de Bolonha
presidencia@lusitanistasail.org

1ª Vice-Presidência: Cláudia Pazos-Alonso, Universidade de Oxford
vicepresidencia1@lusitanistasail.org

2ª Vice-Presidência: Elias J. Feijó Torres, Univ. de Santiago de Compostela
vicepresidencia2@lusitanistasail.org

Secretaria Geral: Vincenzo Russo, Universidade de Milão
secretariageral@lusitanistasail.org

Coordenação da Comissão Científica: Raquel Bello Vázquez, Centro Universitário Ritter dos Reis, comissao.cientifica@lusitanistasail.org

Coordenação da Comissão Editorial: Regina Zilberman, Univ. Federal de Rio Grande do Sul, comissao.editorial@lusitanistasail.org

Responsável pela Área de Comunicação: Roberto Samartim, Universidade da Corunha, comunica@lusitanistasail.org

Presidência do Conselho Assessor: Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma «La Sapienza») pte.conselho.assessor@lusitanistasail.org

Presidências Honorárias: Cleonice Berardinelli, UFRJ e PUCRJ; Helder Macedo, King's College London.

Conselho Assessor

Benjamin Abdala Junior (Universidade de São Paulo), Carlos Ascenso André (Instituto Politécnico de Macau), Manuel Brito-Semedo (Universidade de Cabo Verde), Manuel Ferro (Universidade de Coimbra), Natalia Czopek (Universidade Jaguelónica de Cracóvia), Roger Friedlein (Ruhr-Universität Bochum).

Conselho Fiscal

Carmen Villarino Pardo (Univ. de Santiago de Compostela), Helena Rebelo (Universidade da Madeira), Isabel Pires de Lima (Universidade do Porto).

Associe-se pela *homepage* da AIL: www.lusitanistasail.org

Informações pelo *e-mail*: secretaria@lusitanistasail.org

Veredas

Revista de publicação semestral

Volume 23 — 1º semestre de 2015

O Renascimento Português – Desafios e Novas Linhas de Investigação

Diretora:

Raquel Bello Vázquez (Centro Universitário Ritter dos Reis, Brasil)

Conselho Redatorial:

Cândido Oliveira Martins (Universidade Católica Portuguesa, Portugal)

Maria Aldina Bessa Ferreira Rodrigues Marques (Universidade do Minho, Portugal)

Teresa Pinheiro (Technische Universität Chemnitz, Alemanha)

Conselho Científico:

Andrés Pociña López (Universidade de Extremadura, Espanha), Anna Maria Kalewska (Universidade de Varsóvia, Polónia), Antonio Augusto Nery (Universidade Federal do Paraná, Brasil), Axel Schönberger (Universidade de Bremen, Alemanha), Benjamin Abdala Junior (Universidade de São Paulo, Brasil), Carlos Ascenso André (Instituto Politécnico de Macau, Macau), Carmen Villarino Pardo (Universidade de Santiago de Compostela, Galiza), Clara Rowland (Universidade de Lisboa, Portugal), Cláudia Pazos-Alonso (Universidade de Oxford, Reino Unido), Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra, Portugal), Elias J. Feijó Torres (Universidade de Santiago de Compostela, Galiza), Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma «La Sapienza», Itália), Helder Macedo (King's College London, Reino Unido), Helena Rebelo (Universidade da Madeira, Portugal), Isabel Pires de Lima (Universidade do Porto, Portugal), Juracy Assman Saraiva (Universidade Feevale, Brasil), Laura Cavalcante Padilha (Universidade Federal Fluminense, Brasil), Manuel Brito-Semedo (Universidade de Cabo Verde, Cabo Verde), Manuel Ferro (Universidade de Coimbra, Portugal), Maria Luísa Malato Borrallho (Universidade do Porto, Portugal), Natalia Czopek (Universidade Jaguelónica de Cracóvia, Polónia), Onésimo Teotónio de Almeida (Universidade de Brown, Estados Unidos), Pál Ferenc (Universidade ELTE, Hungria), Petar Petrov (Universidade do Algarve, Portugal), Regina Zilberman (Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Brasil), Rejane Pivetta de Oliveira (Centro Universitário Ritter dos Reis, Brasil), Roberto Samartim (Universidade da Corunha, Galiza), Roberto Vecchi (Universidade de Bolonha, Itália), Roger Friedlein (Ruhr-Universität Bochum, Alemanha), Sebastião Tavares Pinho (Universidade de Coimbra, Portugal), Sérgio Nazar David (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil), Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil), Thomas Earle (Universidade de Oxford, Reino Unido), Ulisses Infante (Universidade Estadual Paulista, Brasil), Vera Lucia de Oliveira (Università degli Studi di Perugia, Itália), Vincenzo Russo (Universidade de Milão, Itália).

Redação:

VEREDAS: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Endereço eletrónico: veredas@lusitanistasail.org

Desenho da Capa: Campus na nube, Santiago de Compostela, Galiza.

ISSN 0874-5102

Nota introdutória

Este novo número da revista *Veredas* (23) recolhe os resultados científicos do Colóquio ***O Renascimento Português –Desafios e Novas Linhas de Investigação***, celebrado no St. Peter's College da Universidade de Oxford em junho de 2013. Organizado pela Associação Internacional de Lusitanistas, a Universidade de Oxford, e o King's College-London, sob coordenação do professor Thomas Earle e da professora Catarina Fouto, o encontro se propôs analisar recentes abordagens metodológicas, e identificar novas áreas de investigação, partindo de uma perspectiva comparativa e multidisciplinar, com o foco colocado no período renascentista, no sentido lato do termo.

Seguindo o modelo aplicado noutros Colóquios promovidos pela Associação Internacional de Lusitanistas, nomeadamente os de Budapeste 2012, 2013 e 2015, o encontro contou com uma seleção de especialistas relevantes no âmbito do estudo do período renascentista em Portugal, junto com investigadores e investigadoras que acudiram à chamada para trabalhos publicada pela organização do Colóquio. Posteriormente, as pessoas participantes foram convidadas a submeterem os seus textos para a preparação de um número temático da revista *Veredas*.

As propostas agora recolhidas neste especial mostram os contributos dos Estudos Literários, da História, da Geografia e da Sociologia para uma melhor compreensão dos processos que levaram não apenas à produção literária que hoje identificamos como a própria do Renascimento português, mas também para compreender as utilidades e funções que consumidores e consumidoras da época davam a esses textos.

Assuntos trazidos nos artigos aqui selecionados mostram a necessidade de estudar profundamente não apenas a produção, mas também a reconstrução da narrativa sobre a produção renascentista através das histórias literárias, com incidência não apenas na pesquisa, mas também na docência e na divulgação de resultados.

RAQUEL BELLO VÁZQUEZ
Diretora da Revista *Veredas*

SUMÁRIO

AUDE PLAGNARD	
Geografias épicas nas obras de Jerónimo Corte-Real, Alonso de Ercilla e Luís de Camões	9
ELISA NUNES ESTEVES	
Relendo Anrique da Mota	27
HÉLIO J. S. ALVES	
A propósito dum 10 de Junho: avisos à investigação em literatura portuguesa da expansão	39
JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS	
Tópica do exílio em <i>O Lima</i> de Diogo Bernardes	49
MARCIA ARRUDA FRANCO	
Para Ler a História dos Pais de D. Sebastião em Louvores e Lamentos Quinhentistas Palavras Iniciais	65
PEDRO MADEIRA	
O símile épico em Camões: Touros, cães e infidelidade	77
ROBERTO SAMARTIM	
Bases de dados relacionais para o estudo empírico dos campos culturais renascentistas	95
ROGER FRIEDLEIN	
Encenações Cosmográficas: A Epopeia Renascentista, Espaço Autorreflexivo (Camões, Corte-Real)	111
SIMON PARK	
Problemas de Género em <i>O Lima</i> (1596) de Diogo Bernardes: A Questão do Mecenato	127
THOMAS F. EARLE	
Desafios e novos caminhos nos estudos vicentinos: o <i>Auto da Lusitânia</i>	145

Encenações Cosmográficas: A Epopeia Renascentista, Espaço Autorreflexivo (Camões, Corte-Real)

ROGER FRIEDLEIN

roger.friedlein@rub.de

Ruhr-Universität Bochum

(Alemanha)

RESUMO

A poesia épica do Renascimento, nos seus dois maiores exemplos, *Os Lusíadas* e *Naufrágio de Sepúlveda*, dedica um espaço central para a encenação e a reflexão sobre a poesia e o saber, e o seu lugar de importância para o homem. N' *Os Lusíadas*, o episódio final da Ilha dos Amores forma o palco para a encenação narrativa de três gêneros poéticos e do seu contexto epistemológico. Essa leitura autorreflexiva do poema é corroborada pelo testemunho da segunda grande epopeia do Renascimento português: o *Naufrágio de Sepúlveda* de Jerónimo de Corte-Real retoma os mesmos pontos em relação à constituição de saber e poesia, mas responde de maneira diametralmente oposta à afirmação do poema camoniano de que as *armas* precisam da mediação das *letras* para a fama dos novos heróis lusitanos se constituir.

PALAVRAS CHAVE: Poesia épica, Renascimento, Autorreflexividade, Camões, Corte-Real, armas e letras

ABSTRACT

The two major examples of epic poetry in the Portuguese Renaissance dedicate a considerable space to the narrative mise-en-scène and reflection on poetry and knowledge, and its importance for humanity. In *Os Lusíadas* by Luís de Camões the final episode of the so-called Island of Love (Ilha dos Amores) forms the frame for the staging of three kinds of poetry and their epistemological context. This self-referential reading of the poem is confirmed by the second major epos in Portuguese Renaissance, *Naufrágio de Sepúlveda* by Jerónimo de Corte-Real, which resumes the same problematic of knowledge and poetry, but responds in a completely different way to the affirmation that the 'arms' depend on the mediation of 'letters' for the constitution of the fame of the new Lusitanian heroes.

KEYWORDS: Epic poetry, Renaissance, Self-reference, Metapoetry, Camões, Corte-Real, arms and letters

Data de receção: 01/12/2014
Data de aceitação: 29/05/2015

0. Introdução

A poesia épica é tradicionalmente, e com razão, considerada o lugar privilegiado na literatura para as *res gestae* perpetradas na guerra e na navegação. O próprio nascimento da épica renascentista na Península Ibérica, como se documenta em vários testemunhos contemporâneos, surge da necessidade sentida pelos príncipes e autores da época de comemorar os feitos militares e náuticos das monarquias ibéricas em poemas que sejam dignos do modelo estabelecido por Homero e Virgílio, uma vez que as viagens dos modernos já teriam superado de longe as dos antigos: esses iam, como afirma João de Barros, “jantando em um porto e ceando em outro, nem escrevendo os erros de Ulisses sem sair de um clima, nem os vários casos de Eneas em tão breve caminho”¹. As exigências das cortes para a escrita dos feitos contemporâneos ficavam bem claras. Entre elas encontra-se a condição dos textos não se distanciarem da verdade dos feitos, como se depreende de uma carta já citada por Fidelino Figueiredo e dirigida a Poliziano, quem nessa altura parecia que havia de ser cronista do rei lusitano: “*consoante as exigências da verdade*, em memória nossa lhes lançarás tuas elegancias, gravidade e doutrina e os limarás com esmero”². Mas quem reivindica a actualização do gênero épico clássico e as sua adaptação aos feitos da época convoca, ao mesmo tempo, uma problemática que acompanha a épica renascentista ibérica desde o seu surgimento nos anos 1550 na corte dos Áustrias espanhóis³: a epopeia de cunho antigo, diferente da crónica histórica por um lado e das canções de gesta medievais por outro, vive da presença de elementos mitológicos. O humano Eneas comunicava-se, na *Eneida*, com sua mãe Vênus em pé de igualdade, e encontros semelhantes entre humanos e divinos acontecem com frequência nas epopeias homéricas. Ora, numa epopeia baseada em matérias militares da actualidade do século XVI, e com pretensões de verdade documental como exigiam as cortes, a demanda social por essa verdade topa de maneira conflitiva com a exigência do gênero literário de lidar com uma mitologia que desde longe já virara uma ficção pagã inaceitável no contexto cristão ou, no melhor dos casos, um acervo para fins retóricos e poéticos, mas sempre fictício e por conseguinte em conflito com a veracidade dos feitos narrados. Esse conflito entre as exigências social e literária, difícil de resolver, forma a mácula com que nasce a epopeia

1 Prólogo em BARROS, 1989, Década I, p. 160.

2 FIGUEIREDO, 1987 [1950], p. 105.

3 Para o corpus épico hispânico, vid. PIERCE, 1961 e VILÀ, 2001; para o corpus português, vid. ALVES, 2001, p. 139-343 (versão digital em ALVES 1999).

renascentista, e que dá ensejo a inúmeras reflexões programáticas dentro e no entorno das novas epopeias⁴.

As epopeias renascentistas ibéricas nascem, portanto, com um *potencial* e até uma *necessidade* autorreflexiva, havendo-se de esclarecer qual é a função da mitologia e por extensão, da poesia num poema histórico, e, quando foram mais longe, qual a função da poesia para o homem – um potencial e uma necessidade autorreflexiva, portanto, que, sobretudo para a épica da Península Ibérica, são mais fundamentais do que nos modelos clássicos onde, num contexto religioso pagão, o conflito entre verdade histórica e poesia mitológica não se dava. A dimensão autorreflexiva da épica ibérica, que se origina sobretudo nesse conflito, até agora não foi suficientemente percebida.

1.1 Terminologia da autorreflexividade

Antes de conferir-se a questão nos textos poéticos da época, convém esclarecer desde o ponto de vista da teoria literária actual o termo autorreflexividade no sentido em que a seguir se entende: aplica-se às obras que contêm reflexões sobre o sistema comunicativo em que elas próprias se encontram. Estas reflexões podem ser referidas à própria obra especificamente – portanto a autorreflexividade no sentido mais restrito –, mas também podem referir-se ao género épico, à literatura em geral, e até finalmente a outras artes incluindo as colindantes como a pintura, escultura etc.; além disso, podem formar o objeto de reflexão os outros elementos do sistema comunicativo, como o são, por exemplo, o autor e o seu público.

Para as reflexões referidas a esse campo mais vasto do sistema de comunicação artística, em vez de falar de autorreflexividade, parece mais conveniente usar terminologias como a que foi proposta pelo anglicista Werner Wolf, que defende o termo de metareferência, ou então usar o termo “metaização”⁵. Ambos são mais abrangentes do que “autorreflexividade” ou outros termos mais específicos, como “metapoesia” ou “metaficção”. Neste artigo, porém, continuará sendo usado o termo autorreflexividade por parecer ser o mais comum, mas incluindo-se nele todas as formas da metaização na literatura. No caso da épica renascentista, essa acepção ampla do termo parece especialmente conveniente porque as reflexões contidas nela, como se verá em seguida, vão mais além da autorreflexividade no sentido mais estrito.

1.2 Formas de autorreflexividade na epopeia

O lugar mais destacado previsto para tais reflexões na épica renascentista encontra-se no prómio épico, onde usualmente a voz narradora reflecte programaticamente,

4 Sobre as reflexões programáticas contidas nos prómios, vid. FRIEDLEIN, 2008.

5 WOLF, 2007 e 2009, desenvolve uma rede terminológica para o campo da autorreflexividade, comparável com o que se conhece da narratologia de cunho de Genette.

em primeiro lugar, na *propositio*, sobre o projeto diegético, em segundo, na *invocatio*, sobre a fonte inspiradora e, em terceiro, na *dedicatio*, sobre o destinatário que forma o público primário do poema. Além do próêmio e dos inícios e finais de todos os cantos, também as mudanças de fio narrativo oferecem lugares privilegiados para reflexões do narrador: elas com frequência, mas não necessariamente, são autorreflexivas. O chamado “introito moral” por exemplo, que Ariosto, no *Orlando Furioso*, assim como outros autores, prefere para introduzir os cantos, não necessariamente tem de ser autorreflexivo e sim pode referir-se a tópicos morais que nada têm a ver com o próprio poema ou com a comunicação literária em geral. Num plano mais abstrato, porém, o narrador, referindo-se nesses lugares ou em outros à sua própria obra, já foi identificado por alguns teóricos como a instância que com o seu potencial autorreflexivo diferencia fundamentalmente o gênero épico (e os textos narrativos em geral) dos outros dois grandes gêneros, dramático e lírico, que devido à ausência do narrador realizam a autorreflexividade de outros modos⁶. Mas o potencial autorreflexivo da epopeia não se restringe unicamente a essas passagens em que o narrador se faz presente. Além delas o narrador dispõe da possibilidade de inserir encenações autorreflexivas dentro da sua própria diegese, fazendo com que os próprios acontecimentos da narração (e não só os comentários) adquiram significados autorreflexivos.

A épica renascentista, nos seus exemplos mais representativos na Península Ibérica – os poemas de Camões, Alonso de Ercilla y Zúñiga, Jerónimo de Corte-Real, Bernardo de Balbuena, depois também Lope de Vega –, concede grande espaço para a autorreflexividade, e muitas vezes faz com que ela seja uma peça central na constituição do sentido do poema inteiro: é esse o caso de *Os Lusíadas* e o *Naufrágio de Sepúlveda*, de Jerónimo de Corte-Real.⁷ Mas enquanto a épica do *romanzo* italiano explora ao máximo as possibilidades autorreflexivas do narrador, os dois exemplos portugueses, fora dos seus próêmios, apostam mais no segundo tipo de autorreflexividade, ao nível da diegese. Tanto *Os Lusíadas* quanto o *Naufrágio de Sepúlveda* se tornam, deste modo, lugares de reflexão sobre a poesia e o saber.

No contexto do Renascimento, é conveniente se considerarem juntos estes dois termos, porque a reflexão sobre a poesia produz-se entre duas grandes tendências: a conceição platônica, que a entende como inspiração e furor divino; e a aristotélica, que a concebe como uma *technê*, colocando-a entre as práticas produtivas (*poiesis*) das disciplinas das *artes*, como a retórica ou a gramática. A constante negociação dos autores e preceptistas entre estes dois conceitos de poesia faz com que ela esteja estreitamente

6 HEMPFER, 2002 [1982] e na tradução italiana, HEMPFER, 1998.

7 Vid. FRIEDLEIN, 2014, para um estudo mais abrangente da autorreflexividade épica na Península ibérica assim como na França do Renascimento, do qual aqui se retoma um aspecto parcial. Ali é oferecida também uma resenha da crítica camoniana mais detalhada do que aqui convém de fazer.

ligada às artes liberais, formando junto com elas o campo das *letras*. É por isso que a autorreflexividade, no Renascimento, significa muitas vezes reflexão sobre as *letras* (abrangendo pois os saberes e a poesia), e também o seu complemento, as *armas* (incluindo as *res gestae* de marinheiros e soldados) – o debate autorreflexivo, pois, muitas vezes gira ao redor do binómio *armas e letras*, que foi, também, tantas vezes teorizado nos tratados e diálogos dos humanistas⁸.

1.3 Poesia e saber na poética épica coetânea

Já a poética renascentista, em destacados exemplos ibéricos, como Alonso López Pinciano, mas também nos exemplos portugueses, aponta na direção de que, entre os géneros literários da época, é a epopeia que realiza de maneira ideal a união do saber e da poesia, sendo que conhecimentos pandisciplinares eram considerados básicos para o *epos* em todos os seus elementos integrantes: para o *autor*, na hora da redação; no *texto* propriamente, para que renda de maneira adequada e completa o mundo ficcional; e finalmente para o *público*, que precisa desses conhecimentos para reconhecer as sentenças úteis e desprender os ensinamentos alegóricos que o texto esconde sob o seu córtice. O saber de que aqui se trata é basicamente vinculado às disciplinas do cânone da época, mas, sobretudo, e de maneira emblemática para elas, à cosmografia. Ela ocupa o lugar central no ensino das novas instituições do saber em Lisboa e Sevilha, mas é, ao mesmo tempo, uma das atividades de pesquisa dos eruditos da época que mais suscitara suspeitas nos autores clericais, desde que a *curiositas* fora condenada como *concupiscentia oculorum* por Santo Agostinho: é vendo os países do mundo e as suas excelências que a alma do homem mais se distrai do seu conhecimento interior. Não é por acaso que, na épica renascentista, as encenações narrativas da cosmografia em forma de panoramas geográficos e, às vezes, também astronómicos, dão ensejo a reflexões sobre o saber e o seu valor, os seus processos de constituição, e a sua relação com a poesia. Ora, tanto n'*Os Lusíadas* quanto no *Naufrágio de Sepúlveda* de Jerónimo de Corte-Real as encenações autorreflexivas nesse sentido ocupam um lugar central na constituição de sentido desses textos.

2. Luís de Camões: *Os Lusíadas* como texto autorreflexivo

A tese da autorreflexividade d'*Os Lusíadas* desenvolve alguns aspectos da pesquisa já existente que apontam na mesma direção. Em primeiro lugar, são básicos os trabalhos referidos à relação dos “dois mundos” no poema camoniano⁹. Depreende-se deles

8 REBELO DE SOUSA, 1973 e, revisando todo o debate hispânico, STROSETZKI, 1987.

9 Já em 1939, António Salgado tinha tratado o problema dos dois “mundos” em *Os Lusíadas* e as técnicas de plausibilização. Fidelino Figueiredo esclarece que os deuses olímpicos interferem na ação, mas que os portugueses não percebem essas interferências como tais (FIGUEIREDO, 1987, cap. 18).

como *communis opinio* que a narração mantém separados o mundo empírico dos marinheiros e o mitológico dos deuses ao longo de grande parte do poema, até finalmente os dois mundos ou níveis de realidade serem unidos no episódio culminador da Ilha dos Amores, quando os marinheiros se encontram com as ninfas e o mundo das *res gestae* é, por assim dizer, “contaminado” pelo mundo dos deuses. Esse facto, aliás, tinha sido comentado desde vários pontos de vista e com vários juízos de valor, causando até alguma leve crítica feita à obra por quem achava que o desvio dos marinheiros da realidade histórica para um mundo mitológico prejudicasse o valor da obra¹⁰. Em segundo lugar, revelam-se como importantes as leituras mais recentes do episódio da Ilha dos Amores referidas à sua feitura “evemerística” e, ocasionalmente, à sua autorreflexividade.¹¹

Ora, o episódio da Ilha dos Amores consiste em várias fases que, mesmo tratando-se do episódio mais famoso da literatura portuguesa antiga, vale a pena serem repassadas sob o ponto de vista da sua autorreflexividade. Em primeiro lugar, interessa lembrar que o episódio se divide em três ambientes topográficos, começando com o nível mais baixo da praia e paisagem arcádica onde acontecem as cenas eróticas entre os marinheiros do Gama e as ninfas que esperavam por eles. Para a segunda fase, formada pelo simpósio no palácio de cristal de Tétis, homens e ninfas ascendem até um nível intermediário da ilha. Para a terceira e última, ascendem pela montanha até um terceiro ambiente formado pelo campo maravilhoso no seu cimo.

	Nível baixo	Nível intermediário	Nível alto
Localização topográfica	Praia e natureza arcádica	Palácio de cristal	Montanha maravilhosa

Na primeira fase da aproximação dos marinheiros ao mundo mitológico, fica salientado entre as cenas eróticas o único encontro personalizado, que se realiza entre o marinheiro Lionardo e a ninfa Efire. Diferente das amigas dela, Efire rende-se aos avanços de Lionardo não por meio da força, e sim movida pelos efeitos do canto elegíaco de queixa amorosa (IX,76-81) entoado pelo marinheiro enquanto persegue a ninfa.

Já não fugia a bela Ninfa, tanto
 Por se dar cara ao triste que a seguia,
 Como por ir ouvindo o doce canto,
 As namoradas mágoas que dizia [...]
 (IX,82)

O canto de Lionardo pode considerar-se uma encenação de poesia lírica, na medida em que mostra as circunstâncias eróticas em que essa se origina, a sua inspiração no

10 Na sua instrutiva revisão da crítica camoniana antiga, Frank Pierce salienta os lugares onde essa se refere à mitologia, e além disso, constata a inconsistência do episódio (PIERCE, 1954, p. 120).

11 Vid. AGUIAR E SILVA, 1994 e CIRURGIÃO, 1999, os quais, no que diz respeito à nossa temática, representam também o estado da questão.

próprio sentir do poeta e os seus efeitos persuasivos sobre a ninfa, quando cantada pela voz humana:

Volvendo o rosto, já sereno e santo,
Toda banhada em riso e alegria,
Cair se deixa aos pés do vencedor,
Que todo se desfaz em puro amor.
(x,82)

A segunda fase do episódio percorre na altura intermediária da ilha, porque as ninfas e os seus parceiros sobem, na frescura da tarde, até o palácio de cristal onde Tétis e Vasco da Gama já se dedicavam ao amor e onde será aprontado o simpósio alegre entre os novos casais. Ao longo do banquete escuta-se um canto entoado por uma ninfa, acompanhado por instrumentos musicais (x,10-73). Nesse canto a ninfa profere de memória uma profecia que ouvira contada de Proteu no fundo dos mares, e que ele, por sua vez, tinha avistado em sonhos numa bola de cristal, em uma visão que em última instância se remonta a Júpiter.¹²

Com doce voz está subindo ao Céu
Altos varões que estão por vir ao mundo,
Cujas claras Ideias viu Proteu
Num globo vão, diáfano, rotundo,
Que Júpiter em dom lho concedeu
Em sonhos, depois no Reino fundo
Vaticinando, o disse, e na memória
Recolheu logo a Ninfa a clara história.
(x,7)¹³

O canto da ninfa é precedido por uma invocação a Calíope (x,8s.), abrange 64 estrofes e supera, como afirma o narrador, os cantos correspondentes dos cantores de banquete na *Eneida* e na *Odisseia*. Como é sabido, a ninfa canta os feitos dos vindouros heróis portugueses na Índia, desde Duarte Pacheco Pereira até o breve governo do próprio Vasco da Gama, o do seu filho Estêvão e os cercos de Diu. Na conclusão promete aos futuros heróis delícias semelhantes às que os seus ouvintes intradiagéticos já estão a experienciar (x,73). Com toda evidência, essa segunda encenação de poesia possui caráter não lírico, e sim heróico. O canto da ninfa, mais nobre que a lírica de Lionardo, já não é inspirado no sentimento do cantor ou da cantora, mas num complexo processo em que entram várias instâncias – a ninfa cantora, Proteu, Júpiter, todas elas mitológicas –, que reproduzem a sua visão dos fatos do Império. Ora, acompanhado por uma música instrumental, os efeitos órficos do canto da ninfa são espantosos:

12 FRIEDLEIN, 2010, acompanha a evolução da figura de Proteu em três exemplos incluindo Bento Teixeira.

13 Citamos Os Lusíadas pela edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão (CAMÕES, 2000).

Cantava a bela Ninfa, e cos acentos,
 Que pelos altos paços vão soando,
 Em consonância igual, os instrumentos
 Suaves vêm a um tempo conformando.
 Um súbito silêncio enfreia os ventos,
 E faz ir docemente murmurando
 As águas, e nas casas naturais,
 Adormecer os brutos animais.

(x,6)

Além desse efeito mais direto, a ninfa enaltece activamente, por meio do seu canto, homens que eram excelentes pelas suas façanhas: “está subindo ao Céu / Altos varões” (x,7). O seu canto, que poderia receber o nome de canto da fama, demonstra, pois, o funcionamento da poesia heroica. Ela sublima os barões até virarem novos deuses de uma mitologia lusitana, da mesma maneira que os poetas antigos sublimaram os homens excelentes da Antiguidade para virarem os divinos daquilo que hoje se conhece por mitologia pagã. Encena-se dessa maneira um entendimento da origem da mitologia chamado de “evemerismo”¹⁴, bem conhecido pelos contemporâneos de Camões, como demonstra de novo João de Barros no prólogo da primeira *Década*, já citado acima, quando lembra que enquanto os Portugueses elevam padrões para os seus descobridores, os antigos tinham-nos celebrado nos textos até o ponto de chamá-los de deuses:

[...] que com grande engenho na sua escritura assi decantaram e celebraram a impresa que cada um tomou, que não se contentaram com dar nome de ilustres capitães na terra aos autores destas obras, mas ainda com nome de deuses os quiseram colocar no céu¹⁵.

O enaltecimento realizado pela ninfa é o que se propõem *Os Lusíadas* também na realidade do poeta. Assim, o canto da fama representa no mundo diegético a situação comunicativa do poema heroico *Os Lusíadas* no qual ele se encontra. Estamos pois diante de uma variante específica do fenómeno autorreflexivo usualmente chamado de *mise-en-abyme*¹⁶.

A divinização dos heróis por via da poesia não é um processo transcendental. O mundo dos “divos” verdadeiros no céu empíreo fica sendo um outro, fora do alcance humano e fora de consideração no poema. A “divinização” do Gama e dos lusíadas é um assunto puramente mundano, e até menos espectacular do que o seu nome parece indicar. Tornar-se um “divino” de uma mitologia nesse sentido não tem nada de sobrehumano, mas significa tornar-se elemento do acervo poético de uma comunidade. Mais tarde, a própria Tétis confessará o lugar que os divinos como ela, entre os quais o Gama foi recebido, ocupam na ontologia – foram concebidos pelo espírito humano

14 CIRURGIÃO, 1999.

15 Vid. supra, nota 1.

16 DÄLLENBACH, 1977 e, referido explicitamente a *Os Lusíadas*, GRAÇA MOURA, 1980, p. 65-119.

para embelezarem os versos, enquanto os verdadeiros "divos", os santos e anjos, encontram-se no empíreo.

[...] eu, Saturno e Jano,
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,
Fingidos de mortal e cego engano.
Só pera fazer versos deleitosos
Servimos; e, se mais o trato humano
Nos pode dar, é só que o nome nosso
Nestas estrelas pôs o engenho vosso.
(x, 82)

A divindade dos deuses mitológicos fica, portanto, claramente separada do Deus cristão e os seres abaixo dele como os anjos e demónios. Com isso, a "divinização" do Gama não se constitui como empreendimento blasfémico, e não interfere nos domínios da teologia. Quem entendeu isso foi Bartomeu Ferreira, o censor da inquisição, que na primeira edição, de 1572, deixou passar *Os Lusíadas* sem reclamações¹⁷.

Depois do canto da fama, a terceira fase do episódio da Ilha leva os protagonistas até um ambiente maravilhoso no cume da montanha. Desde um campo adornado de pedras preciosas, os marinheiros veem no ar a esfera transparente que permite perceber ao mesmo tempo a sua superfície assim como as esferas interiores, todas elas em movimento. O olhar dos observadores passa desde as esferas exteriores sempre mais para dentro e detém-se na observação das terras e mares, com foco na região ao redor do Oceano Índico, desde a costa oriental da África passando por Arábia e sul da Ásia até o sudeste asiático e o Japão (x,92-130). Numa segunda passada, Tétis e o Gama contemplam as ilhas e, brevemente, outras partes do mundo. O discurso cosmográfico que Tétis desenvolve na observação dessas regiões (x,79-143) tem o mesmo tamanho que o canto da ninfa anterior: são 64 ou 65 estrofes, dependendo de como se contabiliza a estrofe final cantada pelo coro de todas as ninfas no canto da fama e dependendo de como se contar a estrofe inicial e final, ocupadas sómente na sua metade pelos discursos.

Ao ascenso físico pelos três ambientes da ilha corresponde uma gradação dos deleites que progridem da corporalidade do amor sensual, passando pelo banquete com a sua música, até a pura contemplação. É através dela que o Gama e os marinheiros ficam a conhecer um modelo cosmográfico do mundo, incluindo as esferas dos planetas, mas sem avistarem o céu empíreo com os seus "divinos". Formam parte desse modelo

17 Vid. "[...] não achei nelles cousa algũa escandalosa, nem contraria â fe & bõs costumes, somente me pareceo que era necessario aduertir os Lectores que o Autor pera encarecer a difficuldade da nauçação & entrada dos Portugueses na India, vsa de hũa fição dos Deoses dos Gentios [...] Toda via como isto he Poesia & fingimento, & o Autor como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo Poetico não tiuemos por inconueniente yr esta fabula dos Deoses na obra, conhecendoa por tal. & ficando sempre salua a verdade de nossa sancta fe, que todos os Deoses dos Gentios sam Demonios" (CAMÕES, 2000 [1972], p. LIX).

cosmográfico, aliás, as harmonias causadas pelo atrito das esferas exteriores em movimento: é o som que a teoria musical da época, de raiz pitagórica, chama de *musica naturalis*¹⁸. Junto com a *musica humana* e a *musica instrumentalis*, já encenadas no canto de Lionardo e no canto musicado da ninfa nos dois níveis inferiores da ilha, as três formam os três gêneros musicais conhecidos da época, aqui encenados em paralelo às três modalidades da poesia.

A descrição no discurso de Tétis fica sensivelmente focada na região sublunar, na esfera elemental da terra e da água, e mais ainda nas terras e ilhas da região do Oceano Índico. Os lugares mencionados conformam juntos um panorama semelhante a um mapa portulano do Índico. É dessa mesma região que os marinheiros acabam de chegar; mesmo assim, a *machina mundi* e o panorama geográfico revelado são novidade para eles. Nessa circunstância encena-se o fato de que na concepção camoniana, para um conhecimento verdadeiro, a experiência empírica e amorfa do navegador há-de ser superada pela sistematização científica que o modelo do mundo fornece. Nas palavras da epistemologia, trata-se do passo da “informação” ao “saber”; no próprio texto, contudo, o narrador já havia comentado esse processo no episódio da tromba marítima, onde explica que a experiência há-de ser completada por “juízos mais inteiros”:

Os casos vi que os rudos marinheiros,
Que tem por mestra a longa experiência,
Contam por certos sempre e verdadeiros,
Julgando as cousas só pola aparência,
E que os que tem juízos mais inteiros,
Que só por puro engenho e por ciência
Vem do Mundo os segredos escondidos,
Julgam por falsos ou mal entendidos.

(v, 17)

Já Vítor de Aguiar e Silva via unidos no poema a experiência dos marinheiros com o conhecimento superior: “De um saber de experiência feito, haurido nas mais remotas paragens da terra, ascendiam assim os nautas lusitanos a uma forma superior de conhecimento, que lhes era propiciada pelo próprio Criador do Universo”¹⁹.

No episódio da *machina mundi*, portanto, fica narrativizado o processo de constituição do saber, que há de basear-se na experiência, mas efetua-se num processo posterior a ela, em que intervém a ciência, no caso cosmográfica, e a sua procura de modelos (*trasunto*). Camões evita nesta altura de usar outro artefacto já conhecido na tradição épica como seria o trono talhado (Juan de Mena), a galeria de pinturas (Jerónimo de Corte-Real) ou uma coleção de tapetes ou bandeiras (Paulo da Gama no canto VIII), que todos eles poderiam, por exemplo, ter representadas as tradicionais personificações dos continentes. Aqui, no entanto, o objecto da écfrase cosmológica é um ar-

18 Para a teoria musical da época, vid. RIETHMÜLLER, 1990 e JESERICH, 2008, p. 61-347.

19 AGUIAR E SILVA, 1994, p. 141.

tefacto científico com claro caráter não convencional e inovador na épica do Renascimento, e, portanto, significativo. A sua significação reside na encenação do fato de que experiência e modelo científico têm de ir juntos – importa pouco o conteúdo informativo da visão, que fornece só informações pontuais sobre cada topónimo, e sim muito mais a reflexão sobre as características epistemológicas do modelo. Entre elas está o fato de que o Gama, e com ele o homem em geral, atinge o conhecimento mais completo do mundo pela intermediação verbal, aqui de Tétis. Ela comenta e explica os detalhes da visão daquilo que, em parte, os marinheiros tinham visto na realidade da sua experiência, mas sem podê-lo abranger na sua totalidade complexa. A intermediação de Tétis nesse processo de conhecimento encena o fato de que o saber chega ao homem não de forma direta, mas sistematizado pelos modelos científicos e, mais ainda, transmitido por meio da poesia que Tétis e os deuses mitológicos designam, sendo eles o acervo poético por excelência. Também por isso tanto o canto da fama quanto a cosmovisão são introduzidos por invocações das musas que assinalam os discursos como sendo os ápices poéticos do texto.

N'Os *Lusíadas*, portanto, o famoso episódio da Ilha dos Amores apresenta uma tríplice encenação da poesia, identificada com os três níveis de altura da ilha, e que abrange a poesia lírica, a poesia épica e a poesia do saber. Na mesma esteira encenam-se os três gêneros da teoria musical da época: *musica humana* – no canto de Lionardo, *musica instrumentalis* – no acompanhamento musical da profecia da ninfa, e *musica naturalis* – na harmonia das esferas da *machina mundi*.

Localização topográfica	Nível baixo: praia e natureza	Nível intermediário: palácio de cristal	Nível alto: montanha maravilhosa
Gênero poético	lírica elegíaca – <i>musica humana</i>	poesia épica – <i>musica instrumentalis</i>	poesia do saber – <i>musica naturalis</i>
Sujeito poético	Lionardo	Ninfa desconhecida	Tétis
Temática	amor	história e feitos de guerra	mundo feito por Deus
Público e efeito	ninfa Efire; efeito persuasivo	marinheiros; efeito órfico e constituição da fama	Vasco da Gama; efeito didático e constituição do saber

A ilha mitológica dos cantos IX e X lê-se dessa maneira como o mundo da poesia, e a montanha converte-se num monte Parnasso sem receber esse nome – e sem dúvida, sem receber esse nome explicitamente porque a concepção camoniana é mais abrangente do que uma mera encenação da poesia: Camões encena-a dentro de um campo mais vasto que abrange o saber; e que é o das *letras*. Os *Lusíadas*, nesse sentido, ler-se-ão como poema que, na junção dos dois 'mundos', respectivamente o das *armas* e o das *letras*, demonstra e exalta a função da poesia como complemento e, em última instância, *por cima* dos feitos náuticos e militares.

3. Jerónimo de Corte-Real: *Naufração de Sepúlveda*, uma contraconcepção como resposta

A leitura até aqui proposta não é alheia ao horizonte de compreensão da época. Um comentarista próximo no tempo como Manuel de Faria e Sousa no seu comentário monumental de *Os Lusíadas* de 1639 defende o uso da mitologia antiga através dos seus comentários alegóricos, e mostra indícios dessa mesma interpretação quando declara ambos os componentes da epopeia serem *fábula*, ainda que não num sentido totalmente idêntico: “[...] todo quedan siendo fábulas, unas porque lo son [i.e. a mitologia], i otras porque lo parecen [os feitos]”. No fato dos feitos parecerem fábulas parece aflorar a ideia de que esses, no processo de comunicação até o leitor, passam pela intermediação da poesia. Porém, um testemunho literário, e ainda por cima temporalmente mais próximo de Camões do que o comentário de Faria e Sousa, encontra-se no segundo grande poema épico português do Renascimento, o *Naufração de Sepúlveda*, de Jerónimo de Corte-Real²⁰. Dentro do corpus ibérico das epopeias quinhentistas – constituído, em Espanha e Portugal juntos, por uns 70 textos no século XVI –, esse texto forma um caso especial, porque é construído – essa será a tese a seguir – como querendo estabelecer no seu plano ideológico um contra-modelo a *Os Lusíadas*, por assim dizer, um *Anti-Lusíadas*. Nessa relação intertextual, a função diferente que os dois poemas atribuem à poesia forma o ponto central. Uma olhadela ao *Naufração de Sepúlveda* prestará, portanto, não só para apresentar um segundo exemplo de epopeia renascentista autorreflexiva, mas, além disso, para apresentar uma resposta intertextual coetânea que corrobora a leitura que aqui foi feita do seu hipotexto camoniano.

No *Naufração de Sepúlveda*, a encenação do saber e da poesia – das *letras* – ocupa um lugar ainda mais prominente do que n' *Os Lusíadas*. Mas enquanto *Os Lusíadas* possui uma estrutura culminativa que chega ao apogeu na união final dos “dois mundos” das armas e das letras, no *Naufração de Sepúlveda*, os episódios autorreflexivos acham-se distribuídos através do poema na sua íntegra. Diferentemente do que ocorre n' *Os Lusíadas*, o apogeu do *Naufração de Sepúlveda* é formado pela morte, redenção dos pecados e ascensão ao Céu dos protagonistas Manuel e Lianor. Trata-se de um poema que descreve uma viagem de expiação de um pecado amoroso e um crime de homicídio, perpetrado num rival amoroso de Manuel de Sepúlveda em Goa, no início da *diegese*. Os amantes, que em seguida empreendem uma viagem a Portugal, naufragam na costa de Moçambique, e o seu périplo de horrores pelos desertos povoados por africanos perigosos leva-os por inúmeros sofrimentos e privações até Manuel experimentar um sonho que lhe ensina a Verdade e o Erro, possibilitando dessa maneira a sua reden-

20 Vid. a biobibliografia de Jerónimo de Corte-Real em ALVES, 2005, e as circunstâncias de publicação póstuma tardia do poema, no ano 1594, em ALVES, 2001, p. 230s.

ção na morte. É, portanto, diferente d'*Os Lusíadas*, um poema voltado na última instância para o além. Qual o espaço para encenação das letras num tal contexto? Em primeiro lugar, existe no *Naufrágio de Sepúlveda* um episódio cosmográfico, nesse caso situado no segundo canto, quase no início da diegese. Desta vez o panorama é avistado pelo deus Amor que, antes de cometer o homicídio do rival de Manuel, emprende um voo desde a ilha de Chipre até a morada da deusa da vingança, e elevando-se por cima do Mar Mediterrâneo, avista as regiões do mundo: o saber geográfico e a *curiositas* mundana estão aqui associados com o pecado da ira e a vingança e encontram-se na raiz do mal que há-de acontecer.

A seguir, três episódios espalhados pelos cantos seguintes que apresentam a poesia na sua *performance*: são três deuses da mitologia antiga que se apaixonam, um por um, pela bela Lianor ao longo da sua viagem e errança, primeiro marítima no Oceano Índico e depois terrestre no litoral africano. Em primeiro lugar o deus Proteu a vê desde as ondas a bordo do navio e dedica-lhe versos apaixonados, sempre sem sucesso. Em segundo lugar, o deus Pã vê a bela Lianor já num cenário rural depois do naufrágio e compõe versos que ela nunca chegará a ouvir. Finalmente Apolo a vê desde o céu já quase na hora da sua morte, apaixonou-se e dedica-lhe igualmente um poema que, como os outros, não consegue persuadir a virtuosa protagonista. A poesia, pois, também no poema de Jerónimo de Corte-Real, é figurada nos deuses mitológicos e encenada junto com o saber em quatro episódios protagonizados por Amor, Proteu, Pã e Apolo. Todos esses episódios estão estreitamente ligados com as esferas elementais, sendo que cada um dos deuses é identificado com um dos quatro elementos: Amor com o ar, pela sua viagem aérea, o deus marinho Proteu com a água onde ele mora, Pã com a terra e Apolo com o fogo do sol²¹. As *letras*, sendo associadas a essas personagens, são encenadas como atividades vigentes unicamente na esfera variável dos elementos, como n'*Os Lusíadas* – mas, diferentemente do poema camoniano, como sendo vinculados a uma sensualidade fatal no caso de Amor, sem fruto no caso dos outros deuses e, sobretudo, contrapostas ao conhecimento da verdade eterna do Bem e do Mal e, em última instância, para serem superadas no caminho dessa verdade cristã. Mesmo assim, no final do *Naufrágio de Sepúlveda*, a poesia não é extirpada da face da terra. Ela remanesce, com vigência no mundo material, em forma de um epitáfio versificado que Proteu, Pã e Apolo dedicam à bela Lianor após a sua morte. Mas diferentemente de *Os Lusíadas*, no *Naufrágio de Sepúlveda* a poesia não diviniza ninguém. A resposta que Jerónimo de Corte-Real formula para Camões é que o triunfo do Gama e dos portugueses foi seguido pelo naufrágio, e que o conhecimento verdadeiro para pôr remédio a essa situação não se acha na terra, mas no céu. Os marinheiros do Gama, divinizados

21 FRIEDLEIN, 2010; vid. também ALVES, 2001, p. 659-665.

numa nova mitologia lusitana, geradora de nova poesia, destinam-se portanto a um fim mais mundano do que os naufragados de Sepúlveda.

4. Conclusão

Basicamente com a mesma linguagem imagética, os dois poemas, de Camões e Corte-Real, encenam e articulam posições ideológicas divergentes no que diz respeito ao valor do saber cosmográfico e à função da poesia – das *letras* –, de maneira que, também nesse aspecto, o *Naufrágio de Sepúlveda* revela-se como sendo uma espécie de anti-*Lusíadas* cuja existência demonstra a validade da leitura autorreflexiva do poema camoniano. Ambas epopeias, porém, demonstram como o género épico – e aliás não só em Portugal, mas também no resto da Península e fora dela – foi usado como espaço de reflexão que contribui ao debate poetológico da época e, por vezes, formula posições que – sem invalidar as poéticas – vão mais além do que essas dizem.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor de. Função e Significado do episódio da «Ilha dos Amores» na estrutura de «Os Lusíadas». In :AGUIAR E SILVA, Vítor de (ed.). *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Coto-
via, 1994. p. 131-143.
- ALVES, Hélio J. S. *O Sistema da Poesia Épica Quinhentista – Camões, Corte-Real e os Contemporâneos*. Évora: Universidade de Évora, 1999. Tese da Universidade de Évora. Disponível em
<<http://hdl.handle.net/10174/11057>>.
- ALVES, Hélio J. S. *Camões, Corte-Real e o Sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra, Centro Interuni-
versitário de Estudos Camonianos, 2001.
- ALVES, Hélio J. S. Corte-Real, a evolução da sua arte. *Península: Revista de Estudos Ibéricos*, n. 2, p.
171-199, 2005. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2963.pdf>>.
- BARROS, João de. *Décadas da Ásia*. 4 vols. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.
- CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. ed. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto Camões, 2000
[1972].
- CIRURGIÃO, António. A Divinização do Gama de 'Os Lusíadas'. In: CIRURGIÃO, António (ed.). *Leitu-
ras alegóricas de Camões e outros estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional –
Casa da Moeda, 1999. p. 11-32.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *A épica portuguesa no século XVI*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Mo-
eda, 1987.
- MOURA, Vasco Graça. *Luis de Camões: alguns desafios*, Lisboa: Vega, 1980.
- FRIEDLEIN, Roger. 'Wahrheit' und 'Fiktion' als Probleme der Programmatik in der spanischen Renais-
sance-Epik. In SCHNEIDER, Ulrike; RAJEWSKY, Irina O. (eds.). *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fikti-
onaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65.
Geburtstag*. Stuttgart: Steiner, 2008. p. 151-180.
- FRIEDLEIN, Roger. Profecia e metarreflexividade – a figura de Proteu na encenação épica da poesia
no Renascimento português (Camoës, Corte-Real, Bento Teixeira). *Revista do Centro de Estudos
Portugueses*, vol. 30, n.º 2, p. 155-186, 2010.
- FRIEDLEIN, Roger. *Kosmvisionen. Inszenierungen von Wissen und Dichtung im Epos der Renaissance
in Frankreich, Portugal und Spanien*. Stuttgart: Steiner, 2014.
- HEMPFER, Klaus W. L'autoriflessività narrativa e il Furioso. In: HEMPFER, Klaus W. (ed.). *Testi e con-
testi saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1998. p. 83-118.
- HEMPFER, Klaus W. Autoreflexivität des narrativen Diskurses. In: HEMPFER, Klaus W. (ed.). *Grundla-
gen der Textinterpretation*. Stuttgart: Steiner, 2002. p. 79-105.

- JESERICH, Philipp. *Musica naturalis*. Tradition und Kontinuität spekulativ-metaphysischer Musiktheorie in der Poetik des französischen Spätmittelalters. Stuttgart: Steiner, 2008.
- PIERCE, Frank. The Place of Mythology in The Lusiads. *Comparative Literature*, vol. 6, p. 97-122, 1954.
- PIERCE, Frank. *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1961.
- REBELO DE SOUSA, Luís. Armas e letras. In COCHOFEL, João José (ed.). *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária I*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1973. p. 426-452.
- RIETHMÜLLER, Albrecht. Probleme der spekulativen Musiktheorie im lateinischen Mittelalter. In: ZAMINER, Frieder (ed.). *Geschichte der Musiktheorie III (Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter)*. Darmstadt: WBG, 1990, pp. 163-202.
- SALGADO, António Jr. «Os Lusíadas» e a Viagem do Gama. Porto: Clube Fenianos Portuenses, 1939.
- STROSETZKI, Christoph. *Literatur als Beruf. Zum Selbstverständnis gelehrter und schriftstellerischer Existenz im spanischen Siglo de Oro*. Düsseldorf: Droste, 1987.
- VILÀ I TOMÀS, Lara. *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2001. Tese de Doutoramento. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10803/4862>>.
- WOLF, Werner. Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: NADJ, Janine [et al.] (ed.). *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Berlin: de Gruyter, 2007. p. 25-64.
- WOLF, Werner. Metareference across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions. In: WOLF, Werner [et al.] (ed.). *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009. p. 1-85.

AUDE PLAGNARD é autora de uma tese de doutoramento intitulada «Uma epopeia ibérica. As obras de Alonso de Ercilla e Jerónimo Corte-Real (1569-1589)» (Universidade Paris-Sorbonne, orientação da Sr. Pr. Dr. Mercedes Blanco, Dezembro 2015). Entre os seus estudos pós-doutorais entram pesquisas sobre a polémica gongorina, a tradução da épica antiga no século XVI e a épica portuguesa na época dos Filipes.

ELISA ROSA PISCO NUNES ESTEVES é Professora Associada com Agregação na Universidade de Évora, onde exerce funções docentes nas disciplinas de Literatura Portuguesa e Literatura Espanhola. A sua área de investigação privilegiada é a literatura portuguesa, do século XIV até ao início do século XVI.

HÉLIO J. S. ALVES ensina Literatura Portuguesa e Literatura Comparada na Universidade de Évora. Lecionou, orientou e arguiu também nas Universidades de Coimbra, Lisboa, Paris-Sorbonne, Oxford, Berlim (Freie), Yale e Nova Iorque (Graduate Center), entre outras. É o autor dos livros *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista* (2001), *Tempo para Entender. História Comparada da Literatura Portuguesa* (2006) e *Sepúlveda e Lianor. Canto Primeiro* (edição crítica e comentada, 2014). Publicou em volumes e periódicos académicos de Portugal, Espanha, França, Suíça, Itália, Grã-Bretanha, Brasil, México e EUA. É o actual Presidente da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC).

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS é Professor Associado (Titular) da Universidade Católica Portuguesa. Leciona e investiga na área da Literatura Portuguesa moderna e contemporânea, sobretudo numa perspectiva intertextual e comparatista. Entre outros livros publicados: *Teoria da Paródia Surrealista* (1995); e *Fidelino de Figueiredo e a Crítica da Teoria Literária Positivista* (2007); além de edições literárias de obras de Camilo Castelo Branco.

MARCIA ARRUDA FRANCO é professora de Literatura portuguesa na USP. Tem bibliografia vasta a respeito de Camões e Sá de Miranda em livros, periódicos e antologias de ensaios, no Brasil, em Portugal e Espanha. Em 2001, apoiado pelo IPLB, veio a lume *Sá de Miranda, um poeta no século XX*; em 2005, o editor da Angelus Novus, Osvaldo Silvestre, subsidiou *Sá de Miranda, poeta do século de ouro*; em 2011, saiu pela mesma editora e pelo CEP/FLUC, com apoio da FCT, a antologia *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. Também dedica-se a tradução de textos de nova filologia e de crítica literária para a Casa de Rui Barbosa e com fins didáticos em periódicos brasileiros. Traduziu, entre outros, ensaios de Zumthor, Cerquiglini, Gumbrecht e Fumaroli. Participou do *Dicionário de Camões* (2011) e publicou, pelo CIEC/FLUC, *Camões e Garcia de Orta, em Goa e em Portugal* (2012). Organizou *Floema Camões* (2010) e *Floema Sá de Miranda* (2008), a pedido de Marcello Moreira (DELL-UESB). Organizou o número único de *Tágydes* (2011), revista de literatura, arte e cultura portuguesas, no bojo do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da USP.

PEDRO MADEIRA formou-se em Estudos Portugueses e Lusófonos pela Universidade Nova de Lisboa em 2007. Foi colaborador do projecto *Littera* de edição da lírica profana galego-portuguesa (2008-9) e leitor de português na Universidade da Corunha (2010-12). Em 2012 obteve o grau de mestre pelo Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com uma dissertação sobre Edgar Allan Poe. Está actualmente a concluir o doutoramento na mesma instituição.

ROGER FRIEDLEIN cursou estudos de Filologia Românica e Árabe em Frankfurt, Barcelona e Berlim, onde se doutorou sobre o diálogo literário medieval em Ramon Llull (Tübingen 2004, trad. catalã 2011). Desde 2009 é catedrático de literatura e estudos culturais ibero-românicos na Ruhr-Universität Bochum. A sua última monografia, *Kosmovisionen* (2014), trata a encenação de poesia e saber na épica renascentista de França, Espanha e Portugal.

SIMON PARK realiza um doutoramento sobre a poesia de Diogo Bernardes na Universidade de Oxford. É docente de português no Merton College, Oxford, e está a preparar um volume de ensaios sobre a obra de Mário de Sá-Carneiro com Fernando Belezza (U. New Hampshire) que irá ser publicado em 2016.

TOM EARLE é professor jubilado de Estudos Portugueses da Universidade de Oxford. É autor de numerosos livros e artigos acerca da literatura e cultura portuguesas da época do Renascimento. Publicou também algumas edições de textos da literatura portuguesa, como os *Poemas Lusitanos* de António Ferreira e o *Livro de Eclesiastes* de Damião de Góis.