



revista limiar

volume 6 | número 11 | 1. semestre 2019

www.limiar.unifesp.br

issn 2318-423x

mimesis,
conhecimento e
verdade

Jacob von Sandrart,
Zeuxis e Parrásio, 1675.

Anna Maria Wasyl¹

Petrarca e a *imitatio* renascentista²

Tradução de Cristiane Maria Rebello Nascimento

Resumo: Embora Petrarca quisesse se igualar a seus antigos predecessores em seus poemas latinos e tenha alcançado grande reconhecimento entre seus contemporâneos, a crítica literária tardia viu nesses escritos uma artificialidade linguística e uma erudição ostentatória. Os estudos atuais, contudo, enfatizam que este segmento particular das obras de Petrarca requer um olhar mais atento, do ponto de vista teórico e estético-literário, que foque especificamente na abordagem do autor em relação à questão da imitação, vindo na regra da *imitatio antiquorum* o núcleo da sua reflexão meta-literária e historiosófica. Na poesia latina, Petrarca explora os modelos antigos canônicos, notavelmente Virgílio e Horácio. Porém, em seu *opus magnum*, *Africa*, o autor revela uma diversidade estilística e composicional: a *Aeneid*, de Virgílio, a épica imperial e tardo antiga, a prosa historiográfica e os comentários. A leitura e apropriação dos clássicos por Petrarca exclui, assim, uma imitação rígida de um único modelo, optando por uma inspiração de múltiplas fontes, em termo de conteúdo, composição e estilo.

Palavras-chave: Francesco Petrarca, *imitatio antiquorum*, imitação na poesia latina e neolatina, poética humanista, poesia latina italiana do renascimento.

Abstract: Whereas Petrarch himself hoped to equal his ancient predecessors by composing poems in Latin, and did achieve thus much recognition among his contemporaries, later literary criticism was more reluctant to appreciate these writings, pointing out their linguistic artificiality and ostentatious erudition. In today's scholarship, however, it is emphasized that this particular segment of Petrarch's oeuvre requires a closer look, from theoretical and literary-aesthetic viewpoint, focusing specifically on the author's approach to the question of imitation. It is also stressed that the rule of *imitatio antiquorum* constitutes the center of his reflection, both meta-literary and historiosophic. Petrarch, in his Latin poetry, explores canonical ancient models, notably Virgil (epic and bucolic) and Horace (verse epistle). But his *opus magnum*, *Africa*, reveals compositional as well as stylistic diversity, modeled not only on Vergil's *Aeneid* but also on imperial and late antique epic, as well as on historiographic prose and, last but not least, commentary writings. Petrarch's way of reading and appropriating the classics excludes rigid, one-model imitation, opting for multi-source inspiration, in terms of content, composition, and style.

Key-words: Petrarch, *imitatio antiquorum*, *imitatio* in Latin and neo-Latin poetry, early humanistic poetry, Latin poetry of the Italian renaissance

1 Departamento de Filologia clássica da Jagiellonian University, Cracow. E-mail: anna.wasyl@uj.edu.pl.

2 Original: *Petrarca e la 'imitatio' rinascimentale*, (in) *Petrarca a jedność kultury europejskiej / Petrarca e l'unità della cultura europea*, dir. da M. Febbo e P. Salwa, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2005, p. 119-130.

Colocando o postulado da *imitatio antiquorum* no centro de sua reflexão metatextual, Petrarca se refere ao princípio cardinal que dominou a aproximação dos poetas romanos do patrimônio grego, e ao mesmo tempo que deu início à história moderna da imitação dos modelos literários.

Contudo, a concepção petrarquista da imitação como método criativo não se limita às considerações a respeito da exemplaridade do estilo de Cícero e Virgílio que, convém sublinhar, se tornará mais tarde a questão fundamental do debate da imitação. É uma concepção pluridimensional, cuja complexidade se vislumbra não apenas nas observações metaliterárias, mas também, se não sobretudo, nas obras latinas de Petrarca. É necessário recordar que o desejo de imitar os antigos constitui um ponto determinante tanto do ato poético do autor do *África*, cujos frutos são suas reflexões teóricas e a poesia escrita em latim, quanto de sua filosofia de vida. Ocorre lembrar aqui a famosa carta ao rei Roberto (*Fam.* IV, 7) na qual Petrarca sustenta que seu objetivo é o de "tornar-se como aquele que se estima jamais ter existido, senão entre os celebrados pelos antigos"³. Uma leitura mais atenta dos *De viris illustribus* e do chamado poema da gesta de Cipião⁴, nos permite notar que o poeta italiano de fato busca na antiguidade pessoas concretas, exemplares pela virtude. Queria propor esses últimos a seus contemporâneos, não vendo, como parece - e não estando pronto para ver - a diferença entre a Roma antiga e seu próprio tempo. Também a reflexão metaliterária de Petrarca não está livre de uma similar carga afetiva.

Como indicam muitas passagens das *Familiares*⁵, o aretino está convencido que a imitação dos mestres do passado constitui a única via para alcançar a perfeição formal ao mesmo tempo que comprova a maturidade artística do poeta⁶ e a sua compreensão justa da atitude dos ilustres autores antigos, os quais também imitaram

3 "Sane illos desperatio sua retrahat, nos impellat, et unde illis frenum ac vincula, nobis impetus ac stimuli accesserint, ut studeamus fieri qualem illi nullum opinantur, nisi quem antiquitas illustravit" (*Fam.* IV 7, 8). Citação a partir da tradução italiana de E. Bianchi in PETRARCA, F. *Opere. Canzoniere, Trionfi, Familiarum Rerum Libri*, org. M. Martelli, Milano, 1993.

4 Na carta *Posteritati* (par. 26) Petrarca confessa que Cipião Africano, como personagem histórico, o fascinava desde a juventude, razão pela qual decidiu dedicar-lhe uma obra épica: "cuius nomen mirum inde a prima michi etate carum fuit".

5 As observações metaliterárias de Petrarca a propósito da questão da *imitatio antiquorum* foram analisadas de modo excepcional por FULIŃSKA, A. *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000, p. 71-86. Não querendo apenas repetir as conclusões da autora, no meu estudo me concentro sobretudo na questão da relação entre as opiniões teóricas de Petrarca e a sua prática literária, isto é, a sua poesia latina.

6 Pode-se referir aqui também a carta a Giovanni Boccaccio, *Fam.* XXI 15, dedicada à questão da atitude de Petrarca em relação a Dante, na qual o aretino admite que em sua juventude não quis ler a poesia do autor da *Divina Commedia* para não se tornar um imitador à revelia de si próprio e de maneira inconsciente. Deixou-se guiar então pela audácia e pela confiança no próprio talento, sentimentos que - pode-se deduzir do contexto - considera apenas um sintoma da falta de experiência juvenil.

seus predecessores⁷. De fato, Petrarca não admite senão uma positiva motivação da imitação. Toda grande obra - nota ele na famosa carta a "Homero" que lamentava a ingratidão de seus imitadores e, em particular, de Virgílio - não é apenas exposta à imitação, mas também a estimula, o que não deveria, porém, provocar pesar, mas sobretudo sentimento de orgulho e de glória. O próprio Petrarca ficaria feliz se seus imitadores, guiados pelo amor pelo modelo, soubessem igualar-se a ele, ou melhor, superá-lo:

Ego mecum bene gloriose feliciter agi credam, si ex amicis - nemo enim nisi amet imitabitur - multus michi pares, aliquantoque felicius si superiores asperexo, quique ex imitatoribus sint victores. (*Fam.* XXIV 12, 17)

Uma imitação consciente e competente deve estar fundada em uma atenta e profundada leitura das obras de numerosos autores antigos. Somente dessa maneira se pode enfim elaborar o próprio estilo, o qual - precise-se - é aqui o verdadeiro escopo e determina no fim das contas o valor do escritor ("nec huius stilum aut illius, sed unum nostrum conflatum ex pluribus habeamus", *Fam.* I 8, 5)⁸. Nessa perspectiva, os textos dos predecessores, folheados continuamente, *nocturna versati manu, versati diurna*, podem, ou melhor, devem se tornar parte integrante da mente do principiante na arte de escrever, dado que o usufruto de longa duração os torna de sua propriedade⁹:

Unumque cum ingenio facta sunt meo, ut etsi per omnem vitam amplius non legantur, ipsa quidem hereant actis in intima animi parte radicibus, sed interdum obliviscar auctorem; quippe qui longo usu, et possessione continua quasi illa prescripserim diuque pro meis habuerim, et turba talium obsessus, nec cuius sint certe aliena meminerim. (*Fam.* XXII 2, 13)

Esse conceito petrarquista pode ser associado ao método da reminiscência, que sendo em certo sentido um complemento do humanista "notebook method", se tornará um tema particularmente relevante nas teorias da imitação quinhentistas¹⁰. De

7 Na *Ecl.* I Silvius (=Petrarca) fala de sua admiração por Parthenia (=Virgílio), nutrida desde da primeira idade e de seu encontro, mais tarde, com um generoso pastor peregrino (=Homero), o qual o fez ver que também o amado Parthenia bebeu da fonte daquele estrangeiro. Contudo, a descoberta não enfraqueceu seu respeito pelo mestre, ao contrário, o fez afirmar que ambos eram grandes, ambos dignos de respeito e de amor por parte da bela amiga Glória.

8 Pode-se evocar aqui a interessante metáfora do bicho da seda que Petrarca cria na epístola a Tommaso di Messina, referindo-se à metáfora senequista das abelhas: "felicius quidem, non apium more passim sparsa colligere, sed quorundam haud multo maiorum vermium exemplo, quorum ex visceribus sericum prodit, ex se ipso sapere potius et loqui, dummodo et sensus gravis ac versus, et sermo esset ornatus" (*Fam.* I 8, 5).

9 Cf. também: "Quidquid ab ullo bene dictum est, non alienum, sed nostrum" (*Fam.* I 8, 3).

10 Cf. FULIŃSKA, A. op. cit., p. 75-76.

outro lado, porém, a sugestão de que os escritos dos autores do passado sejam tratados como um material a partir do qual se pode tecer uma nova obra, é semelhante à concepção macrobiana do "texto literário". O autor das *Saturnalia* pressupõe que todo escritor seja um tipo de compilador que desfruta do trabalho dos predecessores¹¹. Portanto, uma obra nova constitui sempre uma espécie de biblioteca, uma coleção de textos velhos, mesclados e transformados. Isidoro de Sevilha, que teve uma imensa influência sobre Petrarca (as *Etymologiae*, além da *De Civitate Dei*, de Agostinho, é o primeiro livro adquirido pelo poeta ainda no tempo de seus estudos jurídicos¹²), trata a escritura como um tipo de arquivo, no qual se conservam e fazem sempre presentes o passado literário e a ciência antiga¹³. Portanto, já nesse momento se pode assinalar que as opiniões de Petrarca de como usufruir a tradição literária parecem prenunciar a nova concepção humanística da questão da *imitatio* que reflete o pensamento teórico da antiguidade tardia, codificados nos escritos dos comentadores e gramáticos.

A imitação consciente, que é fruto de uma leitura aprofundada, *fructus legendi*, deveria se expressar no comportamento das abelhas, "que não restituem as flores tal como as receberam, mas com as suas manipulações as transformam admiravelmente em cera e mel"¹⁴. Esta famosa metáfora senequista (*Epist. Mor.* 84), que se tornará em seguida um dos *topoi* da teoria da imitação renascentista, é evocada por Petrarca na carta a Tommaso di Messina:

Apes in inventionibus imitandas, que flores, non quales acceperint, referunt; sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt. (*Fam.* XXIII 19, 13)

Tal formulação é também um postulado destinado ao leitor. De fato, a imitação compreendente e oculta que Petrarca evidentemente considera a melhor, ainda que de mais difícil compreensão, pressupõe não apenas que o autor, referindo-se ao seu modelo, não se limite simplesmente à cópia de figuras de linguagem, ou certas características conteudísticas, mas que ele consiga alcançar a semelhança na perfeição¹⁵. Um outro elemento igualmente importante é a competência do destinatário, do leitor, que graças à sua ciência e erudição, é capaz de descobrir e

11 "[...] et, ut de alienigenis taceam, possum pluribus edocere quantum se mutuo compilarint bibliothecae veteris auctores, quod tamen opportune alias si volentibus vobis erit probabo" (*Sat.* 61, 3).

12 Cf. ARIANI, M. *Petrarca*, Roma, 1999, p. 27-28.

13 Cf. IRVINE, M. *The Making of Textual Culture. 'Grammatica' and Literay Theory 350-1100*, Cambridge, 1994, p. 214.

14 Tradução para o português a partir da tradução italiana de E. Bianchi, cf. n. 1.

15 Cf. "si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim" (*Fam.* XXIII 19, 12).

interpretar corretamente a semelhança oculta.

A concepção petrarquista da *imitatio antiquorum* se reflete sobretudo em suas obras latinas e, em especial, na poesia, na qual ele conscientemente retorna aos modelos antigos originais. Isto, sem dúvida, o distigue dos poetas das épocas precedentes. Petrarca compõe a sua obra mais importante, o *epos África*, em hexâmetros e, conforme a convenção, a abastece com alguns valores temáticos do *carmen heroicum*¹⁶. O poema parece, portanto, referir-se diretamente à *Eneida*. Todavia, uma análise mais acurada permite recuperar uma série de ligações intertextuais mais profundas do *epos* petrarquista. Já assinalamos acima a influência da leitura de Macróbio, de Isidoro, e das enciclopédias de cultura clássica escritas no fim da antiguidade na concepção de literatura de Petrarca. Ocorre acrescentar que Petrarca lê os grandes autores antigos, sobretudo Virgílio, sempre com o auxílio dos comentadores. Estes (Donato, depois Sérvio e Fulgênzio) ensinavam a reencontrar nas obras de Virgílio (em especial na *Eneida*, mas também nas *Éclogas*) inúmeros significados adicionais, ideológicos, filosóficos, e religiosos, ocultos sob a camada retórica do texto¹⁷. Sérvio, demonstrando que objetivo principal de Virgílio era celebrar Augusto nas pessoas de seus antepassados míticos¹⁸ e, de tal maneira, glorificar a grandeza do povo romano (*cantare gesta populi Romani*)¹⁹, fez com que a *Eneida* se tornasse para a cultura de língua latina, também aquela formada depois do declínio do império, a personificação de todo o romano²⁰. Sérvio fundou suas explicações sobre uma premissa precisa, a de que a ficção poética descreve a realidade histórica, ainda que obviamente não a apresente diretamente ("per transitum tangit historiam quam per legem artis poeticae aperte non potest ponere", *Ad Aen.* I 382). Um texto fornece imagens inventadas, os *figmenta*, os quais não obstante remetem a sentidos mais profundos, à verdade ("miscet philosophiae figmenta poetica et ostendit tam quod est vulgare, quam quod continet veritas et ratio naturalis", *Ad Aen.* IV 719).

Também Isidoro de Sevilha, examinando no oitavo livro das *Etymologiae* as

16 Cf. *Fam.* VII 7, 5.

17 SERVIO, *praef.* do VI *lib.* "totus quidem Vergilius scientia plenus est [...] multa de historia, multa per altam scientiam philosophorum, theologorum, Aegyptiorum".

18 Cf. IRVINE, M. op. cit., p. 131-132.

19 Cf. *Ad Aen.* VI 752: "Dixerat Anchises ante dicta de reversione animarum probatio hunc tetendit, ut celebret Romanos et praecipue Augustum: nam qui bene considerant, inveniunt omnem Romanam historiam ab Aeneae adventu usque ad sua tempora summatim celebrasse Vergilium. Quod ideo latet, quia confusus est ordo: nam eversio Ilii et Aeneae errores, adventus bellumque manifesta sunt: Albanos reges, Romanos etiam consulesque, Brutum, Catonem, Caesarem, Augustum et multa ad historiam pertinentia hic indicat locus, cetera quae hic intermissa sunt, aspidopoiia ... a commemorat. Unde etiam in antiquis invenimus, opus hoc appellatum esse non Aeneidem, sed gesta populi Romani: quod ideo mutatum est, quia nomen non a parte, sed a toto debet dari".

20 IRVINE, M. op. cit., p. 133.

realizações dos poetas, indica uma relação profunda entre a poesia e a verdade histórica. A poesia deve ser um tipo de metáfora, de 'tradução' fundada sobre figurações oblíquas do que ocorreu de verdade ("Officium autem poetae in eo est, quae vere gesta sunt, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa transducant", *Etym.* VIII 10, 10).

Se lermos mais atentamente os escritos de Petrarca, seja a *Collatio Laureationis*²¹ e as epístulas²², em particular o próprio *África*, veremos quanto fosse importante na sua concepção da poesia épica o problema da relação entre o *verum* e o *fictum*²³, já tratado pelos gramáticos antigos. No livro IX de seu poema, o aretino sublinha que "antes de escrever é necessário que o poeta lance alicerces sólidos da verdade ("firmissima veri / fundamenta", vv. 92-94), sob os quais apoiando-se, pode depois ocultar-se numa nuvem deleitosa e variegada"²⁴ ("quibus inde innixus amena/ et varia sub nube potest abscondere se se", vv. 93-94), a fim de que a verdade que se encontra numa obra literárias não se mostre abertamente, mas iluda o olhar ora se fazendo notar, ora se encondendo sob um véu muito sutil ("sub ignoto tamen ut celentur amictu, / nuda alibi, et tenui frustrentur lumina velo,/ interdumque palam veniant fugiantque vicissim", vv. 100-102). Uma tal investigação em busca da verdade que siga a argumentação do poeta, embora constitua uma fadiga ao leitor, lhe dará mais prazer ("lector longum cumulans placidumque laborem/ quesitu asperior quo sit sententia, verum/ dulcior inventu", vv. 95-97).

Portanto, a *licentia poetica* petrarquista não admite uma total falsificação da verdade: "aquele que finge tudo aquilo que fala, não merece o nome de poeta e a honra de bardo, mas apenas o nome de mendaz" ("qui fingit quodcumque refert, non ille poete/ nomine censendus, nec vatis honore, sed uno/ nomine mendacis", vv. 103-105). O poeta como Petrarca o concebe, deve ser um investigador do passado, um tipo de arqueólogo, um antiquário que se deixa guiar no próprio trabalho pelo amor à verdade ("amor veri", II 454). Vale a pena notar a extraordinária coerência entre as

21 "[tractare] sub velamine figmentorum nunc physica, nunc moralia, nunc historias [...] eo tamen dulcior fit poesis, quo laboriosius quesita veritas magis atque magis inventa dulcescit. inter poete et historici et philosophi, seu moralis seu naturalis, officium hoc interesse, quod inter nubilosum et serenum celum interest, cum utrobi eadem sit claritas in subiecto, sed, pro captu spectantium, diversa". (*Coll. Laur.* IX, 4-8). Ocorre relatar aqui, para confronto, as palavras de S. Agostinho: "quanto magis translatis verbis videntur operiri, tanto magis cum fuerint aperta dulcescunt", *De doctr. christ.* IV 7, 15).

22 Cf. também: *Secr.* II 104: "Preclare lucem sub nubibus invenisti"; *Epyst.* II 2, 25-26: "iuvat alta profunda/ occuluisse locis, ne forte iacentia passim/ vilescant"; *De otio* II 800: "qualiscunque quidem superficies sit, medulla nichil est dulcius, nichil suavius nichilque salubrius".

23 Cf. Ariani, M. *op. cit.*, p. 70-86.

24 Tradução a partir da edição italiana citada pela autora: PETRARCA, F. *Rime, Triunfi e poesie latine*, a cura di F. Neri, E. Bianchi, G. Martellotti, N. Sapegno, Milano-Napoli, 1951.

observações metaliterárias do autor do poema da gesta de Cipião e o seu comportamento de filósofo, buscador de livros, conhecedor das antiguidades romanas.

Não pode então maravilhar nem o tema que Petrarca escolhe no *África*, nem a autodefinição de "outro Ênio" ("alter Ennius", II 444), com o qual o aretino evoca o primeiro *epos* romano que tratava, entre outras coisas, da segunda guerra púnica. Naturalmente, Ênio é mencionado aqui apenas enquanto arquétipo do poeta que descreve a gesta de Cipião²⁵. A verdadeira fonte histórica do *África* não são os *Annalles*, de Ênio, mas a terceira década do *Ab urbe condita*, de Lívio. A obra moral de Lívio constitui também o material de base da ideologia do *epos*, cujo objetivo principal é aquele de apresentar Roma na época de sua maior grandeza e glória, a Roma dos bons líderes, como Cipião. Inspirações livianas são encontradas na camada estilística da obra: Petrarca insere em seu poema períodos inteiros tomados do *Ab urbe condita*. Uma tal tentativa de unir a tradição épica e historiográfica romana²⁶ pode parecer arriscado, é necessário, porém, recordar que isso tem também um equivalente na poesia romana, nas Púnicas, de Silvío Itálico.

Da tradição homero-virgiliana, Petrarca toma uma série de temas: do caráter do protagonista (um valoroso guerreiro, *dux pius* comparável a Eneas), passando pelo episódio amoroso (a história de Sofonisba, cuja conclusão é o suicídio da heroína), até cenas concretas: como o combate pela vitória entre Roma e Cartago na presença de Júpiter (liv. VII), o incendio que levou à destruição da tropa cartaginesa (liv. VIII), o catálogo dos deuses (liv. III). Mas particularmente significativo é o início da obra, a visão no sonho de Cipião, na qual aparecem o pai e o tio para mostrar-lhe a beatitude nos céus dos grandes romanos do passado e o destino dele e de Roma.

A colocação desta cena no início do poema de Petrarca assume um valor particular. A visão provoca de imediato associações com o livro VI da *Eneida* e, ao mesmo tempo, com o *somnium Scipionis*²⁷ ciceroniano, comentado (novamente) por Macróbio. Vale a pena consultar o comentário de Sérvio e recordar a opinião expressa no *Praefatio* a respeito daquele que parece constituir, na opinião do gramático, o mais importante livro da obra virgiliana: "totus quidem Vergilius scientia plenus est, in qua hic liber possidet principatum". Uma vez mais parece fundada a

25 Gellio (N. A. 4, 7, 4) e Macróbio (Sat. 6, 2, 26. 6, 4, 6) trazem a informação que Ênio também dedicou a Cipião uma obra monotemática separada, na qual celebrava a sua vitória sobre Aníbal, em Zama. Não é impossível que também esses acenos pudessem ter inspirado Petrarca.

26 M. Ariani fala de "filologia poética" de Petrarca, op. cit., p. 90. Vale a pena recordar aqui as observações de M. Irvine sobre a compilação como um tipo de "macrogênero" (macrogenre), op. cit., p. 242.

27 Cf. em particular Cícero. *Rep.* VI, 11, onde Cipião Maior prega ao filho o seu destino.

conclusão de que Petrarca não se refira apenas à Eneida como tal, mas à Eneida vista pelos olhos dos comentadores da antiguidade tardia²⁸.

Enfim, é necessário também levar em consideração aqueles temas do *África* que seriam definidos pela filologia tradicional como pós-clássicos. Eles podem ser encontrados nos proêmios, onde Petrarca introduz a pedido do rei Roberto uma dedicatória (*inscriptio*), elemento típico da época imperial de Lucano, Estácio, Manilo, Valério Flacco²⁹. Um tipo de complemento dessa passagem são os versos do livro IX que representam uma interessante reinterpretação do motivo da deificação do monarca que era um componente típico da *inscriptio* romana: eis que vemos o rei Roberto, o qual do alto olha com compaixão ("solio miseratus ab alto", IX 438) os homens que se cansam em vão, e a própria coroa real, símbolo da dignidade humana.

Contudo, a presença da épica imperial no *África* não se revela somente mediante tais elementos puramente formais. Se analisamos mais acuradamente a composição da obra, notamos que Petrarca insere com prazer no texto um tipo de "gema", em especial as descrições amplas: do *aspectus* de Sofonisba (liv. V), do palácio de Siface (liv. III). Elementos do gênero parecem romper a unidade e a homogeneidade compositiva do *epos*, ou ainda, a sua coerência estética. É, porém, um juízo, ou sobretudo um prejuízo devido à tendência de olhar o *epos* a partir da perspectiva da estética "classicizante", a qual o concebia como *opus simplex et unum*. A épica de Estácio, Ausônio e Claudiano que gostava de se servir das *ekphraseis* é aqui um ponto de referência muito mais apropriado.

O exemplo do *África* demonstra que Petrarca, escrevendo um *epos*, tem presente toda a tradição romana deste gênero, em realidade, muito variada: de Ênio a Estácio, ou ainda Claudiano, não se concontrando apenas num momento particular, isto é, somente na *Eneida*. Tal é a definição do *epos* que o aretino busca imitar e tal é a definição do *epos* que ele exige de seu leitor. Esta definição é muito diversa da chamada concepção "classicizante" do *epos* e mais próxima à interpretação de Sêrvio, o qual no prefácio de sua *enarratio* da *Eneida* cita os *incipit* dos poemas de Lucano e Estácio, ao lado daquele de Virgílio, chamando-os todos de "*veteres auctores*"³⁰.

O modo de ler a tradição antiga, em especial Virgílio, proposto pelos

28 Além disso recordamos que uma visão similar do sonho, que é o tema para um estudo monográfico separado, é também próxima às *visiones in somniis* medievais, do qual nasce também a *Commedia Divina*, de Dante Alighieri.

29 E. Carrara. "Sulla soglia dell'Africa", [in:] *Studi petrarcheschi ed altri scritti*, Torino 1959, p. 115-133.

30 Cf. *In Aen.*, *praef.*: "sciendum praeterea est quod, sicut nunc dicturi thema proponimus, ita veteres incipiebant carmen a titulo carminis sui, ut puta Arma virumque cano, Lucanus Bella per Emathios, Statius Fraternas acies alteraque regna".

comentadores antigos, inspira também Petrarca nas écoglas. O poeta italiano não se limita, ou não se concentra na utilização do repertório dos temas concretos usados por Virgílio nas bucólicas. Obviamente, um leitor competente associará a história de Stupeo (isto é, do Petrarca-poeta enamorado por Laura) que encontra as dez Musas (Ecl. III) com aquela do poeta Gallo que alcança o Hélicon (Ecl. X, de Virgílio). A Ecl. II, o canto de dois pastores, Fítia que se lamenta da morte do rei Roberto e Silvio que glorifica o defunto, deve ser comparada a *Dafne* virgiliana (Ecl. V). Enfim, Galatea (Laura), chorada na Ecl. XI, não por acaso leva o nome da ninfa que era a protagonista do canto teocritiano do cíclope Polifeno, infeliz no amor, e depois evocada novamente na Ecl. VII de Virgílio³¹.

Todavia, aquilo que Petrarca considera - e com efeito desfruta - porquanto considerada a mais relevante e mais digna de imitação característica da écogla, é a sua polivalência semântica, a sua dimensão alegórica³², sublinhada em todas as narrações romanas. O aretino quer revitalizar a écogla enquanto gênero no qual - como dirá numa carta ao irmão (Fam. X 4, 25), que constitui um interessante exemplo de auto exegese na Ecl. I - "toda palavra vale" ("in quo singula fere verba aliquid important").

De fato, nas écoglas petrarquistas os próprios nomes dos protagonistas levam, ou geram o significado. Alguns derivam diretamente da tradição bucólica, ou a evocam com os sons delas, ainda que, como indica a citada carta a Gherardo, também essas denominações, típicas à primeira vista, podem remeter a sentidos adicionais. Silvio (Petrarca) se chama assim porque nele é inerente desde a infância o ódio às cidades e o amor às selvas"; Monico (Gherardo) leva o nome de um dos Cíclopes sendo como eles quase caolho, porque "dos dois olhos dos quais se servem os mortais para olhar com um as coisas celestes e com o outros as terrenas, se privou daquele que olha as coisas terrenas se contentando com o melhor" (cap. 20)³³. Outros protagonistas das

31 Petrarca conhece esta écogla de Teócrito novamente graças à relação de Sérvio, o qual escreve em seu comentário aos vv. 37-40 da *Ecl. VII*, de Virgílio: "quam [scil. Glauce] cum Polyphemus cyclops adamasset, primum concubitus eius precibus expetivit. mox vim adhibere conatus est: quem illa in mare se praecipitando effugit. Cyclops autem cum eam de mari non posset evocare, Acin, quem nympha diligebat, ictu petrae interemit". Descrita aqui por Sérvio, esta imagem do cíclope que em vão chama a sua amada pelos abismos do mar evoca até certo ponto a situação contada na écogla petrarquista: Níobe (alegoria da dor do poeta) que está sobre a tumba de Galatea e em vão tenta chamá-la. Naturalmente, seria difícil presumir que o comentário de Sérvio tenha fornecido a Petrarca um tipo de modelo situacional para a sua écogla, parece porém tentador a ideia de justapor Galatea, que se precipita no abismo para fugir ao cortejo do cíclope, e Laura, que morrendo traiu em certo sentido o amor do poeta, mas também o mudou do "terreno" ao "espiritual".

32 Cf. *Praef. Sine nomine*: "Ea me pridem cogitatio induxit, ut Bucolicum carmen, poematis genus ambigui, scriberem, quod paucis intellectum plures forsitan delectaret". Cabe notar que o mesmo título da coleção petrarquista, *Bucolicum carmen*, foi também tomado por Sérvio.

33 A partir da tradução de E. Bianchi, cf. n. 1.

bucólicas petrarquistas levam verdadeiros nomes falantes: Stupeus (o poeta estúpido) e Dafne (Laura) na *Ecl.* III; Filogeus (que ama as coisas terrenas) e Teófilo (amigo de Deus) da *Ecl.* IX; Níobe (personificação da dor causada pela morte da pessoa amada), Fusca (alegoria de um homem terreno que "precipitando em lugares baixos, não vê nada além das trevas") e Fúlgida ("aquele que tem a alma vestida da graça da luz divina"³⁴, alegoria da filosofia e da religião) da *Ecl.* XI. Multivulus (personificação do povo) e Volucer (o mensageiro) da *Ecl.* XII. Exemplos similares não se encontram nas écoglas de Virgílio, mas são encontrados em um dos mais importantes textos bucólicos do início da idade média, muito lido na Europa até o século XV, isto é, na *Ecloga Theoduli*, onde, numa disputa cujo tema são os mitos pagãos e as histórias bíblicas, combatem Pseustis e Alithia. Seria arriscado aqui tirar conclusões certas, contudo, não é improvável que estejamos lidando com a indicação do amplo olhar com o qual Petrarca abraçava a écogla latina, não se contentando apenas com o modelo virgiliano.

A bucólicas petrarquistas, vestindo o típico traje pastoral, falam sobretudo do mundo contemporâneo ao autor, dos momentos decisivos em sua vida, frequentemente ligados a acontecimentos políticos relevantes. Trata da morte do rei Roberto (*Ecl.* II), da atividade de Cola di Rienzo (*Ecl.* V), da tensão na relação com o cardeal Colonna (*Ecl.* VIII, crítica das ações do papa Clemente (*Ecl.* VI, *Ecl.* VII), da batalha de Poitiers (*Ecl.* XII), mas também dos acontecimentos privados da vida do poeta: sua relação com o irmão (*Ecl.* I), o amor por Laura e sua morte (*Ecl.* III, *Ecl.* IX, a primeira parte da *Ecl.* X, *Ecl.* XI), assim como de questões literárias (*Ecl.* IV, *Ecl.* X, a qual é um tipo de exposição da história literária).

A escolha desses temas por um lado faz do *Bucolicum carmen* petrarquista uma 'obra nova', original, diversa do arquétipo antigo. Por outro, porém, a faz paradoxalmente também muito semelhante a esse modelo, dado que, é necessário lembrar, nas écoglas vigilianas se encontram alusões claras à situação política do período (e a certos fatos da história literária), alusões ressaltadas em demasia pelas exegeses posteriores: particularmente importante aqui é a interpretação, em certo sentido codificada por Sérvio, da programática *eccl.* I como sendo um texto autobiográfico *par excellence*³⁵. Assim, impondo esta qualidade geral das bucólicas

³⁴ Cito as explicações encontradas nas anotações das *Egloghe* na edição: F. Petrarcae *Poemata minora quae extant omnia*, organizada por D. De'Rosetti, vol. I, II, III, Milão, 1831-1834.

³⁵ E não apenas porque pode ser interpretada como agradecimento pelo divino jovem Otaviano pela salvação das privações da terra. Sérvio, comentando o V. 30, onde são chamadas as amadas de Títilus, Galatea e Amarílis ("postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit") sugere que elas indicam de fato as duas cidades mais caras a Virgílio: Mântua e Roma.

virgilianas a suas obras, Petrarca parece seguir as regras da imitação velada, a qual ele recomenda na já citada carta a Giovanni da Certaldo (*Fam.* XXIII 19).

Se o *África* e o *Bucolicum carmen* de Petrarca refletem a sua admiração por Virgílio, ainda que, como tentamos demonstrar, ele enriqueça este paradigma com certos componentes adicionais, os três livros das epístolas em versos hexâmetros (*Epystole*) revelam uma inspiração horaciana não menos forte do poeta italiano. Todavia, é necessário acrescentar que neste caso, Petrarca não se limita em seguir rigidamente um mesmo modelo.

Cabe notar que esta obra jamais foi considerada acabada pelo autor, ainda que ele tenha se empenhado continuamente em dar uma forma acabada à coleção. Além disso, é evidente que, embora menos do que nas *Familiars*, ele tenha eliminado os textos ocasionais, banais e de pouca importância³⁶. Como resultado, nasce uma recolha tematicamente muito variada. Basta recordar que entre as epístulas podem ser encontradas longos louvores de um cão dado a Petrarca pelo cardeal Colonna (III 5), um pedido para aceitar um presente modesto do campo: os primeiros frutos da pesca (III 4), a narrativa da "guerra" que o poeta mantinha com as Ninfas do Sorga - que trata da destruição do seu jardim às margens do Sorga, em Valchiusa, causada pelas enchentes (III 1; I 10), acenos à sua doença (III 11; III 12), ou à angústia suscitada pelo amor de Laura (I 6/7/) ou pela morte de caros amigos (III 10); de outro lado, ao invés, há textos dedicados à temática literária: a defesa da poesia contra as acusações de que fosse mero divertimento, inútil e infantil (II 11), sugestões para jovens escritores (III 31), observações a respeito da prosódia (III 26). Há, enfim, louvores altissonantes da Itália, lamentos da falta de paz que a oprime (III 25), apelo aos papas para que retornem a Roma (II 5; I 2).

Contudo, esta multiplicidade de tons não contrasta com a natureza dos gêneros dos quais Petrarca se serviu. Cabe recordar que tanto Horácio, quanto outros autores romanos de epístolas em versos escreviam tanto a propósito de temas sérios, quanto de não sérios. Em suas epístolas, Horácio dá conselhos éticos (*Epist.* I), instrui os jovens poetas sobre como escrever (*Epist.* I 3, II 2, *Epist. ad Pisones*), e o próprio Augusto sobre como promover os literatos e a "boa" literatura (*Epist.* II 1), mas também - com certeza de maneira provocadora - reconhece as próprias hesitações, fraquezas (*Epist.* I 8), e às vezes não se poupa de um pouco de autoironia, como quando pede informações se o clima da Itália meridional é conveniente àqueles que

³⁶ Cf. Ariani, op. cit., p. 194-195.

sofrem de reumatismo (*Epist.* I 15). Entre as dramáticas *Epístolas Pônticas*, de Ovídio, encontramos também um sereno jogo com nome do amigo, Tuticano, o qual não pode ser adaptado ao ritmo do hexâmetro. De outro lado, Ausônio, mestre das *nugellae* em versos, convites ou agradecimentos espirituosos endereçados a vários amigos, na poética correspondência-polêmica com seu velho discípulo, Paolino (depois di "Nola"), trata de uma questão muito relevante e séria, isto é, a definição da fidelidade dos amigos.

Algumas das cartas petrarquistas claramente recordam motivos concretos conhecidos das epístolas poéticas romanas. Na *Epyst.* III 1, o poeta convida o cardeal Colonna a vir a Valchiusa para veranearem juntos, advertindo-o, porém, de trazer consigo comidas e vinhos deliciosos, assim como vasilhames de prata e tapetes. Ele, ao contrário, como senhorio, fornecerá a simplicidade da natureza. Este motivo gracioso é conhecido na versão de Catulo (*Carm.* 13), de Horácio (*Epist.* I 15), e enfim, de Sidônio Apolinário (*Carm.* 17). O tema, jocoso à primeira vista, codifica sempre significados mais profundos: um convite atípico é na realidade uma afirmação do modo de vida proposto ao remetente, no qual mais do que valores materiais conta a amizade e o tempo passado agradavelmente com pessoas que tem uma concepção do mundo similar. Tal sentido encontra-se também na epístola petrarquista. Semelhante é a mensagem dos bilhetes com os quais o aretino agradece os destinatários por seus presentes, ou lhes pede para aceitar um presentinho seu, os quais evocam poemetos ausonianos. De outro lado, as epístolas nas quais Petrarca, como poeta já renomado, condivide as próprias opiniões e experiências com jovens colegas, alguns mais outros menos dotados, recomendando sobretudo o estudo da regras da arte poética e a avaliação crítica das próprias provas literárias, devem ser lidas no contexto dos conselhos italianos destinados aos jovens literatos: Floro e os irmãos Pisões.

Porém, antes de mais nada, é necessário sublinhar o fato de que nas *Epístolas*, assim como no *Bucolicum carmen*, Petrarca não apenas adota temas singulares, mas busca compreender a natureza do gênero imitado e de impô-la às próprias obras. O poeta italiano vê que as epístolas s devem ser um verdadeiro *speculum animi*, o espelho da alma, portanto, não hesita em introduzir o leitor no mundo das coisas e dos sentimentos privados. De outro lado, nota que a epístola em versos apresenta o remetente sob a luz de suas relações pessoais, dos papéis sociais que desempenha, e dos comportamentos em relação aos outros. Não é por acaso que Horácio, em suas *Epistulae*, se autodefine como homem maduro, que sabe ser *parvo*

contentus e, ao mesmo tempo, como poeta competente, já renomado e satisfeito (*spectatus satis et donatus iam rude*), amigo da família imperial e do próprio príncipe (*Epist.* I, 9 endereçada a Tibério), como um personagem bem ciente que seu exemplo, conselho, ou melhor, ajuda, pode ser útil aos outros. O Petrarca que escreve a respeito do charme do seu pequeno jardim em Valchiusa, onde foi visitado pelo próprio rei Roberto, e a respeito da própria láurea poética, o Petrarca que endereça as epístolas aos cardeais e aos papas desenha um auto-retrato epistolar que está de acordo, de modo surpreendente, com a auto-criação inventada antes por Horácio.

Concluindo, cabe mais uma vez colocar em evidência os pontos mais relevantes da concepção petrarquista da imitação como método compositivo. Como vimos, ela não pressupõe seguir rigidamente um único modelo, mas sobretudo usufruir da variedade da tradição antiga, mediante a mescla de diversos elementos. Vale a pena notar que o autor do *África*, reconhecendo a grandeza de Virgílio, não hesita em propor a sua visão do poema épico, que tem certos traços estranhos ao paradigma da *Eneida*. É necessário sublinhar que Petrarca se refere não apenas às obras dos poetas do período de Augusto, mas também aos textos posteriores. Enfim, não se pode superestimar que ele tenha lido com muita atenção os comentários e os compêndios tardo-antigos de Sérvio, Macróbio, ou Isidoro de Sevilha, dado que faz sua a tendência não apenas à leitura alegórica de Virgílio, mas sobretudo, a um olhar amplo e ao mesmo tempo sintetizante da literatura antiga. Por tais razões, o aretino, admirador da cultura clássica, não tira dela um modelo de classicismo, o que talvez o diferencie de modo mais claro dos teóricos da imitação de épocas sucessivas, os quais disputavam sobre o ciceronismo, isto é, *de facto*, sobre a pergunta se e até que ponto se pode ir além do modelo ideal de estilo estabelecido por Cícero para prosa, e por Virgílio para a poesia. Além disso, parece que esta habilidade em sintetizar, esta necessidade de um olhar sintético, abrangente dos gêneros imitados, possa ser a origem de sua predileção pela imitação "compreensiva" e "oculta", a qual exigia a compreensão do modelo imitado, e depois a assimilação desta "natureza" nas próprias obras, mais do que um mero aproveitamento do repertório de motivos e temas já prontos.

De fato, há apenas o louvor da imitação como método compositivo a constituir um ponto comum entre reflexões petrarquistas e as opiniões de todos os principiantes posteriores no debate ciceroniano³⁷ - entre os quais havia ciceronianos zelosos como

37 Cf. A. Fulisnka, op. cit., p. 85-86 e acima, onde autora discute detalhadamente o debate a respeito da imitação nos séculos XV e XVI, p. 87-176.

Pietro Bembo e Giulio Cesare Scaligero -, sobre o qual se concentrou a discussão da imitação nos séculos XV e XVI. As propostas petrarquistas mais relevantes, e em particular sua concepção da imitação pluri-exemplar, a qual compreendia não apenas o aspecto conteudístico e compositivo, mas também estilístico, era substancialmente diversa das postuladas pelos seguidores do modelo da imitação fiel. Esta não podia ser aceita por Paolo Cortesi, ou Pietro Bembo, nem por Ermolao Barbaro, muito menos rígido, o qual postulava a imitação de um único estilo e aceitava que se tomasse os motivos de autores diversos. Se o pensamento petrarquista encontra uma continuação, ela se encontra sobretudo nas opiniões dos opositores da imitação servil, os quais com frequência repetem seus argumentos a favor da imitação compreensiva e oculta. Angelo Poliziano e depois Gianfrancesco Pico della Mirandola colocaram um acento muito mais forte na categoria da *aemulatio*, na superação dos modelos antigos. Curiosamente, na concepção petrarquista a *aemulatio*, ao menos em quanto termo técnico, ocupa uma posição mais desfavorável. Como observa Agnieszka Fulińska, o aretino, no *De remediis utriusque fortune* XLIV "emulari [...] pronum, imitari arduum", atribui à palavra *aemulari* um sentido claramente negativo. Segundo Fulińska, a emulação fica em segundo plano em relação à imitação porque, como sugere o adjetivo "*prorum*", é considerada enquanto atitude, emoção que domina um homem, mas, como não se baseia na compreensão da arte, não o conduz a um nível superior de imitação. Na linguagem petrarquista, o verbo que significa a verdadeira maestria na arte da imitação é "assequi", "igualar", contraposto a "sequi", "imitar servilmente" ("sequi facilius quam assequi")³⁸. Parece justa a conclusão da estudiosa que o objetivo de Petrarca era de fato o de poder se juntar à tradição clássica, de se justapor as próprias realizações ao lado das obras dos predecessores admirados, de se tornar de fato "um dos antigos"³⁹.

Recebido em 18.03.2019.

Aceito para publicação em 23.04.2019.

© 2019 Anna Maria Wasyl. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).

38 Cf. *ibid.*, p. 85.

39 Cf. *ibid.*, p. 84.