

A forma cancionero e a edição dos *Poemas lusitanos* de 1598. Petrarquismo *forte* e petrarquismo *débil*

Rita Marnoto
Universidade de Coimbra

As questões envolvidas pela forma cancionero ficaram enunciadas, de modo lapidar, no título latino que Francesco Petrarca deu à sua compilação de poemas em vulgar: *Francisci Petrarce de Florentia Romae nuper laureati fragmentorum liber*¹. Por um lado, o cancionero, enquanto *liber*, é dotado de uma unicidade que faz dele um todo. Por outro lado, essa unicidade é obtida a partir da reunião de poemas que são, por si, fragmentos, *fragmentorum*. Trata-se de uma das tantas questões que Petrarca deixou em aberto, a suscitar novas leituras e sucessivas modalidades de actualização. Os seus seguidores converteram-na em rico estímulo dotado de valor projectivo. Incidiu sobre duas grandes áreas, a estruturação do próprio Cancioneiro de Petrarca e a estruturação dos cancioneros dos poetas petrarquistas².

¹ Conforme se lê na quarta forma, ou forma Chigi, documentada pelo manuscrito Vaticano Chigiano L. V. 176, copiado pela mão de Boccaccio. Sobre a composição do cancionero de Petrarca são essenciais os trabalhos de Ernest Hatch Wilkins, que remontam a 1951 e 1961, reunidos em *Vita del Petrarca e «La formazione del Canzoniere»*, a cura di Luca Carlo Rossi, traduzione di Remo Ceserani, Milano, Feltrinelli, 2003, nuova ed.; e de Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca* [1992], Bologna, Il Mulino, 2004.

² Para o desenvolvimento destes aspectos, que aqui enuncio brevemente, remeto para os trabalhos onde também considerei a modelização da forma cancionero nas *princeps* de Sá de Miranda e de Camões: «O “livro de poesia”. O cancionero petrarquista e a edição das *Obras* de Sá de Miranda de 1595»: *Revista Portuguesa de História do Livro*, 8, 15, pp. 105-138; e «A forma cancionero e a edição das *Rhythmas* de 1595», *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2006 (no prelo).

A identificação do manuscrito da Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 3195, com o último estágio de elaboração do Cancioneiro é aquisição crítica relativamente recente, ou seja, de finais do século XIX³. O sucesso da obra ao longo de séculos e séculos, aliado à avidez dos leitores, não facilitou a tarefa. A sua elaboração estendeu-se desde a década de 1340 até ao momento da morte do poeta, em 1374. Foi dividida pela filologia petrarquiana em nove fases, tendo gerado uma considerável profusão de manuscritos, por multiplicação de cópias, com fenómenos de interferência entre estádios de redacção e modalidades de ordenação. Por consequência, editores e comentadores quinhentistas chamaram a si o trabalho filológico e hermenêutico de ordenação das composições. Nunca nenhum escritor em língua vulgar merecera um trabalho de análise filológica tão escrupuloso, susceptível de ser colocado em paralelo com o que os humanistas dedicavam aos seus *auctores*. Esse cuidado teve repercussões não só no campo prático, como também em âmbito teórico. Foram vários os modos de ordenação do Cancioneiro, acompanhados por uma actividade de conceptualização teórica empenhada em fundamentar cada opção. Todavia, a ordem a dar ao livro de poesia era uma questão que se colocava também aos poetas petrarquistas, que iam acompanhando e modelizando as tipologias utilizadas pelos editores de Petrarca. Este processo implica factores conjunturais muito complexos, num quadro onde avultam não só a evolução da sociedade cortesanesca⁴, como também o fulgurante desenvolvimento da imprensa⁵. É na sequência deste conjunto de fac-

³ Feita quase em simultâneo por Pierre de Nolhac (que dela deu notícia no artigo publicado a 4-2-1886 na *Revue Critique* e depois em *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contribution à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris, E. Bouillon & E. Vieweg Successeurs, 1887, reimpr. facsimilada, Genève, Slatkine Reprints, Paris, Honoré Champion, 1976) e por Arthur Pakscher (que publicou a notícia em 1887 nas páginas do *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 10, e depois em *Die Chronologie der Gedichte Petrarca's*, Berlin, Weidmannsche, 1887).

⁴ Cortesanesca e não cortesã, na sequência do quadro explicitado por Marco Santagata, «Nascer duas vezes. Vicissitudes da lírica italiana dos primeiros séculos»: *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 1, 2006, pp. 13-39.

⁵ Vd. *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Ferrara, Panini, Istituto di Studi Rinascimentali, 1989; e

tores, aqui sinteticamente enunciados, que deve ser considerada a estruturação dos *Poemas lusitanos* de António Ferreira, pela primeira vez editados em 1598⁶.

As modalidades de estruturação a que Alessandro Vellutello, em 1525, e Sebastiano Fausto da Longiano, em 1532, submetem o Cancioneiro de Petrarca, representam duas grandes tipologias⁷. Vellutello desmontou o Cancioneiro com um arrojo inédito, que pôs a descoberto os seus mecanismos unitários, conforme resulta das investigações de Gino Belloni⁸. O célebre comentador fez uma identificação em cadeia entre o amante do Cancioneiro e a entidade biográfica Francesco Petrarca, entre Laura e a pessoa civil que decidiu eleger como seu equivalente, e entre o tempo da vivência dos acontecimentos e o tempo da narração. Hoje, essa operação parece-nos simplista, mas os seus ecos foram então determinantes. A edição tem vindo a ser designada como *geográfica*, e a bom título. O texto do Cancioneiro é precedido por uma

Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Ferrara, Panini, Centro di Studi Rinascimentali, 1991.

⁶ Foram editados em Lisboa, por Pedro Crasbeeck, à custa de Estevão Lopes, com uma epígrafe onde se lê, «dedicados por seu filho Miguel Leite Ferreira, ao Príncipe D. Filipe Nosso Senhor». Há um facsímile desta edição, estudos introdutórios de Vítor Aguiar e Silva, T. F. Earle e Aníbal Pinto de Castro, Braga, Universidade do Minho, 2000. Na literatura portuguesa do século XVI, a edição de livros de poesia de matriz petrarquista condensa-se na última década. Em 1594, são impressas as *Várias rimas ao Bom Jesus* de Diogo Bernardes. No ano seguinte, a primeira edição das *Rhythmas* de Camões e as *Obras* de Sá de Miranda. Em 1596, *O Lima* e, em 1597, as *Rimas várias. Flores do Lima* de Diogo Bernardes. Em 1598, a segunda edição das *Rimas* de Camões e os *Poemas lusitanos*.

⁷ O comentário de Vellutello foi pela primeira vez impresso por Giovannantonio & fratelli da Sabbio em Veneza. O de Fausto da Longiano saiu também em Veneza, por Francesco di Alessandro Bindoni e Mapheo Pasini. Para informações bibliográficas específicas, vd. Klaus Ley in Zusammenarbeit mit Christine Mundt-Espín und Charlotte Krauss, *Die Drucke von Petrarca's «Rime» 1470-2000. Synoptische Bibliographie der Editionen und Kommentare*, Zürich, New York, Bibliotheksnachweise, Georg Olms, Hildesheim, 2002.

⁸ *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Padova, Antenore, 1992, p. 29, obra fundamental para o aprofundamento do tema.

série de aparatos que enquadra e justifica a sua divisão e a sua ordenação, especificamente: o mapa da região de Valclusa, a abrir; a dedicatória; o *Trattato de l'ordine de' sonetti et canzoni del Petrarca mutato*; uma vida de Petrarca; uma dissertação sobre as origens de Laura, elaborada a partir de testemunhos e documentos que diz ter recolhido *in loco*; e a *Divisione de' sonetti e canzoni del poeta in tre parti*⁹. Começa por fazer coincidir a topologia do soneto, «A pie' de' colli ove la bella vesta», com a orografia de Valclusa, que o leitor tem sob os seus olhos graças ao mapa que acompanha a edição, para a partir daí tirar ilações acerca da localidade onde Madonna Laura nascera e, com base nos mesmos critérios, reconduzir o amor de Petrarca a uma narrativa assente numa ordenação de cariz espaço-temporal. A ordem das composições corresponde à história que vai construindo. Reconheceu a bipartição *in vita* e *in morte* operada por Bembo e por Aldo Manuzio na edição de 1501, alterando completamente, porém, a sequência dos microtextos. Esse mesmo critério susteve a marginalização dos poemas que reuniu na terceira parte e que a crítica costuma designar como *extravagantes*: textos de correspondência ou de circunstância que não se enquadravam em nenhuma dessas duas divisões¹⁰. Daí resulta a tripartição: em vida de Laura, em morte de Laura e vários. Os aparatos que acompanham a edição mostram bem o cuidado que foi posto na sua ordenação. Aliás, o *Trattato* de Vellutello desbravou um filão teórico profundamente inovador. Fez com que os comentadores subsequentes fossem levados a justificar, também eles, as suas opções.

O comentário saiu num momento muito oportuno e ocupou um nicho de mercado disponível. Foi editado no mesmo ano em que Pietro Bembo publicou as *Prose della volgare lingua*, que podem ser consideradas um comentário ao Cancioneiro, elaborado, porém, de um modo muito particular, em virtude da sua feição normativa, como se se tratasse de uma gramática. As opções de Vellutello são muito diferentes. No *Trattato dell'ordine*, polemiza contra os critérios filológicos adoptados por Aldo Manuzio e por Pietro Bembo na edição de 1501.

⁹ Da segunda edição, de 1528, é retirada a dedicatória, e da terceira, de 1532, o *Trattato de l'ordine*.

¹⁰ Cf. Gino Belloni, *cit.*, p. 66.

É surpreendente a coerência com que Vellutello, que era considerado um herege, o faz¹¹. Se a operação que levou a cabo suscitou vivas reacções, desde o círculo de eruditos que rodeava Pietro Bembo à crítica oitocentista, certo é que o seu êxito foi avassalador, com cerca de trinta edições no século XVI. Dirigia-se ao grande público e a sua transformação da obra de Petrarca em narrativa *romanceada* de uma história de amor teve imenso sucesso nos estratos intelectuais médios.

Diversamente, o comentário de Sebastiano Fausto da Longiano tem uma feição mais erudita. Reflecte-se, na sua elaboração, a bagagem cultural do mestre da Academia de Ferrara. Na história dos comentários ao Cancioneiro, é o primeiro a valorizar decisivamente o plano literário. Pesquisa fontes manuscritas, discute lições correntes, alarga os cotejos à literatura provençal, a certas áreas da literatura italiana dos séculos anteriores que permaneciam inexploradas e à obra latina de Petrarca¹². Daqui resulta, concomitantemente, a valorização do plano formal. Fausto da Longiano antepõe ao texto: uma dedicatória; uma vida de Petrarca; uma vida de Laura; uma nota *Dell'ordine del canzoniere*; um índice de rimas; e um elenco dos epítetos dispostos por ordem alfabética. Estes dois instrumentos finais mostram bem a importância que concedia aos aspectos técnicos do labor poético. As composições são divididas em duas partes, uma de sonetos, outra de canções, onde inclui baladas, madrigais e sextinas. As justificações para isso aduzidas na nota *Dell'ordine del canzoniere* são de ordem formal.

¹¹ «Ma perché messer Pietro Bembo, col quale sopra di tal cosa ho alcuna volta parlato dice non dall'originale del poeta (come Aldo vuole), ma d'alcuni antichi testi, & spetialmente i sonetti et canzoni da uno il quale noi habbiamo veduto, & anchora hoggi è in Padova appresso Messer Danielle da Santa Sophia, havere questa opera cavata, & anchora per haverne veduto alcuni altri similmente antichi, & nondimeno in molte cose differenti secondo che è piaciuto a gli scrittori, se non dell'ordine, il quale di tutti è uno medesimo, noi tegniamo per cosa certa che dal poeta non ne sia stato lassato originale ordinato [...]», *Trattato de l'ordine de' sonetti et canzoni del Petrarca mutato*, que se pode ler apud Gino Belloni, *cit.*, p. 92.

¹² Fausto da Longiano não dá muito crédito às pesquisas biográficas de Vellutello, nomeadamente quando desmente que Laura fosse solteira, a partir da correcta interpretação do passo do *Secretum* onde se diz que tivera vários partos.

Estas duas tipologias tiveram depois a sua evolução histórica e foram transpostas para os cancioneiros dos poetas petrarquistas italianos e de toda a Europa, tendo dinamizado múltiplos fenómenos de interferência. Qualquer tentativa de indagar qual delas é mais fiel ao Cancioneiro de Petrarca não tem fundamentação científica. Não existem modalidades organizativas *mais* ou *menos* fiéis aos *Rerum vulgarium fragmenta*, existe a estruturação que o próprio Petrarca conferiu às suas rimas, documentada por vários manuscritos, o último dos quais é o Vat. Lat. 3195. A complexidade da operação petrarquiana não proporcionou uma imitação próxima. A ordem que um Vellutello ou um Sebastiano Fausto da Longiano deram aos poemas decorre da abertura do código petrarquista aos gostos do receptor, à cultura epocal, aos objectivos editoriais e assim sucessivamente¹³. Em qualquer dos casos, é uma decorrência petrarquista, com referência à modelização de um código, não petrarquiana, com referência a Petrarca. Marco Santagata distinguiu dois modelos de cancionero, à luz das categorias de Gianni Vattimo, *forte* e *debole*¹⁴. Num momento em que o petrarquismo está em vias de penetrar no policódigo epocal, a sua posição é *débil* e por isso precisa de se apoiar em mecanismos macrotextuais de identificação com suporte narrativo, o cancionero como romance. Pelo contrário, um petrarquismo *forte* não os requer, pois já penetrou no centro do policódigo, sendo reconhecido em termos literários e antropológicos. Por conseguinte, prevalecem relações de homogeneidade sequencial entre microtextos, as quais subalternizam um suporte narrativo ou de circunstância. Correspondem-lhe o incremento da difusão editorial e as formas de sociabilidade.

¹³ Defini o petrarquismo como código em *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1997, pp. 43-88.

¹⁴ «La forma canzoniere» [1989]: M. S., Stefano Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993, pp. 31-39. O mesmo crítico fez a revisão crítica da intersecção entre *imitatio stili* e *imitatio vitae* que, segundo Luigi Baldaci, redundaria na parábola entre amor e arrependimento, interpretação crítica que em seu entender deve ser abandonada por não encontrar correspondente efectivo; vd. «Nascer duas vezes. Vicissitudes da lírica italiana dos primeiros séculos».

Os *Poemas lusitanos* de António Ferreira abrem-se com as licenças; uma nota de Miguel Leite Ferreira, filho do segundo casamento do poeta com Maria Leite; um alvará real; três composições em louvor do poeta, de autoria de D. Francisco de Moura, Jerónimo Corte Real e Francisco de Sá de Meneses; ao que se segue uma errata. O macrotexto divide-se em duas partes. A primeira parte subdivide-se nas secções: *Dos sonetos*, um bloco dividido em dois livros, o primeiro com 58 composições, o segundo com 44 composições; *Dos epigramas*, que são 10; *Das odas*, em dois livros, o primeiro com 8 poemas, o segundo com 5 poemas; *Das elegias*, com 9 elegias; *Das églogas*, com 12 églogas, às quais são associados, em termos de disposição gráfica e de referenciação no índice final, o *Epitalâmio ao casamento da Senhora D. Maria com o Senhor Alexandre Farnês, príncipe de Parma* e a *História de Santa Comba dos Vales*, ambos os poemas em oitavas. A segunda parte contém: *Das cartas*, que se repartem por dois livros, cada um com 13 epístolas; *Dos epitáfios*, que são 19; a *Castro*; e duas elegias de correspondência entre Diogo Bernardes e Pero de Andrade Caminha, com carácter de apêndice, que assinalam a morte do poeta e o celebram¹⁵. No actual estágio da investigação crítica, não é possível apurar se a ordenação dos *Poemas lusitanos*, na edição de 1598, se deve a António Ferreira, ao seu filho Miguel Leite Ferreira ou a qualquer outra entidade mediadora. Nem esta questão é determinante, encontrando-se a modelização da forma cancionero intimamente ligada ao policódigo epocal.

A oitava com que se inicia o volume, intitulada *Aos bons engenhos*, tem um carácter introdutório e dá o tom à recolha. Refere-se concisamente à função das letras, nas suas implicações formativas, poéticas ou patrióticas, e à temática amorosa. Com o seu tom lapidar, põe em evidência, desde o início, a coerência entre o *liber* e o seu título, os *fragmenta* e os modelos que são privilegiados, Horácio e a literatura antiga,

¹⁵ Estabelece-se um efeito de simetria entre estas elegias em memória de António Ferreira e os três poemas em sua honra colocados no início do livro, um dos quais é seguramente póstumo. Fica assim documentada uma intervenção alheia, na ordenação dos *Poemas lusitanos*, através da qual as modalidades organizativas da forma cancionero são manejas com coerência aparente.

Petrarca e os poetas petrarquistas. O brio das letras pátrias, traduzido pelo título, *Poemas lusitanos*, fica patente no uso exclusivo da língua portuguesa e na recusa das formas métricas peninsulares. É coroado pela peça que encerra o livro, a *Castro*, que é a primeira tragédia da literatura portuguesa e trata um tema da história nacional¹⁶. Por sua vez, o exemplo de Horácio e de Petrarca é fundamental, não só pelo que toca à elaboração dos poemas, como também, a respeito do segundo, ao plano da organização macrotextual. São muitas as explicações que podem ser dadas para a divisão do livro em duas partes. Não é de excluir que a primeira fosse destinada àquelas composições que, de acordo com o entendimento epocal do sistema dos géneros, eram consideradas mais próximas do padrão petrarquista¹⁷. Se necessidade houvesse, bastaria este quadro geral para mostrar o cuidado posto no seu plano organizativo.

A divisão geral do livro faz-se por formas poéticas. Como tal, a opção organizativa poderá ser reconduzida à matriz criada por Sebastião Fausto da Longiano, tendo em linha de conta o percurso que medeia entre a edição veneziana de 1525 e a última década do século XVI, nas letras portuguesas. Na verdade, desenha-se uma perfeita linha de continuidade entre o modelo de Fausto da Longiano, a vertente horaciana do labor de António Ferreira e a evolução da estética quincentista, em sentido aristotélico, à medida que o século XVI se vai

¹⁶ A inclusão tem por precedente a edição de Sá de Miranda de 1595, que termina com a comédia *Estrangeiros*.

¹⁷ A bipartição reverterá, em posteriores edições, na separação material em dois volumes. Assim acontece na sucessiva, de 1771 (segunda impressão emmendada, e acrescentada com a *Vida*, e *Comedias* do mesmo Poeta, Lisboa, na Régia Officina Typográfica, à custa dos Irmãos Du-Beux), em dois volumes, um com a primeira parte, outro com a segunda parte, no fim da qual vão as comédias *Bristo* e *Cioso*. Segue a divisão e as subdivisões da *princeps*, bem como a organização do índice, acompanhando a titulação. Marques Braga também dividiu os *Poemas lusitanos*, materialmente, em dois volumes, mas transpôs para o segundo as duas composições finais da secção das écloas, o *Epitalâmio ao casamento da Senhora D. Maria com o Senhor Alexandre Farnês, príncipe de Parma* e a *História de Santa Comba dos Vales* (Lisboa, Sá da Costa, 1939-1940).

aproximando do fim¹⁸. Ferreira foi, como é sabido, um acérrimo seguidor de Horácio. A sua *Ars* respondia aos anseios gerais da lírica portuguesa quinhentista, numa decisiva viragem entre o período medieval e as novas opções italianizantes. Expunha com extrema clareza uma preceituação normativa que era firmada sobre acentuados componentes técnicos. Num momento em que se processavam grandes mudanças, entre dúvidas e incertezas, essas normas eram um ponto de referência inequívoco e seguro, o que muito contribuiu para a sua ampla recepção. Esse mesmo terreno irá depois funcionar como substrato que favorece a assimilação dos grandes princípios aristotélicos. Sob o impulso da nova leitura de Aristóteles, ganha incidência uma poética de inspiração empírica e racionalista, assente na definição de regras precisas, de categorias e de divisões. Por conseguinte, a divisão por formas poéticas dos *Poemas lusitanos* acompanha a evolução estética que se processa na literatura portuguesa do século XVI, até à sua última década, e que tem por fio condutor uma propensão formalizante.

A tipologia de ordenação por formas poéticas teve uma considerável incidência sobre o conjunto de edições que em Portugal foi publicado nos últimos anos do século XVI. Estes cancioneros contam, no plano ibérico, com um antecedente de grande relevo, as obras de Juan Boscán, que saíram em Barcelona no ano de 1543 juntamente com as de Garcilaso de la Vega e logo foram editadas, nesse mesmo ano, em Lisboa: *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros*¹⁹. Boscán começou a preparar a edição, mas não a terminou, tendo falecido em 1542. Escreveu, porém, um texto fundamental para a compreensão dos critérios organizativos que seguiu e que mostra bem o cuidado que pôs na elaboração da forma cancionero. Trata-se da carta à duquesa de Soma, impressa no início do segundo livro. Será, com toda a probabilidade, o primeiro texto em prosa acerca da forma do cancionero petrarquista escrito na Península. Aí explica

¹⁸ Sobre a questão do aristotelismo, vd., mais recentemente, Hélio Alves, *O sistema da poesia épica quinhentista. Camões, Corte-Real e os contemporâneos*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1999.

¹⁹ A edição de Barcelona foi impressa por Carles Amorós, a de Lisboa por Luís Rodrigues.

que no primeiro livro reuniu as composições em medida peninsular, ou seja, «[...] essas coplas (quiero dezillo assí) hechas a la castellana», e no segundo livro «[...] otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y canciones»²⁰, o que corresponde a 92 sonetos e 10 canções. Quanto ao terceiro livro, nele são incluídas outras formas métricas de origem italiana: o longo poema narrativo *Leandro*; um capítulo e duas epístolas, uma das quais de Diego de Mendoza em correspondência com Boscán, escritos em *terza rima*; e um poema em oitavas. A disposição dos microtextos, dentro das três secções, não é narrativa.

Todavia, há uma parte dos *Poemas lusitanos* cuja estrutura organizativa tem vindo a atrair a atenção crítica em virtude da sua evidência, a secção dos sonetos, estudada por T. F. Earle²¹. Encontra-se dividida em dois livros, cada um dos quais tem numeração sucessiva. O primeiro contém poemas de temática amorosa e o segundo compreende um primeiro bloco de composições dedicadas à morte da mulher amada e um outro bloco de poemas que trata assuntos bastante diversos.

Quanto à divisão conceptual do primeiro livro de sonetos, há a distinguir um grupo de composições *in limine*: três sonetos introdutórios que consagram três grandes autores, bem presentes ao longo da recolha, Horácio, Petrarca e Bembo. As composições número 1.4 a 1.33 são dedicadas ao amor por uma figura feminina que é referida através do *senhal* «Serra» e é indiferente ao poeta. Os sonetos que vão de 1.34 a 1.58 consagram um outro tipo de amor, que eleva e contribui para o aperfeiçoamento do amante. É o chamado *amor novo*. O itinerário evolutivo que assim é descrito tem um sentido semelhante ao que enforma

²⁰ *Obras poéticas* de Juan Boscán, edición crítica por Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, 1957, p. 87.

²¹ «A Portuguese Sonnet Sequence of the Sixteenth Century»: *Bulletin of Hispanic Studies*, 53, 1986, pp. 225-234; *The Muse Reborn. The Poetry of António Ferreira*, Oxford, Clarendon Press, 1988, trad. port. de Maria Clarinda Moreira, *Musa renascida. A poesia de António Ferreira*, Lisboa, Caminho, 1990, cap. 4; «Introdução» a António Ferreira, *Poemas lusitanos*, edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle, Lisboa, FCG, 2000, pp. 31-35, onde considera também a edição de 1598 no seu todo, e passim. Tratei o assunto em *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, pp. 385-429.

a *Vita nova* de Dante Alighieri²². O papel desempenhado pela *Vita nova* na construção do Cancioneiro de Petrarca é hoje bem conhecido²³. A estrutura narrativa do prosímpro dantesco, com a centralidade da morte da amada, foi recuperada num momento adiantado da sua elaboração, mas Petrarca acabou por nunca levar essa opção até às suas últimas consequências. Há um episódio que o mostra bem, o da *bella ferrarese*, a fantasiosa figura feminina com que os comentadores identificaram a destinatária do soneto «L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora» (271). Ora, o amor apresentado no primeiro livro dos sonetos de António Ferreira, a partir da composição 1.33, tem em comum com a *Vita nova* a atmosfera de rarefação espiritual e o sentido perfectivo. Considerando que é um amor dedicado a uma outra figura feminina, estará em causa uma filtragem que é, ao mesmo tempo, petrarquista e dantesca. Note-se, porém, que o seu envolvimento é alheio à morte da mulher amada. Esse tema será tratado no segundo livro.

O segundo livro dos sonetos abre-se com 11 poemas dedicados à morte da mulher amada que têm grande delicadeza. Os sonetos 2.12 e 2.13 são de correspondência com D. Simão da Silveira, embora falem da morte da amada, e a sua inserção na estrutura do cancionero tem vindo a causar algumas perplexidades. Com efeito, fazem a transição para uma secção de rimas extravagantes que compreende composições dedicadas a eminentes personalidades da época, a figuras históricas e a amigos, os dois famosos sonetos em português medievalizante, um soneto ao vigésimo nono aniversário do poeta, textos sobre temas de espiritualidade e dedicados a Santos. A colocação dos sonetos de tema religioso em último lugar remete para o Cancioneiro, que termina com a canção à Virgem, «Vergine bella, che di sol vestita» (366). Além disso, nela se revê uma clara consonância quer com o pulsar daqueles cancioneros em que os sonetos de temática religiosa são pospostos, como é o caso de Tasso, quer com o ambiente que se ia progressivamente instalando nas letras portuguesas, à medida que o século XVI se aproximava

²² Analisei-o em *A «Vita nova» de Dante Alighieri, Deus, o amor e a palavra*, Lisboa, Colibri, 2001.

²³ Em particular, através das pesquisas de Marco Santagata, *I frammenti dell'anima [...]*, passim.

do fim, com um crescente interesse por temas de espiritualidade. Também o segundo livro das odes termina com uma ode *A Santa Maria Madalena*, o segundo livro das écloas, propriamente dito, com a écloa *Natal* e a primeira parte dos *Poemas lusitanos* com a *História de Santa Comba dos Vales*. Aliás, no livro das écloas há alguns sinais de uma estruturação em sentido narrativo.

Petrarca dividiu o Cancioneiro em duas partes que separou através de quatro páginas em branco, entrepostas entre o soneto 263 e a canção 264, mas não concentrou na primeira as composições *in vita* e na segunda as composições *in morte*, nem tão pouco as designou como tal. A ideia de uma bipartição assim entendida encontra-se em algumas cópias manuscritas, tendo sido depois adoptada por Bembo e Manuzio na sua edição veneziana. Vellutello retomou-a e serviu-se do critério distintivo que a legitimava para a levar mais longe, com uma terceira parte de rimas extravagantes. A ordenação dos sonetos de António Ferreira muito tem de semelhante. No cancioneiro do poeta português, a divisão em vida e em morte é o eixo em torno do qual se opera a divisão em dois livros, apesar de não o ser em termos absolutos. Não se integram no quadro assim desenhado as composições extravagantes. Fizeram-se sentir, pois, as mesmas questões que Vellutello se colocara. A inserção das extravagantes assenta em critérios diversos dos de Bembo e Manuzio, que as fundiam no todo, aproximando-se, da mesma feita, da individuação operada por Vellutello, com a tripartição. Todavia, os sonetos de Ferreira não se dividem, formalmente, em três partes. Com efeito, nos *Poemas lusitanos* há dois grupos de composições, o das odes e o das cartas, que são bipartidos. Não há secções tripartidas.

Daqui se conclui, pois, que o modelo organizativo dos *Poemas lusitanos* actualiza duas tipologias. A um nível estrutural superior, segue o modelo de agregação por formas poéticas do cancioneiro petrarquista. No âmbito específico do livro de sonetos, segue o modelo narrativo, com posposição das extravagantes, à Vellutello. O primeiro modelo é característico de um estádio em que o petrarquismo já penetrou no centro do policódigo, sendo reconhecido em termos literários e antropológicos, e por isso é *forte*. O segundo modelo é próprio de uma fase em que o petrarquismo está em vias de penetrar no policódigo epocal e por

isso a sua posição é *débil*. Petrarquismo *forte* e petrarquismo *débil* coexistem, pois, num macrotexto que surpreende pelo seu radicalismo. Um radicalismo que opõe extremos e que, por consequência, só tem sentido na decorrência de outros radicalismos. *O mais radical teorizador do classicismo em Portugal*, é uma das muitas lições que sobre António Ferreira nos dá Maria Vitalina Leal de Matos²⁴.

²⁴ «Ímitação», *Ler e escrever. Ensaíos*, Lisboa, IN-CM, 1987, p. 182.

