

PETRARCA 700 ANOS

PETRARCA 700 ANOS

Coordenação de Rita Marnoto

INSTITUTO DE ESTUDOS ITALIANOS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Título: *Petrarca 700 anos*

Coordenação: Rita Marnoto

Tradução dos textos de Giulio Ferroni, Gian Mario Anselmi, Roberto Gigliucci, Amedeo Quondam, Sylvie Deswarte-Rosa, Soledad Pérez-Abadín Barro, Giulia Poggi e Giona Tuccini: Rita Marnoto

Edição: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Série: “Leonardo” 3

Coordenação da Série “Leonardo”: Rita Marnoto

Design e produção editorial: FBA, Ferrand, Bicker & Associados

Impressão e acabamento: ??????????????

Data de edição: 2005

ISBN: 972-9038-81-3

Depósito Legal: ??????/05

Com o especial apoio da Fundação Calouste Gulbenkian

INTRODUÇÃO

NO ANO DE 2004, celebrou-se o sétimo centenário de Francesco Petrarca, nascido a 20 de Junho de 1304 na cidade de Arezzo. A efeméride recorda-nos muito mais do que um facto ocorrido há 700 anos: evoca também sete séculos da projecção, que em muito se estende para além dos territórios da cultura europeia, de uma figura sem par.

Do labor de Petrarca e das fortes raízes que o ligavam à civilização do seu tempo, falam-nos, com eloquência, arquivos, bibliotecas, obras de arte e monumentos. Ao longo da sua vida, o poeta levou a cabo uma intensa e verdadeira difusão de si próprio, na sua lírica, nas suas cartas e nas suas invectivas, é certo, mas também por entre o amplo quadro de relações que manteve quer com amigos dilectos, quer com as mais altas personalidades do seu tempo, legando aos vindouros um *scriptorium* em cujas estantes se encontravam perfeitamente organizados, à data da sua morte, manuscritos, na sua maior parte autógrafos, que documentam passo a passo cada momento da sua oficina literária. Por conseguinte, foi o próprio Petrarca a volver-se, programaticamente, para o tempo que depois dele havia de vir. A filólogos, críticos literários e estudiosos das mais diversas áreas, endereça um fino convite à exegese de um *corpus* textual que teve a preocupação de organizar com todo o cuidado. A poetas, pensadores, músicos e artistas plásticos, oferece matéria de estudo, um modelo-guia e um conjunto de referências disponíveis para contínuas revisitações. Os apreciadores de literatura, esses, brinda-os com a fruição dos primeiros textos da época moderna. Só aparentemente é paradoxal o facto de que o descobridor da Antiguidade seja, da mesma feita, aquele enorme vulto lançado sobre o porvir, a Modernidade. É por tudo isso que celebrar setecentos anos de Petrarca equivale a convocar uma tão conspícua parte da nossa memória colectiva: um percurso secular, onde se inscreve o valor de relação que constrói a nossa identidade, entre a rota luso-italiana e os tantos *fragmenta* de mundo.

O sétimo centenário do nascimento de Francesco Petrarca foi assinalado em Portugal com duas reuniões científicas, cujas intervenções aqui se publicam conjuntamente, pondo à disposição do público, num só volume, uma panóplia de estudos que assim ganha em carácter orgânico. Trata-se do *Segundo Encontro de Italianística. O Petrarquismo entre Portugal e a Itália. Instituto de Estudos Italianos 75 anos. Petrarca 700 Anos*, organizado em Coimbra pelo Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade a 4 e 5 de Março de 2004, e do Congresso Internacional, *Petrarca 700 anos. O Petrarquismo Português*, organizado pelo Instituto Internacional da Casa de Mateus de 11 a 13 de Junho em Mateus, e cujas conclusões foram trazidas à Universidade de Coimbra a 14 de Junho de 2004. Na primeira dessas reuniões, integram-se os trabalhos aqui publicados de Vasco Graça Moura, Giulio Ferroni, Roberto Gigliucci, Manuel Cadafaz de Matos, Amedeo Quondam e Hélio Alves. Dizem respeito à segunda os textos de Luciana Stegagno Picchio, João R. Figueiredo, Xosé Manuel Dasilva (originariamente, comentários à intervenção de Stegagno Picchio), Fernando J. B. Martinho, Gian Mario Anselmi, Rita Marnoto, Maria Manuela Toscano, Sylvie Deswarte-Rosa, Soledad Pérez-Abadín Barro (também ele, originariamente, comentário à intervenção de Gian Mario Anselmi), Maria Manuel Baptista, Giulia Poggi, Leonel Ribeiro dos Santos e Giona Tuccini (originariamente, comentário à intervenção de Gian Mario Anselmi).

O âmbito dos estudos recolhidos neste volume situa-se na área compreendida entre o que, em terminologia crítica, tem vindo a ser designado através dos adjectivos petrarquesco (aquilo que diz respeito a Petrarca) e petrarquista (aquilo que é relativo aos seus continuadores). Apesar de essa distinção ter toda a propriedade e até toda a eficácia designativa, as páginas aqui compiladas mostram como essas duas face-tas se interpenetram mutuamente.

Ao definir Petrarca como o primeiro moderno, o crítico oitocentista Ernest Renan sugere um ponto de reflexão fundamental, a começar pela sintonia que rege os termos do binómio petrarquesco/petrarquista. Para o homem medieval, o mundo eleva-se à imagem de uma imensa pirâmide que tem no seu vértice a Eternidade divina, *imago mundi* onde se revê toda a portentosa obra de Dante. Ao refazer essa figura em forma de cristal, Francesco Petrarca rasgou os caminhos da Modernidade. É por entre as contingências do terreno que tempo e espaço se fundem

num anseio de espiritualidade divina. Não obstante, tanto as posições que lhe atribuem a assimilação do período medieval à idade das trevas, como a substância de uma tal angulação, a justo título são hoje consideradas abusivas e acientíficas.

O célebre sentimento da natureza petrarquista, conforme é habitualmente designado, corresponde a um movimento de conceptualização das categorias de espaço e de tempo que tem tanto de complexo como de inovador, com o seu cariz fortemente emblemático. A correspondência entre um e outro, lê-a Petrarca naquele Séneca que alia a fugacidade do tempo à fugacidade do espaço. Tomando como filtro a poesia elegíaca latina, plasma esse horizonte com uma melancolia onde sensações inebriantes convivem com consciência pecaminosa, numa trama que é lucidamente analisada à luz da preceituação socrática. Coroa a complexidade de uma tal intersecção de vectores, conferindo-lhe profundidade perspéctica, uma tessela nuclear, por sinal colhida no período medieval, o pensamento de Santo Agostinho. Para o santo filósofo, se o homem só pode viver o presente, esse presente tem três dimensões, o presente das coisas passadas, das coisas presentes e das coisas futuras. O primeiro moderno recupera essas três visões, convertendo-as, porém, em modalidade de superação daquele desenho piramidal do universo, ao associar-lhe espaços que colocam o homem perante bívios dilacerantes, num constante dissídio, entre um antes e um depois, um aquém e um Além.

É também essa a nossa actualidade: herdeira de Petrarca. Assim se compreende que a sua fortuna tão intimamente se intersecte com os caminhos do homem moderno. Falar do espaço que se abre perante o intérprete enquanto *verum* que supera o cânone da alegoria através da ética, colocando o indivíduo perante interrogativos e inquietações existenciais, corresponde, segundo Enrico Fenzi, a remontar a Petrarca. Falar de lirismo, hoje, equivale a repropor o seu descobridor moderno, Petrarca, com o diagrama de Adelia Noferi: Petrarca = poesia. É por isso que evocar o sétimo centenário do nascimento de Francesco Petrarca é evocar sete séculos de cultura.

Organizei os estudos compilados neste volume em torno de quatro secções, partindo do plano que com maior evidência mostra o carácter excepcional e efectivo do fenómeno petrarquista, a sua projecção até à actualidade, que não só na literatura do século XX, mas também nas

letras do século XXI. Aliás, o sentido da realização dos dois congressos cujas intervenções aqui se reúnem decorre precisamente do facto de Petrarca continuar a ter um significado muito profundo no mundo de hoje, em conformidade com o olhar, quase visionário, que lançava aos vindouros na carta que lhes (nos) dirigiu, *Posteritati*. Poder-se-ia até falar de um pospetrarquismo, a colocar em paralelo com um posmodernismo, mas, na verdade, o entretecimento de *fragmenta* fica já contido, de forma tão profícua quanto subtil, naquele espaço do labor petrarquesco que Michele Feo interpretou como vanguarda do seu tempo.

No ciclo hermenêutico que nos liga a Petrarca, um dos veículos privilegiados para a sua leitura interpretativa é a tradução. Em finais de 2003, foi publicada em Portugal a primeira tradução do cancionero de Petrarca, à qual se havia de seguir, em 2004, a dos *Triumphs*. Luciana Stegagno Picchio analisa a primeira dessas traduções. A sua intervenção é comentada por João R. Figueiredo e por Xosé Manuel Dasilva, alargando este último o panorama translactivo ao quadro ibérico. Seguidamente, é o próprio tradutor, Vasco Graça Moura, que nos abre as portas da sua oficina de palavras forjadas a partir de palavras. Completam esta secção dois textos consagrados à presença de Petrarca na literatura portuguesa e na literatura italiana dos nossos dias. Fernando J. B. Marinho elabora um levantamento de vários passos de temática petrarquista, de Álvaro de Campos a Pedro Mexia. Por sua vez, Giulio Ferroni analisa um percurso que, de Leopardi e do Romantismo, se estende, como uma vaga de fundo, até ao petrarquismo sem Petrarca do Prémio Nobel Eugenio Montale.

A segunda secção incide sobre o processo histórico-literário que fez de Petrarca ponto cardeal do sistema do classicismo, nos mais variados domínios da arte e da cultura. Gian Mario Anselmi percorre os trilhos através dos quais o pensamento cívico se funde com as demais facetas da sua obra, denegando uma divisão em compartimentos estanques, para pôr em relevo o lugar ocupado pelo poeta de Arezzo na construção de uma ideia de Europa. Roberto Gigliucci foca um quadro sistémico de valências do petrarquismo que depois exemplifica. Manuel Cadafaz de Matos considera as origens da difusão de Petrarca pelas técnicas da tipografia, apresentando as primeiras conclusões de um trabalho sobre alguns dos mais credenciados tipógrafos transalpinos dos séculos XV e XVI. Amedeo Quondam aplica a metodologia que

tem vindo a desenvolver, de correlacionamento entre a afirmação do petrarquismo e o dinamismo dos circuitos de difusão do livro, de forma a incidir sobre o ambiente veneziano, dando-nos a conhecer as linhas mestras do ensaio de mais amplo fôlego que se encontra a preparar.

A afirmação do petrarquismo em Itália tem por sucedâneo a fortuna europeia do modelo. A terceira secção é dedicada à malha onde se entrecruzam vários aspectos do petrarquismo português e do petrarquismo espanhol, domínios incindíveis, sem deixar de contemplar os campos das artes plásticas e da música. A uma panorâmica geral do petrarquismo português traçada por Rita Marnoto, segue-se uma intervenção que abre uma área de estudos pioneira, no contexto do panorama crítico português. Maria Manuela Toscano acompanha, pois, as pesquisas que têm vindo a ser feitas acerca do madrigal, além do mais, em Itália e nos Estados Unidos, enquadrando o caso português na sua envolvente europeia e ibérica. Também no campo das artes visuais se oferecem riquíssimos motivos de pesquisa, aprofundados por Sylvie Deswarte-Rosa a partir do itinerário hodepórico e intelectual descrito por Francisco de Holanda. Por sua vez, Soledad Pérez-Abadín Barro dá-nos a conhecer a presença, não raro surpreendente, do Petrarca humanista e do Petrarca dos *Triumphs* em textos e autores do *Siglo de Oro*. Depois de apresentar o *Secretum* como *forma mentis*, Maria Manuel Baptista reconduz a componente existencialista da cultura portuguesa à recepção de Petrarca, cruzando-a com a leitura que Eduardo Lourenço fez de Camões, ao mesmo tempo que lança pistas sobre o petrarquismo no período romântico. À questão do cânone e da sua teoria, na intersecção entre lírica e épica, dedica Hélio J. S. Alves uma intervenção que culmina em Jerónimo Corte-Real. A terminar esta secção, Giulia Poggi acompanha o tratamento da imagem das cadeias de amor, entre Petrarca, alguns dos seus sequazes espanhóis e Camões, ao longo de um percurso que vai até ao Barroco.

A terminar, um olhar sobre o tempo de Petrarca que incide, afinal, sobre os fundamentos da sua secular projecção. Leonel Ribeiro dos Santos perspectiva um Petrarca que, de atento conhecedor da Antiguidade, lança a Modernidade. Giona Tuccini, a propósito da correspondência poética com Sennuccio del Bene, com recurso a uma metodologia que associa crítica textual e hermenêutica, desvenda o diálogo que o poeta mantém, num mesmo volteio de pena, com o amigo

e com os seus livros, com espaços e tempos.

O conjunto de textos aqui compilados responde, pois, aos objectivos das reuniões científicas realizadas em 2004, no sentido da criação de um espaço interdisciplinar onde literatura, artes plásticas, musicologia, filosofia, antropologia, crítica textual, história dos circuitos editoriais e estudos de tradução se entrecruzam, em torno de Petrarca e da sua lição. Ao serem traçadas aberturas que se estendem, do Romantismo, até à actualidade, através de um percurso que corre entre Portugal e a Itália, para se inserir num quadro ibérico, dão-se igualmente a conhecer as mais recentes e profícuas metodologias críticas que nesse âmbito têm vindo a ser utilizadas, com relevo para as praticadas em Itália.

Como tal, com a edição do terceiro volume da série “Leonardo” dá-se continuidade a um modelo de trabalho cujos resultados só são possíveis graças à meritória e entusiástica colaboração de Colegas, Amigos e Instituições que desde o primeiro momento assumiram este projecto como uma tarefa conjunta, e a quem são devidos agradecimentos.

Reflecte-se, nas suas páginas, o ambiente de convívio intelectual que caracterizou quer o Encontro de Coimbra, quer o Congresso de Mateus, graças à disponibilidade e ao desinteressado empenhamento de todos os participantes. Foi também fundamental o contributo dos Colegas e Amigos Maria Vitalina Leal de Matos, Arnaldo Espírito Santo e Paulo Varela Gomes. Dos Senhores Professores José V. de Pina Martins, Vítor Manuel Aguiar e Silva, Aníbal Pinto de Castro e Eduardo Lourenço, impossibilitados de estarem presentes em Mateus, fica a viva recordação do incondicional apoio dado à iniciativa. Uma palavra de apreço e amizade vai para o Senhor Prof. Sousa Lobo, o Senhor Engenheiro Fernando Albuquerque e a Maria Amélia Albuquerque, por uma dedicação à causa cultural que desconhece limites. Para o meu marido, José António Bandeirinha, a lembrança sempre presente em todos os momentos deste petrarquismo.

Ao Instituto Internacional da Casa de Mateus, à Fundação Calouste Gulbenkian, ao Instituto Italiano de Cultura, à Reitoria da Universidade de Coimbra, ao Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, à Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e à Fundação para a Ciência e Tecnologia, são dirigidos agradecimentos pelo apoio concedido.

RITA MARNOTO

PETRARCA NA ACTUALIDADE

VASCO GRAÇA MOURA TRADUTOR DE PETRARCA

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO

assim me simulei, eu acredito
mas é na técnica, nunca a inspiração
me deu fosse o que fosse, nem um grito;

Feito a sanguínea prefiro-me artesão,
escrevo e rasuro, volto a escrever, repito
coisas da foz do douro, tudo em vão?

VASCO GRAÇA MOURA, *retrato em causa própria*

1. HÁ POUCOS DIAS, em 6 de Junho de 2004, Vasco Graça Moura recebeu na Itália, no Castello de Monselice, perto de Pádua, o prémio internacional Diego Valeri pela sua tradução para português de todo o *Canzoniere* de Petrarca¹. Anterior e paralelamente, há seis anos, em Maio de 1998, também na Itália, tinha sido distinguido com a medalha de ouro da Comuna de Florença pela sua tradução da *Divina Commedia* de Dante². Embora limitando-nos a estas duas empresas maiores, podemos concluir que o nome de Vasco Graça Moura, poeta, ensaísta, narrador, teatrólogo e homem público entre os mais vitais e problemáticos da actual cena literária portuguesa, é, para os italianos, nome bem conhecido especialmente pela sua actividade de tradutor. E não esqueçamos que ele se iniciou nos estudos dantescos com a tradução, em 1995, da *Vita Nuova* de Dante³, o que implica um conhecimento muito

¹ Vasco Graça Moura, *As Rimas de Petrarca*, Bertrand, Chiado, 2003, pp. 974.

² Vasco Graça Moura, *A Divina Comédia de Dante Alighieri*, Bertrand, Venda Nova, 1995, pp. 887.

³ Vasco Graça Moura, *A Vita Nuova de Dante Alighieri*, Bertrand, Venda Nova, 1995, pp. 150. A este livro e à tradução da *Commedia* foi atribuído em 1995 (tendo em atenção o conjunto da obra do autor) o prémio Pessoa.

especial da nossa língua e da nossa tradição literária. E isto apesar de ser um tradutor excelente para português também de outras línguas: do alemão com os *Sonetos a Orfeu* de Rainer Maria Rilke⁴; do inglês com os *Sonetos* de Shakespeare⁵; ainda do alemão, com os poemas de Gottfried Benn⁶ e dos 73 Sonetos de Walter Benjamin⁷; mais recentemente de novo do inglês, com os poemas de Seamus Heaney⁸. E isto também apesar de ser, o poeta português, um escritor bem conhecido na Itália, como poeta e como ficcionista, pois muitos dos seus poemas foram vertidos para a nossa língua⁹ e algumas das suas novelas e dos seus romances encontram-se também traduzidos para italiano¹⁰. E de

⁴ Vasco Graça Moura, *Sonetos a Orfeu de Rainer Maria Rilke*, Lisboa, Quetzal, 1994, pp. 78.

⁵ Vasco Graça Moura, *50 Sonetos de Shakespeare*, Lisboa, Bertrand, 1996. A este livro foi atribuído em 1996 o Prémio de tradução do Pen Club de Portugal.

⁶ Vasco Graça Moura, *Poemas de Gottfried Benn*, Lisboa, Relógio de Água, 1998.

⁷ Cf. prefácio de Vasco Graça Moura, *Letras de fado vulgar*, Lisboa, Quetzal, 1997. Suponho que V. G. M. tenha absorvido de Benjamin a teoria presente na *Tarefa do tradutor*, 1923 (trad. it. *Il compito del traduttore*), em que aparece uma teoria ou, melhor, uma mitologia da linguagem, baseada na confiança numa realidade fundamental e perdida que pode ser revelada, embora inadequadamente, pela força da interpretação. A original correspondência perfeita entre as coisas e a palavra divina desapareceu desde que os homens começaram a denominar na sua língua as coisas. A função do crítico de cultura e especialmente de literatura é portanto indicar – como uma direcção – a perda dimensão do discurso divino, decodificando as aproximações humanas através de uma hermenêutica que as componha numa nova rede de aproximações.

⁸ Vasco Graça Moura, *Antologia poética de Seamus Heaney*, Porto, Campo das Letras, 1998.

⁹ Vasco Graça Moura, *Nodo cieco. Il Ritorno*, a cura di C. V. Cattaneo, Roma, Empiria, 1984; *L'ombra delle figure (Poesie 1976-1992)*, a cura di Maria José de Lancastre, Fondazione Piazzolla, Poesia europea vivente, collana diretta da Giacinto Spagnoletti, n. 7, Roma, 1992; Vasco Graça Moura in *Inchiostro che danza sulla carta. Antologia di poesia portoghese contemporanea*, a cura di G. Lanciani, Milano, 2002.

¹⁰ *Partenza di Sofonisba alle 6,12 della mattina*, a cura di Daniela Stegagno, Roma, Empiria, 2000; *La morte di nessuno*, a cura di Daniela Stegagno, Roma, Empiria, 2000.

serem conhecidas entre nós muitas das suas letras do “fado vulgar” onde encontramos, em decassílabos, alguns dos melhores fechados com chave de ouro desta tradição: “O tempo de vivermos e mais nada”; “entre o fado e a língua portuguesa”¹¹. De qualquer forma, portanto, um crítico italiano que queira enfrentar a obra de Vasco Graça Moura, terá sempre perante si, preliminarmente, o problema da tradução. E é claro que nós também nesta sede e nesta ocasião nos propomos de discutir a mais recente e mais comprometedora empresa de tradução de Vasco Graça Moura: a versão integral dos *Rerum Vulgarium Fragmenta* de Petrarca.

2. No prefácio à obra, o tradutor não se subtrai à citação de uma recente obra italiana sobre tradução, *Dire quasi la stessa cosa* de Umberto Eco¹². Um título intencionalmente polémico, pois, partindo das suas experiências de tradutor, e incluindo este novo ensaio na coleção “Il campo semiotico” por si dirigida na Editora Bompiani, Eco diz que, embora existam para nós muitos problemas para estabelecermos o que signifique “dizer a mesma coisa” e nem o saibamos ao certo para todas aquelas operações a que damos o nome de paráfrase, definição ou explicação, reformulação, para não falarmos das chamadas substituições sinonímicas, perante um texto a traduzir, não sabemos exactamente o que seja *a coisa*, a tal mesma coisa. E que, nalguns casos, parece-nos duvidoso o que quer dizer até a palavra *dizer*. E se a poesia é, como normalmente se aceita, uma contínua oscilação entre o som e o sentido, *entre le son e le sens*, é claro que no caso da tradução das *Rimas* de Petrarca o problema não é o de dizer, mas sim de significar conjuntamente com o sentido das palavras e com o seu som.

Podíamos-nos servir paradoxalmente do título polémico de Eco para instituir uma certa diferenciação de intentos entre os grandes tradutores de obras primas da literatura italiana, antes de mais nada da *Divina Commedia* de Dante e do *Canzoniere* de Petrarca. Fiz preceder estas pequenas observações sobre tradução por uma epígrafe de uns versos de Vasco Graça Moura em que ele, o nosso tradutor, recusando

¹¹ Vasco Graça Moura, *Letras do fado vulgar*, Lisboa, Quetzal, 1997.

¹² Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

qualquer inspiração, afirmava só acreditar na técnica, definindo-se artesão, capaz de escrever e rasurar, voltar a escrever coisas da sua experiência pessoal de homem da Foz do Douro¹³. E é a esta esplêndida actividade “artesanal”, entre aspas, para lhe tirar qualquer conotação negativa, que quero dedicar as considerações a seguir.

Já na tradução da *Divina Commedia*, o português Vasco Graça Moura se diferenciara, por exemplo, da escolha privilegiada pelo brasileiro Haroldo de Campos que, com a sua transcrição (tradução criativa)¹⁴ de seis *Cantos* do *Paraíso* de Dante, procurara “produzir um texto isomórfico em relação à matriz dantesca, um texto que, por seu turno ambicionasse afirmar-se como um original autónomo, *par droit de conquête*. Nada de tão comprometedor operação de conquista nas intenções declaradas de Vasco Graça Moura. Para Petrarca, como já na sua tradução de Dante, o poeta português afirma agora que “traduzir poesia é como tentar tirar uma ‘fotografia verbal’ a um objecto também verbal como a preocupação de se registar o que se viu através da objectiva com um mínimo de deformações”. A “praxis tradutória”, acrescenta, de longe dominante ao longo dos séculos, tem sido a de se tentar fazer “o mais parecido possível”, usando esta expressão em termos corriqueiros de realismo vulgar. O que nos volta a levar ao “Dire quasi la stessa cosa” de Eco. Entraria aqui a personalidade do tradutor, que é, ele também um “autor”. Um autor que, antes de traduzir Petrarca tinha bebido tanto Petrarca e tanto petrarquismo nas suas frequentações poéticas de poeta português, desde Sá de Miranda e sobretudo Camões. “Procurei, declara ele, respeitar os esquemas estróficos,

¹³ Vasco Graça Moura, *Sonetos familiares*, Quetzal, Lisboa, 1955, p. 36.

¹⁴ O projecto geral de tradução criativa (transcrição) de poesia tinha sido exposto e desenvolvido pelo autor brasileiro no ensaio: Haroldo de Campos, *Da tradução como Criação e como Crítica*, São Paulo, 1962. Explicava o Autor: “Trata-se de um modo de traduzir que se preocupa eminentemente com a reconstituição estética do original em português, não lhe sendo portanto pertinente o simples escopo didáctico de servir de auxiliar de leitura desse original. Sua mira é produzir um texto isomórfico em relação à matriz dantesca, um texto que, por seu turno, ambicione afirmar-se como um original autónomo, *par droit de conquête*”, Dante Alighieri, *6 Cantos do Paraíso*, tradução de Haroldo de Campos, São Paulo, Fontana, 1976.

métricos, rimáticos e, quanto possível manter os efeitos de sonoridade e musicalidade, capturar a nobreza elevada da dicção, acompanhar a prosódia vernácula petrarquiana”.

3. A tradução de Vasco Graça Moura é porém, antes de mais nada, uma tradução *fiel* no sentido em que nos dá a sua interpretação do texto. Às vezes eu própria, com a cultura italiana que se supõe ser a minha, leio o texto do Vasco para saber como “interpretou” Petrarca, o que Petrarca “queria dizer”. E é por isso que quando me foi pedido um título para este meu comentário eu disse então que falaria sobre tradução como interpretação unívoca: não de tradução como facto geralmente semiótico, mas sim como facto linguístico, ligado a um tempo, a uma sociedade, a uma língua num certo período da sua evolução. É em virtude desta vinculação temporal que nós sentimos que as traduções envelhecem, que devem ser continuamente renovadas. Esse título ainda figura no programa e só agora eu o mudei, prudentemente, para *Vasco Graça Moura tradutor de Petrarca*. No *Convivio*, Dante escrevera:

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino come l’altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del *Salterio* sono sanza dolcezza di musica e d’armonia; ché essi furono transmutati d’ebreo in greco e di greco in latino e ne la prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno¹⁵.

Uma das mais estimulantes meditações sobre tradução é para mim, além do ensaio sobre tradução do meu mestre Roman Jakobson¹⁶, o ensaio, *Miseria y esplendor de la traducción*¹⁷ que reproduz uma conversa tida por Ortega y Gasset em 1937 no Collège de France durante

¹⁵ Dante, *Conv.* 1.7.14-26.

¹⁶ Roman Jakobson, in R. A. Brower, ed., *On Translation*, Harvard University Press, 1959, pp. 232-39; trad. it. *Aspetti linguistici della traduzione*, in Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1956, pp. 56- 64.

¹⁷ José Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, a cura di Claudia Razza, Genova, il Melangolo, 2001.

a sua estadia em Paris, longe da guerra civil espanhola e antes da sua segunda viagem à Argentina, onde a mesma conversa apareceu em forma de artigo no jornal *La Nación*. Ortega acabara de viver na sua pessoa o problema da língua estrangeira e da tradução das suas obras em francês, língua de que denunciara o conúbio de grande elegância e de impassível rigidez. Nesta situação de constrição e impotência, o traduzir, como actividade humana, tinha-se-lhe apresentado como uma utopia. E acrescentava ele que, no seu ensaio *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, o doce teólogo Schleiermacher já tinha dito, há mais de um século, o essencial sobre o assunto. Isto é: a tradução é um movimento que pode ser tentado em duas direcções opostas: ou se avizinha o autor à linguagem do leitor ou se conduz o leitor à linguagem do autor, *o se trae el autor al lenguaje del lector o se lleva el lector al lenguaje del autor*. No primeiro caso, nós traduzimos no sentido impróprio do termo: fazemos uma imitação, uma paráfrase do texto. Só quando arrancamos o leitor aos seus hábitos linguísticos e o obrigamos a mover-se dentro do autor, há propriamente tradução. *La traducción no es un doble del texto original*. Não é nem deve ser a própria obra num léxico diferente. A tradução não é a obra, mas um caminho para a obra. Vamos verificar aqui qual é o caminho para as *Rimas* de Petrarca que nos propõe Vasco Graça Moura ou, melhor, que propõe ao seu leitor português, que não é necessariamente um frequentador de petrarquismo ibérico e para o qual é necessário talvez diluir numa linguagem actual convenções estilísticas próprias daquela tradição.

4. Limitemo-nos, por enquanto, ao exame dos sonetos, que desde Faria e Sousa, são a mais alta expressão do petrarquismo ibérico¹⁸. A fidelidade do tradutor à forma estrófica, métrica, rimática, do soneto, leva-nos à averiguação desta fidelidade com um processo capaz de percorrer toda uma estrofe para nela encontrar na sua nova veste as

¹⁸ *Rimas várias de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, edição comemorativa do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1972, p. 3: “Petrarca aunque fue laureado por su *Poema* de la Africa, no es conocido en lo Poetico sino por sus *Rimas* vulgares”; p. 3v: “Las mejores Rimas várias de Italia son las de Petrarca, y esto no padece deuda”.

palavras de Petrarca e às vezes o seu som. E aqui entra o discurso sobre as rimas. Tem-se a impressão, olhando a tradução de Vasco Graça Moura, que, para a tradução de cada soneto, ele tenha partido da procura das rimas, avaliando *in primis* a possibilidade de manter a sucessão das rimas italianas. Escolha difícilíssima, a sua. Dada a vizinhança do português com o italiano, foi necessário às vezes evitar o decalque, que tornaria improvável poeticamente a nova formulação.

O problema começa no início, quando Vasco traduz a primeira parte do *Canzoniere*, “In vita di Madonna Laura” com: “Em vida de minha senhora Laura”. Esta *donna, domina*, italiana foi sempre um obstáculo para os tradutores de língua portuguesa. Questionei um dia o meu amigo e esplêndido tradutor Haroldo de Campos por ter traduzido a canção “Donna mi prega” de Guido Cavalcanti com um banal “Pedi-me uma Senhora”¹⁹. A solução adoptada por Vasco neste caso, de traduzir *Madonna* com “minha senhora”, é talvez a melhor. E não esqueçamos que para os italianos a *Madonna* é a Nossa Senhora dos portugueses.

5. O primeiro soneto sobre o qual nos vamos deter é o primeiro da primeira parte, aquele “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”, que muitos italianos de média cultura sabem de cor e que é considerado tanto o “proémio” quanto o “epílogo” do *Canzoniere*²⁰, tendo-se tirado desta impressão “quase espontânea” consequências sobre a data de composição do soneto. Os primeiros comentadores, como Francesco Filelfo (1398-1481)²¹, Alessandro Vellutello (séc. XV, XVI: o comentário de 1515)²² Bernardino Daniello²³ e Lodovico Castelvetro (1505-

¹⁹ É preciso lembrar que o medievismo brasileiro tem aqui como matriz Ezra Pound que traduziu duas vezes a canção de Cavalcanti incorporando-a finalmente ao 36º canto dos seus *Cantos*.

²⁰ Alfred Noyer Weidner, “Il sonetto I”, in *Lectura Petrarce*, 4, 1984, pp. 327-353.

²¹ Francesco Petrarca, *Sonetti e Canzoni* col commento Franc. Philelphi, Venezia, 1481.

²² *Il Petrarca con l’esposizione* d’Alessandro Vellutello di nuovo ristampato, Venezia, 1538.

²³ *Sonetti, Canzoni Triumphi di M. Fr. Petrarca* con la sposizione di Bernardino Daniello da Lucca, Venegia, 1541.

-1571: o comentário a Petrarca saiu póstumo)²⁴, sempre declararam que este soneto “non fu però il primo che lui [Petrarca] facesse: ma l’ultimo di tutti”²⁵. Francisco Rico²⁶, por seu lado, fixou recentemente a composição do soneto entre fins de 1349 e 1350, proposta aceite e apoiada também por outros exegetas ilustres como K. Foster²⁷.

O primeiro soneto, como é de conhecimento comum entre os petrarquistas, foi mantendo porém, ao longo dos séculos, aquele carácter “metatextual” de proémio por um lado e de epílogo pelo outro. E temos que agradecer ao nosso tradutor português ter conservado na sua versão o tom submisso das “rime sparse” que ele singulariza por razões métricas em “rima esparsa”. Ter mantido fielmente, nas apóstrofes, o carácter alocutório deste e doutros poemas (RFV 126: “Chiare, fresche et dolci acque”, “Claras e frescas águas / brandas”; RVF 128: “Italia mia, benché ‘l parlar sia indarno”, “Itália minha, bem que é vão falar”). E ter mantido inalterado o período sintáctico que abre o soneto e que, ultrapassando o limite dos primeiros quatro versos, chega até ao fecho da inteira frente. Falou-se de anacoluto no *incipit* deste soneto em que (diferentemente, por exemplo, de Dante, em “Voi che savete ragionar d’Amore, / udite la ballata mia pietosa”), não há verbo antes do “spero trovar pietà”, que Graça Moura traduz literalmente com “onde haja quem provado tenha amor, / perdão e piedade espero em dom”. Graça Moura resistiu, assim, à tentação a que outros tradutores não se subtraíram de introduzir um explícito “fra voi”, como queria o Castelvetro. Nem Petrarca conseguiu dominar sintacticamente esta estrutura pluriestratificada, nem havia motivo para que os tradutores mudassem o período. Neste sentido, a tradução portuguesa procede fielmente até ao último verso. Há algumas concessões à nova organização textual, como a mudança entre “veggio” / vejo e “escuto” / ouço, justificada pela interpretação de o poeta conhecer a opinião do povo através de vozes que

²⁴ *Le Rime del Petrarca* brevemente sposte per Ludovico Castelvetro, Basilea, 1582.

²⁵ Francesco Filelfo, cit.

²⁶ Francisco Rico, “*Rime sparse Rerum vulgariarum fragmenta*. Para el título y el primero soneto del *Canzoniere*”, in *Medioevo Romanzo*, 3, 1976, pp. 101-138.

²⁷ K. Foster, *Petrarch, Poet and Humanist*, Edinburgh, 1984, pp. 99 ss.

chegaram até ele, com o relativo intertexto de Horácio e Ovídio, conservado por Petrarca no *Secretum* “[...] cogita quam turpe sit digito monstrari, et in vulgi fabulam esse conversum”. Na configuração da sirima não há outros problemas porque a sintaxe destes versos é relativamente simples. Perdem-se aqui na tradução, como noutros casos, algumas aliteraões (característica imprescindível de Petrarca) como a de *favola fui*, expressão que desaparece da tradução (“mas o falar de todo o povo escuto”). O verso final, onde já os primeiros comentadores viam um paralelo com o *vanitas vanitatum et omnia vanitas* do *Eclesiastes*, é perfeitamente vertido por Vasco com um verso de chave de ouro.

Um dos encantos desta tradução é, com efeito, ter conservado muitas vezes, como aqui, a chave de ouro que fecha os sonetos de Petrarca: “che quanto piace al mondo è breve sogno”, “que quanto agrada ao mundo é breve sonho”. Nisto há também uma mestria derivada do convívio com Camões, a quem devemos algumas das melhores chaves de ouro dos sonetos petrarquescos. “Para tão grande amor tão curta vida”, Faria y Sousa declarara²⁸: “El hombre que mejor observó el empear un Soneto bien, y acabarle com ventaja (no al contrario; que esso enseñó quien dixo, *avia de abrir com llave de plata, y cerrar con llave de oro*), fue Luis de Camões y despues dél Lope de Vega”. E lembremos também, comentando as 366 *Rimas* de Petrarca, uma para cada dia do ano, que elas têm, para um poeta português, paralelo ilustre nos 365 versos redondilhos distribuídos em décimas do poema *Babel e Sion*, glosa camoniana do salmo 136 *super flumina Babylonis*.

6. O novo grupo de sonetos que vamos discutir na tradução de Vasco Graça Moura é o dos chamados “Sonetti dell’aura”, “Sonetos da aura”. São os sonetos RVF 194, 196, 197, 198, 320 e 321, os quatro primeiros (194-198) em vida de Madonna Laura e os últimos dois (320 e 321) em morte. O conjunto foi analisado por Cesare Segre num artigo intitulado exactamente “I sonetti dell’aura”, publicado na *Lectura Petrarce* em 1993²⁹. E é evidente a razão pela qual um estudioso de variantes como Cesare Segre se tenha lançado sobre estes textos, pois foram conserva-

²⁸ Faria e Sousa, *op. cit.*, p. 4.

²⁹ Cf. Cesare Segre, “I sonetti dell’aura”, in *Lectura Petrarce*, 3, 1983, pp. 57-78.

dos não só pela última redacção autógrafa do autor (Vat. Lat. 3195), como também pelo venerável “codice degli abbozzi”, “código dos esboços” (Vat. Lat. 3196). A série de textos que examinamos e sobre os quais se detiveram igualmente outros ilustres petrarquistas como Romanó e Contini³⁰ é fortemente unitária, constituindo uma pequena estrutura dentro do *Canzoniere*. No código dos esboços, os referidos sonetos encontram-se na mesma folha (2r) com a sucessão 196-194, 197. Falta o número 198. A pré-história da aura de Petrarca foi magistralmente estudada por Contini no ensaio citado escrito para o Congresso Internacional de “Langue et Littérature du Midi de la France”, em que o filólogo italiano via o caso da *aura* como um caso-limite: “On connaît le calembour, pour ainsi dire, constitutif qu’est l’équation *Laura = Laura* à côté des jeux de mots avec *auro* (ou *oro*) avec *lauro*, avec *aurora*, tous également symboles phoniques de la bien-aimée. L’usage d’*aura* s’étend sur toute l’activité de Pétrarque en langue vulgaire, depuis le madrigal CII”. Já neste madrigal RVF 52, Graça Moura parece eludir os problemas decorrentes, para um tradutor, da coincidência de *Laura = l’aura*, quando traduz “ch’ a l’aura il vago e biondo capel chiuda” com “que a tal aura o cabelo loiro obstrua”, perdendo assim a sugestão de que a aura “chiuda” “il vago e biondo capel” a Laura. Também nestes sonetos da aura se tem a impressão de que o tradutor não quis entrar no desafio oferecido pelos *incipit*: “Laura gentil” (RVF 194), “L’aura serena” (RVF 196), “L’aura celeste” (RVF 197), “L’aura soave” (RVF 198), “Sento l’aura mia antica” (RVF 307), pondo simplesmente na tradução o nome de *Laura* com L entre parêntesis: “(L) Aura gentil que faz sereno o monte”, “(L) Aura serena a vir na verde fronde”, etc. E tendo ignorado a referência a Laura em RVF 321:

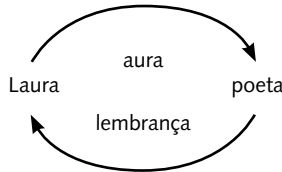
È questo ’l nido, in che la mia fenice
mise l’aurate e purpuree penne?

Foi neste ninho que deixar já quis
púrpura e penas de oiro a fénix minha?

³⁰ A. Romanó, “I sonetti dell’aura”, in *L’Approdo*, 2, 3, 1953, pp. 71-78; G. Contini, “Préhistoire de l’aura de Pétrarque”, in *Actes et Mémoires du 1^{er} Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France*, Avignon, Palais du Roure, 1957, pp. 113-18, e depois em *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 4-31.

Teríamos talvez esperado uma escolha mais radical tanto do lado da *aura*, como de *Laura*, como a que a um tradutor italiano impõe um pessoano *o poeta é um fingidor* que todos traduzem tranquilamente com “il poeta è un fingitore” e que eu pensei devesse ser duplicado em “il poeta è un fingitore, il poeta è un fingi-dolore”.

Não sei que solução aqui eu proporia. Não sou tradutora para português, mas comentadora de tradução para o italiano. O jogo *Laura-aura* é ainda explícito na sextina RVF 239, que Vasco traduz egregiamente, embora eu não fique completamente satisfeita com a solução métrica de pôr nos versos 1º, 15º, 27º, e 36º *tal* antes de *aura*: “Là ver’ l’aurora, che sí dolce l’aura” / “A aurora a vir e já doce tal aura”, etc. Deixemos agora todas as implicações medievais desenvolvidas por Contini sobre o *topos* da *aura* introduzido por Marcabru (a *aura freida* e a *aura doussa*, ou *doussana* nas duas descrições polarizadas da estação no *incipit* dos seus poemas). E deixemos também as considerações de Cesare Segre sobre a cronologia dos sonetos da *aura*. A prioridade de RVF 196 e 194 seria confirmada e ilustrada pelo facto de ser neles mais claramente exposto o tema provençal da *aura* que coliga com o seu movimento a mulher longínqua e o poeta. A aproximação *via aura* é em certa medida física e, em medida com certeza maior, mental (“fammi risovenir quant’Amor diemme”, RVF 196, que Graça Moura traduz “quão doces, fundas chagas já me deu Amor, / me faze lembrar, e quanto e onde”). E mental valeria aqui memorial e até mnésico. Afinal dois movimentos



Mas *aura* é parte de *Laura*; é o próprio vento que com a sua textura fónica é uma parte da mulher. Estes efeitos de lonjura-aproximação já não são individuáveis em RVF 197 e 198 porque aqui a *aura* tem *Laura* não como ponto de partida, mas de chegada: em RVF 197 ela sopra no *lauro / louro* quase homónimo e quase sinónimo de *Laura* no sistema de Petrarca; em RVF 198 move *l'auro*, o ouro, dos cabelos de *Laura*.

O duplo movimento enunciado em RVF 196 e 194 fica implícito, peremptório. Os sonetos são evidentemente evocativos e até se pode supor que tivessem sido escritos em morte de Laura³¹. Segre, como dissemos, estuda estes textos no seu aspecto de portadores de variantes. Considerando a primeira série, observa que a ligação mais exterior entre eles é a presença do *lauro*, que é notoriamente um avatar de Laura. Mais interessante parece a posição dos últimos dois sonetos (RVF 320 e 321). Também aqui o eu poético sente a *aura* da amada no seu regresso aos lugares onde ela vivia.

RVF 320, declara Segre, é explicitamente em morte de Laura, enquanto o grupo anterior era ou fingia ser em vida. E muito diferente é a tonalidade melancólica e de memória. Uma notação de que Vasco Graça Moura está também consciente é o facto do sistema linguístico e estilístico do *Canzoniere* ser extremamente compacto. Cada texto é uma mónade em que todas as outras mónades se espelham. Podia-se fazer aqui uma análise completa dos textos em que aparece *Laura* e *l'aura* (cf. RVF 90, “Erano i capei d’oro a l’aura sparsi”).

7. O último grupo de textos sobre os quais nos vamos deter, é o dos sonetos de um só período (RVF 100, 213, 224, 351). Há um estudo muito pormenorizado de Lorenzo Renzi³² sobre estes sonetos considerados sob o ponto de vista sintáctico, métrico e retórico. Mas ele conclui que é no nível retórico e fonológico (prosódico) que se evidenciam as maiores afinidades entre os quatro sonetos, todos eles caracterizados pelo processo retórico da *accumulatio*, apresentando um efeito prosódico comum, definido por Leo Spitzer “detonação final”. Vamos ver quanto o nosso tradutor respeitou a letra de Petrarca também nestes casos.

No soneto RVF 100, “Quella fenestra ove l’un sol si vede”, a tradução, com a versão de *quella* por *esta*, aproxima a janela do poeta, “Esta janela aonde um sol se vê”. Contemporaneamente, a tradução neutra-

³¹ E. H. Wilkins, *The Making of the “Canzoniere” and other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.

³² Lorenzo Renzi, “La sintassi continua. I sonetti d’un solo periodo nel Petrarca, C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI”, in *Lectura Petrarce*, 8, 1988, pp. 187-220.

liza com “a por minhas luzes do choro desejosas” o valor declarativo do último verso que neste género de períodos costuma ter um verbo que rege todo o discurso: “fanno le luci mie di pianger vaghe” e que na tradução portuguesa não conservam minimamente a spitzeriana “detonação final”.

No soneto *RVF* 213, caracterizado por aquela elencação das virtudes de Laura, que Renzi definia como *accumulatio* e também como *enumeratio*, é conservado, embora com a presentificação do verbo, o valor declarativo do verbo final: “da questi magi trasformato fui” / “destes encantos transformado sou”. Destes encantos? Não seria melhor “por estes encantos”?

No soneto *RVF* 224, em que há a enumeração de todas aquelas qualidades de Laura que Muratori resumia na frase “questo componimento [...] parla di molti oggetti, e dà loro de i leggiadri e vivaci epiteti, ovvero descrive qualche nobile loro quantità, ed effetto”³³, a tradução, embora no último verso falte o verbo *é*, ou *seria*, a traduzir o *fia* do original, mantém na construção do poema o carácter excepcional do soneto de um só período:

s’arder da lunge et agghiacciar da	se o fogo ao longe e perto o gelo
[presso]	[vem,
son le cagion’ ch’amando i’ mi	são causa de que amando eu
[distempre,	[destempere,
vostro, donna, ’l peccato, e mio fia ’l	vossa, senhora, a culpa, e meu o
[danno.	[dano.

Afinal, o soneto *RVF* 351 enumera oximoricamente, em morte, as castas respostas de Laura ao amor do poeta, embora com aquela singularização que caracteriza por evidentes razões métricas toda esta tradução:

Dolci durezza, et placide repulse,	Doce dureza e plácida recusa,
piene di casto amore, e di pietate	cheias de casto amor e piedade,

³³ *Le Rime di Francesco Petrarca* [...] con le considerazioni d’Alessandro Tassoni, le annotazioni di Girolamo Muzio e le osservazioni di Ludovico Antonio Muratori, Coleti, Venezia, 1727, p. 562.

Conserva no dístico final o verbo que rege todo o discurso:

questo bel variar <i>fu</i> la radice	tão belo variar <i>foi</i> a raiz
di mia salute, ch'altramente era ita.	da minha salvação, sem tal perdida.

8. O último soneto sobre o qual nos vamos deter é o *RVF* 190, “Una candida cerva sopra l’erba”, “Uma cândida cerva a mim viera”, considerado um dos cumes da *imagerie* de Petrarca onde se aliam emblema e alegoria, figura e símbolo, mistério e metáfora. A cândida cerva é símbolo de castidade e, desde a antiguidade até Leopardi, todos os comentadores viram nela a visão estática e profética da morte de Laura ou, se quisermos, um arabesco de imagens oníricas. Para todos é claro que os cornos de ouro aludem às tranças louras de Laura, “*le due riviere*”, os dois rios, seriam o Sorga e o Durance ou, segundo Carducci, o Sorga e o Ródano, e que o poeta quis mostrar o lugar, a hora e a estação de primavera em que, encantado pela vista da cerva-Laura, deixou de bom grado, para a seguir, qualquer outro trabalho, tal como o avaro, procurando o tesouro, não sente qualquer afã perante o prazer exaltante da procura. E é igualmente claro como, à semelhança dos cervos deixados em liberdade por César com um colar em que estava escrito *noli me tangere quia Cæsaris sum*, Laura tinha sido feita por Deus, seu e nosso César, livre de qualquer vício. Fatalmente, no meio da vida morreu e o poeta caiu na água, isto é no choro. Gesualdo, por seu lado, alude ao contexto metafórico da caça, à polivalência do cervo sacro de Diana. Desde o início, os comentadores rejeitaram a interpretação de que, sendo Laura casada, o César dela fosse o marido e não Deus. Insistem ainda na densidade da figuração, manifestação da dualidade, simétrica e antitética, da estática imobilidade do cervo (primeiro quarteto e primeiro terceto) e do movimento dinâmico do poeta (segundo quarteto e segundo terceto). Esta dualidade não seria respeitada pela tradução portuguesa “uma cândida cerva a mim viera”.

Mas eu também duvido desta interpretação tão fixa. Ao nosso amigo Vasco, tradutor dos *Triunfos*, lembro aqui que as pedras do colar de diamantes e topázio voltam na visão alegórica do *Triumphus Pudicitiae* (v. 122) numa ulterior retomada alusiva à força e à castidade, conforme as sugestões simbólicas de Plínio, Solino e Isidoro. Todas

estas leituras apontam, no soneto da cerva, para uma epifania sagrada da poesia, uma ideia de poesia ligada a uma declaração de poética que não pode não encontrar o acordo do nosso tradutor poeta. E aqui podemos parar com o nosso exercício de releitura da sua bela tradução. De que, nós italianos, nos sentimos particularmente gratos. Uma última consideração:

Como prometido, detivemo-nos nesta nossa conversa unicamente sobre os sonetos. Para o próximo Congresso, em 2104, o exame dos madrigais, baladas, sextinas, e canções. Mas quem sabe o que o nosso amigo Vasco terá ainda traduzido até àquela data, em que todos prometemos rever-nos em Mateus, no Porto ou em Coimbra sob a égide de uma então velhíssima Rita Marnoto para quem vai desde já o nosso afectuoso agradecimento.

RESPOSTA À CONFERÊNCIA DE LUCIANA STEGAGNO PICCHIO

JOÃO R. FIGUEIREDO

É MUITO INTERESSANTE que o título anterior da conferência da Professora Stegagno Picchio fosse “La Traduzione come Interpretazione Univoca”. Sem prejuízo das muitas qualidades da palestra que acabámos de escutar, e com a qual todos aprendemos decerto sobremaneira, confesso que, pessoalmente, e talvez por defeito profissional, dados os meus interesses, fico com alguma pena de não ter ouvido o que uma especialista de tão reconhecido mérito nas relações literárias entre Portugal e a Itália teria a dizer especificamente sobre tradução como interpretação unívoca. Eu próprio gostaria de fazer algumas observações breves sobre este tópico, mas antes não posso deixar de partilhar o apreço incondicional da Professora Stegagno Picchio pela tradução das *Rime Sparse* de Petrarca por Vasco Graça Moura. Trata-se, na minha modesta opinião, de um marco fundamental na cultura portuguesa dos últimos anos. Um dos poetas que mais influenciaram a poesia lírica portuguesa do renascimento até aos nossos dias (como ontem bem demonstrou o Professor Fernando J. B. Martinho) acaba de ser magistralmente vertido para português, pela primeira vez ao fim de tantos séculos, num modelo de perfeição estilística e de virtuosismo literário por um dos nossos melhores poetas contemporâneos. Não é todos os dias!

A minha intervenção vai ser muito breve e compreenderá dois momentos. Em primeiro lugar, quero tecer algumas considerações sobre a tradução literária e sobre o que Vasco Graça Moura diz sobre o seu trabalho no prefácio às *Rimas* de Petrarca. E em segundo lugar, gostaria de analisar alguns exemplos concretos que ilustram o virtuosismo poético de Graça Moura e justificam, para mim próprio, a minha afeição pelo seu trabalho.

As Rimas de Petrarca, na sua versão portuguesa, é um argumento em acto contra a inefabilidade, a indizibilidade e, conseqüentemente,

a intraduzibilidade da poesia. Traduzir é um exercício de interpretação e, para resgatar o título abandonado da Professora Stegagno Picchio, de “interpretação unívoca”, uma vez que o tradutor é o intérprete por excelência e deve permanecer o mais próximo possível do sentido original do texto. A sua interpretação não é uma paráfrase nem uma glosa mas uma leitura literal noutra língua. Uma tradução feliz consegue dar conta das ambiguidades, dos trocadilhos, das aliteraões, dos tropos e do que mais estiver presente no original. Todos esses elementos são indissociáveis do sentido que se quer transpor para outra língua e se um tradutor é realmente bom, então é capaz de fazer o leitor português ter consciência das aliteraões, das ambiguidades, etc., do mesmo modo que o leitor italiano tem consciência desses fenómenos. Não há textos intraduzíveis. Há apenas bons e maus tradutores; tradutores capazes e incapazes.

Ouvimos muitas vezes dizer que para se traduzir poesia, ou se abdica da forma ou se abdica do sentido, i.e., ou se faz uma tradução literal sem metro nem rima ou se mantém o metro e a rima e se sacrifica o sentido. Nada mais errado. O que é a tradução de um poema sem aquilo que faz do poema um poema? De “Alma minha gentil que te partiste” faz tanto parte o facto de o verso ter dez sílabas métricas como a circunstância de a alma de alguém ser gentil. Parece-me, pois, excessivo o escrúpulo de Vasco Graça Moura quando escreve, no final do seu prefácio às *Rimas de Petrarca*: “esta pretende ser apenas a tradução de um escritor por outro escritor que não é filólogo, nem especialista, nem classicista, nem italianista.... Não se trata, portanto, de fazer uma espécie de ‘arqueologia’ que procure ser académica ou rigorosamente restituidora do mais importante *corpus* lírico do século XIV... mas da leitura ‘literária’ de quem leu Petrarca só depois de ter lido Camões e os outros petrarquistas europeus...” A oposição que aqui encontramos é ainda, até certo ponto, a oposição entre sacrificar o sentido ou sacrificar a forma. Trata-se, na verdade, de um *caveat* desnecessário, tal é o triunfo desta versão portuguesa do *Canzoniere*, em que nada é sacrificado.

Deixem-me agora analisar dois exemplos que complementam o que acabo de dizer e que ilustram flagrantemente a qualidade do trabalho de Graça Moura. No primeiro quarteto do 58º soneto lê-se o seguinte, primeiro na tradução portuguesa, depois no original:

A face que cansada o choro [estanca num destes repousai, meu senhor caro; e de vós mesmo ora sejais avaro ao cruel que aos que o seguem [dá tez branca; [...]	La guancia, che fu già piangendo [stancha, riposate su l'un, signor mio caro, et siate ormai di voi stesso più avaro a quel crudel che' suoi seguaci [imbiancha; [...]
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Em geral, ao longo de todas as trezentas e sessenta e seis composições, o tradutor preferiu sempre manter as sonoridades das rimas o mais próximo possível do original. Muitas vezes, a proximidade entre as línguas portuguesa e italiana facilitou-lhe o trabalho. É o caso, neste soneto, de “caro” e de “avaro”, e mesmo de “branca”, que integrada no sintagma “dá tez branca”, traduz de modo feliz a forma verbal “imbianca”. Mas, notoriamente, “stanca”, o adjectivo que se traduz por “cansada”, colocava um problema. A forma como este foi resolvido merece aplauso. Graça Moura fez uma paronomásia a partir de “stanca” e terminou o verso com o termo que lhe é foneticamente (mas não semanticamente) mais próximo em português: uma forma verbal do verbo “estancar”. O adjectivo é traduzido pelo seu equivalente literal “cansada” a meio do verso, nada se perdendo do seu sentido. Mas uma análise mais atenta revela que a paronomásia “stanca” / “cansada” não tem nada de fútil. Estancar o choro denota não apenas o termo do fluxo lacrimal mas também o fim de uma acção, contido na remissão para o passado choroso da “faccia” no italiano de Petrarca: “che fu già piangendo”. Na tradução portuguesa, nada está a mais nem a menos. O mesmo processo está presente no soneto *RVF* 109:

Sempre que Amor me assalta, [ah, por meu mal!, mais de mil vezes entre a noite e o dia, volto onde vi arder chispa que havia de no meu peito pôr fogo imortal. [...]	Lasso, quante fiata Amor [m'assale, che fra la notte e 'l dí son piú di mille, torno dov'arder vidi le faville che 'l foco del mio cor fanno immortale. [...]
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Para manter a palavra “imortal” no fim do quarto verso, Graça Moura precisou de uma palavra terminada em -al para o primeiro

verso. Mas mais uma vez, não é apenas a mera semelhança fonética com “assale” que legitima a escolha de “mal”. O sentido de “assale”, bem entendido, está preservado na forma verbal “assalta”, no meio do verso, mas “ah, por meu mal!” traduz o “Lasso!” que abre o soneto.

Estes exemplos de virtuosismo técnico agradam-se especialmente porque, além do seu mérito próprio, me fazem lembrar um caso canónico que mereceu a Michael Riffaterre uma análise também ela virtuosística. Refiro-me à adaptação que Baudelaire fez do excerto do verso de Virgílio “monstrum horrendum, informe, ingens” no seu *Hymne à la Beauté*, e que resultou em “monstre énorme, effrayant, ingénu”. Os contextos são diferentes, e Baudelaire não tinha feito voto de fidelidade ao original. Mas o processo é o mesmo. Para Riffaterre, estes desvios paronomásicos estão na base de toda a criação literária. Atrevo-me a dizer que Vasco Graça Moura consegue o prodígio de manter a absoluta fidelidade ao seu precursor precisamente porque é, ele próprio, um verdadeiro poeta, quero dizer, infiel e desviante.

O CANZONIERE DE PETRARCA TRADUZIDO POR VASCO GRAÇA MOURA

XOSÉ MANUEL DASILVA

HÁ ALGUNS ANOS ATRÁS, o tradutor José Bento evocava umas palavras de Graça Moura, pertencentes a um poema seu, para dar início a uma longa reflexão em volta do exercício da tradução poética: “os teóricos percebem destas coisas que não sabem aplicar” (Bento, 1981: 111)¹. Esta é uma sentença que, na verdade, impõe grande respeito e parece até convidar a um silêncio particular. Como bem se sabe, Graça Moura é um tradutor muito experiente. Na sua trajectória neste campo (mais uma da sua actividade multifacetada), torna-se possível identificar autores que fazem parte do património incontroverso das letras universais, como Pierre Ronsard (*Alguns amores*, 2003), François Villon (*Testamentos de François Villon e algumas baladas mais*, 1997), Rainer Maria Rilke (*Os sonetos a Orfeu*, 1994; *Cartas a um jovem poeta*, 2002), H. M. Enzensberger (*Vinte e três poemas*, 1980), Walter Benjamin (*Os sonetos de Walter Benjamin*, 1999), Shakespeare (*50 sonetos de Shakespeare*, 1978; *Os sonetos de Shakespeare*, 2002), Gottfried Benn (*50 poemas de Gottfried Benn*, 1998), Seamus Heaney (*Antologia poética*, 1998) ou Federico García Lorca (*García Lorca: o romancero e o pranto*, 1980). Do italiano, e antes de traduzir Petrarca, Graça Moura publicou, nos últimos anos, versões das obras dantescas *A Vita Nuova* e *A Divina Comédia*.

Quem traduziu tantos autores não tem sido, de resto, uma voz desatenta nem alheia, quando necessário, à meditação mais sólida sobre o facto tradutor, demonstrando que possui mesmo uma concepção própria da tradução. No que a isso diz respeito, não faltam testemunhos da responsabilidade de Graça Moura, que, lucidamente, em dada ocasião utilizou, como metáfora, o jogo do xadrez para explicar que cada versão é uma partida em que o objectivo não é derrotar o adver-

¹ Agradeço a revisão do texto a Rúben Cristiano Nunes Duarte.

sário, mas apenas empatar com o original. Um exemplo, entre muitos outros, do pensamento tradutológico de Graça Moura poderia ser o seguinte trecho, onde fica patente a sua posição sobre o que a tradução poética significa:

O autor [João Barrento] parte de uma posição que eu subscrevo integralmente: a de que a tradução de poesia é sempre possível, a de que não se trata, por via da tradução, de obter uma cópia a papel químico do texto traduzido, mas sim de recriar e restituir um conjunto de relações entre elementos do poema com o rigor necessário para que o texto original possa encontrar uma homologia específica, convincente e literariamente eficaz na língua da tradução. (Moura, 2003a: 66)²

Um primeiro ponto interessante quanto às versões petrarquianas de Graça Moura é delimitar a motivação que, nos inícios do século XXI, o levou a realizá-las. À partida, a selecção do objecto da tradução poder-se-ia justificar tendo em conta um simples móbil instrumental, já que esta é, embora isso possa surpreender, a primeira tradução integral para português, após quase sete séculos, do *Canzoniere* de Petrarca. Ou seja, torna-se inegável que Graça Moura, com este projecto, tencionaria facilitar aos leitores portugueses a recepção, até então inacessível, de um documento literário noutra língua³.

Para a escolha da tradução há que apontar, aliás, a intervenção de uma mais do que possível razão historiográfica, porquanto o próprio tradutor

² Por sinal, neste mesmo texto, Graça Moura não deixa de aludir à surpreendente ausência, em território português, de reflexões abundantes sobre a tradução literária: “Em Portugal, escasseiam as obras sobre a tradução literária, não obstante sermos um país que depende em grande medida da actividade tradutória para ampliar o seu conhecimento da produção literária nessas outras línguas, tanto do passado como do presente” (Moura, 2003a: 66).

³ Repare-se no seguinte depoimento do tradutor: “Talvez se possa perguntar qual é a *actualidade* de um poeta que, embora nunca traduzido integralmente em Portugal, teve uma tão vincada disseminação no lirismo português (o que é talvez a melhor *tradução* que se pode desejar), ou porquê traduzir Petrarca hoje, ou a quem se destina uma tradução deste género. Resposta: *Procurei que fosse uma tradução ao alcance do grande público*” (Santos, 2003: 13).

tem reconhecido que Petrarca é o autor europeu que exerceu mais influência nas letras portuguesas (Santos, 2003: 12)⁴. Existiriam ainda outras causas associadas a esta determinação de Graça Moura, como a satisfação confessada de ter traduzido Shakespeare, Dante e Petrarca, os três vultos do Pré-Renascimento ao Maneirismo com maior ascendência, em seu entender, na literatura ocidental. Enfim, seria oportuno fazer sobressair, além disso, a circunstância de Graça Moura conceber a sua ocupação na qualidade de rumo de forma a alcançar um conhecimento de Petrarca mais aprofundado. O tradutor observou relativamente a tal aspecto:

A primeira razão que me leva a traduzir é adensar o meu conhecimento do autor que me interessa. A segunda motivação tem a ver com o desafio de pôr na minha língua coisas que li noutra e procurar uma série de equivalências, de correspondências. Quis fazer uma utilização dos meus próprios recursos enquanto autor para tentar a transposição e tentar que não se perdesse o essencial. (Santos, 2003: 13)

No que diz respeito ao par linguístico implicado na tradução de Graça Moura, por outro lado, há que frisar alguma repercussão derivada directamente do acto de se transformar a língua italiana em língua portuguesa. Convém lembrar, nesse sentido, uma ideia muito interessante de Rita Marnoto, a propósito da tradução portuguesa incompleta dos *Triumphs* conservada na Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora. Rita Marnoto anotou:

Um dos domínios em que o anónimo tradutor segue com maior dificuldade o texto italiano é o que diz respeito ao plano rítmico e estilístico. Esses problemas vêm-se acrescidos quando estão em causa versos construídos a partir de uma sucessão de palavras formadas por um escasso número de sílabas. Na verdade, de entre as potencialidades expressivas oferecidas pelo toscano, conta-se a versatilidade fónica própria de um idioma onde a clareza dos sons se une à concisão dos vocábulos. (Marnoto, 1997: 347)

⁴ João Barrento pensa que esse facto contribuiu para criar algumas expectativas nos leitores, concordando, dessa maneira, com a opinião de Graça Moura a respeito da mesma circunstância (Barrento, 2004: 66).

Traduzir do italiano para português, de início, poderia conduzir à evocação daquela diferença que Cervantes ou o próprio Pessoa discerniam entre “traduções de línguas difíceis” e “traduções de línguas não difíceis”. Quer dizer, poder-se-ia pensar que transvasar um texto do italiano para português é uma tarefa muito elementar, mas acontece que isso, em última instância, não é tanto assim. Na verdade, Graça Moura focou com perspicácia esta questão de traduzir duas línguas fáceis, mas só fáceis em aparência. Segundo Graça Moura, no respeitante à fase semasiológica da tradução, o entendimento do texto na língua de partida seria, sim, de fácil decifração. No entanto, em relação à fase onomasiológica da tradução é, sem dúvida, importante reparar na dificuldade que representa, na língua de chegada, o que Graça Moura designou no texto introdutório da sua edição das *Rimas* como “funcionamento dos pormenores”. Em termos técnicos, estes pormenores são, nem mais nem menos, os falsos amigos, os decalques e, enfim, um certo efeito hipnótico da língua de partida sobre o produto traduzido⁵.

De modo indispensável deve-se chamar a atenção, igualmente, sobre o que poderia ser denominado de método de tradução utilizado por Graça Moura, o qual, realmente, é espantoso, sobretudo porque revela uma produtividade colossal. O *Canzoniere* – isto é, 366 poemas ao todo (317 sonetos, 29 canções, 9 sextinas, 7 baladas e 4 madrigais) – foi traduzido, ao que parece, em seis meses. Graça Moura disse acerca deste método de tradução, de extrema severidade, o seguinte:

⁵ Graça Moura explicou a necessidade de se servir da tradição literária portuguesa como modelo de língua na operação de transferir Petrarca para português: “No caso de Petrarca, o que há é todo o arsenal da nossa própria tradição literária que pode ser mobilizado para tentar uma equivalência. Essa equivalência não é possível com o estado da língua portuguesa na altura em que Petrarca viveu e escreveu, pois a nossa língua [...] não tinha a agilidade, nem a flexibilidade, nem mesmo a estruturação sintáctica que permitisse traduzir Petrarca. [...] Só podemos fazê-lo recorrendo a modelos que surgem a partir do século XVI. Dado que se trata de um poeta que escreveu usando formas perfeitamente regulares, há uma tradição na nossa literatura, a partir do século XVI, quer para o soneto, quer para a canção, quer para a sextina, que permite reencontrar os modelos italianos, que estão por trás da inclusão dessas formas na nossa literatura” (Santos, 2003: 13).

Na feitura de uma tradução complexa, o mais importante não é o tempo, mas sim o método. E este, para mim, começa por implicar uma disciplina do tempo. Por exemplo, no caso da *Divina Comédia*, a minha regra foi a de traduzir um canto por noite, todas as noites; agora, com as *Rimas* de Petrarca, e uma vez que a grande maioria das peças consiste em sonetos [...], [a regra] foi tentar traduzir cinco sonetos por noite. Se houve noites em que não ia além dos dois ou três, também as houve em que traduzi sete ou oito. Depois, e tendo de atacar 29 canções, o princípio passou a uma canção por noite, nem sempre fácil de seguir, e nem sempre seguido à risca, dadas a extensão e a complexidade da arquitectura de cada peça. E assim por diante. As sextinas, as baladas e os madrigais foram bastante mais rápidos. O que é importante é, durante a execução da tarefa, manter o princípio de traduzir uma determinada extensão do texto todas as noites, sem excepção. Mas em seguida há um trabalho de revisão e correcção, de refinamento e melhoria dos efeitos literários que também leva o seu tempo e prossegue na revisão das provas. (Moura, 2003b: 23)

Um método de tradução tão exigente deve ter sido, com certeza, altamente fatigante, mas apresentou também algumas vantagens, como Graça Moura, com clareza, revelou:

Essa regularidade e esse tipo de disciplina ajudam a manter a concentração em situação de funcionar de cada vez que se pega no trabalho, e, por outro lado, é importante essa concentração para não se perder um conjunto de elementos que se vão adquirindo: familiaridade com o ritmo do autor, com a sua maneira de dizer, a interrelação entre os vários textos... Um trabalho concentrado num período de tempo relativamente curto permite que todos esses aspectos que têm a ver com uma certa energia que se desprende do texto estejam presentes e não se percam. (Santos, 2003: 13).

Já no que concerne à estratégia de tradução de que Graça Moura fez uso, haveria que atentar nomeadamente no esclarecedor ensaio, intitulado “Setecentos anos de Petrarca”, que se inseriu como introdução no volume *As Rimas de Petrarca*. Nele escreve Graça Moura:

Procurei respeitar os esquemas estróficos, métricos, rimáticos e, quanto possível, manter os efeitos de sonoridade e musicalidade, capturar a nobreza ele-

vada da dicção, acompanhar a prosódia, fazer coincidir os *enjambements*, sem prejuízo das inúmeras infidelidades pontuais de que lancei mão em nome de uma fidelidade mais profunda.

Isto permite recordar aquela recomendação que o brasileiro Jorge Wanderley incluía no decálogo do tradutor por ele elaborado:

Tudo no poema se harmoniza: som, ritmo, tensão, rima... O ideal, para mim, é me aproximar, no texto traduzido, de cada um desses itens do texto original. (...). E não cometer escândalos, como rimar Freud com celulóide. (Já vi isso em alguma parte). O bom-senso é a mãe de todas as coisas. Em arte, seu nome é estética. (Wanderley, 2002: 181)

Pode-se dizer que o mimetismo formal é, com efeito, o critério basilar destas versões petrarquianas, visto que se concebeu a tradução, conforme o próprio Graça Moura disse, como “fotografia verbal”, que é a metáfora agora utilizada. Tal imagem, susceptível de admitir gradações que vão do preto e branco à cor⁶, faz com que seja adequado lembrar mais uma recomendação de Jorge Wanderley contida no seu decálogo do tradutor:

Traduzir (poesia, mais que tudo) é negociar. Perder aqui para ganhar ali, fazer uma negociação menor com um verso rípio para ganhar no verso desagüe que, este sim, não pode deixar de ter força. Algumas palavras brilham como intocáveis no verso, alguns versos como intocáveis no poema. Para esses casos, o poeta-tradutor dá o melhor de si e quando não consegue resultado satisfatório é ali que se sente derrotado e triste. Negocia-se em torno, regateia-se, faz-se quase qualquer negócio para preservar aquela *jóia-maior da gargantilha*, como queria Shakespeare. Onestaldo de Pennafort já disse isso: todo verso tem algo que você não pode deixar de resolver bem. Com o resto você negocia. (Wanderley, 2002: 182)

⁶ Graça Moura escreveu, no entanto, que “a infidelidade surge também com uma via para a... fidelidade” (Moura, 2003a: 67).

Na realidade, não é custoso perceber que Graça Moura se esforçou por alcançar no texto de chegada uma solução estável entre a forma e o sentido⁷:

Por um lado, um equilíbrio de linguagem que torne o texto legível e inteligível e, por outro lado, o respeito das características formais. É evidente que tratando-se de textos escritos numa língua da família da nossa, isto se torna relativamente mais simples do que se fosse uma língua doutra família. Às vezes é um pouco difícil encontrar soluções porque tudo depende daquilo que se tomou como ponto de partida: se foi uma correspondência à sonoridade, se foi apenas uma correspondência, digamos, à elocução. Depois há que proceder a ajustamentos para se conseguir uma solução de compromisso que procure equilibrar as variáveis em jogo numa tradução. (Santos, 2003: 13)⁸

Com referência à estratégia aplicada para a tradução, dever-se-á insistir, além disso, no facto de se destacar nestas versões de Graça Moura o nome do tradutor. É conhecida no estilo de Graça Moura a norma de salientar a sua autoria, a par do nome do escritor traduzido, nas capas das obras por ele trasladadas, como acontece n’*As Rimas de Petrarca*. O facto descrito possibilita trazer à colação o caso dos poetas

⁷ O que é, porventura, uma das maiores dificuldades na tradução de textos poéticos: “Ao procurar a rima o tradutor afasta-se do que, por comodidade, chamamos o sentido do original: ele tenta não perder os elementos estilísticos, sacrificando para isso os elementos semânticos. (...) Não há que conservar a rima a todo o custo, tornando-a o elemento mais importante do poema, mas dar-lhe o valor que ela possui na escala dos diversos componentes do poema. Nunca a tradução deverá ser somente uma glosa do texto original feita com o objectivo quase único de manter as rimas, como por vezes sucede” (Bento, 1981: 120).

⁸ É interessante ter em conta, de qualquer forma, o parecer expresso a esse respeito por João Barrento: “Vasco Graça Moura sabe que traduzir não é transpor de língua a língua, tem uma visão livre e *autoral* desta prática, mas essa visão nunca é, nem arbitrária, nem meramente técnica. Contrariamente ao que por vezes sugere, as suas versões nunca sacrificam a substância semântico-poética aos ditames formais [...]” (Barrento, 2002: 229).

e tradutores brasileiros Haroldo e Augusto de Campos, que praticam o mesmo gesto, nas suas respectivas traduções. Deve-se mencionar que os irmãos Campos desenvolvem assim o seu conhecido conceito de *transcrição*⁹, quer dizer, aquilo que se entende como tradução criativa, como recriação, uma ideia que envolve, idealmente, a reconstituição no idioma de chegada da *forma significante* do poema de que se partiu¹⁰. Quanto a Graça Moura, a consignação tão explícita da sua responsabilidade pelas versões desvendaria, mais do que isso, uma visão autoral da tradução¹¹. Segundo o seu juízo, o tradutor, *mutatis mutandis*, também é *autor* do texto, o que nesta tradução do *Canzoniere* consiste em que um escritor, como Petrarca, seja transposto por outro escritor, como Graça Moura, que, como ele diz, não é filólogo, nem especialista, nem classicista, nem italianista.

À falta de uma análise exaustiva que exigiria uma dissertação mais vasta, será bom seleccionar um único texto, por exemplo o soneto RVF 35 – “Solo et pensoso i piú deserti campi” –, para compreender, de uma perspectiva ibérica, os princípios que nortearam a tradução de Graça Moura. Este é o texto original do mencionado soneto:

⁹ Há que citar, de modo especial, o ensaio de Haroldo de Campos intitulado “Da tradução como criação e como crítica”, primeiro apresentado no *Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, na Universidade de Paraíba, depois incluído nas páginas da revista *Tempo Brasileiro* em 1963 e, mais tarde, reproduzido ainda nos volumes *Metalinguagem* (1967) e *Metalinguagem & Outras Metas* (1992).

¹⁰ Este ponto de vista liga-se com o pensamento teórico de Walter Benjamin, autor traduzido para português, aliás, por Graça Moura. Para Walter Benjamin, com efeito, o propósito primordial na tradução poética deve ser a preservação, no texto de chegada, da pureza expressiva do texto de origem, a qual será sempre mais importante que o sentido comunicativo, apenas de carácter acessório (Dasilva, 2002: 269).

¹¹ É interessante confrontar este objectivo com a ideia referida por Haroldo de Campos no atinente às suas versões de Dante. Para este, muitos são os poderes com que o tradutor deve contar, porquanto a sua meta tem de ser a apresentação, como produto traduzido, de uma obra com vida estética própria, quer dizer, “um texto isomórfico em relação à matriz dantesca, um texto que, por seu turno, ambicione afirmar-se como um original autónomo por *droit de conquête*” (Campos, 1975: 67).

Solo et pensoso i piú deserti campi
vo mesurando a passi tardí et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human l'arena stampi.

Altro schemo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:

sì ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sì aspre vie né sí selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io co llui.

As versões peninsulares mais primitivas do *Canzoniere* foram feitas em castelhano, no século XVI, por El Brocense, que trasladou 11 sonetos, e por Salomón Usque (ou Salusque Lusitano), que deu à imprensa, no ano de 1567, em Veneza, a tradução da *Primeira Parte* da obra petrarquiana. Ora, a primeira tentativa de transportar o *Canzoniere* na íntegra para uma língua ibérica corresponderá à de Henrique Garcês, nascido em Portugal¹², terceiro tradutor espanhol de *Os Lusíadas* após Bento Caldeira e Luis Gómez de Tapia¹³, que publica em Madrid, no ano de 1591, *Los sonetos y canciones del Poeta Francisco Petrarca*, dedi-

¹² Esta contradição aparente entre a pátria do tradutor e a língua da tradução é mencionada num dos sonetos que precedem a esta versão petrarquiana: “Yo no puedo entender como pudiste, / estando en tantas partes derramado, / dar al Petrarca en lengua trasladado / diversa de la que usan do naciste. / España mucho debe ciertamente / a tus vigílias pues que tal riqueza / de alma y cuerpo le das tan francamente”.

¹³ Na tradução espanhola de *Os Lusíadas* levada a cabo por Henrique Garcês aparece, precisamente, um “Soneto del traductor”, cuja segunda quadra diz: “Mas porque no quedasen sepultados / hechos y versos tanto soberanos / en sólo Portugal, mis toscas manos / los dan al nuevo mundo trasladados”.

cados ao rei Filipe II¹⁴. Eis o 35º soneto na *versão clássica* de Henrique Garcês, nos tempos modernos reeditada por Justo García Morales e depois por Antonio Prieto:

Con tardos pasos solo voy midiendo
pensativo los campos más desiertos,
y los ojos contino llevo abiertos
por de humanos encuentros ir huyendo.

Que otro medio no veo ni aun entiendo
cómo pueda escapar de indicios ciertos,
porqu'en mis actos de alegría muertos
se lee fuera que voy por dentro ardiendo.

De tal modo que pienso, antes lo digo,
que no hay parte en el mundo que no tenga
de mi triste vivir noticia cierta;

y hora poblada sea, hora desierta
ninguna entiendo que hay donde no venga
de mis cosas tratando de Amor conmigo.

¹⁴ Esta é a completa caracterização que Asensio fez de Henrique Garcês: “De América nos vino el tercer traductor en verso de *Los Lusíadas*, Enrique Garcês, lusitano de Oporto que había residido más de cuarenta años en el virreinato del Perú. Su versión, impresa en Madrid, 1591, lleva un acompañamiento de memoriales dirigidos a Felipe II, pidiéndole mercedes por haber acrecentado el patrimonio real mediante descubrimientos útiles en mineralogía. Porque Garcês, además de poeta, fue hombre de negocios, arbitrista y minero. Amontonó en el Perú tanta plata que, al llegar a Madrid, pudo costearse la impresión de tres libros por él traducidos: dos eran en verso, nada menos que la lírica del Petrarca y *Los Lusíadas*. Afirma, sin duda con palmaria hipérbole, que ha gastado más de cuatro mil ducados en la impresión. Luis Monguió ha sacado la cuenta que parece una cuenta galana en la que ha metido otros gastos. El dinero deja constancia y por ello sabemos de la biografía de Garcês mucho más que de la de sus dos predecesores” (Asensio, 1973: 308). Dámaso Alonso, por seu turno, desenhou o seguinte retrato: “Enrique Garcês se sabe que nació en Portugal; vivió habitualmente en Perú; y él se jacta de haber descubierto allí un método para beneficiar la plata por el azogue; todo lo que escribió fue en castellano, y todo traducciones: la de *Os Lusíadas*; del italiano, el *Canzoniere* de Petrarca, y del latín una obra de Francisco Patrizi” (Alonso, 1974: 14).

Foi necessário aguardar até ao século XX para se ter uma nova versão do *Canzoniere* em castelhano, preparada por Atilio Pentimalli, em 1976. O critério principal, nesta tradução, foi o de facilitar sobretudo a leitura do texto original, um propósito decerto modesto:

Las disculpas que debo al lector se refieren a la belleza formal: mi personal admiración por la poesía de Petrarca es tan grande que una mínima conciencia de mis propias limitaciones me impide aventurarme en la temeraria pretensión de ofrecer a los ojos de quien lee un equivalente, en cuanto a musicalidad y propiedad verbal se refiere, de los inmortales versos de este poeta. Y hay más aún: en numerosas ocasiones, como cualquiera podrá fácilmente apreciar, hubiera sido relativamente sencillo ofrecer expresiones castellanas menos irregulares y ripiosas. Pero toda pretensión de elegancia ha sido sacrificada por hacer de esta versión una guía, en el más literal sentido de la palabra, para la lectura del texto original. Y, en consecuencia, he intentado respetar incluso, cuando ha sido posible, el orden de los vocablos a fin de facilitar la tarea de los lectores. Me daré por bien pagado si este esfuerzo no ha sido en vano. (Pentimalli, 1976: 29)

Este é o soneto petrarquiano na *versão instrumental* de Atilio Pentimalli:

Solo y pensativo los más desiertos campos
voy midiendo con paso tardo y lento;
y los ojos llevo, para huir, atentos,
a vestigio humano que la arena marque.

Otra defensa no hallo que me salve
del claro darse cuenta de la gente;
porque en los actos, de alegría carentes,
se lee por fuera como adentro yo ardo;

tanto, que yo ya creo que monte y llano
y ríos y bosques saben de qué temple
es mi vida, para otros oculta.

Mas tan ásperas sendas ni salvajes
 buscar no sé, que Amor no venga siempre
 razonando conmigo, y yo con él.

Em 1983, Ángel Crespo lança uma outra tradução em castelhano do *Canzoniere*, orientada, no seu caso, pelo respeito aos procedimentos formais do texto original. Tal respeito determinará a reprodução rigorosa no texto de chegada dos esquemas estróficos, das rimas e das aliterações, para além de outros recursos estilísticos. Esta versão caracteriza-se, aliás, por ter escolhido como modelo de língua o dizer poético dos petrarquistas espanhóis do *Siglo de Oro*. Vejam-se os critérios que se declaram para esta tradução:

Siguiendo nuestro método de siempre, que obedece a la convicción de que la traducción de las obras en verso no puede aspirar a ser completa, ni siquiera parcialmente fiel, si prescinde de los valores rítmicos y demás recursos formales del original, hemos tratado de respetar escrupulosamente tanto los esquemas estróficos del original como sus rimas – incluso en el caso de las internas – y, cuando ello ha sido posible, sus aliteraciones y demás rasgos estilísticos.

En lo que al lenguaje se refiere, a ningún lector se le escapará que el empleado por nosotros trata de aproximarse – sin incurrir en arcaísmos – a los de los grandes líricos castellanos de los siglos XVI y XVII, en muchos de los cuales la huella de Petrarca es, por supuesto, manifiesta. No obstante lo cual, y como acabamos de declarar, hemos procurado no incurrir en arcaísmos – si alguno hay, es mera licencia poética inspirada, bien por la necesidad, bien por un deseo de apelar a la circunstancia histórica – tanto gramaticales como de léxico. Algunos de los que hay, sin embargo, obedecen a la intención de hacernos eco de ciertos preciosismos del original. (Crespo, 1983: CXI-CXII)¹⁵

¹⁵ Reyes Cano delineou assim a tradução de Ángel Crespo: “Dos son los pilares sobre los que se sustenta la traslación de Crespo, reconocido traductor, teórico de esta ciencia y sensible y sutil lector: el respeto de los valores rítmicos y de los recursos formales (lo que obliga a mantener de forma escrupulosa los esquemas estróficos, las rimas e incluso las aliteraciones y demás recursos estilísticos, lo que provoca el hecho de que algunos de los versos resulten a veces un tanto rígidos) [...]” (Reyes Cano, 1991: 3).

Eis o poema na *versão formalista* de Ángel Crespo:

Voy midiendo – abstraído, el paso tardo –
los campos más desiertos, lentamente;
por si he de huir, mi vista es diligente:
que ante una huella humana me acobardo.

No sé hallar más defensa ni resguardo
del claro darse cuenta de la gente,
porque en el comportarme tristemente
desde fuera se ve que por dentro ardo:

tanto, que creo ya que monte y río,
ribera y selva saben el talante
de mi vida, pues no hay otro testigo.

Mas camino tan áspero y bravío
no hallo en que Amor no sea mi acompañante:
yo con él razonando, y él conmigo.

Seis anos mais tarde, Jacobo Cortines viria a editar uma versão do *Canzoniere* que, ao contrário da tradução de Ángel Crespo, encontrou um apoio não só na fidelidade aos valores formais do texto de partida. O mais importante aqui, efectivamente, é o universo conceptual de Petrarca, a elaboração de uma linguagem poética em que se transfirmam todas as subtilezas sentimentais do *Canzoniere*. Estes são os fundamentos que se indicam para a versão:

No soy un teórico de la traducción, pero tengo por experiencia el íntimo convencimiento de que la poesía, en rigor, no puede traducirse. El poema es un universo perfectamente acabado en sí mismo, donde el mínimo detalle tiene su sentido. Cualquier modificación que se le imponga, y muchas son las que en el proceso de traducir se producen, genera otra cosa, un texto distinto, que no tiene que ser necesariamente inferior al original [...]. Lo que pretendí con los 20 Sonetos era recrear en el instrumento del que disponía (la propia lengua, el español actual), el mundo de experiencias que la lectura de esos textos me había suscitado. Debía, pues, en primer lugar encontrar el tono, luego establecer el ritmo, y finalmente conseguir que la me-

lodía fluyese de principio a fin con sus diferentes intensidades, modulaciones y silencios. (Cortines, 1983: 9-10)¹⁶

O soneto, na *versão conceptualista* de Jacobo Cortines, ficou assim:

Con pasos tardos, lentos, voy midiendo
pensativo los campos más desiertos,
con los ojos abiertos evitando
encontrar huella humana en el camino.

Otro medio no tengo que me salve
del claro darse cuenta de la gente,
porque en los hechos de alegría faltos
se lee por fuera que por dentro ardo;

tanto que monte y llano y selva y río
imagino sabrán cuál es el temple
de esta vida que guardo ocultamente.

Mas no encuentro por áspera que sea
ninguna parte adonde Amor no venga
a que con él razone, y él conmigo.

¹⁶ Para Reyes Cano, cabería indicar as seguintes particularidades na tradución de Cortines: “Frente a aquel respeto absoluto de los diferentes niveles formales y estilísticos del original, Cortines salvará el ritmo, impuesto por los metros (lo que conocemos como verso blanco), así como lo que denomina el tono, la tensión amorosa contenida en el *Canzoniere*. Prescinde, por lo tanto, de la rima, la cual mantiene en las sextinas, ya que de no hacerlo, como reconoce, aquellas perderían el elemento fundamental que caracteriza a esas verdaderas filigranas de origen provenzal. [...] ese prescindir de recursos tan llamativos, que en teoría parece alejarnos del original, le permite al traductor, sin embargo, introducirse aún más profundamente si cabe en el universo conceptual petrarquesco hasta llegar a construir un lenguaje poético propio, directamente vinculado al de Petrarca” (Reyes Cano, 1991: 3-4).

Durante os últimos anos, surgiram também em Espanha traduções petrarquianas para línguas diferentes do castelhano, como o galego e o catalão, com o objectivo de normalizar o cultivo literário destas. Há que citar, assim, a versão galega de Darío Xohán Cabana – cuja primeira edição data de 1989, e de que há uma segunda edição revista, até agora inédita, de 2002 –, sujeita ao propósito de preencher, de alguma forma, a lacuna que o período de absoluta escuridão compreendido entre meados do século XV e meados do século XVIII criou no percurso das letras da Galiza. Deve-se esclarecer, apesar de tudo, que nesta tradução não se planejou oferecer um Petrarca contemporâneo, mas um Petrarca clássico, a fim de se demonstrar que a língua galega possui todas as condições para servir como veículo de expressão a uma voz como a do grande poeta italiano¹⁷. Eis a primeira *versão normalizadora* de Darío Xohán Cabana:

Senlleiro vou, cangado cunha idea,
medindo os ermos con pisada lenta,
e a vista levo pra fuxir atenta
onde vestixio humano estampe a area.

Outro amparo non acho que me dea
couto prá xente que a verdade venta,
pois na figura, de alegría isenta,
lese por fóra o que dentro me alapea;

¹⁷ Darío Xohán Cabana aludiu ao seu conceito do que deve ser a fidelidade ao traduzir Petrarca, tomando para isso como exemplo o soneto “Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro”. Efectivamente, na composição original o poeta introduziu vinte e três nomes de rios. O tradutor galego diz que teve de eliminar na sua versão, por falta de espaço na quadra, onze desses nomes, sem prejudicar, em todo o caso, o que Petrarca no fundo queria dizer: “Un soneto é un soneto, cousa que convén lembrar. Agora ben, é absolutamente imposible meter nun soneto galego tal enriestrada de palabras. Por outra banda, entre eses nomes de ríos hai moitos que a nós non nos din nin cousa, nin na súa forma usual moderna nin na clásica” (Cabana, 1995: 162).

e ben creo que montes e paraxes,
ríos e fragas, saben cada seña
da miña vida, que a outros vou celando.

Mais con todo, tan agres e selvaxes
vías non sei buscar que Amor non veña
sempre comigo, e eu con el, falando.

Esta é a segunda *versión normalizadora* em galego, uma vez revista a primeira:

Senlleiro vou, cangado cunha idea,
medindo os ermos co meu lento andar,
e os ollos levo atentos pra escapar
onde vestixio humano estampe a area.

Mais disfrace non acho que me dea
coutho ante xente que ben vexo osmar,
pois xa extinta a alegría, no meu ar
lese fóra o que dentro me alapea;

e ben creo que montes e campías,
ríos e fragas, saben cada seña
da miña vida, que a outros vou celando.

Pero tan irtas e salvaxes vías
non sei eu procurar que Amor non veña
sempre comigo, e eu con el, falando.

Em catalão também apareceu, em tempos mais recentes, uma *versión* do *Canzoniere*, realizada por Miquel Desclot, a qual obedece, com grande aproximação, ao mesmo zelo restaurador da tradução galega. Veja-se, de seguida, o texto do soneto nesta nova *versión normalizadora*:

Sol i pensós, els més deserts confins
vaig mesurant amb pas feixuc i lent,
i l'esguard a fugir duc amatent
dels rastres de petjades de veïns.

No trobo altra defensa que els camins
per burlar l'adonar-se'n de la gent,
perquè en tot acte d'alegria absent
es veu de fora estant com cremo endins:

tal que ja crec que cingles i ribatges
i rius i boscos saben de quin temps
és el meu viure, als altres amagat.

Però senders tan aspres i salvatges
trobar no sé que Amor no vingui sempre
enraonant amb mi, i jo al seu costat.

Por último, repare-se na tradução de Graça Moura:

Só, pensativo, o ermo descampado
vou medindo com passo tardo e lento,
e olhos desvio a evitar atento
vestígio humano no areal marcado.

Outro escudo não tenho contra olhado
da gente em manifesto entendimento;
pois na extinta alegria em que me alento
se lê por fora o meu dentro inflamado;

e montes, prados, creio, e a folhagem
da selva e rios, sabem qual a têmp'ra
da vida que eu aos outros não revele.

Porém áspera via ou tão selvagem,
não sei buscar que Amor não venha sempre a
discorrer já comigo e eu com ele.

À vista do quadro de versões ibéricas até aqui exposto, pode-se concluir que a tradução de Graça Moura – como ficou dito, a primeira integral em língua portuguesa – representa o que se poderia chamar de *versão totalizadora*. E é que, com efeito, é adequado reconhecer que

esta tradução reúne todas as particularidades registadas, isoladamente, para as versões anteriores, tendo em conta, sobretudo, os objectivos pretendidos e os critérios que Graça Moura seguiu n' *As Rimas de Petrarca*. Não cabe negar que se está aqui perante uma tradução que é, de maneira simultânea, *clássica, instrumental, formalista, conceptualista* e, enfim, até *normalizadora*, visto que repara uma dívida histórica que a língua portuguesa tinha contraído com Petrarca desde há quase setecentos anos atrás.

De resto, é justo que se torne manifesta a elevação artística patente nestas versões de Graça Moura, as quais levam a recordar aquelas palavras que o espanhol Fray Luís de León, no século XVI, intercalava na sua obra *De los nombres de Cristo*:

Ser fiel y cabal, y si fuese posible, contar las palabras para dar otras tantas, y no más ni menos, [las cuales han de ser] de la misma cualidad y condición y variedad de significaciones que las originales tienen, sin limitarlas a su propio sentido y parecer, para que los que leyeren la traducción puedan entender toda la variedad de sentidos a que da ocasión el original.

BIBLIOGRAFIA

- Alonso, Dámaso (1974): “La recepción de *Os Lusíadas* en España”, *Obras Completas*, v. 3, Madrid, Gredos, pp. 9-40; primeira versão in *Boletín de la Real Academia Española*, 53, 1973, pp. 33-61
- Asensio, Eugenio (1973): *La fortuna de Os Lusíadas en España (1572-1672)*, Madrid, Fundación Universitaria Española; depois em *Estudios portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, 1973, pp. 303-324
- Barrento, João (2002): “Vasco Graça Moura: Os riscos do decassílabo”, *O Poço de Babel (Para uma poética da tradução literária)*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 229-231
- id., (2004): “Babel já não mora aqui?”, in *Ler*, 62, pp. 65-67
- Bento, José (1981): “Problemas da tradução da poesia espanhola em português”, in *Primer Simposio Internacional sobre el Traductor y la Traducción*, Madrid, APETI, pp. 111-122
- Cabana, Darío Xohán (1995): “Sobre a fidelidade”, in *Viceversa*, 1, pp. 161-164

- Camões, Luís de (1591): *Los Lusíadas de Luys de Camoes*, Madrid, Guillermo Drouy. *Traduzidos de portugueses en castellano por Henrique Garces. Dirigidos a Philippo monarcha primero de las Españas y de las Indias*
- Campos, Haroldo de (1963): “Da tradução como criação e como crítica”, *Metalinguagem & Outras Metas*, 4. ed., São Paulo, Perspectiva, 1992, pp. 31-48
- id., (1975): “Luz: a Escrita Paradisiaca”, *Pedra e Luz na Poesia de Dante*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1999, pp. 67-83
- Cortines, Jacobo (1989): “Preliminares”, in Francesco Petrarca, *Cancionero I*, Madrid, Cátedra, pp. 7-15
- Crespo, Ángel (1983): “Nuestra traducción”, in Francesco Petrarca, *Cancionero*, Barcelona, Bruguera, pp. CXI-CXII
- Dasilva, Xosé Manuel (2002): “*Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999”, in *Trans (Revista de Traductología)*, 6, pp. 268-270
- Marnoto, Rita (1997): *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Universidade de Coimbra
- Moura, Vasco Graça (2003a): “João Barrento e o poço de Babel”, in *Os Meus Livros*, 9, pp. 66-67
- id., (2003b): “As *Rimas* de Petrarca”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 29, Outubro, p. 23
- Pentimalli, Atilio (1976): “Acerca de esta traducción”, in Francesco Petrarca, *Poesia completa*, t. 1, Barcelona, Ediciones 29, pp. 28-29
- Petrarca, Francesco (1963): *Rimas en vida y en muerte de Laura*, Madrid, Aguilar. *Traducción de Enrique Garcés y prólogo de Justo García Morales*
- id., (1976): *Obra completa en poesía*, 2 t., Barcelona, Ediciones 29. *Edición bilingüe de Atilio Pentimalli*
- id., (1983a): *Cancionero*, Barcelona, Planeta. *Introducción y notas de Antonio Prieto, cronología y bibliografía de María Hernández Esteban y traducción de Enrique Garcés (siglo XVI)*
- id., (1983b): *Cancionero*, Barcelona, Bruguera. *Traducción, introducción y notas de Ángel Crespo*
- id., (1989a): *Cancionero*, Madrid, Cátedra, 2 v. *Edición bilingüe de Jacobo Cortines*
- id., (1989b): *Cancioneiro*, Santiago de Compostela, Consellería da Presidencia e Administración Pública. *Tradución de Darío Xobán Cabana*
- id., (1997): *Cancionero*, Madrid, Torre de Goyanes. *Selección, traducción, introducción y notas de Luis Blanco Vila*

- id., (2002): *Cancioneiro. Nova tradución de Darío Xobán Cabana*. Inédita
- id., (2003a): *As Rimas de Petrarca*, Lisboa, Bertrand. *Tradução de Vasco Graça Moura*
- id., (2003b): *Cançoner (Tria de sonets)*, Barcelona, Proa. *Introducció de Rosend Arqués i traducció de Miquel Desclot*
- Reyes Cano, José María (1991): “Francesco Petrarca, *Cancionero*”, in *Ínsula*, 530, pp. 3-4
- Santos, Mário (2003): “Petrarca segundo Graça Moura”, in *Público*, 1 Novembro, pp. 12-13
- Sousa Viterbo (1891): “Henrique Garcês, tradutor d’*Os Lusíadas* em Espanhol”, in *Círculo Camoniano*, Porto, v. 1, pp. 316-323
- Wanderley, Jorge (2002): “Decálogo do tradutor”, in *Revista Brasileira de Filologia*, 1, pp. 181-183

TRADUZIR PETRARCA

VASCO GRAÇA MOURA

REFLECTINDO SOBRE ALGUNS dos autores do passado sobre cujas obras tenho trabalhado, interrogo-me muitas vezes sobre a razão por que não tinham sido traduzidos para a língua portuguesa em termos significativos, antes do século XX. Mas é esse o caso de Dante, de Petrarca, de François Villon, de Ronsard e de Shakespeare (quanto a este, refiro-me evidentemente aos *Sonetos*, uma vez que os Românticos conheciam pelo menos parte do seu teatro). Dos grandes monumentos literários comparáveis a estes, creio que apenas a *Eneida* e a *Jerusalém Libertada* constituem excepção no século XVII português. Daqueles autores, descontando Dante e Petrarca, pode dizer-se que, dos séculos em que surgiram até ao século XX, não tiveram influência significativa na nossa literatura. Dante contribuiu apenas com alguns tópicos para ela e, mais tarde, com alguns trechos do Inferno que apelavam a uma imaginação romântica atormentada e *cauchemardesque*. Mas a verdade é que, daqueles cinco nomes, só o de Petrarca avulta como a grande sombra tutelar de muita poesia portuguesa, em especial no século XVI e só ele foi objecto, ainda no século XVI, de uma tentativa de tradução dos *Triumphs* que ficou incompleta e inédita até ao tempo do Visconde de Juromenha. Quanto aos *Rerum vulgarium fragmenta*, ou *Rimas*, nada, a despeito da sua tão marcada influência, salvo a tradução da canção “Vergine bella, che di sol vestita” (nº 366 do *Canzoniere*) feita por Pedro da Costa Perestrelo, ignorada durante cerca de dois séculos e apenas conhecida pela muito deficiente edição das poesias do autor, feita por António Lourenço Caminha, em 1791¹, sob o título,

¹ *Obras ineditas dos nossos insignes poetas Pedro da Costa perestrello coevo do grande Luis de Camões e Francisco Galvão estribeiro do Duque D. Theodorio [...], dadas à luz fielmente trasladadas dos seus antigos originaes [...] por Antonio Lourenço Caminha [...]* Lisboa, 1791.

manifestamente errado, de “Ode a Nossa Senhora”. E mesmo esta tradução será, mais propriamente uma adaptação, uma vez que Perestrelo introduz referências, que parecem de índole autobiográfica, no texto que verte para português, ao dizer: “vim dos campos do Mondego / A os derredores do dourado Tejo”, onde Petrarca diz que nasceu “in su la riva d’Arno”...

Mas porque é que não foram traduzidos? Falta de interesse por parte dos autores? Autosuficiência destes quanto aos poetas italianos, na medida em que lhes era possível o acesso directo aos textos originais ou a traduções castelhanas deles? Ignorância pura e simples, como é o mais provável, no que aos casos isabelino e francês dizia respeito? Alheamento por parte dos editores e mercadores de livros? Ambiente cultural paupérrimo e mercado insusceptível de acolher as traduções? Provavelmente, de tudo um pouco e foi preciso esperar quase sempre pela segunda metade do século XX para que este estado de coisas se modificasse. O que nos ficou do Petrarca que era lido entre nós nos séculos XV e XVI foi portanto a sua influência, ou a sua presença enquanto tal, nos grandes autores portugueses. Foi por via do nosso trato com estes que quase todos nós “lemos” Petrarca, sem afinal o termos lido nunca. Mais literalmente em António Ferreira, mais transfiguradamente em Camões, mais difusamente em quase todos os outros, incluindo os epígonos do italiano e dos portugueses referidos... Séculos de literatura portuguesa decorreram assim. Foi a forma como aqueles autores petrarquizaram, a quase duzentos anos de distância do cantor de Laura, que condicionou a nossa maneira de ler o próprio Petrarca, fonte desses exercícios. E condicionou também a linguagem em que hoje tentemos traduzi-lo. Se a língua portuguesa na época do rei D. Dinis, exacto contemporâneo de Dante, não permitiria traduzir propriamente a *Divina Comédia* nem a *Vita Nuova*, o mesmo já não se passa, todavia, com a língua portuguesa do tempo de Sá de Miranda, António Ferreira e Camões que, em relação a Petrarca encontrou metros e acentuações do verso correspondentes aos por ele usados e formas de expressão flexíveis e não muito distanciadas das dele. Mas ler indirectamente Petrarca por essa via não pode deixar de influir na maneira como nos proponhamos lê-lo hoje e, sobretudo traduzi-lo. Há uma memória cultural que flutua através dos tempos e nos traz inflexões específicas que não podemos descartar.

Senti particularmente este aspecto da questão quando lancei mãos à tradução das *Rimas*. Era um pastiche dos nossos autores do século XVI aquilo que eu estava a fazer? Ou era mesmo uma versão de Petrarca em língua portuguesa? Penso que o meu caso tinha a ver com estes dois planos, porque o primeiro servia o segundo. E, feitas todas as concessões necessárias, quer a aspectos mais arcaizantes da linguagem petrarquiana, quer a aspectos mais próprios da nossa contemporaneidade, fica-me a impressão de que foram o decassílabo e o hexassílabo portugueses do século XVI a inevitável matriz formal da minha tradução, sendo certo que a captação de outros efeitos (*enjambements*, *rimalmezzo* e outros processos muito rigorosamente medidos de rima interior, sobretudo nalgumas canções) só se tornou possível olhando-os e tratando-os com uma desenvoltura extremamente moderna nas formulações da língua de chegada. É claro que houve questões vocabulares concretas que implicaram um certo risco. Por exemplo, o jogo entre o nome de Laura e a “aura”, de sentido oscilante entre a brisa e o halo imaterial envolvente, que me levou a usar sistematicamente o termo “aura”, de curso pouco frequente entre nós apesar da abonação camoniana, para traduzi-lo sem perder aquele jogo e todas as mais subtilezas que envolve.

E pareceu-me que, além da métrica, também as questões colocadas pela rima eram de crucial importância. Entendo que, nas línguas da mesma família, a proximidade da tradução de um texto poético com o original satisfaz uma expectativa do leitor e se alcança tanto mais quanto mais se conseguir e sustentar esse efeito sonoro e musical. Isto não se pode alcançar sempre, como é evidente, mas consegue-se muitas vezes e reforça, pelas homologias criadas, a impressão de “fidelidade” da tradução. O que pode perder-se ou diluir-se, e isso também acontece inevitavelmente, é o parentesco desse texto com aspectos vocabulares e sonoros homólogos que se encontram noutros pontos da sequência e contribuem para a sua coesão e para a sua pluralidade de sentidos. Ou, como já tive oportunidade de escrever: “Quando a língua de que se traduz e a língua para que se traduz são da mesma família e têm afinidades evidentes de léxico, morfologia, acentuação, sintaxe e história sócio-cultural, a tarefa torna-se mais fácil na globalidade da apresentação da decifração e mais difícil no plano do funcionamento dos pormenores. E ainda mais se o autor traduzido teve influência patente na cultura feita na língua de acolhimento, como é o caso de Petrarca

em Portugal. Então o documento produzido pelo tradutor acaba por aproximar-se da noção de fotografia ‘histórica’ e há uma expectativa do leitor nesse sentido. Foi essa aposta impossível que tentei, decorridos que vão praticamente setecentos anos sobre o nascimento do cantor de Laura. Procurei respeitar os esquemas estróficos, métricos, rimáticos e, quanto possível, manter os efeitos de sonoridade e musicalidade, capturar a nobreza elevada da dicção, acompanhar a prosódia, fazer coincidir os *enjambements*, sem prejuízos das inúmeras ‘infidelidades’ pontuais de que lancei mão em nome de uma fidelidade mais profunda. Para muitos daqueles aspectos, o quebra-cabeças agravava-se com o constante recurso à elisão na prosódia vernácula petrarquiana², a permitir a entrada de “mais coisas” do que aquelas que o decassílabo ou o hexassílabo, segundo a contagem portuguesa, comportam na nossa língua. De exercícios de virtuosismo como as canções que vêm sob os números 29, 105 ou 206, complexos casos de *rimalmezzo* ou de *coblas unissonans*, ou como o soneto que tem o número 148, procurei levar o mimetismo formal até onde me era possível, sempre com a penosa consciência, *hélas!*, de ter ficado aquém dos meus propósitos”.

O problema da tradução, sobretudo dos sonetos, como outras tantas obras de “ourivesaria”, alterou-se um tanto ou quanto quando me lancei à tradução dos *Triumphs*, ainda inédita, mas já entregue ao editor. Mas, se me servia alguma experiência colhida da tradução dos tercetos dantescos da *Divina Comédia*, a verdade é que eu não estava perante uma arquitectura semelhante aos Cantos em que ela se organiza poderosamente. Petrarca é bastante menos concreto e articulado do que Dante e os seus traçados alegóricos são muitas vezes ligados a catálogos enumerativos de nomes históricos e fabulosos que, por vezes, criam

² Em 1785, o Padre Tomás de Aquino observava, a propósito da sinalefa: “por esta mesma figura se costumam elidir nos versos vulgares aquelas vogais longas (ou já sejam agudas, ou acentuadas) em que terminam algumas dicções, ou partículas, quando as seguintes principiam também por vogal. Neste particular parece que fica o uso à vontade do poeta. Observa-se que em Dante são raras estas elisões; e que Petrarca muito a seu arbítrio, em uns lugares destes fez a sinalefa, e em outros não; o mesmo que depois praticaram os poetas italianos, espanhóis e portugueses [...]” (Inocêncio, *Dicionário Bibliográfico Português*, v. 14, pp. 105-106).

um verdadeiro quebra-cabeças para o tradutor. Tive de encontrar um tipo de discursividade aproximável da de Petrarca, mantendo a *terza rima* e os demais ingredientes do seu verso, e encontrando soluções porventura mais simples e directas do que as que tive de buscar para a *Divina Comédia*.

Pessoalmente, interrogo-me sobre a reacção do leitor português moderno aos *Triumph* de Petrarca. Estruturados como um vasto encaixar de alegorias, eles organizam-se em seis secções de extensão desigual, correspondentes, respectivamente, aos “triumfos” do Amor, da Castidade, da Morte, da Fama, do Tempo e da Eternidade. As quatro primeiras secções apresentam-nos longos cortejos processionais vislumbrados em sonhos (em Vaucuse, e na data emblemática de 6 de Abril, e oscilantemente noutras paisagens terrenas), enquanto as duas últimas são predominantemente meditativas e escatologicamente orientadas, do efêmero tempo que passa e se esvai até à eternidade e à salvação. O fantasma de Laura avulta nas três primeiras, completando, nesta fase *post-mortem*, muitos dos aspectos dessa figura que conhecemos das *Rimas*. Laura passa, suscita o enamoramento, eleva-se em virtudes, dialoga com a Morte, morre, e dialoga com o próprio Petrarca ao encontrá-lo, explicando-lhe os seus sentimentos para com ele. Mas a Mitologia e a História Antiga também dão a estas visões o seu copioso contingente de figurantes, de sombras ou de simples nomes, cuidadosamente seleccionados das fontes eruditas como *exempla* para a matéria de cada capítulo. A própria ideia de “triumfo” é inspirada pelos desfiles triunfais da Roma de outros tempos, cuja evocação era tão cara a Petrarca.

Carlo Calcaterra faz uma boa síntese do encadeamento da sequência: “O Amor, segundo o Poeta, triunfa de todos os homens; mas, embora todos tenham o dever de conservar a pureza dos costumes, a Castidade não triunfa do Amor a não ser nos melhores; a Morte triunfa de todos os homens; mas a Fama triunfa da Morte apenas para aqueles que realizam obras insignes; o Tempo, por sua vez, triunfa da Fama e de todas as coisas mundanas [...]; por fim, Deus e a Eternidade triunfam do Tempo e do universo”³. Já Leopardi enunciava esta progressão em termos idênticos, entendendo não serem os *Triumph* “mais do que vi-

³ Carlo Calcaterra, “Introduzione” aos *Trionfi*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1927, p. XV.

sões representativas dos casos de Laura e do poeta” conforme as várias fases enumeradas⁴, nisto se afastando da interpretação quinhentista de Andrea Gesualdo que considerava ter Petrarca querido descrever as idades do homem. Em 1912, Arnaldo Della Torre veio a considerar a obra uma autobiografia alegórica, não devendo o poema ser entendido como uma representação alegórica universal mas somente “come la rappresentazione allegorica dei momenti critici della vita del poeta”, procurando Calcaterra conciliar as duas posições, a particular e a geral⁵.

Mais modernamente, Natalino Sapegno fala na incapacidade do escritor em atingir uma visão unitária do real, deixando o campo livre à invasão dos elementos intelectualísticos e das ambições literárias. E observa que “há nos *Triumphs* uma substância de humanidade que não se pode ignorar e um inegável impulso poético. Mas a beleza é dos fragmentos, aqui e ali dos versos isolados, não do conjunto, que na arquitetura dos esquemas nas alegorias conserva a marca de um propósito só literário e cerebral”⁶. Diferentemente, Rita Marnoto entende que a sucessão dos capítulos dos *Triumphs* “é colocada ao serviço da busca de uma solução de unidade susceptível de pôr fim à dispersão ontológica do amante”⁷. No mesmo sentido, Giuseppe Mazzotta chama aos *Triumphs* uma sinédoque para a totalidade (onírica) da experiência que desvenda a constituição fragmentária dessa totalidade⁸. Ainda quanto ao culminar dessa unidade, Gioberti, a propósito do *Triumphus Æternitatis*, vê na sua primeira parte “uma admirável descrição da transformação palingenésica do Cosmos em Olimpo e da mimese (o múltiplo discorde) em métesis (o múltiplo unificado)”⁹.

⁴ Cit. por Calcaterra, *ib.*, p. IX.

⁵ Calcaterra, *ib.*, p. VIII, X e ss.

⁶ Natalino Sapegno, “Introduzione” a Francesco Petrarca, *Rime, Trionfi e Poesie Latine*, (*La letteratura italiana / Storia e testi*, v. 6), Milano, Riccardo Ricciardi, 1951, p. XV.

⁷ Rita Marnoto, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, 1997, p. 634.

⁸ Giuseppe Mazzotta, *The Worlds of Petrarch*, Duke University Press, 1993, p. 101.

⁹ Cit. por C. Calcaterra, *op. cit.*, p. 180.

Creio que, nos *Triumphs*, os *fragmenta* têm mais a ver com o casuismo mítico ou histórico das referências do que com a dispersão melancólica do eu individual e se desenvolvem na espiral da procura dessa unidade. Esta resulta da própria sequência encadeada, não propriamente das idades do homem, mas de certas fases ou andamentos essenciais ligados à sua existência e condição terrenas, numa ordenação do mundo que intui em especial o Amor, a Morte, o Tempo e a Eternidade, como tempos fortes, o primeiro e o terceiro pontuados, respectivamente, pela Castidade, que supera aquele, e pela Fama, que afinal incorpora a História, ou, como diz Kenelm Foster, trata-se de “um tratado poético sobre o homem em termos de três fatalidades (Amor carnal, Morte, Tempo) e de três libertações correlativas (Castidade, Fama, Eternidade)”¹⁰. Os longos catálogos processionais dos primeiros quatro *Triumphs* são ilustrações remissivas da construção progressiva de uma filosofia da experiência individual e histórica, de uma antropologia, de uma ética e de uma metafísica, que culminam na discursividade reflexiva dos dois *Triumphs* finais. E compreendem-se as dificuldades que o poeta teve com o *Triumphus Famæ*, que reviu insistentemente e de que chegou a substituir passagens inteiras: na verdade, a Fama, como correlato da memória e da História, “triunfava” também nas partes do poema que a precediam, nem de outro modo a enumeração casuística que as percorre seria possível.

Literariamente, o “fantasma” de Dante também está presente: na organização em tercetos, no encontro sucessivo das figuras que povoam um Além oniricamente percorrido, no amigo não identificado que serve de guia a Petrarca no princípio da narração, na referência a algumas personagens, na remissão para um catálogo de poetas que o antecederam. Mas as principais personagens da *Commedia* surgem banhadas pela força do concreto, enquanto as dos *Triumphs* formam elencos nominativos que pouco mais são do que isso, embora aqui e ali articulados a alusões que lhes dão o sentido pleno.

O leitor português reconhecerá várias passagens que vêm ecoar em Camões e noutros autores do nosso século XVI. Refira-se no entanto a importância do *Triumphus Cupidinis* para o episódio camoniano da

¹⁰ Kenelm Foster, *Petrarch Poet and Humanist*, Edinburg University Press, 1987, p. 19.

Ilha dos Amores¹¹. Entre nós, posteriormente a 1560, foi realizada uma tradução comentada dos *Triumph* que ficou incompleta, parando no v. 33 do terceiro capítulo do *Triumphus Famæ*, e foi publicada pelo Visconde de Juromenha em 1864 e, no século XX, em cuidada edição, por Giacinto Manupella, em 1974¹².

Ora também a leitura de Camões, embora fragmentariamente, nos condiciona, aqui e ali, para a leitura de certas passagens dos *Triumph*. Num texto muito recente, João Barrento põe uma hipótese interessante: “traduzir o cânone é traduzir na história”. E continua: “isto é, um texto canónico traduz-se no tempo, é atravessado por vários estratos temporais que sobre ele se sedimentam. Uma vez que a tradução feita hoje pretende, em princípio, trazer o texto do passado a este nosso momento [...], todos os outros momentos por que ele passou se interpoem, funcionando, ou como janelas que abrem perspectivas, ou como empecilhos a uma tradução mais liberta de modelos que podem colocar sérios problemas de dependência”.

A mim, parece-me que o tradutor tem de correr esse risco e de propô-lo ao leitor. Mas será o leitor quem mais interessa? De qualquer maneira, a nossa leitura de uma obra extensa, em especial de um grande monumento literário do passado, é, muitas vezes, um tanto ou quanto “superficial” em vários dos seus segmentos. Percorremos o texto, retemos este ou aquele aspecto que a tradição nos aponta como mais admirados ou mais importantes, mas, regra geral, não ficamos a conhecê-lo em extensão e profundidade, numa profundidade que toque e implique a nossa língua materna e o que *somos* nela com alguma sistematicidade. É aí que o exercício da tradução permite que

¹¹ Cf. José Maria Rodrigues, *Fontes dos Lusíadas*, 2. ed., Lisboa, Academia das Ciências, 1979, p. 365 e ss.; Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “Função e significado do episódio da ‘Ilha dos Amores’ na estrutura de *Os Lusíadas*”, *Camões, labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, p. 134; Rita Marnoto, *op. cit.*, pp. 629 e ss.; Vasco Graça Moura, “O verso mais discutido de *Os Lusíadas* e um manuscrito muito pouco discutido”, *Os penhascos e a serpente*, Lisboa, Quetzal, 1987, pp. 163 e ss.

¹² Giacinto Manupella, *Uma anónima versão quincentista dos Triunfos de Petrarca e o seu comentário*, Coimbra, 1974. Sobre esta versão anónima, cf., Rita Marnoto, *op. cit.*, pp. 346-349.

o tradutor, sobretudo se este encarar o seu trabalho como o de autor, fique a conhecer melhor o texto sobre que trabalha e que despertou nele esse desejo.

A tradução, para uns, é sempre impossível. Para outros, não precisa de configurar-se como uma aproximação também formal do texto original. Sintomaticamente já vi esta posição defendida por quem não consegue mostrar suficiente destreza no manuseio dos recursos técnicos que a tradução de uma forma poética regular e rimada envolve. Para outros enfim, a tradução é uma tentativa de “reprodução” na consciência de que se fica aquém, mas, mesmo assim, se consegue uma razoável correspondência. É aí que eu me situo. Afinal, como observa Umberto Eco num livro recente, na tradução trata-se de dizer “quase a mesma coisa”...

PETRARCA NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

FERNANDO J. B. MARTINHO

NUM TRABALHO de 1974 (“Petrarca esse primeiro moderno”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, 7), Pina Martins sugeria como limite da influência de Petrarca e do petrarquismo “junto da poesia lírica das literaturas nacionais” o século XIX. Octavio Paz, por sua vez, num ensaio de 1993 sobre o amor e o erotismo (*La Llama Doble*), fazia chegar aos anos 90 do século XX a tradição com origem na poesia provençal, e destacada passagem em Dante e Petrarca. Acerca deste chegava mesmo a dizer que “quase toda a poesia europeia de amor pode ser vista como uma série de glosas, variações e transgressões do *Canzoniere*.” Por seu turno, Jorge de Sena, numa nota sobre Petrarca de 1971, escrevia, no seu jeito polémico: “A sua importância na cultura ocidental durou séculos, e está longe de ter-se extinguido: ainda hoje poetas petrarquizam, a única diferença, para pior, é que o ignoram.” Relativamente a Portugal, teria Sena inteiramente razão?

Não sei se de todos se poderá dizer, como ele insinua, que são petrarquistas sem o saberem, como Deleuze disse, de alguns autores ingleses e americanos, que eram spinozistas sem disso se darem conta. Nem isso terá importância, porque, a certa altura, tão difícil se torna destrinçar os fios da meada, que melhor é seguir outras vias menos presas à identificação de fontes. O próprio Sena fornece, a propósito, um excelente exemplo: os sonetos de *As Evidências*, de 1955, alguma coisa deveram aos *35 Sonnets* de Pessoa, os quais, por sua vez, a crítica inglesa não deixou de associar a Shakespeare, eminente representante do petrarquismo na poesia inglesa do seu tempo, e, assim, chegamos, por ínvios caminhos, a Petrarca... Ou não reconhecem um eco da sua sortílega música neste soneto?

Amo-te muito, meu amor, e tanto
que, ao ter-te, amo-te mais, e mais ainda
depois de ter-te, meu amor. Não finda
com o próprio amor o amor do teu encanto.

O *corpus* que defini abrange um arco temporal que vai de 1930 ao ano um do novo milênio, tendo Álvaro de Campos no seu ponto de partida e chegando a um poeta revelado nos anos 90, Pedro Mexia. De Campos já se conhecia a “Nota ao acaso” (in *Sudoeste*, 3, Novembro de 1935), onde Petrarca era usado para agredir Camões, pondo em causa a “sinceridade intelectual” deste e a sua subordinação às convenções da época. Menos conhecido é um poema do mesmo Campos, de Julho de 1930, e onde Petrarca já era citado (*Poesia*, ed. de T. R. Lopes, 2002). O texto em questão pertence à fase de um Campos céptico, se não mesmo cínico. O heterónimo assume aí a pose de um homem desmistificador das aparências com que a vida nos ilude, e que dá conselhos a um interlocutor jovem sobre o “sexo oposto”, para concluir que “tudo é literatura” e que “não somos senão fantasmas de fantasmas”. A lição dada vai, por um lado, no sentido de salientar que não chegamos a viver autenticamente, que tudo nos vem “de fora”, e que, sob o império da literatura, nem sequer seremos “páginas aplicadas de romances”, mas apenas “traduções”, e, por outro lado, ela toma a forma de convite a uma total imersão na vida:

Arregace as mangas da camisa civilizada
E cave terras exactas!
Mais vale isso que ter a alma dos outros!

O tom condescendente dos conselhos dados não é isento de ironia. E Petrarca, que no texto da *Sudoeste* surgia a pretexto das convenções que se substituem à “sinceridade intelectual”, representa aqui o domínio da literatura a que tudo se reduz e que se exerce mesmo no seu desconhecimento:

Você sabe porque está tão triste? É por causa de Platão,
que você nunca leu.
E um soneto de Petrarca, que você desconhece, sobrou-lhe errado,
E assim é a vida.

No texto de Pedro Mexia (*Paráfrase, Avalanche*, 2001), não é menor o peso da ironia. Tal postura é, aliás, comum nos poetas mais jovens, muito conscientes de terem chegado tarde de mais à lite-

ratura, que consideram com um olhar desprendidamente irónico. O poema é uma paródia do exercício escolar a que o título alude. Acompanhamos, na sua leitura, exactamente a descrição da paráfrase de um poema de que, ironicamente, nada mais temos do que essa mesma paráfrase. Petrarca, presença familiar em tais práticas da instituição escolar, sobretudo quando se trata da abordagem de textos canónicos dos períodos de maior incidência petrarquista, surge com total verosimilhança num contexto de confirmação de saberes própria do tratamento institucional dos textos ao nível menos problematizante:

Este poema começa por te comparar
 com as constelações,
 com os seus nomes mágicos
 e desenhos precisos,
 e depois um jogo de palavras indica
 que sem ti a astronomia
 é uma ciência
 infeliz.
 Em seguida, duas metáforas
 introduzem o tema da luz
 e dos contrastes
 petrarquistas que existem
 na mulher amada,
 no refúgio triste da imaginação.

A segunda estrofe sugere
 que a diversidade de seres vivos
 prova a existência
 de Deus
 e a tua, ao mesmo tempo
 que toma um por um
 os atributos
 que participam da tua natureza
 e do espaço criador
 do teu silêncio.

Uma hipérbole, finalmente,
 diz que me fazes muita falta.

A paródia é também um elemento fundamental no poema de Alexandre O’Neill dos fins dos anos 60, *Aos vindouros, se os houver (De Ombro na Ombreira, 1969)*. Aqui, ela incide concretamente sobre o soneto de abertura do *Canzoniere*, “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono” (cf. Rita Marnoto, “O primeiro moderno”, in *JL*, 3 de Março de 2004). A O’Neill, o que lhe interessa é exorcizar, pela ironia, as ansiedades e os temores de uma época que, no meio do aparente domínio da ciência e das tecnologias mais avançadas, faz a experiência da sua irremovível “falha”, e duvida, afinal, do seu futuro:

Vós, que trabalhais só duas horas
 a ver trabalhar a cibernética,
 que não deixais o átomo a desoras
 na gandaia, pois tendes uma ética;
 que do amor sabeis o ponto e a vírgula
 e vos engalfinhais livres de medo,
 sem preçários, calendários, Pílula,
 jaculatórias fora, tarde ou cedo;
 computai, computai a nossa falha
 sem perfurar demais vossa memória,
 que nós fomos pràqui uma gentalha
 a fazer passamanes com a história;
 que nós fomos (fatal necessidade!)
 quadrúmanos da vossa humanidade.

É em nome de uma reivindicação dos direitos do corpo que, por seu turno, Cesariny, sempre pronto a submeter à irrisão e à paródia os *mitos maiores e menores* da nossa tradição cultural, põe em causa as visões idealizantes por ela transmitidas, servindo-se dos exemplos de Dante / Beatriz, Petrarca / Laura, num texto de *Planisfério e Outros Poemas*, de 1961, *Passagem do anti-mundo Dante Alighieri*:

E que quer dizer isso de amor só amor?
 partes alíquotas de dois na cama
 que Dante nunca viu aos pés de Beatriz

Petrarca também não ao pescoço de Laura
[...]

Tudo isso são histórias de encarregados
que andam a ver se não pagamos a conta
se damos sem vencimento a letra antiga
marcada a hebraico na carcela da história
São contos miseráveis de miseráveis
com vinte e cinco séculos de ódio ao corpo
o único transporte navegável
a única matéria que se aguenta
e aguenta
com dentro dele a linfa que varre tudo

Duas décadas antes de O'Neill, compusera Carlos Queiroz, provavelmente com conhecimento da *Posteritati* de Petrarca, *Epístola aos vindouros* (*Epístola aos Vindouros e Outros Poemas*, 1989), suspeitosa, como frequentemente acontece na modernidade literária, da modernidade científica e tecnológica:

Fomos as vítimas inglórias
da infância das técnicas.

Queiroz pode não ter lido a carta de Petrarca; o que seguramente leu foi *La jolie rousse* de Apollinaire, como o mostra o final do poema apelando para a indulgência dos vindouros:

Assim pensando em tudo isto
(E no mais que vereis à transparência
Das lágrimas contidas nestes versos),
Ó felizes vindouros:
Quando a calma cristã dos vossos lares
Em *tædium vitæ* se transforme
E vos inspire a nostalgia
Desta época atroz da infância das técnicas,
Orai por nós, orai por nós, orai por nós!

Nemésio, por sua vez, no melhor da desenvoltura que pôs nos versos da velhice, em *Limite de Idade*, 1971, cita expressamente Petrarca, acompanhando-o do seu mais conhecido *continuador* entre nós, num desenfadado devaneio estival entre “praia e pinho”:

[...]

Enevoado lá fora, preocupado cá dentro, ainda mais dentro metabólico,
Veraneando a taxímetro na saudade de ilhas pelágicas,
Com a coroa asterídea dos meus oito netos na cabeça
E – sobre tudo isto – velho e tolo pela esperança:
Que não é sensato esperar de nada alguma coisa
Mas só de morte fiar puro perdão de Deus,
Entre pinhas reais e Afonso LV, Dinis II,
Com um búzio e uma vieira – *or piango or canto* – muito fina,
Por conta de Camões e um pouco de Petrarca,
Devendo aliás chorar muito mais do que canto
E calar a buzina!

Uma das epígrafes de *Os Quarenta e Dois Sonetos*, de Pedro Tamen, coloca-nos problemas interessantes. É um divertimento, em forma de diálogo, de José Bergamín, no qual figuram Petrarca e Laura, envolvidos num jogo em que, despidos de qualquer aura, respondem a perguntas feitas por um professor. A que vem, então, a desmitificação de dois dos símbolos maiores da lírica amorosa, e num livro em que, precisamente, o amor é o tema dominante? Para que leitura nos estará o poeta a preparar? Lembremo-nos das palavras de Paz que, no princípio, destacámos, e onde defendia que quase toda a poesia de amor europeia podia ser vista como uma série de glosas, variações e transgressões do *Canzoniere*. Tamen terá querido lembrar que, não obstante a irremediável distância de Petrarca, marcada pelo registo paródico que pede de empréstimo a um escritor mais perto de si, o autor do *Canzoniere* é uma referência incontornável, e, ademais, num livro dominado por uma forma e uma temática indissociáveis do poeta de Arezzo. Basta ler um dos sonetos, para nos darmos conta de que este poeta tão exímio em conceptualizar as subtilezas e os paradoxos do amor e tão propenso à expressão complexificante, alusiva dos sentimentos, leu Petrarca

e outros que, ao longo dos tempos, se deixaram seduzir pelo sortilégio do seu canto:

Quase não querer-te é querer-te ainda mais:
 se tudo baixa e funde sobre mim,
 não saibamos de donde ou quando saís
 nem porque chegas ao chegar ao fim,
 ou se outras horas de manhãs de lume
 te dirão tudo ou al que eu não diria.
 Sou um homem pequeno que resume
 o minuto capaz como uma estria
 que risca o mundo para sempre sal
 e fazedor de um ar sempre perfeito:
 que nunca mais, amor, verás o mal
 e o bem que muda o mar e o seu jeito
 de vir ou de ficar neste sinal.
 E eu, quanto mais quero mais aceito.

Ora é precisamente no soneto que iremos encontrar alguns dos momentos mais felizes do diálogo da poesia portuguesa contemporânea com Petrarca. Aí, ocupa um lugar de relevo David Mourão-Ferreira, que incluiu na edição da sua *Obra Poética*, em 1988, a abrir um conjunto inédito, uma *Fala apócrifa de Camões*. Camões recomenda aos que o lêem que o procurem, não nos acidentes da biografia ou nas consagrações oficiais que a posteridade lhe fez, ou nas discussões à volta da edição da sua obra, mas na dimensão essencial da sua vida, a que *viveu* em diálogo com os seus autores de cabeceira. Só a esses, contou “por seus amigos”. Curiosamente, os cinco autores citados, Virgílio e Ariosto, Petrarca, Bembo e Garcilaso, repartem-se enquanto modelos da poesia épica e lírica camoniana, respectivamente. Não por acaso, entre aqueles com quem manteve trato íntimo na lírica, encontram-se duas das figuras maiores do petrarquismo, Bembo e Garcilaso. Embora não seja dos exemplos mais notórios de textos em que, dando a fala a outro poeta, o autor acaba por falar de si mesmo, vê-se que Mourão-Ferreira, grande conhecedor da tradição literária ocidental, estava bem familiarizado com as tradições que os poetas citados representam, e nomeadamente com a que tem o

início em Petrarca. Leia-se o *Soneto do Cativo* de *Os Quatro Cantos do Tempo*, de 1958:

Se é sem dúvida Amor esta explosão
de tantas sensações contraditórias;
a sórdida mistura das memórias,
tão longe da verdade e da invenção;
o espelho deformante; a profusão
de frases insensatas, incensórias;
a cúmplice partilha nas histórias
do que os outros dirão ou não dirão;
se é sem dúvida Amor a cobardia
de buscar nos lençóis a mais sombria
razão de encantamento e de desprezo;
não há dúvida, Amor, que te não fujo
e que, por ti, tão cego, surdo e sujo,
tenho vivido eternamente preso!

Se Mourão-Ferreira aqui *petrarquiza*, é essencialmente por via do relevo que no soneto têm os temas das contradições e da prisão do amor, para além do inexcusável cuidado posto na construção do poema e da agudeza com que nele é desenvolvido o *argumento*. Mas, mais uma vez, é impossível esquecer, como sempre acontece com os poetas portugueses contemporâneos petrarquizantes, que eles leram Petrarca só depois de terem lido Camões. E o eco deste é, a vários níveis, bem sensível no soneto: tudo, afinal, é integrado, de forma individualizada, no universo poético do próprio David. Lembremos que um dos temas maiores da sua poesia é o amor, como logo punha em evidência a epígrafe de Dante do primeiro de *Os Quatro Cantos do Tempo*, “Tutti li miei penser parlan d’Amore”, e que, contrariamente à tradição platonizante tão enraizada na lírica portuguesa, a poesia amorosa de David é uma poesia de celebração do corpo, não só dos sentimentos, mas também dos sentidos e das “sensações”, como vemos no *Soneto do Cativo*.

Num outro poeta da geração de 50, Alberto de Lacerda, encontramos idêntico fascínio pelo que chama a “forma sumptuosa / Austera e nobre” do soneto, num livro impresso em Veneza nos começos dos anos 90 e cujo título, *Sonetos*, não podia ser mais austero nem mais elucidativo quanto

à celebração da mais célebre das formas fixas. Num dos 147 sonetos do volume, o 113º, alude o poeta ao nascimento da forma na Sicília e a um dos poetas que tiveram um papel preponderante no seu surgimento, Jacobo da Lentini, e nesse mesmo texto sobressai um dos motivos que mais associamos à tradição petrarquista, o da “chama”, do “fogo” do amor, aquele que Gaspara Stampa fixou na fórmula “arder amando”. Noutro poema, o 26º, o poeta toma como confidente da “tortura” causada pela “ausência” do ser amado a terra natal de Petrarca, Arezzo:

Ai, Arezzo, palavra Diamantina,
 Ouve a música escura da saudade
 Ouve a tortura pura antiquíssima:
 Ausência criando outra eternidade

Mas em nenhum outro lugar se ouve tão distintamente a “música escura” do petrarquismo como naquele soneto em se tematiza a “bárbara contradição” que abala o coração:

Meu coração, por que te contradizes?
 Porque és contradição apaixonada.
 Tanto acusas e louvas ou desdizes
 Como te fechas num horror cercado

Mas um dos momentos culminantes do uso do soneto na poesia portuguesa contemporânea têm-lo numa colectânea de Manuel Alegre publicada em 1993, *Sonetos do Obscuro Quê*. Poeta muito consciente da sua inserção na tradição poética ocidental, Manuel Alegre procede aqui, sob o impulso tutelar de Dante, como ele poeta do exílio e da errância, à revisitação de alguns dos momentos e vozes cimeiros desse legado, que inclui também a contemporaneidade. A presença de Dante, glosado, epigrafado, aludido, não impede que o poeta dialogue com outras vozes, nomeadamente com outras duas igualmente responsáveis pela consolidação do soneto, Guido Cavalcanti e Petrarca. O eco deste último, o ponto mais alto de toda uma tradição que, deliciada e interminavelmente, *teoriza* os paradoxos do amor, é bem audível no terceto de fecho de *Teoria do amor*, não sem que antes, contraditoriamente, o poeta se mostre sensível às irrecusáveis sugestões do *antipetrarquismo*:

Amor é mais fazer do que dizer.
 Por amor no teu corpo fui além
 e vi florir a rosa em todo o ser
 fui anjo e bicho e todos e ninguém:

Como Bernard de Ventadour amei
 uma princesa ausente em Trípoli
 amada minha onde fui escravo e rei
 e vi que o longe estava todo em ti.

Beatriz e Laura e todas e só tu
 rainha e puta no teu corpo nu
 o mar de Itália a Líbia o belvedere.

E quanto mais te perco mais te encontro
 morrendo e renascendo e sempre pronto
 para em ti me encontrar e te perder.

Caberia ainda referir, neste contexto, as glosas de temas e motivos do *Canzoniere* que Orlando Neves faz nos sonetos que constituem a primeira parte de *Nocturnidade*, 1999, sob o título *Epístolas a Francesco*.

Poeta de uma *família* diferente da do seu coetâneo e amigo Manuel Alegre, fazendo sua não a tradição do lirismo elevado mas a da auto-ironia e da suspeição sobre os grandes temas e a de uma linguagem dessolenizada, Fernando Assis Pacheco cita, no original, dois versos de uma conhecida poeta do petrarquismo quinhentista italiano, Gaspara Stampa, num dos poemas da colectânea póstuma *Respiração Assistida*, 2003. A desenvoltura do poeta fica logo patente no título do texto (*Sacado da Gasparina*), com o uso desinibido do calão e a familiaridade com que se refere à poeta quinhentista. Por detrás do tom displicente da sua lira, estava um poeta que era senhor de uma notável cultura poética. Dos dois versos que cita da Gasparina – apresentada como “exemplo sublimado / [de] amante” na primeira elegia de Duíno, de Rilke –, é indicada, em nota, a fonte bibliográfica. Por outro lado, torna-se evidente, não obstante a clave irónica sob que coloca o texto, que Assis Pacheco está bem familiarizado com o código petrarquista, como se vê pela referência às “almas namoradas”, aos tormentos, às lágrimas e ao “fogo” de amor, e à sublimação de tudo isso que o canto realiza:

Piangerò arderò canterò sempre
 como fazem as almas namoradas
 sobretudo em verso e mais as castigadas
 pelos demónios que transportam dentro
 o amor toca a todas as espécies
 mas à humana muito em particular
 desde os primeiros bípedes do Afar
 que supõe-se o enumeravam entre as febres
 como ponta de cigarro no arvoredo
 que se transforma logo em fogo basto
 fica de ele passar só cinza mas
 io d'arder amando non mi pento.

De composição um pouco anterior ao texto de Assis Pacheco é um poema de Manuel Gusmão incluído em *Mapas o Assombro a Sombra* (1989-1993), 1996, “Há o retrato dela por trás dele”, em que a memória que associa Laura e Beatriz serve os propósitos de um universo poético que faz da força *alucinatória* da “imagem” e da “imaginação” o seu fundamento maior:

Há o retrato dela por trás dele.
 É pois só a imagem
 da imagem de Laura que o atormenta. que vibra como
 o halo do candeeiro
 na imaginação
 do amor.
 O medo de a ter perdido antes de a ter encontrada.
 A alucinação entretanto faz que o mundo venha até aqui.
 A dois passos.
 É no limiar que ela vem. E é a *aura* dela
 que trémula a precede junto dele que estremece
 na sombra do coração.
 Laura é a minha Beatrice, he said.
 Ma io non sapeva. E ele olha para, como se
 pudesse olhar para aqui. Como se de aqui lhe pudesse
 vir algum
 socorro.

A familiaridade com o código petrarquista é sensível em dois poemas longos de *Toda a Terra*, de Ruy Belo, 1976, dedicados à paixão de Garcilaso por Isabel Freire, dama do séquito da Infanta D. Isabel quando do seu casamento com Carlos V. A consciência irônica das convenções próprias do código faz mesmo com que eventualmente se deslize para o *antipetrarquismo*:

eu procurava
 [...] uma razão a única razão (e não sentimental como afinal o é)
 a convenção que adopto de petrarquizar
 neste meu verso aparentemente livre
 mas no fundo apoiado no decassílabo
 [...]

E chegamos a dois poetas revelados nos anos 80, que representam uma orientação típica do período, a de uma poesia que entra desinibidamente em diálogo com o discurso da cultura. O primeiro, Luís Filipe Castro Mendes, alia a esse culturalismo um pendor classicizante que o leva a privilegiar não apenas o metro e a estrofação regulares e a rima, como a recorrer a formas poéticas tradicionais. Num poema de *Viagem de Inverno (Petrarca coroado no Capitólio – 1341)*, 1993, toma como tema um dos episódios mais relevantes da biografia de Petrarca: a coroação como poeta laureado no Domingo de Páscoa de 1341, no Capitólio, em Roma. O texto assume, dentro do esquema estrófico do soneto inglês, a forma de uma fala dos poetas que reagiram mal à coroação de Petrarca, a qual ocupa os três quartetos, a que se segue, num dístico, a conclusão enunciada pelo poeta-narrador:

“Que um só personagem tenha sido
 de todos o eleito nos parece
 abuso singular do dom divino
 que não sabe entender a dura prece.
 Não nos interessa prémio nem castigo,
 temos diante nós a Eternidade.
 Injusto nos parece tal destino,
 que coroa assim a vã facilidade.

Príncipe dos Poetas ele fora,
 que numa só palavra saberia
 trazer junto da terra nesta hora
 quanto a memória sabe de alegria”.

Assim falavam os demais poetas:
 suas pobres palavras hoje desertas.

O poema acaba por conduzir a uma reflexão sobre os aspectos menores da instituição literária, para o caso as rivalidades entre poetas, e a vanidade dos esforços dos que, envolvidos nas intrigas do seu tempo, querem a todo o custo impedir o reconhecimento da verdadeira grandeza. Digna de registo é a presença, na obra deste poeta que tão deliciadamente se entrega ao *jogo de fazer versos*, de três triunfos, que, todavia, pela reduzida dimensão e pelas suas opções estróficas, se afastam do modelo petrarquiano e do forte investimento que o poeta de Arezzo nele pôs. Transcreva-se, aqui, o que fez em homenagem a um célebre romance moderno, *Margarida e o Mestre* do russo Mikhail Bulgakov:

O corpo tens na alma oferecido
 ao mais escuro lado da Razão:
 dissemos só palavras sem sentido,
 mudámos o desejo em negação.

E fez-se do teu nome cinza rara,
 versos com o rigor da exaustão;
 a certeza da neve mais clara
 a fustigar as árvores. E a mão,
 adormecendo o tempo na cintura,
 a deixar entrever tua loucura...

Entre parênteses, registre-se o exercício que, em jeito de irónico *digest*, José Emílio-Nelson faz a partir dos *Triumphs*, em *I Trionfi (Excertos)*, de *Polifemo e Outros Poemas*, 1983:

Triunfa a Fama de plumas
 Golpeando as armas do tríptico extenso,
 Animal que tolda o som épico.

Triunfa a Eternidade sacra e luminosa,
 Rasga no azul o azul que persegue,
 A convicção anterior, simpleza e
 Desproporção.

Triunfa a Castidade inacessível,
 Complacência que se estende
 Por frisos de trama para um tear
 De bordaduras largas.

Triunfa a Morte no mosaico intenso
 Desdenha e intercala-se com personagens insípidas
 A inculcar desígnios.

Triunfa o Tempo, músculo saliente
 De um discóbolo, o portal do fogo.

O outro poeta enquadrável na orientação culturalista de alguma da poesia do último quartel de Novecentos é Paulo Teixeira, que, no diálogo com figuras relevantes do mundo da literatura e das artes, recorre com frequência, especialmente na primeira fase da sua obra, ao monólogo dramático. O dar-lhes a fala, no caso dos escritores, não pressupõe necessariamente por parte do poeta qualquer preocupação de mimetização estilística. Usa, sim, Paulo Teixeira uma dicção poética elevada, em contraste com alguma poesia imediatamente sua anterior que aposta numa linguagem mais coloquial. As personagens, surpreendidas num momento capital ou de crise da sua existência, aludem a episódios ou circunstâncias do seu percurso biográfico, que requerem, para a consecução do processo comunicativo, a cooperação de um leitor informado. Em *A Região Brilhante*, de 1988, encontramos um poema em que é Petrarca que toma a fala, dirigindo-se a Laura, ao saber da sua morte em Parma, em Maio de 1348. A voz que chega até nós dá não apenas expressão à dor irreparável causada pela morte da mulher amada, mas também a um contraditório sentimento de frustração de quem, pela desmedida idealização desse amor, renunciou, afinal, a viver:

Já o azul das alturas se abate sobre a terra
 como a tua mão, outrora, no ventre como um monte
 adormecido. Eu, fazendo da solidão e do ócio

um rito quase monástico, em que divino e humano desejando-se se receiam para sempre, caminhando vou com passos ineptos na luz desse rosto uma vez entrevisto e logo desvelado pelos abismos. No calor suportado de uma vida que em si guarda um coração encimado por neves não enternecidas: os versos oferecidos a uma mulher (*stilnovisti / come gli altri*) menos que as outras odiada.

Ao mundo agrada um sonho rápido como o meu.

Vasco Graça Moura, que se inclui igualmente na tradição do *poeta culto*, deu-nos recentemente a ler, na sua totalidade, as *Rimas* de Petrarca. Num poema de *A Furiosa Paixão pelo Tangível*, de 1987, *O Desgaste das Imagens*, começa por fazer, com irónico *desrespeito*, referência a Laura e Beatriz como duas imagens que, para nosso alívio, se apagaram e que, pelo desgaste a que foram submetidas, se tinham tornado “insuportáveis”. Então, Vasco Graça Moura não adivinhava certamente que viria a traduzir Petrarca, nem Dante, diga-se de passagem, embora já averbasse na sua bibliografia traduções de Shakespeare, Enzensberger e Gottfried Benn. Mas nisto de traduções, e no que permitem deduzir acerca das afinidades e famílias poéticas de um autor, não andamos longe do que John Ashbery disse, um dia, a propósito das influências: não somos nós que as escolhemos, mas elas que nos escolhem. E alguns anos depois da saborosa diatribe sobre Laura em *A Furiosa Paixão pelo Tangível*, vemos Graça Moura incluir Petrarca na lista dos seus “mestres”, na “Nota final” dos *Poemas Escolhidos*, onde, de resto, não custa imaginar, há longos anos já devia figurar. Perto do fecho dessa nota, escreve o poeta que “nunca nada é inteiramente nosso”. É entre essa salutar constatação e o gesto de pôr a par na sua bibliografia poética o *albeio* e o *próprio*, que há que situar a aventura poética de um autor que não cessa de nos surpreender e que no que faz deixa perceber que pertence à estirpe daqueles “que inventam a poesia [...] / como radical abalo do mundo”.

A VAGA DE FUNDO DO PETRARQUISMO: LEOPARDI E MONTALE

GIULIO FERRONI

A HISTÓRIA “moderna” do petrarquismo, pelo menos a partir do século XVIII, é sobretudo história da distância que o afasta daquela sua função de instrumento comunicativo entre “alfabetos” e de forma de expressão moral e sentimental, com a difusão de novas formas de linguagem “mediana”, de novos modos de comunicação e de expressão dotados de um valor representativo, enquanto instrumento de identificação pessoal e social. Particularmente ambíguo pode parecer, em tal sentido, o petrarquismo das *Rime* de Vittorio Alfieri: que funciona também como instrumento de identificação, não conduzindo, todavia, por um percurso de integração social, mas antes rumo a uma afirmação plena e agressiva do “eu”, com desdenhosa dignidade e “virtude”, com uma liberdade contraditoriamente virada, note-se, “contra” os poderes instalados e contra a mediania da linguagem corrente no “século” vil em que calhou ao escritor viver. O petrarquismo alfieriano erige-se, pois, em “impossível” tentativa de reencontrar e restaurar a nobreza do poeta, qual arma fora do tempo, na luta que o nobre piemontês empreende contra a própria nobreza contemporânea. Além disso, para lá desta singular configuração do petrarquismo alfieriano, na passagem do século XVIII para o XIX a falta de um modelo estilístico identitário traz à ribalta a imagem e o fascínio de Petrarca como poeta do amor e da dor, imagem essa à qual se associa uma outra, mais genérica, a do grande italiano. Bastará recordar a história da visita a Arquà do Foscolo de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (carta de 20 de Novembro), com o desdém que a Jacopo suscita o estado de abandono da “sacra casa di quel sommo italiano” e a imagem da sua poesia toda “celeste”, dolente e apaixonada, que depois encontra mais intenso e “romântico” aprofundamento nas palavras que Jacopo e Teresa irão trocar, na carta de 14 de Maio.

Essa imagem será fixada por Leopardi na canção *Ad Angelo Mai*, em cuja quinta estrofe, a Dante, sob o signo do “dolore”, é associado

Petrarca, “sfortunato amante”, opondo, à intensidade daquela dor e daquela vida votada ao “pianto”, o “tedio” e o “fastidio” do presente, de uma condição contemporânea que se oferece sob o signo do “nulla”:

E le tue dolci corde
 susurravano ancora
 dal tocco di tua destra, o sfortunato
 amante. Ahi dal dolor comincia e nasce
 l'italo canto. E pur men grava e morde
 il mal che n'addolora
 del tedio che n'affoga. Oh te beato,
 a cui fu vita il pianto! A noi le fasce
 cinse il fastidio; a noi presso la culla
 immoto siede, e su la tomba, il nulla. (vv. 66-75)¹

Mas já antes da canção *Ad Angelo Mai* Leopardi tinha reconhecido em Petrarca um grande poeta do “cuore”: nas primeiras páginas do *Zibaldone*, tinha-o nomeado, a par de Ariosto, enquanto exemplo daquela “bella negligenza” necessária aos clássicos (c. 21), pondo em evidência as “immagini affettuose” e a “mollezza” da sua poesia:

Son propri esclusivamente del Petrarca in quanto all'affetto, non solo la copia, ma anche quei movimenti pieni του πάθους e quelle immagini affettuose (come: E la povera gente sbigottita ec.) e tutto quello che forma la vera e animata e calda eloquenza. E dall'influsso che ha il cuore nella poesia del Petrarca viene la mollezza e quasi untuosità come d'olio soavissimo delle sue Canzoni, (anche nominatamente quelle sull'Italia) e che le odi degli altri appetto alle sue paiano asciutte e dure e aride, non mancando a lui la sublimità degli altri e di più avendo quella morbidezza e pastosità che è cagionata dal cuore. (c. 24)²

¹ Pelo que diz respeito aos vários textos de Leopardi (excepção feita ao *Zibaldone*) citar-se-á sempre da edição, que oferece grande facilidade de manejo, integrada na colecção “I Diamanti”, *I Canti e le Operette morali*, a cura di G. Tellini, Salerno, Roma, 1994; da mesma colecção se cita Petrarca, *Il Canzoniere e I Trionfi*, a cura di E. Fenzi, Salerno, Roma, 1993.

² O *Zibaldone di pensieri* é citado da edição crítica, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano, 1991.

E, a 11 de Agosto de 1820, sublinhava o carácter “meridionale” da sua “malincolia” (c. 205). Há-de precisar depois que nos seus “primi saggi” de poesia lírica tinha deparado consigo mesmo a imitar Petrarca (c. 2185, 28 de Novembro de 1821). Mais tarde, chegará a notar, agudamente, a deformação hermenêutica decorrente da essência retroactiva do petrarquismo, ou seja, do facto de, por ser tão imitado, em virtude da difusa circulação imitativa da sua linguagem, Petrarca quase não poder ser lido sem parecer, ele próprio, um imitador (ideia que bem mereceria ser objecto de reflexão, para tantos dos veementes estudiosos da teoria da recepção, da intertextualidade, da secular hegemonia do petrarquismo e do classicismo, etc.):

Altro ostacolo alla durata della fama de' grandi scrittori, sono gl'imitatori, che sembrano favorirla. A forza di sentire le imitazioni, sparisce il concetto, o certo il senso, dell'originalità del modello. Il Petrarca, tanto imitato, di cui non v'è frase che non si sia mille volte sentita, a leggerlo, pare egli stesso un imitatore: que' suoi tanti pensierini pieni di grazia o d'affetto, quelle tante espressioni racchiudenti un pensiero o un sentimento, bellissime ec. che furono suoi propri e nuovi, ora paiono trivialissimi, perchè sono in fatti comunissimi. Interviene agl'inventori in letteratura e in cose d'immaginazione, come agl'inventori in iscienze e in filosofia: i loro trovati divengono volgari tanto più facilmente e presto, quanto hanno più merito. (cc. 4491-4492, 20 de Abril de 1829).

Mas, mais do que os dados estilísticos, linguísticos e hermenêuticos, com todo o seu relevo, mais do que os próprios horizontes críticos e interpretativos, também eles particularmente fecundos, o que mais importa na relação de Leopardi com Petrarca e o que define em profundidade o seu cariz é certamente o modo como é dado corpo à noção e ao próprio sentimento de amor, que logo se intersecta com o sentido da distância, num nó de relações espaciais e temporais. Assim acabam por assumir essencial relevância, para a poesia leopordiana, canções “canónicas” como a 126^a, “Chiare, fresche et dolci acque”, e sobretudo a 129^a, “Di pensier in pensier, di monte in monte”, nas quais a sugestão da distância acaba por se fixar num absoluto espacial e num efeito de repetição do tempo: por entre uma sucessão de imagens, a distância acaba por se fixar, como condição e procura, num presente absolu-

to, precisamente assinalado e determinado pelas relações espaciais e temporais e pela sua intersecção relativa.

Para o jovem e “inexperiente” Leopardi, a leitura e a prática de Petrarca parecem encontrar-se imediatamente ligadas ao desejo de amor, ao enamoramento, à vivência do sentimento amoroso. Já no final do *Diario del primo amore*, nos últimos dias de 1817 o jovem que está apaixonado por Gertrude Cassi Lazzari sublinha e reivindica a espontaneidade do sentimento experienciado, dizendo que, naqueles dias, nunca o quis falsear, evitando assim a leitura de coisas de amor, qualquer que fosse o seu género, e excluindo, portanto, o próprio Petrarca:

Ma sempre sincerissimamente detestando ogni ombra di romanzeria, non credo d'aver sentito affetto né moto altro che spontaneo, e non ho in queste carte scritta cosa che non abbia effettivamente e spontaneamente sentita: né ho pur mai voluto in questi giorni leggere niente d'amoroso, perché, come ho notato, gli affetti altrui mi stomacavano, ancorché non ci fosse punto d'affettazione; manco il Petrarca, comeché credessi che ci avrei trovato sentimenti somigliantissimi ai miei.

O jovem temia reconhecer aqueles sentimentos que estava a vivenciar ou que pensava vivenciar no Petrarca que já conhecia e que não leu durante aqueles dias, precisamente para evitar a aferição da sua própria disposição “mimética”, do próprio envolvimento naquele desejo “triangular” acerca do qual nos convidará a meditar René Girard: sabe bem que Petrarca é como que a origem suspensa da qual decorrem tais sentimentos (como podia saber que eram “somiigliantissimi” aos seus?). Além disso, o poeta de Vaucluse marca o início dos tercetos de *Il primo amore*, que àquela mesma experiência são dedicados: o *incipit*, “Tornami a mente il dì che la battaglia / d'amor sentii la prima volta”, corresponde certamente a um eco do 336º soneto dos *Rerum vulgarium fragmenta*, “Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella / ch'indi per Lethe esser non pò sbandita”, dando por descontado o facto de que em todo o desenvolvimento linguístico do *Primo amore* permanece o rasto, expresso através das mais variadas formas, dos *Triumph*i petrarquescos.

Tornare (voltar, regressar) constituirá, aliás, ao longo de todo o percurso da poesia leopardiana (com referência, exactamente, à temática

amorosa) uma espécie de subtil fio linguístico através do qual é regulado o olhar dirigido ao passado, sentimentos, presenças, experiências perdidas: será sempre um *tornare* na distância, numa situação de afastamento espacial e temporal. Basta recordar o regresso da emoção, perante a beleza do mundo natural, em *Il Risorgimento* (“Meco ritorna a vivere / la spiaggia, il bosco, il monte”, vv. 97-98), ou o célebre início de *Le ricordanze* (“Vaghe stelle dell’Orsa, io non credea / tornare ancor per uso a contemplarvi”), ou ainda, na sua última estrofe, o regresso da Primavera, a que corresponde o não regresso de Nerina:

Se torna maggio, e ramoscelli e suoni
van gli amanti recando alle fanciulle,
dico: Nerina mia, per te non torna
primavera giammai, non torna amore. (vv. 162-165)

Alastrando de modo absoluto, o *tornare* marcará presença na última poesia de amor e desamor, com a exaltação de *Il pensiero dominante* (“pensier che innanzi a me sì speso torni”, v. 6) e com o regresso irresistível e sensual da mulher no *incipit* de *Aspasia*: “Torna dinanzi al mio pensier talora / il tuo sembiante, Aspasia” (depois ampliado no oitavo verso, “quella superba visione risorge”).

Explicitamente petrarquesco é também, já no final de *Il primo amore*, o motivo da fixação e do *appagamento* (apacamento) pela imagem:

Vive quel foco ancor, vive l’affetto,
spira nel pensier mio la bella imago,
da cui, se non celeste, altro diletto
giammai non ebbi, e sol di lei m’appago. (vv. 100-103)

Nos *Rerum vulgarium fragmenta*, pode-se remontar à 23ª canção e ao seu 152º verso, “Io, perché d’altra vista non m’appago”, na qual “appago” rima com “imago” e “vago” do 157º e do 158º versos. Duas dessas palavras-rima de “Nel dolce tempo della prima etate” abrem um circuito que leva à canção leopardiana da distância extrema, platónica e, se é possível dizê-lo, ultrapetrarquesca, *Alla sua donna* (“che dell’imago, / poi che del ver m’è tolto, assi m’appago”, 43-44), com “vago” (não em posição rimática) no sexto verso e “vaga” no 52º. Ao longo desse

círculo, sinais de vária índole, semanticamente mais característicos, podem-se encontrar nas grandes canções em que, sob diversas formas, se evoca a imagem de Laura, a 125^a (“Se ‘l pensier che mi strugge”), “Ma come po’ s’appaga / l’alma dubbiosa et vaga” (vv. 64-65, rima já usada, por sinal, no soneto 75.6-7); a 127^a, “In quella parte dove Amor mi sprona”, com várias imagens da natureza nas quais se reconhece a imagem da amada; e, sobretudo, a 129^a, “Di pensier in pensier, di monte in monte”, em cujos versos, entre desenho e sombreado da figura da mulher distante, o que dá lugar a um *appagamento* pelo erro, é feito recurso à própria rima, “vaga” / “appaga”:

Ove porge ombra un pino alto od un colle
 talor m’arresto, et pur nel primo sasso
 disegno co la mente il suo bel viso.
 Poi ch’a me torno, trovo il petto molle
 de la pietate, et alor dico: Ahi lasso,
 dove se’ giunto, et onde se’ diviso!
 Ma mentre tener fiso
 posso al primo pensier la mente vaga,
 et mirar lei, et obliar me stesso,
 sento Amor sì da presso
 che del suo proprio error l’alma s’appaga:
 in tante parti et sì bella la veggio
 che, se l’error durasse, altro non chaggio. (129.27-44)

No petrarquismo de *Alla sua donna*, que foi estudado de modo particularmente preciso por Luigi Blasucci³, a figura feminina assume, além disso, uma natureza puramente hipotética: é como se Laura tivesse sido reduzida a pura essência, esvaziada que foi dos seus emblemas e dos seus atributos, da sua preciosidade de Dafne e da sua dimensão cristã. Nessa configuração de uma distância paradoxalmente “vazia”,

³ “Petrarchismo e platonismo nella canzone *Alla sua Donna*”, in *I tempi dei “Canti”*. *Nuovi studi leopardiani*, Einaudi, Torino, 1996, pp. 62-80. Para este ensaio reenviamos, também em virtude das relevantes indicações bibliográficas sobre o petrarquismo leopardiano.

projeções espaciais e temporais resistem, na sua pura forma. Espaços e lugares diversificados são chamados em causa, quer no *incipit* (“Cara beltà che amore / *lunge* m’inspiri o *nascondendo il viso*, / fuor se *nel sonno* il core / ombra diva mi scuoti, / o *ne’ campi* ove splenda / più vago il giorno e di natura il riso”, vv. 1-6), quer na quarta estrofe da canção:

Per le valli, ove suona
del faticoso agricoltore il canto,
ed io seggo e mi lagno
del giovanile error che m’abbandona;
e per li poggi, ov’io rimembro e piagno
i perduti desiri, e la perduta
speme de’ giorni miei... (vv. 33-34)

A primeira estrofe concluiu-se com um entrelaçamento de três tempos fundamentais, passado, presente e futuro, projectados sobre um horizonte hipotético:

forse tu l’innocente
secol besti che dall’oro ha nome,
or leve intra la gente
anima voli? o te la sorte avara
ch’a noi t’asconde, agli avvenir prepara? (vv. 7-11)

Mas já anteriormente a *Alla sua donna* Leopardi tinha fixado a solidão do amante com um módulo temático inevitavelmente petrarquesco (continuando a dirigir o seu olhar, *in primis*, para “Di pensier in pensier, di monte in monte”). Tome-se como ponto de partida a segunda estrofe de *La vita solitaria*:

Talor m’assido in solitaria parte,
sovra un rialto, al margine d’un lago
di taciturne piante incoronato.
Ivi, quando il meriggio in ciel si volve,
la sua tranquilla imago il Sol dipinge,
ed erba o foglia non si crolla al vento. (vv. 23-28)

Não se pode deixar de sentir (aqui e nos versos sucessivos, não citados) a sugestão da supracitada terceira estrofe da 129ª canção, à qual se virá juntar, além do mais, a do *incipit* do 259º soneto (“Cercato ho sempre solitaria vita”). Ademais, no idílio contíguo, *Il sogno*, a evocação da jovem morta processa-se em termos que remetem para as várias aparições de Laura, em primeiro lugar a do célebre soneto, “Se lamentar augelli, o verdi fonde”, o 279º.

Sem referir, por agora, tantos empréstimos, mesmo mais específicos, bem como verdadeiras e próprias citações textuais de Petrarca⁴, podemos notar que o sentido da distância e da memória, nas suas coordenadas espaciais e temporais, é por Leopardi desenvolvido à luz da mais radical negatividade, num confronto que se faz cada vez mais lacerante com o que foi, cujas possibilidades se viram cerceadas pela acção devastadora da natureza. Em *A Silvia*, o absoluto da memória desenvolve-se através da evocação de um tempo bloqueado, uma espécie de passado total (captado quando vem à ideia, “d’in sui veroni del paterno ostello”): um regresso à felicidade negada pela morte da mulher, um passado apagado pela acção devastadora do tempo (“Tu pria che l’erbe inaridisse il verno, / da chiuso morbo combattuta e vinta, / perivi, o tenerella”, vv. 40-42). Esse passado de Sílvia, tal como depois o *non tornare* de Nerina, ao qual acima acenei, é um não ter sido, é um passado não alcançado, não vivido, vivido por outrem: “e non vedevi il fior degli anni tuoi; / non ti molceva il core, / la dolce lode or delle negre chiome / or degli sguardi innamorati e schivi; / né teco le compagne ai dì festivi / ragionavan d’amore” (vv. 42-48). A morte, nessas jovens, revela os seus traços femininos e virginais, o que em *Amore e morte* leva a fazer dela uma “bellissima fanciulla” (v. 10), até à imagem final de virgem e mãe piedosa e consoladora (“solo aspettar sereno / quel dì ch’io pieghi addormentato il volto / nel tuo virgineo seno”, vv. 122-124), evocando certos tons e certos momentos do *Triumphus mortis*,

⁴ Entre as mais célebres, imediatamente reconhecíveis, encontram-se as relativas a *Il passero solitario* (que reenvia para o 226º soneto de Petrarca, “Passer mai solitario in alcun tetto”, bem como para o 253º, “Vago augelletto che cantando vai”) e a *Canto notturno* (cujo 135º verso, “e noverar le stelle ad una ad una”, retoma directamente, dos *Rerum vulgarium fragmenta*, “Ad una ad una annoverar le stelle”, 127.85).

em particular do primeiro capítulo, com a narração da morte de Laura. E se *Aspasia* faz emergir a mais intensa e sinuosa referência a uma corporalidade viva (apesar de negada e rejeitada), em termos certamente bastante longínquos dos modelos petrarquescos, algumas remissões para Petrarca poderão ser feitas a propósito das duas composições sepulcrais, especialmente pelo que toca à segunda, *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, na qual o resistente fascínio da beleza feminina se afirma no confronto com a sua corrupção física: sob a “viva / immagine del ciel” (vv. 21-22) que transparecia do corpo da mulher, vislumbra-se então a decomposição cadavérica; Leopardi não contempla a lonjura e a persistência da beleza perdida (o “bel velo” de Laura), mas a sua concreta e definitiva decomposição em pó e sombra, notando a insuperável contradição entre o ápice da beleza e aquela sua repelente dissolução:

Natura umana, or come,
se frale in tutto e vile,
se polve ed ombra sei, tant'alto senti? (vv. 50-52)

Se entre as tesselas petrarquescas, para além do adjectivo “frale”, podemos considerar o 244º soneto, “Veramente siam noi polvere et ombra” (v. 12), fica bem claro como Leopardi tenha projectado a vaga de fundo do petrarquismo pelos mais tensos e lacerados horizontes do moderno.

Numa condição linguística situada, em termos absolutos, para além do petrarquismo, a sua vaga de fundo resiste, contudo, na distância à luz da qual a figura feminina continua a ser percebida na poesia, por tantas aspectos tão “leopardiana”, de Montale: ao longo das suas diversas fases, desenvolve-se a parábola de um *petrarquismo sem Petrarca*, que não exclui ecos e empréstimos directos do *Canzoniere*, já devidamente estudados por Mengaldo, Savoca ou Macri⁵, tendo o próprio poeta reconhecido, em *Finisterre*, o seu particular e explícito

⁵ P. V. Mengaldo, “Un libro importante su Montale”, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze, 1987, pp. 189-214; G. Savoca, “Sul petrarchismo di Montale”, in *Parole di Ungaretti e Montale*, Bonacci, Roma, 1993, pp. 61-80; O. Macri, *La vita della parola. Studi montaliani*, Le Lettere,

momento de “petrarquismo”⁶. Nessa poesia, o “tu” tem um papel essencial: através de um subtil jogo, o autor quis negar a identificação com personagens reais, declarando que “non serve a nulla identificare questa o quella donna perché nelle mie cose il *tu* è istituzionale”⁷, para depois ironizar no exergo de *Satura*: “I critici ripetono, / da me depistati, / che il mio *tu* è un istituto”⁸. Mas, contudo, esse “tu” quase sempre se dirige a uma figura feminina que tem muitas e muitas encarnações (e também o confronto biográfico, com a subtil trama ‘romanesca’ que o comporta, pode ser fascinante), velada ou na sombra, real ou fictícia, tantas vezes distante: entre nomes ditos e nomes não ditos, desde Arletta chamada Annetta até Clizia (a mais “petrarquesca” de todas), até Volpe, a anti-Beatrice por excelência, até Mosca, etc. Há textos em que a identificação não é clara, comportando a sobreposição e o entrelaçamento de várias figuras, às quais correspondem também múltiplos desfasamentos espaciais e temporais; mulheres cantadas em vida e em morte, como uma multiplicação de Lauras derramadas sobre o quotidiano burguês, sobre a existência

Firenze, 1996, passim; a não esquecer, R. Bettarini, “Clizia e la vita che fugge”, in *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica in ricordo di Giorgio Chiarini*, a cura di G. Chiappini, Alinea, Firenze, 1998, pp. 255-263. Muito feliz a fórmula proposta para Montale por R. Gigliucci, “Petrarchismo metafísico e Montale”, *Sincronie*, 8, 2004, 15, pp. 77-92, e “Petrarchismo degli emblemi e dantismo della parola: appunti su Montale”, in *Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di A. Cortellessa, Bulzoni, Roma, 2005, pp. 143-149, e com maior amplitude, num volume no prelo intitulado, *Realismo metafísico e Montale*.

⁶ Célebre o passo da *Intervista immaginaria* de 1946, agora em *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, 1996, p. 1483: “Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca. Ho proiettato la Selvaggia o la Manetta o la Delia (la chiamo come vuole) dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria”.

⁷ Cf. L. Greco, *Montale commenta Montale*, Pratiche, Parma, 1980, p. 35.

⁸ A poesia de Montale é sempre citada a partir de *L'opera in versi*, edição crítica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino, 1980 (neste caso, p. 275).

moderna casual e dispersa, mas ainda capazes de suscitar, por si, fugas imprevistas, clarões, rasgos evanescentes de absoluto. Pode tratar-se de mulheres só esporadicamente encontradas e conhecidas, cuja distância se define em expressões, gestos, pequenos objectos através dos quais é retomado e fixado o seu mundo quotidiano, a sua movência por entre contingências que, enquanto tal, pareceriam negar qualquer reconhecimento.

Pondo de parte a Esterina de *Falsetto*, que ainda recorda D'Annunzio, o primeiro “tu” dos *Ossi di seppia* é dirigido, mesmo *In limine*, àquela a quem se desejam e se oferecem as vias da fuga, convidada que é a procurar “una maglia rotta nella rete” (p. 5), isto é, a actriz Paola Piccoli. Por detrás desse convite, ficam contidos alguns rastros petrarquescos que têm tanto de ténue como de essencial, ou seja “rimena”, no segundo verso, “vi rimena l'ondata della vita”, que recorda, irresistivelmente, um dos *incipit* mais famosos de Petrarca, o do 310º soneto, “Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena”⁹; e a rima “grembo” / “lembo” (vv. 7-8), que encontra o seu mais intenso precedente em “Chiare, fresche et dolci acque” (126.42-46; a acrescentar “nembo”, no 45º verso)¹⁰. A mesma rima “grembo” / “lembo” volta a ser utilizada, em posição de emparelhada, numa outra composição para Niccoli, *Crisalide* (mas não na primeira redacção manuscrita; p. 86), na qual também encontramos (desta feita na primeira redacção) outra mais banal, mas de eleição petrarquesca, “onde” / “fronde”.

Um possível petrarquismo montaliano, em muito anterior a *Finisterre*, pode ser rastreado não tanto por entre esses e outros minuciosos dados intertextuais, sobre os quais não me vou deter (embora de modo nenhum mereçam ser descurados), quanto na definição espacial e temporal da distância da figura feminina. Primordial relevo, em *Ossi di seppia*, é conferido a Arletta / Annetta / Aretusa, marcada para a morte pelo destino, figura da mulher que não pôde viver, com uma adolescência rapidamente esgotada e uma experiência de vida que lhe foi recusada (a identificar, na realidade, com Anna degli Uberti, que

⁹ T. Arvigo, *Guida alla lettura du Montale. Ossi di seppia*, Carocci, Roma, 2001, nota *ad locum*.

¹⁰ A rima “grembo” / “lembo” é, aliás, dantesca: *Purgatorio* 7.68-72 (com “sghembo” no v. 70).

morreu em Florença, com cinquenta e quatro anos, solteira, mas em 1959). Essa figura, petrarquescamente dotada com traços de Dafne, em *Incontro* (poesia publicada no ano de 1926 em *Il Convegno* e inserida na segunda edição de *Ossi*), parece mover-se como que a palpitar, “misera fronda che in un vaso / s’alleva s’una porta di osteria”, nela reconhecendo o poeta “un’altra vita” que se faz sua, “ingombro d’una / forma” que lhe foi subtraída, ao ver as *folbas* transformarem-se em *cabelos* femininos:

Forse riavrò un aspetto: nella luce
radente un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso
s’alleva s’una porta di osteria.
A lei tendo la mano, e farsi mia
un’altra vita sento, ingombro d’una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
alle dita non foglie mi si attorcono
ma capelli. (p. 97)

Se muitos dos textos que, entre *Ossi di seppia* e *Le occasioni*, circulam em torno de Arletta / Annetta / Aretusa, são desenhados sobre um mesmo fundo mítico / metafórico (por detrás do qual é também possível distinguir a sugestão de alguns dos momentos mais emblemáticos da poesia de Petrarca: mas proponho-me falar sobre esse assunto num trabalho em preparação), de tipo diverso é a imagem feminina que ressalta num dos passos de maior sucesso de *Le occasioni*, a de *Dora Markus* (um poema formado por duas secções), a qual está relacionada com a precedente, de *Carnevale di Gerti*, composição já anteriormente publicada em Junho de 1928 nas páginas de *Il Convegno*. Em *Carnevale di Gerti*, a distância espacial desenvolve-se por duas vias, enquanto reenvio para a Caríntia (donde é originária a mulher) e para Trieste (onde vive). A essa trama espacial sobrepõe-se a temporal, com toda uma série de passagens entre tempos, movimentos em direcção ao futuro e regressões até um “nulla” que “torna”, até ao despontar de um sentido que só se encontra nos “disguidi del possibile” (um turbilhão que confere absoluta evidência à negatividade daquele *tornare* que já vimos agir com tanta intensidade na lírica leopardiana):

Come tutto si fa strano e difficile,
 come tutto è impossibile, tu dici.
 La tua vita è quaggiù dove rimbombano
 le ruote dei carriaggi senza posa
 e nulla torna se non forse in questi
 disguidi del possibile. Ritorna
 là fra i morti balocchi ove è negato
 pur morire; e col tempo che ti batte
 al polso e all'esistenza ti ridona,
 tra le mura pesanti che non s'aprono
 al gorgo degli umani affaticato,
 torna alla via dove non te intristisco,
 quella che additò un piombo raggelato
 alle mie, alle tue sere:
 torna alle primavere che non fioriscono. (p. 121)

Articulada em duas partes escritas em momentos distintos, *Dora Markus* resulta da sobreposição entre a própria Gerti e a epónima Dora, evanescente figura / emblema de uma hebreia da Caríntia que não corresponde provavelmente a nenhum encontro real do poeta. A primeira parte, no índice de *Occasioni*, é datada de 1926: o nome Dora Markus, porém, aparece mais tarde, numa carta de Bobi Bazlen a Montale de 25 de Setembro de 1928, a propósito de uma hóspede de dois amigos comuns, Gerti e Carlo Tolazzi: “A Trieste, loro ospite, un'amica di Gerti, con delle gambe meravigliose. Falle una poesia. Si chiama Dora Markus”. Em cartas que foram escritas pouco depois, Bazlen pede a Montale que escreva um poema para essa mulher que ele nunca viu (só teve a fotografia das suas pernas): é provável que entre finais de 1928 e inícios de 1929 tenha fundido, dedicando-os a Dora Markus, versos que já tinha em parte escrito (precisamente em 1926) para uma outra mulher, quase seguramente a mesma Gerti do *Carnevale*, austríaca da Caríntia como Dora. Essa primeira parte foi publicada no *Meridiano di Roma* a 10 de Janeiro de 1937, tendo sido apresentada pelo autor como “l'inizio di una poesia che non fu mai né finita né pubblicata e non lo sarà mai più”. A segunda parte, datada de 1939 (os seus primeiros sinais, encontramos-os numa carta a Contini de 15 de Maio de 1939), foi escrita sob a sugestão das perseguições

raciais nazis, enquanto olhar dirigido ao destino da mulher hebraica: mas, sob o nome e a figura de Dora, são carreadas referências a Gerti, com a introdução de circunstâncias que não se encontravam presentes na primeira parte. Dirá Montale, numa carta dirigida a Silvio Guarnieri em 29 de Abril de 1964:

In *Dora Markus* I, Dora non è ancora Gerti, non risulta ebrea. Non ho mai conosciuto Dora, nella seconda parte è presente solo Gerti, ebrea [...]. Io Dora non l'ho mai conosciuta; feci quel pezzo di poesia per invito di Bobi Bazlen che mi mandò le gambe di lei in fotografia. La fede feroce [v. 30 della parte II] coincide col ritiro di Gerti in una Carinzia immaginaria. Non c'è la condanna di ogni fede, ma la constatazione che per lei tutto è finito e deve rassegnarsi al suo destino. Resta pur sempre uno iato fra la vita inesplosa di Dora e la vita già vissuta di Gerti. La fusione delle due figure non è perfetta, a metà strada qualcosa è avvenuto che non viene detto e che io non so.

Mas noutra carta de 7 de Maio de 1939 endereçada a Bazlen, Montale sugería ver na mulher da II parte “un pasticcio di quasi Gerti con antenati tipo Brandeis”, assim lhe sobrepondo também Irma Brandeis-Clizia, a investigadora americana, mulher-anjo, que então se encontrava longe, em fuga das ruínas da Europa.

Uma tão complexa intersecção de referências a figuras femininas, reais e imaginárias, é dominada pela ânsia da lonjura, da instabilidade, projectando uma intangível solidão. A primeira parte desenvolve-se, com a primeira estrofe, a partir de um núcleo de memória (sublinhado pelo “Fu” inicial, “Fu dove il ponte di legno”), tendo por fundo o porto de Ravenna e o canal que daí conduz até à cidade, através de um melancólico passeio que tem lugar em “una primavera inerte, senza memoria” (com uma paradoxal relação entre a emergência da recordação e aquele “senza memoria”). Nesse ambiente cinzento e imóvel, a mulher indica um lugar longínquo, uma sua “patria vera” que fica noutra lugar. A segunda estrofe, mais breve, encontra-se estritamente ligada à precedente, fazendo a ligação com o espírito de Ravenna, que se projecta, dada a sua história, por um Oriente que é indicado pela mão de Dora, com as “parole” da mulher a deslizarem. Por sua vez, a terceira estrofe prescinde de qualquer tipo de referência ao ambiente e concentra-se na “irrequietudine” e na “indifferenza” da mulher (“La

tua irrequietudine mi fa pensare”, começa), no seu carácter agitado, na forma de existência em que resiste, “stremata”, privada de certezas. O seu equilíbrio e a sua “salvação” são por fim confiados a um “amuleto”, a um objecto salvador, pequeno e secundário sinal de sobrevivência (“un topo bianco, / d’avorio”): fascinante imagem do facto de, na sociedade moderna, a existência das pessoas só ganhar consistência quando se apoia em pequenos simulacros, ao confiar a sua mais pessoal intimidade a objectos marginais, não essenciais, que assim acabam por adquirir um sentido e um valor nunca pensados.

A segunda parte leva-nos até àquela Caríntia onde a mulher hebraia vive, numa cidadezinha lacustre cujo ambiente é representado na primeira estrofe e no início da segunda, como se se tratasse de um espelho do ambiente de Ravenna representado na primeira estrofe da primeira parte: do sugestivo cair da noite na paisagem lacustre, passa-se depois para o interior da casa burguesa de Dora, onde a sua existência errante e falha de segurança aparece como que inscrita, de facto registada na memória, sobre um “specchio annerito”. A terceira estrofe liga a “legghenda” pessoal de Dora com os seus antepassados, com o mundo hebraico oitocentista: e aqui aflora o pavor da história contemporânea, da escuridão que se adensa e ameaça, do ser “tardi” face aos perigos do nazismo, que não é directamente nomeado. Esse risco aflora de modo mais explícito na última estrofe, que confia a resistência de Dora, da sua vida e da sua gente, a um outro objecto marginal, que logo se enche de valor, o “sempreverde / alloro per la cucina”. Seguidamente, num rápido relance, sublinha-se a distância em relação ao ambiente da parte I (“Ravenna è lontana”), acenando-se ao “veneno” do nazismo, à agressão que é feita à identidade da mulher. Face à terrível escuridão e ao horror que, naquele ano de 1939, se iam abatendo sobre a Europa, a poesia fecha-se, retomando o final da estrofe precedente, com a desesperada constatação de um fim próximo (“Ma è tardi, sempre più tardi”).

Através desta série de sobreposições (aqui sumariamente indicadas), forma-se um quadro de singular intensidade, num círculo de distâncias espaciais e temporais (recordação de um passeio com a mulher ao longo do canal que, de Ravenna, leva até ao porto de Corsini, e, naturalmente, do regresso a Ravenna, memória de um encontro já projectado num outro lugar, visto que Dora aponta para o Oriente, sua “patria vera”; apesar de Dora estar, no fundo, entre parênteses,

na verdade ela não é somente Dora, tal como Ravenna se projecta, do mesmo modo, noutro lugar do espaço e do tempo, dado que, no seu tecido bizantino, surge virada para um passado histórico longínquo e para uma geografia oriental, com a sua “antica vita” que “si scrazia in una dolce / ansietà d’Oriente”, vv. 11-13). Outros trágicos efeitos de distância confere o tema do hebraísmo, na segunda parte, a qual já não é construída a partir da recordação, mas com base numa imaginação toda virada para o presente possível de Dora: se ela se encontra lá na sua Caríntia, aquele seu presente recorda uma série de ecos do passado histórico da sua família, evoca os seus antepassados hebreus, os “che hanno fedine / altere e deboli in grandi / ritratti d’oro” (vv. 48-49). Extremamente subtil é, nessa segunda parte, a sobreposição das imagens iniciais que dizem respeito ao exterior, a paisagem lacustre da Caríntia onde se encontra, ou se imagina que se encontre, essa Dora, com o interior da sua casa defendido por símbolos essenciais, como seja o “sempreverde / alloro per la cucina”: até à última projecção num futuro que não tem futuro.

Outro poema feito de interferências espaciais e temporais, onde o “tu” é dirigido à mulher com uma intensidade quase alucinada, é *La casa dei doganieri*, dedicado (com a evidência do início, “Tu non ricordi la casa dei doganieri”, que se repete como que num movimento cíclico entre início, v. 1, meio, v. 10, e fim, v. 21) a uma mulher que se identifica, como o próprio autor sugeriu, com “una giovane villeggiante morta molto giovane” (apesar de o sétimo verso poder fazer pensar no seu envelhecimento) e que provavelmente dele “mai s’accorse”. Mas a casa dos guardas aduaneiros, na costa de Monterosso, já não existia quando Montale encontrou essa veraneante. Assim explica, numa carta a Alfonso Leone de 19 de Junho de 1977, que:

La casa dei doganieri fu distrutta quando avevo sei anni. La fanciulla in questione non potè mai vederla; andò [...] verso la morte, ma io lo seppi molti anni dopo. Io restai e resto ancora. Non si sa chi abbia fatto scelta migliore. Ma verosimilmente non vi fu scelta.

Giorgio Zampa, pelo contrário, reconhece nessa figura a Arletta ou Annetta já presente em *Ossi di seppia* (na realidade, ainda estava viva ao tempo da composição do poema). Os versos contêm, contudo, um

lancinante confronto com a existência: a destinatária “não” recorda, porque nunca pôs os pés naquela “casa dei doganieri” (cuja imagem bem poderá recordar a do *Menos Klagen um Diotima*, de Hölderlin: “Aber das Haus ist öde mir nun, und sie haben mein Auge / Mir genommen, auch mich hab’ ich verloren mit ihr”, 4.53-54), não existentes que o são, naquele momento, tanto a própria casa, destruída já antes de Arletta ter passado por esse sítio, como a própria mulher, que o poeta pensa estar morta. A evocação daquele lugar assume, pois, um carácter absolutamente singular: a casa então inexistente “attende” a mulher (“desolata t’attende dalla sera”), a partir do momento em que numa longínqua “sera” dela teve notícia, e é como se ela lá tivesse entrado, com o “sciame” dos seus “pensieri”. No espaço desabitado, do qual apenas resta a agressiva violência do vento áfrico, manifestam-se sinais de desorientamento (com as imagens da “bussola impazzita” e do “calcolo dei dadi”), que alteram o movimento do tempo, projectando-o numa temporalidade “outra”, “altro tempo”, à qual a mulher já pertence, “altro tempo frastorna / la tua memoria”. A imagem do fio a ser enrolado, “un filo s’addipana”, com que se conclui a segunda estrofe, é retomada no início da terceira, pondo em evidência o ponto de vista do poeta, a sua vã procura de uma orientação, quando tem na mão uma ponta do fio, “Ne tengo ancora un capo”: evocando aquele mítico fio de uma Ariadne, usado por Teseu para sair do labirinto, parece prometer uma saída, uma possibilidade de reencontrar a mulher. Possibilidade essa logo negada pelo distanciamento da casa e pela inquietante agitação da bandeirinha no telhado, “ma s’allontana / la casa e in cima al tetto la banderuola / affumicata gira senza pietà”. A mulher continua ausente, apesar de, na escuridão da casa que não existe, parecer que se sente a sua respiração. A última estrofe, ao lançar um olhar à paisagem marinha, deixa entrever, por um instante, uma hipótese de fuga, na linha do horizonte, de um vazio (“Il varco è qui?”) que pode levar até longe. Mas é o embrulhar-se da onda sobre si mesma a repropor a circularidade daquela recordação, confirmada pelos dois versos finais, nos quais, à “sera” do passado (“desolata t’attende dalla sera / in cui v’entrò lo sciame dei tuoi pensieri / e vi sostò irrequieto”, vv. 3-5) corresponde a “sera” presente (“Tu non ricordi la casa di questa / mia sera”, vv. 22-23), em que o poeta reconhece o seu próprio não saber, sentindo que está a perder qualquer tipo de conhecimento acerca do

destino, do partir e do ficar das pessoas no tempo. Tudo se move por entre uma série de anulações: de objectos, lembranças, experiências que não podem ser recordadas e até da própria pessoa, o “tu” a quem se dirige. A negação (“Tu non”) dá lugar a densas projecções de um outro lugar, o futuro, o “orizzonte in fuga”, até à declaração final: “Ed io non so chi va e chi resta”.

Mas o ápice deste petrarquismo montaliano desenvolve-se em torno da já recordada Irma Brandeis, a mulher-anjo em cujo nome fica contido o capital oxímoro amoroso, incêndio / gelo (*Brand / Eis* em alemão, ou *brand / ice* em inglês), e que, de entre os seus nomes, tem o nome “solar” de Clizia, com implicações que podem parecer mais stilnovistas e dantescas do que petrarquescas. E petrarquesca é ainda a preciosidade e o carácter absoluto da imagem feminina, a cristalina e dourada lucidez dos objectos (símbolos?) que a acompanham, num percurso que alcança o seu mais polido torneamento em *Finisterre*. Essa Beatrice impossível que representa, ao mesmo tempo, a esperança e a sua negação¹¹, “luce-in-tenebra” em *Eastbourne* (p. 171), tem o carácter rarefeito de uma criatura do ar, daquelas “nubolose” que ousa atravessar (num fantástico motete: “Ti libero la fronte dai ghiaccioli / che raccogliesti traversando l’alte / nubolose; hai le penne lacerate / dai ciclioni, ti desti a soprassalti”, p. 144). Na sua ausência, fica contido o chamamento possível e impossível de um *tornare*, que é esplendidamente exaltado em *Corrispondenze*:

Torni anche tu, pastora senza greggi,
e siedi sul mio sasso?
Ti riconosco; ma non so che leggi
oltre i voli che svariano sul passo. (p. 172)

Vem à memória o “sasso” com que Petrarca desenha a imagem de Laura: “Ove porge ombra un pino alto od un colle / talor m’arresto, et pur nel primo sasso / disegno co la mente il suo bel viso” (129.27-29), ao

¹¹ L. Rebay, “I diaspori di Montale”, *Italica*, 46, 1, spring 1969, pp. 33-53, chamou a atenção para o facto de em torno de Clizia circularem oxímoros e nós semânticos “analoghi a quelli che permettevano a Petrarca di riconoscere Laura nell’aura o nel lauro” (p. 45).

passo que, à “pietra”, é confiada, na mesma canção (que é, mais uma vez, “Di pensier in pensier, di monte in monte”), a própria imagem pessoal: “me freddo, pietra morta in pietra viva, / in guisa d’uom che pensi et pianga et scriva” (vv. 51-52). No congedo da 135ª canção, “Qual più diversa et nova”, o poeta indicava o “sasso” (em rima com “passo”)¹² da fonte de Vaucluse como verdadeiro lugar absoluto e de eleição:

Chi spiasse, canzone,
 quel ch’i’ fo, tu pòi dir: Sotto un gran sasso
 in una chiusa valle, ond’esce Sorga,
 si sta; né chi lo scorga
 v’è se no Amor, che mai nol lascia un passo,
 et l’imagine d’una che lo strugge,
 ché per sé fugge tutt’altre persone. (91-97)

Aliás, podia acontecer que visse Laura sentada sobre um seu “sasso” (“e ‘l sasso, ove a’ gran di pensosa siede / madonna, et sola seco si ragiona”, 100.5-6), ou podia ela própria ser representada como um “sasso” (na 135ª canção, da mesma feita: “un sasso a trar più scarso / carne che ferro”, vv. 27-28). A Irma / Clizia de *Le occasioni* e de *Finisterre* deixa em aberto a possibilidade de operar vários confrontos, no âmbito desse petrarquismo da distância: desde o motete “L’anima che dispensa” (p. 143), no qual Macri¹³ identificou uma filigrana petrarquesca, com a inserção de vocábulos tais como “anima”, “dispensa”, “passione”, “voce”, “intensa”, etc. (paira ainda, “Di pensier in pensier, di monte in monte”: “tirar mi suol un desiderio intenso”, v. 55); até *Tempi di Bellosguardo*, com os vários nexos subtilmente postos em evidência por Macri (quem teria pensado no reenvio para a 53ª canção de Petrarca, “Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi / ad una gran marmorea colonna”, vv. 72-73; e, quanto ao início do segundo movimento, “Derelitte sul

¹² G. Savoca, “Sul petrarchismo di Montale”, p. 75.

¹³ *La vita della parola*, pp. 114-115; aos dados de Macri acrescentaria que “il suo disegno”, no penúltimo verso do motete, me faz também pensar na 129ª canção de Petrarca, “disegno co la mente il suo bel viso” (29), para não dizer daquele grande motivo do *desenbo / pintura* da amada que percorre toda a antiga tradição da lírica vulgar.

poggio”, nos “poggi solitari et ermi” de 263.4)¹⁴; até aos gestos e aos clarões de *La bufera*, construído a partir de desfasamentos e deslocamentos espaciais (entre uma Europa em tempestade, da qual fala a voz do poeta, e lugares longínquos, uma América onde Clizia então está) e temporais (a recordação daquele momento em que Clizia, apanhada pelo vendaval, entrou na escuridão, “mi salutasti – per entrar nel buio”, e a tempestade de então, com a guerra que destrói a Europa). Gestos e clarões (entre a mão, o vulto, os cabelos) percorrem todo o declarado “petrarquismo” de *Finisterre*, reconhecível, ao nível temático, desde *Nel sonno* até *Serenata indiana*, *Gli orecchini*, *La frangia nei capelli*, *Il ventaglio* ou *Il tuo volo*. Em relação a esses rasgos fulgurantes, mortais e preciosos de distância, mostram-se marginais, apesar de não serem desprovidos de interesse, confrontos linguísticos, como os que já foram notados por Mengaldo (em *Nel sonno*, o “vago orror dei cedri smossi / dall’urto della notte”, filigrana de 176.12-13, “Raro un silenzio, un solitario orrore / d’ombrosa selva”; em *Il ventaglio*, a associação, “l’alba l’inostra”, em consonância com “vedi quant’arte dora e ‘mperla e ‘nostra”, 192.5, e com “Vien poi l’aurora, et l’aura fosca inalba”, 223.12)¹⁵, ou ainda, em *Personae separatae* (p. 199, no qual se faz mais intensamente sentir a sugestão das grandes canções da lonjura, “In quella parte dove Amor mi sprona” e “Di pensier in pensier, di monte in monte”), a presença de um sintagma como “a terra stampi” (que evoca o célebre “Solo e pensoso”, “ove vestigio uman l’arena stampi”, 35.4), bem como o uso do vocábulo “forma” para indicar a imagem da mulher.

Se para Clizia podem remeter todas as figuras e as “formas” femininas a que é feita alusão na precedente produção poética, dela decorrem, para depois se deferenciarem, até aos limites da oposição, novas presenças, mais próximas e mais “reais”, como Volpe e Mosca, apesar de Clizia continuar a *tornare*, com aquela consabida negatividade e com a impossibilidade de um regresso, entre *Iride* (“Ma se ritorni non sei tu, è mutata / la tua storia terrena, non attendi / al traghetto la prua, // non hai sguardi, né ieri né domani”, p. 240) e *L’anguilla*. A partir de *Satura*, adensa-se, ademais, o regresso de presenças / ausências vindas de toda

¹⁴ *Ib.*, p. 368

¹⁵ P. V. Mengaldo, “Un libro importante su Montale”, p. 203.

a precedente poesia, como que a percorrer de novo os seus termos, com ironia, para os subverter com ambiguidade. Regressa a própria Mosca defunta, não certamente como a Laura das aparições petrarquescas, mas sob as vestes de um mais modesto e habitual quotidiano burguês; regressa Clizia (com uma *Clizia dice*, em *Altri versi*), regressam outras figuras; o anjo que voa regressa com a roupa chamuscada de *L'angelo nero*, “miniangelo / spazzacamino” (p. 370); e, das mais variadas maneiras, regressa Arletta / Annetta, a qual, aliás, já tinha aparecido em *L'orto*, entre as *Silvae* de *La bufera e altro*, com um reenvio interno para a aparição de *Incontro* (“o membra che distingo / a stento dalle mie”, p. 244). No *Diario del '72*, surge várias vezes: o poema que lhe é directamente dedicado (*Annetta*) evoca as aparições do seu fantasma na poesia montaliana da juventude (também com uma referência directa a *Incontro*), reconhecendo uma ausência imaginária, o desaparecimento que o tinha levado a ignorar e até a apagar a sua morte. A distância desfaz-se na “inesistenza”, no anulamento das próprias coordenadas da realidade viva porquanto “assurda”:

Ora sto

a chiedermi che posto tu hai avuto
 in quella mia stagione. Certo un senso
 allora inesprimibile, più tardi
 non l'oblio ma una punta che feriva
 quasi a sangue. Ma allora eri già morta
 e non ho mai saputo dove e come.
 Oggi penso che tu sei stata un genio
 di pura inesistenza, un'agnizione
 reale perché assurda. (p. 490-491)

Mas o último regresso de Clizia paira sobre um *incipit* intencionalmente petrarquesco, *Perché la vita fugge*, óbvia citação do célebre soneto, “La vita fugge, et non s'arresta una hora”, o 272¹⁶: a pergunta acerca da sobrevivência ao dilúvio de “un piccolo scaffale / che viaggiava

¹⁶ Veja-se, naturalmente, o ensaio de R. Bettarini, “Clizia e la vita che fugge”.

con Clizia” faz-se interrogativo acerca da sobrevivência do “eu” e da possibilidade de que não sejam “destruídos” alguns dos momentos de felicidade que juntos viveram. A dúvida da resposta conclusiva parece como que jogar com o decalque / cópia da fórmula petrarquesca do início da composição: aflora a hipótese de que cada coisa possa renascer e recomeçar como *cópia*, acabando depois por a desmentir com desencantado cepticismo. Se a poesia copia e repete, se se pode acreditar que alguma coisa há-de regressar e que não será destruída, trata-se apenas de uma ilusão que não é tão lisonjeira como isso:

C'è chi dice che tutto ricomincia
eguale come copia ma non lo credo
neppure come augurio. L'hai creduto
anche tu? Non esiste a Cuma una sibilla
che lo sappia. E se fosse, nessuno
sarebbe così sciocco da ascoltarlo. (p. 701)

A AFIRMAÇÃO DO CÂNONE
NA ITÁLIA DO *CINQUECENTO*

A HERANÇA DE PETRARCA

GIAN MARIO ANSELMINI

NÃO É, DE MODO ALGUM, uma fórmula ritualizada, a que faz de Petrarca um autêntico mestre do saber europeu, pai daquele Humanismo que tem no cruzamento entre saberes, *humanæ litteræ* e empenhamento cívico de fundo ético, uma das suas mais originais particularidades: bem pelo contrário. Efectivamente, encontra-se em Petrarca, conforme bem o sublinhou Francisco Rico, todo aquele grande impulso (“sonho”) a uma refundação da Itália e de Roma a partir de uma óptica não acanhada, europeia. Como poucos, teve o mérito de se colocar e de se deslocar por *outros lugares*, um “alhures” (concretamente tangível no seu incessante peregrinar entre Itália, França, Norte da Europa) que nunca foi municipal¹.

A sua própria formação, a sua cultura, a sua produção, é como se se intersectassem, por um lado, com a grande tradição clássica mediterrânica e, por outro lado, com a linfa de toda a literatura medieval europeia, nas suas várias ramificações, desde as decisivas experiências de Avinhão à contínua relação com os tantos amigos e correspondentes da Europa setentrional, em particular flamenga e alemã².

No plano filosófico, aspira confrontar-se com os modelos gregos (apesar de não conhecer a língua), tendo desempenhado um papel de modo algum secundário, conforme foi recentemente notado, na redescoberta do modelo platónico, que converteu não só em contraponto da hegemonia escolástico-aristotélica, como também em viático para uma visão dialógica e tolerante entre vários percursos filosóficos (áugure, obviamente,

¹ F. Rico, *Il sogno dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1998.

² Cf. M. Feo (a cura di), *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere*, Catalogo della Mostra a cura del Comitato Nazionale per il VII Centenario della nascita di F. Petrarca, Arezzo, 2003, importante ponto da situação com respeito à produção de Petrarca, no seu todo e na relação mantida com a biografia do poeta.

o seu querido Cícero), que logo se afirmou decisiva, entre Humanismo e Renascimento³. O ininterrupto diálogo que mantém com as razões da classicidade greco-romana e com as tradições nórdicas da Europa (por polémica que seja essa relação) corresponde, de facto, à descrição de um “trajecto” do pensamento europeu moderno, que depois se fará decisivo com Goethe e com a cultura alemã, entre os séculos XVIII e XIX. Quer isso dizer que nos deparamos com um paradigma petrarquesco fundador de um paradigma moderno por excelência, aliás, o mesmo que levará a cultura alemã a “reinventar” Mediterrâneo e Renascimento como baralho de cartas onde jogam várias culturas⁴. Na verdade, aquele mito renascentista que ainda hoje nos intriga é fruto de uma “invenção” alemã, afinal maturada entre sugestões de Petrarca e de Tasso!

A função da memória e da escrita assume, pois, com Petrarca, uma valência explosiva (a maceração do trabalho nas apostilhas gravadas sobre os livros que lia e a macerada criação do “livro”, dos livros como *auctor* em perene diálogo com outros *auctores*). Na memória e na escrita, residem, de facto, os fundamentos daquilo a que anteriormente se aludia, de uma identidade que é, ao mesmo tempo, individual e plural, ou seja, histórica⁵.

Quando se insiste, com toda a razão, sobre o Petrarca fundador do existencialismo moderno, da inquietude psicológica e religiosa, da esfera da interioridade, deve-se também conferir proeminente relevo ao “outro” Petrarca que, ao construir o tecido literário da sua aprendizagem interior e sentimental, põe em jogo, igualmente, memória (e esquecimento) e escrita de uma identidade ética e civil que ocupa um lugar de primeiro plano na definição do tecido conectivo daquela que, *ante litteram*, poderíamos chamar uma espécie de nova cidadania europeia⁶.

³ Fundamental, a esse propósito, C. Vasoli (a cura di), *La filosofia del Rinascimento*, Milano, B. Mondadori, 2003.

⁴ Cf. G. M. Anselmi (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, 3 v., Milano, Bruno Mondadori, 2000-2001.

⁵ Vd., de C. Berra (a cura di), *Motivi e forme delle “Familiari” di F. Petrarca*, Milano, Cisalpino, 2003.

⁶ U. Dottì, *La città dell’uomo*, Roma, Editori Riuniti, 1992; AA. VV., “Il Petrarca latino e le origini dell’umanesimo”, *Quaderni petrarcheschi*, IX-X, 1992-93, Firenze, Le Lettere.

E não é por acaso que Coluccio Salutati e Leonardo Bruni, chanceleres da República florentina e do seu Humanismo civil, por sinal nascidos em Arezzo, evocam directamente Petrarca como imprescindível mestre de tais valores, mais do que como lição canónica de lírica e de poética, conforme por aquele tempo já era. Se temos plena consciência das ulteriores estacas que por Petrarca foram colocadas no seu múltiplo e rigoroso itinerário, assim também pelo que diz respeito à sua recepção (que vai muito para além da habitual acepção de “petrarquismo” em poesia) será vantajoso partir de textos bastante conhecidos, os quais acabam por se mostrar, afinal, menos conhecidos do que possa parecer, no sentido que aqui pretendemos sublinhar. Inesperadamente, deparamo-nos com Maquiavel. O final do mais célebre tratado de política de todos os tempos, que é também o mais livre de preconceitos, *Il Principe*, culmina, conforme se sabe, com uma memorável citação da *Canzone all'Italia* de Petrarca. Episódio surpreendente, que continua a ser tão descurado, ainda hoje, nas suas reais implicações, quer por parte da crítica petrarquesca, quer por parte da crítica maquiaveliana: Maquiavel não aprecia citações literais e, no seu tratado, tudo parece distante do Humanismo petrarquesco. Todavia, num gesto voluntarioso e forte, que de modo nenhum é reconduzível a uma simples exigência retórica e enfática (ao contrário do que sempre se disse), toma a decisão de apor como sigla final às suas mais intensas e revolucionárias páginas as palavras do Petrarca ético-político. Na verdade, tudo isso significa que, em 1513, a imagem do Petrarca mestre de uma nova identidade italiana se encontrava tão solidamente consolidada que constrangia Maquiavel a confrontar-se com essa lição, enquanto lição fundadora e decisiva. Qualquer *renovatio* política, qualquer novo percurso ético e civil, tinha de recomençar a partir de Petrarca, mesmo para o “luciferino” Maquiavel. Aqui reside, em certo sentido, o início do *outro* petrarquismo. *Il Principe* é uma espécie de acto fundador que nos mostra, explicitamente, como Petrarca marcou a história cultural e civil europeia: em suma, uma citação que se converte, da mesma feita, em *senal* de toda uma *episteme* cultural. Só assim, partindo precisamente do insuspeito Maquiavel, se torna claro o que tantos estudiosos desde sempre nos têm vindo a dizer, ou seja, que foi imensa em toda a cultura europeia, ao longo de séculos, a fortuna do Petrarca tratadista, político, historiador, que usa na maior parte das vezes o latim, mas que escreve

também memoráveis versos em vulgar. Nem os “espías” maquiavelianos se reduzem tão só a essa célebre citação. Outras duas ficam contidas em cartas de 1513 e de 1514. A representação da “condição humana” através das modulações patentes no segundo livro do *Secretum* mantém acentuados elos de contiguidade (nunca assinalados) com o terceiro livro das *Istorie fiorentine*, em particular com o memorável discurso do *Ciampo* anónimo. Mais do que isso, recorde-se que, em *Istorie* 6.29, a propósito da conjura com aspirações libertárias, preparada em Roma, no século XV, por Stefano Porcari, num clima de utópica aspiração à *renovatio*, Maquiavel cita “Spirito gentil”, acrescentando:

Sapeva messer Stefano i poeti molte volte essere di spirito divino e profetico ripieni, tal che giudicava dover [...] intervenire quella cosa che il Petrarca profetizzava in quella canzone, ed essere egli quello che doveva essere di si gloriosa impresa esecutore [...] superiore per eloquenza, dottrina, grazia, amici ad ogni altro romano.

A *renovatio*, em *Il Principe*, tal como nas *Istorie*, cuja composição lhe é posterior, passa por um protagonista decalcado sobre os mais conhecidos textos políticos em verso de Petrarca, nas suas duas grandes canções. Note-se como os superiores dotes que Porcari, ao interpretar Maquiavel, se atribui, se inserem na trama que dali a pouco levará a Castiglione, e que já tinha ganhado forma, entre Pontano e Bembo, na senda daquele petrarquismo ético e político que marcará profundamente o século XVI, por toda a Europa (a “sabedoria” do político que tem *eloquência, doutrina, graça, amigos*, todos eles termos essenciais, em tal sentido). Além disso, o testemunho de Maquiavel, por verdadeiro ou falso que seja, atesta, com Porcari, uma imagem precoce, quatrocentista, mas já consolidada, de um Petrarca mestre de ética e de política⁷. Mais do que isso, a associação de um exemplo histórico antigo, na maior parte das vezes clássico, a outro mais recente ou contemporâneo, tornada célebre por Maquiavel com a fórmula da lição das coisas antigas e da experiência das coisas modernas, corresponde à renovada proposta do método histórico-interpretativo desbravado por

⁷ Cf. A. Montevicchi, *Biografia e storia nel Rinascimento italiano*, Bologna, Gedit, 2004; A. Quondam, *Cavallo e cavaliere*, Roma, Donzelli, 2003.

Petrarca nos *Rerum memorandarum libri* e que também passa, fértil paradigma na variedade das vias percorridas, pelo *De viris illustribus*, pelo *De remediis* ou pelo *Triumphus Famæ II*. Assim sendo, o circuito através do qual é possível ler a realidade presente através de um vaivém hermenêutico, frente a frente com o carácter exemplar do passado, em particular romano e em particular liviano (o Tito Lívio de novo veiculado por Petrarca, definitiva e filologicamente), exerce um importantíssimo impacto, através do cruzamento florentino quatrocentista e, depois, maquiaveliano (nos *Discorsi* do Secretário é precisamente Tito Lívio a ser destacado), sobre os percursos da tratadística política e historiográfica moderna. De resto, conforme os estudos de Paolo Cerchi bem o mostraram, encontramos-nos perante aquele fenómeno de longa duração, na tradição clássica e depois moderna, resultante da “concordância das histórias”. Entre Valério Máximo e Petrarca, e depois até Maquiavel (passando através do Bocácio do *De casibus virorum illustrium*), vai-se, pois, delineando, com o uso do exemplo histórico comparado, uma moral mundana europeia, também ao nível médio e quotidiano, que imbuí tantos textos que granjearam enorme difusão europeia (de Ravisio Testore e de Lando, até Garzoni, Guevara ou Pedro Mexias). Não será por acaso que a recepção, muito particular, do Petrarca filósofo, continua a ser significativa e relevante em *Gli heroici furori* de Giordano Bruno⁸.

É nesse contexto que deve ser interpretada a peculiar capacidade que Petrarca possui de se confrontar com a literatura medieval dos *exempla*. Em todas as suas obras latinas, seja em prosa, seja em verso, revela-se, nesse plano, não só um excelente narrador, mas também um atento observador da qualidade do exemplar (mesmo quando decorre de um anedótico quotidiano e retórico), eleita paradigma hermenêutico da história e do seu uso moderno. Um percurso medieval que, uma vez mais, entre Petrarca e Maquiavel, vê serem desarticulados os seus esquemas originários, ao mesmo tempo que vão sendo esboçadas novas potencialidades historiográficas⁹.

⁸ Cf. P. Cherchi, *Ministorie di microgeneri*, Ravenna, Longo, 2003; id. *Polimattia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-89)*, Roma, Bulzoni, 1998.

⁹ Cf. C. Delcorno, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989.

Mesmo que se quisessem acolher, apenas parcialmente, as sugestivas indicações de um Pocock e de um Skinner, ou de um Baron, quanto à fundação florentina da ideologia libertária e republicana moderna, conforme surge na história inglesa e americana (tendo a *romanitas* como fundamento), devemos-nos persuadir de que as estacas de tão fértil paradigma têm de ser necessariamente deslocadas (os “espias” dos textos maquiavelianos mostram-no-lo sem a menor sombra de dúvida, mais do que as remissões para Bruni e Salutati, facto dado por descontado) em direcção a Petrarca¹⁰.

Que o interesse de Petrarca pela vida civil e pelo exemplo romano seja uma constante, acabando por penetrar textos constitutivos da própria modernidade, bem o deduzimos das memoráveis páginas que em várias das suas obras dedica a Cipião, o herói magnânimo, por excelência, da *respublica*, o *exemplum*, para quem quer que deseje governar a cidade e dar um sinal, da mesma feita, de *leader* e de *civis*, à própria vocação. Salústio, Cícero, Lívio, mediados por Santo Agostinho, permitem-lhe fazer uma leitura magistral daquele herói e daquela ideologia republicana que percorrerá todo o pensamento que se lhe seguirá. O fundamental ponto que diz respeito à justa ambição política e à justa glória, como indispensáveis à vida do Estado, tendo na sua base a magnanimidade, sem cedências às vaidades da glória, enquanto sede de poder e de fama pessoal, atravessam uma parte conspícua da reflexão petrarquesca, do *Secretum*, ao *De viris illustribus*, à *Africa* e ao *De remediis*, passando por tantas cartas¹¹.

Problema urgente, que investe um nó decisivo das modernas democracias: como criar um estrato dirigente cujas legítimas ambições coincidam com os interesses de Estado, e não com práticas de interesse individual que visam uma acumulação de poder e de insanas tenta-

¹⁰ Cf. J. G. A. Pocock, *Il momento machiavelliano*, 2 v., Bologna, Il Mulino, 1980; Q. Skinner, *Le origini del pensiero politico moderno*, 2 v., Bologna, Il Mulino, 1989; G. M. Anselmi, “Un itinerario machiavelliano”, in N. Machiavelli, *Le grandi opere politiche*, a cura di G. M. A., C. Varotti, v. 2, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 543-574.

¹¹ Para uma perspectiva geral acerca da problemática envolvida, vd. C. Varotti, *Gloria e ambizione politica nel Rinascimento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

ções tirânicas. É tema central para Leonardo Bruni, é tema que trará desassossego a Alberti, Erasmo, Maquiavel, Guicciardini e que há-de perdurar no tempo, inspirando desenvolvimentos de vária ordem, bastante diversificados, até Montaigne e Pascal. O furor com que Petrarca afronta o tema da glória deve ser remetido, por isso, não só para uma posição pessoal que diz respeito ao sentido da *sua* glória, como também para uma questão dirimente na determinação das características de *leaderships* adequados às novas identidades cívicas. Se se fala de petrarquismo e de Petrarca, é necessário explorar todas essas latitudes, bem para além do reconduzível àquelas inquietações pessoais que, na realidade, por ele próprio eram individuadas de modo tão dramático, precisamente por ter colhido, no seu cerne, a contiguidade com o destino público e com a ética civil dos homens posmedievais.

Imbrica-se com essa questão toda a relevante interpretação de César, tal como Petrarca a concebeu, muito bem explorada, sob um ponto de vista crítico, por Enrico Fenzi. Não que Petrarca tenha eludido os problemas relativos à vida dos “grandes homens” e à sua ambição, nem à interpretação histórica daí decorrente. Cipião, Aníbal, Alexandre trazem à luz uma excelência e uma dignidade, nesse domínio, a que dá o maior relevo, de forma a mostrar a superioridade de Cipião e do *imperium* romano. Como tal, César é objecto de uma leitura que dele faz o mais autêntico intérprete de uma *romanitas* que tinha tido por arquétipo Cipião. Mas a passagem da República ao Império é justificada e explicada como inevitável, na situação de emergência histórica em causa, quando o confronto com o sistema republicano, mergulhado numa irreversível crise, não tinha espaço institucional, podendo-o adquirir, porém, num quadro imperial: “leitor, quanto pensas que fosse mais justa a causa de Pompeu do que a de César?”. Por outras palavras, há um momento em que força e violência (“à Schimitt”, sugere Fenzi) podem refundar o direito e as leis. Mas é necessário quem saiba decidir quando é que a lei já não tem força e a força age fora da lei (a “necessidade” de César). Chegados a este ponto, encontramos-nos perante aquela figura de “extraordinário dador de leis” que, uma vez mais, será essencial para o percurso de *Il Principe*. Petrarca identificava-o mais com César do que com os seus adversários. Naqueles tempos e naquelas procelas, César era o único capaz de relegitimar, no mundo, a *romanitas* e a sua excelência. Então, Petrarca escolhe César sem trair Cipião.

A dureza, a acribia historiográfica e o realismo político (de resto, já evidentes numa carta sobre Cola di Rienzo dirigida a Francesco Nelli em 1352, quando afirmava que o tribuno devia ter eliminado, com um só golpe, os seus inimigos e os da liberdade) de que dá mostras, levam-nos a reflectir acerca da sua ineludível herança, também no âmbito de uma tradição política e historiográfica moderna (o que, como se dizia, nem sempre foi devidamente sublinhado), considerando, além do mais, a enorme difusão e a contínua recepção dos seus textos.

Assim sendo, é também através de César, no seu tempo, e, ainda antes, de Cipião, no seu tempo, que se definem quer a superioridade do modelo romano em relação ao modelo “asiático” de Alexandre, quer a fundação moderna, bem diferente da medieval, de Dante (mais uma fractura entre Petrarca e a época que o precedeu), da necessidade civil e política da *romanitas*, como quer que seja entendida. Todavia, esse Petrarca quase inédito e desprovido de preconceitos (“maquiavélico”) não nos deve fazer esquecer a atenção, característica de um grande escritor ético, que dedicava à psicologia e às inquietações dos grandes heróis, aos conflitos entre potência exterior e labilidade do destino individual, com as suas misérias e as suas lacerações (o que resulta bem evidente no *De remediis*). É o grande percurso, da mesma feita ético e literário, que se estende por Alberti, Maquiavel e Erasmo, para se alargar até aqueles textos decisivos de Alfieri e de Manzoni, no século XVIII, estacas de referência que valem pelo seu carácter emblemático¹². Aliás, Petrarca, na *Posteritati*, define-se, antes de mais, veja-se só, “filósofo moral e poeta”, como se estivesse a selar o lacre em cuja marca os pósteros deviam vir a colher a sua herança, ou seja, numa frente ética e civil que não é inferior à literária. E na *Fam.* 3.7.1, quase a desmentir a fama de ter sido um estudante demasiado distraído, em Bolonha, mostra deter um perfeito domínio dos temas tratados por Bartolo da Sassoferrato e por Marsílio que têm ecos pontuais em muitos dos seus escritos, dando lugar às verdadeiras notas constitucionais e jurídicas que dedicará a Cola di Rienzo e à sua experiência¹³.

Por sua vez, no *De vita solitaria*, aquela lacerante contradição entre *otia* e *negotia*, aquele confronto, em paralelo, entre os dias do ricaoço

¹² Pelo que diz respeito aos dados expostos, cf. E. Fenzi, *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003.

¹³ Cf. os trabalhos citados nas notas 2 e 6.

ofegante e do homem simples e frugal (*topos* que voltará a encontrar, em Parini, um grande cantor), estão bem longe de se apresentarem como uma rendição, um *recedere*, parecendo antes nutrir-se, sempre com a mediação do amado Agostinho comentador dos *Salmi*, no *secedere* de Séneca, na responsabilidade do sábio que não confunde o empenho ético e civil com interesses de conveniência pessoal¹⁴.

Chegados a este ponto, será conveniente recordar a extraordinária latitude europeia desse Petrarca, a qual se estende muito para além dos limites da Itália. Sem pretender retomar os bem conhecidos casos da França, da Espanha e da Inglaterra, onde a difusão do poeta em vulgar corre, ao longo de séculos, em paralelo com a do escritor latino, bastará citar o caso da Alemanha, que não é tão óbvio. Até ao Barroco, na cultura alemã a fortuna de Petrarca é, sobretudo, a do escritor moral em latim, desde Monetarius, a Zeller e a Pirchkeimer, até um Opitz. Quando, num momento sucessivo, com Meinhard, Lessing e, depois, Limmermann, é o conjunto dos seus escritos, e cada vez mais o poeta, a serem apreciados, a complexidade da sua obra nunca é descurada, conforme o mostram com limpidez as reflexões de Herder, Schlegel e de Goethe. Desse modo, o conturbado caminho da tradição protestante alemã e dos conflitos religiosos, éticos e políticos que lhe andam associados até ao Romantismo talvez devam ser inseridos, sob certos aspectos, num determinado clima europeu de ascendência petrarquesca¹⁵.

Regressemos ao Mediterrâneo, para dirigir o nosso olhar em direcção à área croata, só aparentemente apartada dos grandes centros da Europa, encontrando-se de facto posicionada, durante o Renascimento,

¹⁴ Diz-nos Salutati, citando esse Agostinho: “[...] trovo ora il cittadino di Gerusalemme, il cittadino del Regno dei cieli che opera in terra, che porta la porpora, che è magistrato, che è edile, proconsole, imperatore; che regge lo stato terreno, ma ha il cuore nel cielo; se è cristiano, fedele, pio, continente nelle cose che sono, per la speranza di quelle fra cui non è”, apud E. Garin, *Il rinascimento italiano*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 144.

¹⁵ Sempre fundamental, a recensão-ensaio que E. Raimondi dedicou a L. Pacini, “Petrarca in der deutschen Dichtungslehre vom Barock bis zur Romantik”, Petrarca – Haus, Koeln, 1936, in *Studi Petrarqueschi*, 2, 1949, pp. 286-316 e, mais recentemente, A. Sottili, “Il Petrarca e l’umanesimo tedesco”, in *Quaderni Petrarqueschi*, v. IX, pp. 239-291. De I. Berlin, vd. *Le radici del Romanticismo*, Milano, Adelphi, 2001.

numa delicadíssima cumeada, que é também uma dolente fronteira, entre a opulenta e refinada civilização veneziana e a agressiva potência imperial otomana. Os anos do Renascimento croata contam, de entre os seus vários protagonistas, com aquele célebre Marko Marulic (Marcus Marulus, 1450-1524), refinado humanista que mantém contactos com os mais destacados cenáculos venezianos e europeus (Manuzio, Erasmo e tantos outros), e usa o vulgar croata e o latim em obras de inspiração vária, ora afinadas pela épica de fundo bíblico (*Giuditta, Davidias*) e anti-otomana, ora por propósitos de edificação religiosa, sobremaneira conhecido enquanto autor de um *De institutione bene vivendi* (1496-99, publicado em 1506) que é, sem sombra de dúvidas, uma nova transcrição do *De remediis*¹⁶.

A imensa fortuna do texto petrarquesco reflecte-se, pois, no coração do Humanismo croata e no seu mais significativo representante. O texto de Marulic conhecerá uma imensa difusão, por toda a Europa, fazendo-se referente não secundário, a partir da vasta bacia do Adriático, de uma ética de comportamento e de uma reflexão moral que acompanham, por aqueles anos, a formação de textos decisivos para a história da moderna disciplinação, para a moderna filosofia moral, e para o próprio género do tratado de comportamento (são os anos que, do Cortesi do *De cardinalatu* e do Pontano do *De sermone*, correm até Bembo, Castiglione e, enfim, Casa e Guazzo).

À luz destas parcas sugestões, confirma-se quanto asseverado por Amedeo Quondam, ao lamentar a carência de histórias da filosofia do Renascimento que contemplem esse quadro e, num plano mais geral, de estudos de filosofia moral susceptíveis de colherem as grandes mudanças e os impressionantes dispositivos que levam à constituição, na Europa, de uma moderna ética de sociedade, cuja aprendizagem é imprescindível para o cidadão, para o súbdito, para o cortesão, mas também para o governante¹⁷.

¹⁶ Para uma contextualização, também biográfica, vd. a edição bilingue de *Giuditta*, com o texto croata de Marulic e a tradução italiana, preparada por L. Borsetto, Milano, Auxilia, 2001.

¹⁷ De entre os tantos ensaios que por Amedeo Quondam foram dedicados ao tema e para os quais reenviamos, pontualmente, de seguida, cf. “Virtù e Knowledge of the World: l’etica mondana di Lord Chesterfield”, in A. Prosperi

Afirma-se uma ética do sábio, outra da disciplinação monástica, fortemente ligada a certas reflexões petrarquescas e humanísticas (que Berlin especificou muito bem para Maquiavel): uma ética prekantiana em cujo âmbito, mais do que a questão da responsabilidade individual, incidem honra, amor pela glória, *virtus* romana, controle de si próprio, exercício do valor, consolidados por uma aprendizagem literária, que é essencial (as *humanæ litteræ*), da grande cultura humanista e renascentista italianas e da correlata prática historiográfica. Granjeia fundamental êxito na formação dos grupos dirigentes modernos e também do moderno *gentleman*, de tal modo que acaba por se intrinsecar profundamente com os programas formativos da própria *Ratio studiorum* jesuíta¹⁸.

Através da disciplinação laica, é possível colher, em filigrana, o sentido de uma preceituação dialógica e teoreticamente tolerante de forma a conciliar, mais do que a radicalizar, aporias insustentáveis (com os *Academica priora et posteriora* de Cícero, transmitidos, precisamente, por Petrarca), e que encontrou no *De remediis* petrarquesco aquele viático que alcançou uma enorme difusão à escala europeia (conforme já observado)¹⁹.

Também se erigiu, obviamente, em matéria secular do exercício poético e sentimental a que o *Canzoniere* deu forma, enquanto léxico e dicionário universais. Para a consciência europeia, Petrarca “moral” e Petrarca “poeta”, escritor em latim e autor em vulgar, avançaram lado a lado, sem que nenhuma verdadeira história do petrarquismo possa

(a cura di), *Il piacere del testo. Saggi e studi per Albano Biondi*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 813-944; “*Magna et minima moralia*. Qualche ricognizione intorno all’etica del classicismo”, in *Filologia e Critica*, 25, maggio-dicembre 2000, pp. 179-221; introdução a *L’arte della conversazione nelle corti del rinascimento*, a cura di F. Calitti, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2003.

¹⁸ Seja-me permitido reenviar para quanto já defendia em *Le frontiere degli umanisti*, Bologna, Clueb, 1988; e *La saggezza della letteratura*, Milano, B. Mondadori, 1998. De I. Berlin, vd. *Controcorrente*, Milano, Adelphi, 2000. Remeto, além disso, para os trabalhos de Cherchi e de Quondam anteriormente citados.

¹⁹ Vd. nota 3 e, mais em geral, os tantos ensaios de E. Garin, com relevo para, *Il ritorno dei filosofi antichi, Il rinascimento italiano, Rinascite e rivoluzioni*.

dissociar esses dois aspectos²⁰. Não é por acaso que a soma de ambos os filões ganha vigor na próprias práticas de escrita e na consciência da centralidade do livro e da biblioteca (projectadas pela invenção e pelo desenvolvimento da imprensa, que crescem em paralelo com a difusão do petrarquismo, alimentando-se reciprocamente através de uma extraordinária simbiose). É a biblioteca do poeta de Arquà, é o conjunto das suas apostilhas, é a sua indefectível vontade de ser posto à prova pelo “livro” (também pelo “livro” da sua vida e da sua memória, repartido entre rimas em vulgar e cartas) que se encontram na origem daquelas identidades quincentistas, com várias estações intermédias, em cujo âmbito cabe um papel de primeira grandeza ao Poliziano do *Panepistemon*.

Trata-se de uma tabela de saberes característica do Humanismo, fortemente apoiada sobre o primado petrarquesco da literariedade, da dialogia, da filosofia, como relativismo e pragmática (e o catálogo da “biblioteca dos clássicos” de referência é certamente muito amplo, de Cícero a Horácio, Virgílio, Séneca, aos poetas elegíacos, com o fundamental Ovídio, aos gregos novamente descobertos, a Lívio e aos historiadores, que merecem particular atenção, como se viu, a Valério Máximo, aos gramáticos, aos mestres de retórica, aos filósofos, até aos grandes textos médio-latinos, com destaque para Agostinho e Boécio, construindo, dessa feita, uma tabela por disciplinas e uma hierarquia formativo-pedagógica que não eram as da escolástica)²¹.

²⁰ Quanto ao Petrarca em vulgar, é absolutamente necessário partir da edição da sua obra preparada por M. Santagata, V. Pacca e L. Paolino, 2 v., Milano, Mondadori, 1996. Sobre a recepção do Petrarca poeta e sobre o petrarquismo, vd. as intervenções de P. Vecchi Galli no v. 11 da *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editore, 2003, também úteis para uma bibliografia, bem como as resenhas de estudos acerca da lírica do século XVI de G. Forni, in *Lettere Italiane*, 1/2000 e 3/2001. Pelo que diz respeito a edições e estudos acerca da tradição do *Canzoniere* e dos cancioneiros, vd. G. Gorni. De L. Chines, vd. *I veli del poeta*, Roma, Carocci, 2000, bem como o ensaio inserto em *Motivi e forme delle “Familiari”*.

²¹ Vd. os itens referidos nas notas 2, 3, 6 e 14; C. Dionisotti, *Aldo Manuzio umanista e editore*, Milano, Il Polifilo, 1995; id., *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Milano, 5 Continents, 2003.

Nessa “biblioteca”, a fama perene do poeta “lírico” por excelência votou ao esquecimento, não raro, a inesgotável veia narrativa e histórica de Petrarca. Não é tanto a tradução latina da *Griselda* de Bocácio (com o seu incrível sucesso europeu!) a confirmá-lo, nem mesmo a leitura que, hoje em dia, se faz cada vez mais frequente, do *Canzoniere* enquanto narrativa, “história de uma alma” e biografia poética (que Marco Santagata foi o primeiro a estudar). É-o, sobretudo, o impressionante conjunto das suas cartas, das suas “descrições”, com aquela capacidade de narrar em prosa latina acontecimentos ora de cunho exemplar e demonstrativo, ora de cunho histórico. Mais do que isso: não há dúvida de que largos territórios da historiografia humanista, tanto política como erudito-antiquária, muito devem, de Bracciolini a Biondo, a esse Petrarca e ao seu ímpeto filológico, sobejamente exemplificado pelo labor em torno de Tito Lívio.

Na própria poética petrarquesca, o nó da memória e do esquecimento, do verdadeiro como credível / verosímil, característico da invenção literária, é preocupação constante, depois retomada no debate de ideias que se alargou por todo o século XV, com Bruni, Valla e Pontano²². Há uma ética da escrita (tema desde sempre acarinhado por George Steiner), o que quer dizer que a *voluntas* do autor (mas também Agostinho o recorda, aquele Agostinho que, no *Secretum*, é um duplo de Petrarca) deve permitir, em qualquer circunstância, que o intérprete chegue ao *verdadeiro*, despojando-se do “eu” empírico, um *integumentum* que não pode fazer da verdade algo inacessível, devendo, pelo contrário, deixar espaço ao papel activo e forte desempenhado pelo leitor / intérprete, pelo seu “conhecer” (vejam-se os textos historiográficos, o *Secretum*, o *De ignorantia*)²³.

Mas o “narrar” petrarquesco alimenta-se, além disso, da linfa do maior contador de fábulas da latinidade, já crucial para o Dante do *Paradiso*: Ovídio, nas *Metamorfoses*. Daí decorre uma *mitopoesis* enquanto exibição da transformação de homens e coisas que faz da

²² Remeto para o primeiro capítulo de G. M. Anselmi, *Ricerche sul Machiavelli storico*, Pisa, Pacini, 1979. Quanto a Santagata, vd. nota 28. O *De Sermonibus* de Pontano foi recentemente editado e traduzido por A. Mantovani, Roma, Carocci, 2002.

²³ Reenvio uma vez mais para os *Saggi petrarcheschi* de E. Fenzi.

metamorfose verdadeiro sinal do real e da sua narrabilidade, ou melhor, sinal da contínua mudança da própria alma humana e do homem enquanto indivíduo, no seio do processo histórico e cósmico dos eventos. Essa é também uma leitura petrarquesca que se há-de impor à cultura moderna, quando, finalmente, nos decidirmos a conferir ao paradigma ovidiano aquele lugar decisivo que, afinal, desde sempre lhe coube, assunto para o qual já tive ocasião de chamar a atenção²⁴.

A genial originalidade de Petrarca decorre da contaminação que por ele foi levada a cabo entre, por um lado, as inquietantes reflexões agostinianas sobre o tempo e sobre as mudanças da consciência enquanto temporalidade interior e, por outro lado, o paradigma metamórfico ovidiano, assim chegando a resultados cujo altíssimo valor literário não é inferior ao conceptual. Tanto as memoráveis partituras do mito de Dafne, no *Canzoniere*, como a grande lucidez com que são exibidas, sem pudor, as inconciliáveis contradições por entre as quais se move, nas suas constantes e dramáticas transformações de homem que carrega o fardo dos seus sentimentos (de tal modo que os implícitos ataques que desfere contra a fortaleza da filosofia medieval e aristotélica têm consequências cruciais para a história do pensamento moderno), no *Secretum*, em muitas cartas, no *De otio*, no *De vita solitaria* ou no *De suis ipsius*, são seu resultado²⁵.

Mas esse cadinho dialógico (impensável antes de Petrarca) onde convivem, esquematizando, Ovídio e Agostinho, talvez se encontre na origem de uma obra que tem tanto de extraordinário como de controverso na história da crítica petrarquesca, os *Triumphs*, que gozaram, também eles, de uma ininterrupta recepção europeia, a situar praticamente ao mesmo nível dos mais célebres textos do nosso poeta²⁶. Influenciaram representações figurativas, narrações alegóricas e ini-

²⁴ G. M. Anselmi, *Gli universi paralleli della letteratura*, Roma, Carocci, 2003.

²⁵ Do *Secretum* e do *De suis ipsius*, vd. as recentes edições e traduções elaboradas por E. Fenzi para a editora, Mursia, Milano, 1992 e 1999.

²⁶ Cf. C. Berra (a cura di), *I Triumphs di F. Petrarca*, Milano, Cisalpino, 1999. Nesse volume, além do mais, E. Pasquini dá conta da grande oficina filológica que montou para chegar à edição crítica do texto. Nova e fértil perspectiva de estudo em M. C. Bertolani, *Il corpo glorioso. Studi sui Triumphs del Petrarca*, Roma, Carocci, 2001.

ciáticas, nos mais variados géneros, veicularam uma excepcional visão do nexó entre o destino do homem, o destino do tempo e o destino do cosmos. Tamanha elevação conceptual só com o Leopardi da maturidade voltará a ser igualada (decisiva, nesse sentido, a última parte dos *Triumphs*).

Obra que, durante tanto tempo, foi marginalizada, esmagada pelo confronto com o poema dantesco, é bem diversa e visa objectivos que são, também eles, bastante diversos dos da *Commedia*. É-lhe contígua, dela sendo, ao mesmo tempo, extremamente distante.

A sua vocação narrativa (com uma vincada valência ovidiana e agostiniana), o seu aparato figurativo, o seu metro, não podem deixar de evocar Dante, embora os caminhos que Petrarca segue desemboquem noutras paragens, com absoluta originalidade. Veicula, desloca e re-semantiza todo um aparato imagético medieval e dantesco, como que transportando aquele mundo para o novo mundo a explorar, numa procura duvidosa e inquietante. Redesloca e re-semantiza um código alegórico e um léxico métrico dantescos, a ponto de os transformar numa empresa epistémica e literária absolutamente nova (que, não por acaso, marcará profundamente tantos códigos comunicativos até aos alvares do Romantismo, e ainda durante uma boa parte desse período, bastando pensar, por exemplo, num grande visionário como Shelley, explicitamente, em atenta leitura dos *Triumphs*)²⁷.

É, afinal, uma operação semelhante à que Marco Santagata descreveu muito bem para o *Canzoniere*, com respeito à tradição lírica precedente, provençal, trovadoresca e também de Dante pétreo²⁸.

Não se esqueça que o cadinho dos *Triumphs* está disposto sobre um eixo narrativo que se desloca entre visão e duplo sonho, ou seja, uma espécie de narração de segundo grau, que é comandada de uma forma muito sofisticada (se a obra tivesse sido alvo de uma revisão definitiva,

²⁷ Cf. o meu, *La saggezza della letteratura*. No século XX, podem-se encontrar sugestões em torno do género sonho-visão em vários filões literários, do Schnitzler de *Traumnovelle* (traduzidas para português como *A história de um sonho*), ao Pasolini de *Petrolio*.

²⁸ M. Santagata, *Per moderne carte*, Bologna, Il Mulino, 1998; e, sobretudo, id., *Frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere*, Bologna, Il Mulino, 1992.

por parte do poeta, talvez aporias que são hoje, para nós, inexplicáveis, tivessem sido resolvidas).

Também influenciado por aquele Platão que não conhece directamente, mas que, em tantos textos, não hesita chamar à liça para ampliar a partitura ossificada de alguns saberes medievais, faz da narração do amor terreno viagem simbólica, metafórica e profética, até à sua conclusão na eternidade, com estações decisivas no doloroso passo da Morte e na reflexão inquietante da Fama (e da sede de uma justa glória, como já se disse), cujo fim ou morte, no *Triumphus Temporis*, é quase uma espécie de “segunda morte” (1.141-145). Com efeito, a chegada à Eternidade, com o seu triunfo sobre o Tempo, já foi associada à chegada ao *wastland* de Eliot, uma Eternidade onde tudo se perde, sem que pareça existir verdadeira consolação (o que levou à nossa precedente remissão para Leopardi)²⁹.

Uma viagem bem diversa da dantesca. Uma dolorosa e grandiosa interrogação sobre as mudanças do homem e das coisas, de índole clássica e agostiniana, da mesma feita, que penetra até às decisivas questões acerca do tempo e do eterno e, definitivamente, acerca do nada que ameaça o homem como indivíduo ou enquanto membro de toda uma comunidade ou de toda uma civilização.

Assim se compreende como é que essa obra pôde marcar tão profundamente o mundo ocidental a ponto de perturbar o seu sono, levando fileiras de homens de letras, filósofos, músicos, pintores, mestres de tapeçarias e criadores de séries ornamentais (recorde-se o tempo de Luís XIV, em França, pelo que diz respeito a este último aspecto, por exemplo, conforme mo sugeriu Marc Fumaroli) a retomar, com infinitas variações, a partitura dos *Triumphs*. O *Triumphus Cupidinis II*, no “catálogo” dos amores trágicos de marca bíblica, clássica, histórica (com tantas sugestões colhidas nas *Heroides* de Ovídio) que o caracteriza, encontra-se, provavelmente, na base dos “catálogos” da grande produção teatral trágica dos séculos XVI e XVII, em França (Corneille e o ideal do magnânimo), em Espanha (Calderón de la Barca em *El Mágico prodigioso*), no Shakespeare das tragédias “romanas”

²⁹ M. Santagata, introdução aos *Trionfi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, p. LI. Vd. também as densas páginas de G. Barberi Squarotti in C. Berra (a cura di), *I Triumphs*, pp. 47-66.

ou em tantos melodramas italianos, pelo menos até ao século XVIII. A inspiração nos *Triumph*i intersecta-se com outros temas morais, sentimentais, filosóficos e petrarquescos, criando uma panóplia de referências riquíssima, formada por tantos textos e por tantos autores cuja estatura nada deve à dos que recordámos.

Por tudo isso, Petrarca é verdadeira e autenticamente europeu, e é-o tanto mais quando se penetra na história da sua recepção, também na daqueles textos que são hoje, para nós e por nós, mais difíceis e menos lidos, mas que marcaram, indissolúvelmente, tanto quanto os mais conhecidos, a nossa identidade, como Petrarca teria gostado, “moral” e “poética”.

PETRARQUISMO PLURAL E PETRARQUISMO DE *KOINE*

ROBERTO GIGLIUCCI

COMEÇARIA POR DISTINGUIR um petrarquismo de *koine* de um petrarquismo plural.

Podemos falar de *petrarquismo de koine* quando temos em mente a língua e a *ideologia* de um petrarquismo “regularizado”, ou seja, o projecto de uniformização linguística e temática que se desenvolve à sombra da *imitatio* mono-estilística de Bembo, a qual equivale, no fundo, a uma alternativa à *mellificatio* de Poliziano. *Target*: uma língua culta, unificada, tendo em vista a imprensa como sistema comunicativo, a sociedade, o homem. Um sistema organicamente inserido no sistema-auto-estrada do Classicismo, para evocar a metáfora crítica de Quondam¹. Aliás, e maquiavelianamente, um *remédio* contra a *ruína*: “La poesia italiana trova una sua sicurezza, una garanzia di lunga durata, con cui può credere di salvarsi dalla barbarie, dalle forze minacciose della crisi e della disgregazione”, conforme escrevia Ferroni em 1978².

De outra forma, quando falamos de *petrarquismo plural*, referimo-nos à *efectividade* do petrarquismo na sua fenomenologia histórica. Considerando, porém, que nem Pietro Bembo é sempre perfeitamente “bembiano”, na acepção que um qualquer manual daria à palavra (vd. *infra*), acabam por se verificar vários “desvios”, sem que deixe de ser absurdo, até certo ponto, designá-los como tal. Mais do que isso, serão microvariantes de uma microvariante. Passamos a apresentar um elenco, sempre susceptível de vir a ser expandido.

¹ Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara-Modena, ISR-Panini, 1991.

² *Poesia italiana del Cinquecento*, a cura di G. Ferroni, Milano, Garzanti, 1978, “Introduzione”. Subentendo a leitura do fascinante ensaio de Ferroni, *Machiavelli, o dell'incertezza. La politica come arte del rimedio*, Roma, Donzelli, 2003.

1. Petrarquismo classicista, ou seja, o petrarquismo de quem leva a cabo uma operação de contaminação entre a imitação petrarquesca e a imitação da poesia greco-latina, através de uma linha que, de Antonio Brocardo, passa por Bernardo Tasso, Luigi Alamanni, Annibal Caro, Anton Francesco Raineri, Benedetto Varchi, Francesco Maria Molza, etc., até ao Tasso maior, talvez em sintonia com experiências que têm lugar noutras zonas da Europa, como seja a da Pléiade francesa³.

2. Petrarquismo bucólico, que pode ser considerado como uma subsecção do precedente, cujo desvio em relação ao modelo petrarquesco reside na adaptação intensa do módulo bucólico, com todo o seu aparato alegórico, erótico, etc.

3. Petrarquismo grave, num domínio, o da *gravitas*, que é tradicionalmente anexado aos desvios do bembismo, apesar de a linha que, do último Bembo, e através de Giovanni Della Casa, leva até Tasso, merecer reflexão⁴.

4. Petrarquismo antigrave, como, por exemplo, o de Gasparina Stampa *iuxta* na interpretação de Baldacci, a ser, naturalmente, considerada no contexto das recentes pesquisas que em torno da lírica feminina têm vindo a ser elaboradas, numa retrospectiva ovidiana⁵.

³ Tive oportunidade de desenvolver o assunto, além do mais, em *La lirica rinascimentale*, introduzione di Jacqueline Risset, Roma, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, *passim*; e na introdução a Lodovico Domenichi, *Rime*, Torino, Res, 2004. De entre os recentes contributos para um estudo actualizado do petrarquismo, assinalamos, pelo menos, a antologia, *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, Rizzoli, 2004; *Nel libro di Laura*, a cura di L. Collarile e D. Maira, Basilea, Schwabe, 2004. Uma lúcida e problematizante visão de conjunto, com rica informação, encontra-se em A. Quondam, “Introduzione” a *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di A. Q., Roma, Bulzoni, 2004.

⁴ Sobre esse problema, considerado no seu conjunto, vd. Andrea Afribo, *Teoria e prassi della “gravitas” nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati, 2001.

⁵ Vd. *Lirici del Cinquecento*, a cura di L. Baldacci, Firenze, 1957, e Milano, Longanesi, 1975; P. Phillippy, “Gaspara Stampa’s *Rime*: Replication and Retraction”, *Philological Quarterly*, 68, 1989, 1, pp. 1-23; cf. o óptimo trabalho de Margaret F. Rosenthal, *The Honest Courtesan. Veronica Franco Citizen and Writer in Sixteenth-century Venice*, Chicago-London, Univ. of Chicago Press, 1992. Vd., além disso, a introdução a Isabella di Morra, *Rime*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Roma, Salerno, 2000.

5. Petrarquismo filosófico-pétreo, que eu representaria através de uma linha entre Pico della Mirandola e Miguel Ângelo Buonarroti, por sinal modelada a partir do Cavalcanti hipercomentado e a partir de Dante, fazendo do pensamento um sólido e da pedra um conceito.

6. Petrarquismo madrigalístico-conceptual, um âmbito que não só no plano métrico aspira à diferenciação relativamente ao modelo petrarquesco, como também no plano da sua especialização “epigramático-detonante”.

7. Petrarquismo de experimentação métrica apetrarquesca (e, eventualmente, macro-estrutural, com não-cancioneiros, etc., até à arrumação de *corpora* de rimas em secções temáticas, entre amorosas, marítimas, fúnebres, heróicas, etc., muito antes de Marino, bastando recordar os inéditos de um Giovan Battista Pigna em Ferrara, as recolhas poéticas de um Lodovico Paterno no Sul, ou ainda Girolamo Muzio, etc.).

8. Petrarquismo feminino (assunto de escrita feminina, escolha da elegia) e filomascuino (não cómico, obviamente, Francesco Beccuti, conhecido por “il Coppetta”, Benedetto Varchi etc.).

9. Petrarquismo uxório, rimas para a esposa (Bernardino Rota, Coppetta, Orsatto Giustinian; a tradição petrarquesca de corte não contempla a possibilidade de cantar a própria mulher).

10. Petrarquismo espiritual (Vittoria Colonna e o caso de Girolamo Malipiero, para recordar dois nomes no seio de um *mare magnum*).

11. Petrarquismo fortemente hibridado com Dante e outros autores que escrevem em vulgar (a experiência de Giovan Giorgio Trissino).

12. Petrarquismo artificioso, primeiro “cortesão” e depois “maneirista”, que empola características já presentes no modelo (Petrarca é artificioso), hipertrofiando-as, como num Luigi Groto, por um lado, e num Lodovico Paterno, por outro, para recordar tão só dois nomes emblemáticos.

13. Petrarquismo neocortesão com elação estilística, na segunda metade do século XVI, donde decorre o nascimento de um novo sublime que se abre ao Barroco, conforme veremos.

Naturalmente que muitos destes *petrarquismos* se podem sobrepor, sendo difícil isolá-los em estado puro. No fundo, tudo ou quase tudo é petrarquismo, na tradição lírica que vai até Leopardi. Mas tudo é uno e variegado. Um pequeno mundo, *à la* Tasso. Deve ser dito e redito

que *tudo está já em Petrarca*, até o Petrarca espiritual de Malipiero. Em Petrarca, encontra-se a artificialidade e a sobriedade, a gravidade e o aprazimento, o excesso e o rigor, a abstracção e a realidade psicológica. Além disso, também nele reside o modelo de uma contaminação da tópica de corte com a tópica clássica, como seja, Propércio cruzado com os trovadores, Horácio com o *stilnovo*, etc.

Note-se, ainda, que a tão famigerada como útil categoria de Maneirismo percorre, transversalmente, esse todo, assinalando, sob uma outra bandeira, territórios de mais de um petrarquismo. Recupera, em certos casos, um petrarquismo artificioso, prebembiano, mas enriquecendo-o, na segunda metade do século XVI, com novas motivações estilísticas. Apesar de tudo, consideramos que continua a mostrar-se profícua a categoria histórico-literária de Maneirismo⁶. Continua-o, certamente, em poesia. Trata-se – um horizonte que, na actualidade, se encontra consolidado – de uma tendência para o protesto dinâmico que se segue a uma crise-incómodo, mas no seio do código, sem sair dele. Na saída, propriamente dita, estaria o Barroco. Sypher⁷, ao distinguir dois dos seus aspectos, técnico (virtuosismo) e psicológico (inquietação), achava que um encobria, necessariamente, o outro. É, todavia, mais fácil avançar uma definição formal do que psicológica, mesmo sendo possível apreender essa inquietude, sobretudo a partir do carácter exemplar de Tasso. Não se esqueça, porém, que, pelo menos para quem escreve, o estilo é ideologia e vice-versa, tendo em linha de conta que forma e pensamento necessariamente *convertuntur*.

No Maneirismo, reside aquela charneira problemática de uma transição entre, por um lado, a passagem do século XV para o século XVI e, por outro lado, a passagem do século XVI para o século XVII. A primeira assiste à imposição de uma nova poesia (nova maneira), o bembismo, ao caos que a precede. A segunda prepara a abertura ao novo absoluto do Barroco (absoluto programático, mas cuja con-

⁶ Foi feito o ponto da situação, a esse propósito, numa secção do congresso, *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, realizado em Bolonha de 6 a 9 de Outubro de 2004, a qual contou com intervenções de Giulio Ferroni, Andrea Gareffi, Stefano Jossa, Amedeo Quondam, Ezio Raimondi e outros.

⁷ Wylie Sypher, *Rinascimento Manierismo Barocco* [1955], Padova, Marsilio, 1968.

cretização é certamente mais relativa). Poesia “de corte” - bembismo - Maneirismo - Barroco. Simplificando muito, seria essa a linha a traçar. Parece-me ser também essa a linha a esboçar em Espanha e em Portugal. Neste caso, vai-se do *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende até Sá de Miranda, Camões e ao gongorismo de importação. Mas sobre esse assunto encontramos informações pormenorizadas no volume de Rita Marnoto editado em 1997, para o qual reenvio⁸.

Mostra-se, então, de grande interesse, o caso italiano da recuperação de temas, imagens e artifícios próprios da primeira fase prebembiana, por parte daqueles líricos da segunda metade do século XVI que, por comodidade, definimos como maneiristas (Giovan Battista Pigna, Giovan Battista Guarini, Tasso em Ferrara; Luigi Tansillo ou Bernardino Rota em Nápoles; Luigi Groto em Veneza; Curzio Gonzaga em Roma, etc.), enquadrando-se tal recuperação nos novos propósitos estilísticos de elevação, elação e tenção a um sublime que talvez seja um sublime moderno, de certo modo impuro, contudo aristocrático⁹. É aqui que, em nosso entender, nasce *o moderno*, numa escolha poética de dados empíricos quotidianos (uma queda, um leque, uma sangria, uma pulga) submetidos a uma sublimação estilística, a uma sublimação mitográfica, a uma sublimação metafísica. Esse moderno, que há-de levar a Montale e a Eliot, nasce em Itália e na Europa da articulação entre os séculos XVI e XVII. Por detrás dele, encontram-se Humanismo e Renascimento, tanto quanto Idade Média e Antiguidade.

Antes de terminar, alguns dados mais particularizados acerca daquele petrarquismo que convençionámos designar como *classicista* (no n. 1). Os autores que o integram, de Bernardo Tasso a Luigi Alamanni, Giovanni Guidiccioni, Claudio Tolomei etc., se em Itália podem parecer representar uma linha heterodoxa relativamente a um presumível bembismo triunfante, no estrangeiro, pelo contrário (França e Península Ibérica, sobretudo), são o verdadeiro modelo do petrarquismo, um petrarquismo bem enxertado no tronco dos clássicos greco-latinos, com experiências métricas que chegam a passar por versos “bárbaros”, mas

⁸ Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Universidade de Coimbra, 1997.

⁹ Resumo, muito sinteticamente, assuntos que desenvolvi em *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, pp. 185 ss.

onde se incluem também a ode, Píndaro, Horácio, etc.¹⁰ Em suma, o petrarquismo *classicista* é fundamental para a história do petrarquismo europeu! E talvez também para a do petrarquismo italiano, bastando ter em linha de conta Tasso e Gabriello Chiabrera, para apenas citar duas figuras chave.

Mas continuemos a concentrar-nos sobre o petrarquismo *plural*, mais do que sobre o de *koine*, para surpreender o próprio Bembo em pecado de desvio ao código. Não que se trate de um desvio tardio, “grave”, mas antes de um desvio precoce, acentuado pela passagem do tempo. Veja-se, de facto, o modo como Bembo desfruta o modelo de Horácio, em contraste, se não com a linguagem, pelo menos com o estilo petrarquesco, no soneto, “O superba e crudele, o di bellezza” (*Rime* 87; na *princeps* tinha a numeração 78)¹¹:

O superba e crudele, o di bellezza
e d’ogni don del ciel ricca e possente,
quando le chiome d’or caro e lucente
saranno argento, che si copre e sprezza,
e de la fronte, a darmi pene avvezza,
l’avorio crespo e le faville spente,
e del sol de’ begli occhi vago ardente
scemato in voi l’onor e la dolcezza,

¹⁰ “Allora, vediamo che in Francia Du Bellay si mette a emendare il sonetto petrarchesco attraverso l’imitazione dell’Ovidio elegiaco e Ronsard tenta di riformare l’essenza stessa del lirismo assumendo a modello l’ode di Pindaro, mentre in Inghilterra Ben Jonson guarda agli antichi per superare i rigidi stereotipi della poesia cortigiana, identificata con la poesia e l’ideologia petrarchistica”, Nicola Gardini, *Le umane parole. L’imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 93. Naturalmente que, modelos substanciosos para o século XVI europeu, foram sobretudo poetas como Serafino Aquilano, Antonio Tebaldeo e outros prebembianos.

¹¹ Vd. o texto de 1530, com ricas anotações de Guglielmo Gorni, in *Poeti del Cinquecento. Tomo I. Poeti lirici, burleschi satirici e didascalici*, a cura di G. G., Massimo Danzi, Silvia Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, p. 142. Citamos da edição preparada por Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966, p. 579. Não correm, porém, entre os dois textos, substanciais variantes.

e ne lo specchio mirerete un'altra,
 direte sospirando: – eh lassa, quale
 oggi meco penser? perché l'adorna
 mia giovenezza ancor non l'ebbe tale?
 A questa mente o 'l sen fresco non torna?
 Or non son bella, allora non fui scaltra. –

O reenvio para o décimo segundo soneto de Petrarca, obrigatório para algumas tesselas, não pode ser senão contrastivo, visto que Petrarca deseja que Laura, envelhecida, possa dar ouvidos, com piedade, e oferecer tardio socorro aos lamentos do poeta, ao passo que Bembo nutre um azedo sentimento de vingança, ao imaginar uma mulher coberta de rugas e de cabelos brancos, a lamentar-se pela sua juvenil fatuidade, perante um espelho implacável. Bembo segue a linha de Horácio (cf. também, no fundo do cenário, Ovídio, *Am.* 1.12.29-30), porventura o Bocácio áspero das célebres *Rime* 43-44¹². Nelas encontramos, por exemplo, o verso, “e crespo farsi il viso di costei” (44.5), a confrontar com o “avorio crespo” de Bembo (v. 6). Quer isto dizer que é o próprio Bembo, num soneto que nunca rejeitou, a levar a cabo uma operação através da qual supera, retrospectivamente, Petrarca, em direcção aos clássicos latinos, desviando-se do código pela aquisição de tons mais crus. Comportamento que ganha relevo, por exemplo, com um Benedetto Cariteo, cuja obra ilustra um petrarquismo “não ortodoxo” e “classicizante”, portanto alternativo ao paradigma de Bembo que se encontra em formação. Vejamos, pois, um soneto de Cariteo, dedicado a Sannazaro¹³:

Syncero, l'huom de vita integro et sano
 di mente va secur senz'alcun dardo:
 così di selva in selva inerme et tardo
 vo, mentre tu di me sei sì lontano!

¹² Vd. Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, v. V, t. I, *Rime*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1992, pp. 52-53, 234-236; Nella Giannetto, “Il motivo dell'‘amata incanutita’ nelle rime di Petrarca e Boccaccio”, in *Miscellanea Branca*, II, Firenze, Olschki, 1982.

¹³ Citamos da edição preparada por Erasmo Pèrcopo, Napoli, 1892.

Le fere hor qui nel bosco Antiniano,
 mentre che la mia Luna io canto et ardo,
 fuggon dinanzi al mio pensoso sguardo,
 d'arme non già, ma da conspetto humano.

Ponmi dove giamai pianta niuna
 da vento estivo recrear si suole,
 et l'aere nebuloso i fiori uccide;
 ponmi sotto 'l più vivo ardor del sole,
 seguirò sempre amando quella Luna,
 che dolcemente parla et dolce ride.

A imitação de Horácio fica patente logo a partir do primeiro verso, *Od.* 1.22, “Integer vitæ scelerisque purus / non eget Mauris iaculis neque arcu / nec venenatis gravaida sagittis, / Fusce, pharetra” etc. Nos versos 3 e 4, a fruição de Horácio prossegue, “sive per Syrtis iter æstuosas / sive facturus per inhospitalem / Caucasum vel quæ loca fabulosus / lambit Hydaspes” (5-8), havendo a registar, de imediato, uma *contaminatio* com Petrarca, em particular com os primeiros versos do 176º soneto, “Per mezz’i boschi inhospiti et selvaggi, / onde vanno a gran rischio uomini et arme, / vo sicuro io” (Sannazaro encontra-se *longe* de Nápoles, acompanhando Afonso, duque da Calábria, que capitaneia a liga antiveneziana de 1482). Pelo que diz respeito à segunda quadra, recorde-se que também perante o Horácio enamorado, *inermis*, que vagueia pela floresta sabina, foge um lobo monstruoso, dando continuidade ao confronto com *Od.* 1.22.9-16 (o “bosco Antiniano” é, obviamente, a Academia Pontaniana, que tinha a sua sede na vila de Pontano, junto de Antignano). Se no “pensoso sguardo” do sétimo verso reconhecemos a memória do soneto petrarquesco sobre a solidão, “Solo et pensoso i piú deserti campi” (*RVF* 35), são os tercetos (“Ponmi ...”) a avivar as nossas sugestões. O módulo horaciano, “Pone me ...”, foi trabalhado e amplificado num célebre soneto de Petrarca (*RVF* 145, “Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba”), mas, no caso presente, Cariteo segue de perto o modelo latino, “Pone me pigris ubi nulla campis / arbor æstiva recreatur aura, / quod latus mundi nebulæ malusque / Iuppiter urgit; / pone sub curru nimium propinqui / solis in terra domibus negata: / dulce ridentem Lalagen amabo, dulce loquentem” (*Od.* 1.22.17-24). O último verso denota a

mediação do décimo quarto verso do soneto 159 de Petrarca, “et come dolce parla, et dolce ride”, mas a operação levada a cabo consiste, no seu todo, numa superação retroactiva do ditado petrarquesco que visa remontar directamente ao exemplo dos clássicos¹⁴.

Não se esqueça, além disso, para concluir, que o módulo, “pone me”, tem uma circulação europeia de grande relevo, que atinge um deslumbrante sucesso na área ibérica, com o soneto de Boscán, “Ponme en la vida más brava, importuna”, ou com o patético monólogo de Inês de Castro, em *Os Lusíadas* (3.128-29). E com o nome do maior épico de Quinhentos, juntamente com Tasso, chegamos ao final, provisório, destes apontamentos.

¹⁴ É semelhante o que se passa no soneto CXXI.5-6 (na numeração de Pèrcopo), “Che parlo? o dove sono? o qual follia / volve la mente, accesa di furore?”, mais próximos de Virgílio, *En.* 4.595, “Quid loquor aut ubi sum? quæ mentem insania mutat?”, do que do correspondente petrarquesco, 70.31-32, “Che parlo? o dove sono? e chi m’inganna, / altri ch’io stesso e ’l desiar soverchio?”.

UNIDADE E DIVERSIDADE DAS EDIÇÕES IMPRESSAS, DE E SOBRE PETRARCA ENTRE OS SÉCULOS XV E XVI

I – AS EDIÇÕES DE VENEZA NAS TRÊS ÚLTIMAS DÉCADAS
DO SÉCULO XV (PARA A HISTÓRIA DA EDIÇÃO
PETRARQUIANA NA ITÁLIA DO RENASCIMENTO)

MANUEL CADAFAZ DE MATOS

a J. V. de P. M. agradeço os caminhos

EM BOA HORA o Instituto de Estudos Italianos da Universidade de Coimbra decidiu empreender um colóquio, subordinado ao tema “O Petrarquismo entre Portugal e a Itália”, que ficasse a assinalar entre nós a passagem do VII centenário do nascimento de Petrarca. Evocando-se, assim, esse pré-humanista considerado com toda a justeza, ante a Europa, como o *primeiro moderno*, o nosso contributo situa-se, por razões óbvias, nas origens da difusão em Itália do pensamento daquele autor pelas técnicas da tipografia.

O nosso presente estudo não deixa de reflectir sobre o trabalho de alguns dos mais credenciados tipógrafos transalpinos dos séculos XV e XVI. Ao contribuírem para a divulgação dos textos de alguns dos mais destacados humanistas no âmbito da história das ideias literárias de então, aqueles técnicos estavam, assim, também *à mercê* de intelectuais que criavam obra cultural noutras vertentes, incluindo no âmbito do texto filosófico e científico.

1. DO PETRARQUISMO COMO CORRENTE LITERÁRIA AO PLATONISMO E AO ARISTOTELISMO NA RENASCENÇA

OS TRABALHOS tipográficos, ao serviço da cultura literária da época, serviram durante os séculos XV e XVI, é um facto, o desenvolvimento

do petrarquismo como corrente literária¹. Paralelamente, havia nesse período uma vasta circulação e aceitação – em particular em meios académicos (e, até, conventuais) – de outras correntes de ideias muito em voga na época. Era o caso dos textos fundadores de Platão e de Aristóteles.

Muito desse trabalho tipográfico transalpino – sobretudo das oficinas mais credenciadas, tanto de impressores nacionais como estrangeiros aí estabelecidos –² era até produzido, já nesse período, a contar com o mercado externo. Isso para além do facto de alguns dos impressores italianos de maior sucesso comercial de então já estarem a iniciar (sobretudo a partir do segundo quartel de quinhentos) a abrir também sucursais das suas empresas em outros países europeus, como por exemplo em França.

Outra situação, porém, se verificava então. Era o caso de outros impressores que, provenientes de vários países da Europa, acorreram então a Itália – atraídos pelo mercado crescente do livro – para aí tentarem a sua sorte nos negócios. Também estes, com efeito, se detectam, desde os últimos anos do século XV, associados à impressão de obras no âmbito do petrarquismo, do platonismo, do aristotelismo ou de outras correntes de pensamento então mais cultivadas em meios universitários, conventuais e outros.

Em termos de circulação de obra literária, filosófica e/ou científica, com esse aparecimento da tipografia ocorre um outro conceito de edição. Importa referir que o conceito de *editio* não se pode circunscrever apenas ao período do aparecimento do livro impresso. Podendo-se recuar ainda mais no tempo, mas situando-nos apenas no período de Roma e do seu vasto império, a *editio* é associada à produção e, sobretudo, ao lançamento para efeitos de circulação dos textos, a dois níveis complementares: num sentido mais amplo, o de *dar à luz*; e, num sen-

¹ Jean-Luc Nardonne, *Pétrarque et le pétrarquisme*, PUF, col. “Que Sais-Je”, n.º. 3338, Paris, 1998 (1ª. ed.).

² S. H. Steinberg, *500 años de imprenta*, Barcelona, Zeus, 1963, p. 65, estabelece que “Itália foi o primeiro país estrangeiro a que os impressores levaram o novo invento” [a tipografia, na segunda década da segunda metade de quinhentos]. E acrescenta que a Itália “foi também o primeiro país onde os impressores alemães perderam o seu monopólio”.

tido mais restrito, o de *publicar*³, isto é, o de tornar público, com recurso a técnicas várias.

Face a essa circunstância, a noção de *editio*, no período do códice, já se encontrava vigente no século XIV em que Petrarca viveu. A tal conceito de produção-circulação-perpetuação dos textos associa-se o de *testemunho*. Essa a razão que legitima o facto de poderem circular, de um mesmo autor – até ainda durante a sua própria vida –, *genealogias* textuais diferenciadas de uma mesma obra, com alterações ou não (em relação ao testemunho primacial). Tais textos são fixados sob a responsabilidade do autor ou de copistas vários, neste caso, portanto, por mãos estranhas às suas.

Com o texto manuscrito petrarquiano, autógrafo ou não, essa questão é uma realidade inequívoca. Veja-se, apenas, um caso concreto. Pensando-se apenas em testemunhos dos *Rerum vulgarium fragmenta*, o catálogo *Petrarca nel Tempo* não deixa de estabelecer como 1.^a edição o testemunho dessa obra existente na Biblioteca Apostólica Vaticana (Chig. L V 176); como 2.^a edição o da Biblioteca Medicea Laurenziana, de Florença (XLI 17); e como 3.^a edição o da Biblioteca Queriniana, de Bréscia (D II 21)⁴. De não menor importância, ainda, o caso de um outro códice da Vaticana (Vat. Lat. 3195), com o *Canzoniere*, mais recentemente objecto de edições por E. Modigliani (em 1904) e por M. Vatasso (em 1905), a que adiante nos referiremos.

No caso do impresso, o conceito de *editio* e de *testemunho* mantêm-se. Apenas se alteram as formas de materialização textual num dado suporte. Neste aspecto particular, a *editio* associa-se a um maior grau de facilidade no âmbito da reprodutibilidade técnica dos textos⁵.

³ São estas duas concepções as que destacamos do conceito de *editio* apresentado pelo latinista Francisco Torrinha, in *Dicionário Latino-Português*, Porto, Marânus, 1937, p. 277.

⁴ *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere*, sob a direcção de Michele Feo, Florença, “Comitato Nazionale per le celebrazioni del VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca”, 2003, pp. 46-47 e 49.

⁵ No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia de Portugal, Lisboa, Temas e Debates, t. 7 (DEM-EFE), p. 3156, considera-se edição – já perspectivado no *Agíologo dos Santos e Varões Ilustres*, de Jorge Cardoso, t. 3, 1666 – entre outros (na sua variante 4), o “conjunto dos exemplares de uma obra, impressos numa só tiragem, ou ainda em várias se não houver modificação no texto ou na composição tipográfica iniciais”.

2. OS PRIMEIROS IMPRESSORES, ALGUNS PROVENIENTES DA ALEMANHA, NA DIFUSÃO DO PETRARQUISMO EM ITÁLIA (1470-1475)

NÃO DISTA senão meia dúzia de anos entre o aparecimento da tipografia em Itália e o dos primeiros trabalhos, a partir da obra de Petrarca, surgidos em Veneza. Fora em 1464, recorde-se, que os impressores Konrad Sweymheim, de Mogúncia e Arnold Pannartz, de Praga, provenientes da Alemanha, se tinham instalado em Itália, mais precisamente em Subiaco, no convento de Santa Escolástica, onde imprimiram os primeiros incunábulo transalpinos⁶. Quanto aos primórdios da difusão pelas técnicas tipográficas das obras de Petrarca, a partir de 1470, em Itália, mais precisamente em Veneza – que foi, claramente, a capital do petrarquismo transalpino⁷ nos períodos quatrocentista e quinhentista – nem tudo ainda se torna bastante claro, considerando os não muito abundantes dados disponíveis sobre tais matérias.

Michele Feo dá a conhecer – e reproduz algumas das folhas impressas, devidamente iluminadas – a *editio princeps*, de 1470, dos *Rerum vulgarium fragmenta*. O exemplar que divulga é o depositado na Biblioteca Queriniana (Inc. G V 15), indicando: “Un caso eccezionale costituisce l’illustrazione sistematica dell’incunabolo Griffio di

⁶ William Dana Orcutt, *The Book in Italy*, Londres [1928], pp. 28-32; José V. de Pina Martins, *Humanisme et Renaissance de l’Italie au Portugal, les Deux Regards de Janus*, Lisbonne, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian (2 v.), 1989, v. 2, p. 871, n. 34; Jean-Claude Faudouas, “Arnold Pannartz, Konrad Sweymheim”, in *Dictionnaire des grands noms de la chose imprimée*, Paris, Retz, 1991, p. 137. Assinala este último autor que Arnold Pannartz e Konrad Sweymheim deixaram Mogúncia entre 1461 e 1463, onde tinham sido vítimas de perseguições políticas, período em que optaram por se instalar em Itália.

⁷ Chegaram até aos dias de hoje, de um ponto de vista sincrónico (em relação a este período da história da Imprensa incunabular transalpina), vários testemunhos em gravura de representação da cidade. Duas dessas representações são daquelas que, porventura, mais se aproximam dos primórdios da edição incunabular petarquiana nessa urbe. Uma delas é apresentada na obra de Pomponius Mela, *De situ Orbis*, Veneza, 1478 (portanto apenas oito anos depois da primeira edição impressa de Petrarca hoje conhecida) e saiu da oficina de Bernardus Pictor. A outra foi publicada na obra de Werner Rolewinck, *Fasciculus temporum*, no ano seguinte, em 1479 portanto.

Brescia”⁸. Um pouco antes, porém, este investigador (deixando prever tratar-se uma edição que conheceu várias fases) deixara bem explícito: “L’*editio princeps*, cioè la prima edizione a stampa (1472) delle rime volgari (*Canzoniere e Tronfi*) fu l’incunabolo padovano di Valdezoco, che dichiarò nel colophon aver tratto i *Rerum vulgarium fragmenta ex originali libro* cioè dal Vaticano Lat. 3195, allora accessibile a Padova, come si è detto, presso i Santasofia”⁹.

Entretanto o Príncipe de Essling, reputado especialista em livros impressos ilustrados, aludiu por seu lado à edição de *Rime Sparse* [*Sonetti, canzoni*] de Petrarca. Adiantou, por um lado, que ela ocorrera na oficina veneziana de Vindelinus de Spira, precisamente em 1470.¹⁰ Especificou nela, por outro, algumas particularidades que importam ser retidas. Ele partiu da apreciação do frontispício desta edição de Vindelinus de Spira de 1470. Consultou, para o efeito, os dois exemplares existentes um em Roma na Biblioteca Vittorio Emanuele e outro na Biblioteca Marciana, em Veneza. O referido frontispício encontra-se ornado com duas tarjas e uma gravura-capitular complementares. Sublinhou, porém, o facto de aquele impressor transalpino não ter utilizado sempre a mesma utensilagem tipográfica para toda esta saída do prelo da presente edição petrarquiiana. Sabendo-se que poucos exemplares restam hoje desta edição, importa ainda comparar, noutros aspectos iconográficos, alguns dos exemplares disponíveis.

Veja-se um mero exemplo. Enquanto no exemplar desta edição de 1470 disponível na Biblioteca romana de Vittorio Emanuele (comparado com o da Marciana de Veneza) a cercadura da margem superior apresenta o mesmo motivo iconográfico, na margem inferior tal já não sucede assim. Neste exemplar romano, já figuram, com efeito, ao fundo, como observou o Príncipe d’Essling, duas sereias face a face uma da outra, ostentando a da esquerda uma cornucópia alusiva à abundância e a da direita um estandarte. Entre estas figuram ainda – no mesmo exemplar da Biblioteca Vittorio Emanuele – novos elementos icónicos

⁸ Michele Feo, cat. cit., p. 63 (referenciado às reproduções M 1^o-12).

⁹ *Ib.* Assinale-se que este incunábulo de 1472 foi objecto de uma edição em fac-símile, sob os cuidados de G. Belloni, em Veneza, em 2001.

¹⁰ Prince d’Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e, Première partie*, t. I, Florença, Paris, 1907, p. 80.

que parecem ter sido desenhados à mão. Aquele bibliógrafo analisa ainda esses elementos iconográficos comparativamente com os apresentados na edição do *Tito Livio*, de 1470, existente em Roma na Biblioteca Corsini¹¹.

O mesmo ilustre bibliógrafo identificou, ainda, em relação a 1470, uma nova edição, *Rime Sparse [Sonetti, canzoni]* de Petrarca, de que existem exemplares na já aludida biblioteca romana de Vittore Emanuele e na Biblioteca Marciana de Veneza. Regista, a propósito, que “as tarjas iluminadas interior, superior e inferior” são as mesmas que as utilizadas pelo tipógrafo Vindelino de Spira, naquele ano, na impressão da obra de Títo Lívio¹².

Voltando-se àquele mesmo ano de 1470, numa outra oficina da mesma cidade de Veneza, e porventura não muito distante da pertencente a Vindelino de Spira, esta por sua vez pertencente a Nicolaus Jenson, saiu – num mesmo volume e a acompanhar os textos de Cícero, *Epistolæ ad Brutum, ad Quintum fratrem, ad Atticum*; bem como a obra da autoria de Cornélio Nepote, *Vita Pomponii Attici* – o pequeno texto de Petrarca, *Epistola ad Ciceronem*¹³.

Curiosamente o bem conhecido impressor e gravador de punções quatrocentista Nicolaus Jenson – nascido em Sommevoire, na região de Champagne, em França, em 1420 – também chegou a Itália proveniente da Alemanha. Tendo primeiramente desempenhado as funções de gravador em Tours, ele tinha-se deslocado para Mogúncia, a expensas do monarca francês Carlos VII, para aí estudar a nova arte da imprensa¹⁴. Este gravador – já instruído na arte da impressão e na da abertura de punções – deixou Mogúncia em 1462, pouco depois do saque da cidade. Em 1468 ou em 1489, já em Veneza, fundou ali a sua própria oficina tipográfica.

Não deixa de ser curioso que um dos primeiros livros impressos por Jenson em Veneza foi, precisamente, aquele que, com as referidas obras

¹¹ *Ib.*, t. 1, pp. 80-81.

¹² Dela se reproduz, aliás, o respectivo frontispício na edição cit., t. 1, pp. 80-81 e extra-texto.

¹³ Um exemplar desta obra incunabular encontra-se depositado na Biblioteca Nacional, em Madrid (cat. Craviotto, n. 1592, I, pp. 246-247).

¹⁴ Jean-Claude Faudouas, *op. cit.*, p. 99.

da autoria de Cícero, apresentava também a referida epístola do Petrarca ao Arpinate¹⁵.

3. ALGUMAS DAS TÉCNICAS DE ILUSTRAÇÃO (EM CÓDICE E OUTRAS) SIMILARES ÀS TÉCNICAS PRESENTES NO IMPRESSO

APRECIEMOS, agora, uma das folhas da espécie incunabular da *editio princeps* dos *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca, existente na Biblioteca Queriniana da cidade de Bréscia e que Michele Feo considera ser de 1470. Constata-se que aí (pela observação das folhas divulgadas por esse investigador) um ilustrador complementou os poemas em cada folha – à esquerda, à direita e por baixo dos versos petrarquianos (ou seja, por todo o espaço que se lhe apresentava disponível nas margens) – com sugestivas iluminuras. Na f. 7r, com efeito, os versos como que complementam a paisagem rural povoada pelo homem em *metamorfose*. A figura humana aí apresentada, num simbolismo inequívoco, vê prolongados os seus membros superiores em ramos de árvore verdejantes. O mesmo sucede com os seus cabelos. Há, por assim dizer, como que uma simbiose entre o homem e a natureza.

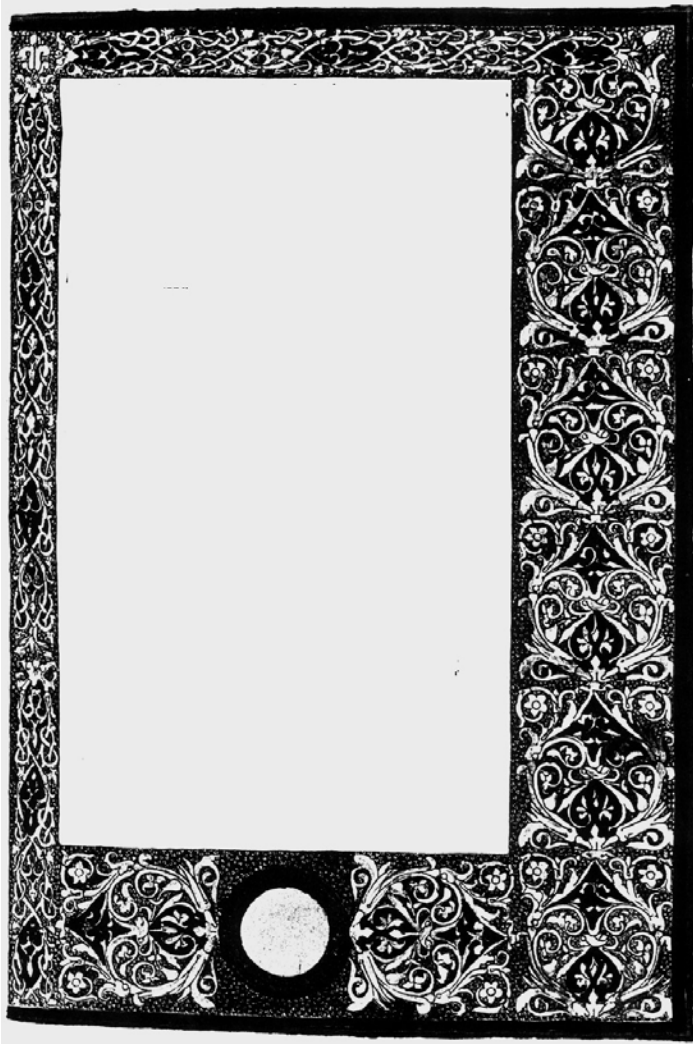
Em termos de matéria iconográfica, esta tipologia ilustrativa – que se manteve viva durante séculos na história da edição –¹⁶ encontra-se na mesma linha ideológica da do f. 11r (alusivo à “perseguição do Amor”) do códice das colecções do Museu Calouste Gulbenkian de Lisboa (cota: FCG, LA 129), contendo *Sonetti e Triomfi*, de Petrarca.

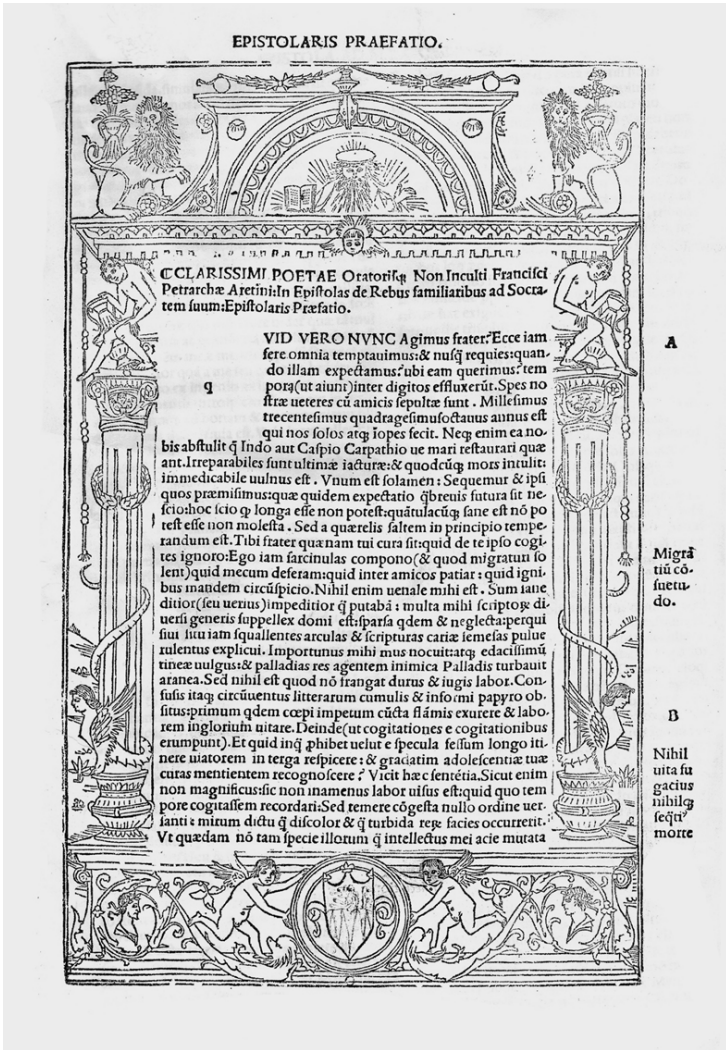
¹⁵ Esta tradição de acompanhamento de textos de Cícero com outros de Petrarca é detectada pelos investigadores nas mais variadas circunstâncias. Veja-se apenas um caso. Na Biblioteca Marciana, tivemos ensejo de estudar, em fins da década de oitenta, um códice com o *De Senectute* de Marco Túlio Cícero (Cod. Lat. VI, 86). Nesse mesmo códice, curiosamente, apresentam-se de igual modo, de Petrarca, os textos *De sui ipsius et multorum ignorantia*; *Africa*; e *Bucolicum carmen*.

¹⁶ Veja-se o caso, por exemplo, de ainda durante o século XVII francês, na edição das *Metamorphoses*, de Ovídio, ocorrida em Paris, “chez la Veuve Langelier”, se apresentarem aí várias gravuras alusivas a esse mesmo tema, como uma em que se ostenta Dafne, na sua nudez, ao lado de um cisne que se encontra num lago (inequivocamente apelando para o sentido da pureza), a qual é dardejada não por Cupido mas pelos raios solares.



Incipit da edição de *Decadę*, de Tito Lívio, Veneza, 1470, oficina de Vindelinus de Spira (à esquerda); a mesma tarda (à direita) serviu para ser utilizada na edição de *Sonetti, Canzoni* de Petrarca, ocorrida ao que se admite na mesma oficina e no mesmo ano.





A

Migratū cõfuetudo.

B

Nil uita fugacius nihilq; sequi morte

Frontispício de *Epistolae* (onde constam obras de Petrarca, de Cícero e de Cornélio Nepote), Veneza, oficina de Nicolas Jenson, 1470 (à esquerda); *incipit* da epístola de Petrarca a Cícero, na mesma edição de 1470 (à direita).

EPÍSTOLA AD M. T. CICERONEM.

C bile, pax infida, simulata uirtus, excusata nequitia, laudata fraus honoratum delectum in risa simpliciter & contra fides: Nuge seric ingenio sa demen-
 tialio: quax topopuelata ignora: taropinio scien-
 tiae tuncidificitia uero nullae: relap: sustipia: con-
 tentionum fropextus: uulgi fragoroblinosa pere-
 grinatio: optaria odii: amor exiliilemug: ciuitas: rat
 q: lamapideonum regnū: luciferi picipatus: Sic
 enim picipem mūdū huius ueritas uocat: Vita de-
 monum mēdax: & exanimis: spirās mors: legnis i
 curiofatis fūtipius: inutilium curas: apparēdi fūdiū
 q: lupuacui appetitū: opofus uermium appatū: ni-
 nentium ifemū: & uiuog: corpo: diuites excoque
 longum funus: pōpōfa uanitas: laboriofa militia:
 periculo la tēptatio: fupba miferia: miferanda foeli
 citas. **C** En amice q̄lis mibi hęc uidet: qua tā mal
 tis exoptatiffima ac gratiffima uita eſt: nec dum tr̄
 conceptum oēm mēte mentis exprefſi: peior. n. eſt
 multo miferioſa quā a me ſeu quocūq; holum dici
 poſſit. Sed quo ex ingenio ex his paucis totum re-
 ator anim loquentis introſpicias: Vnum tot in malis
 habet bonum: q̄ ad bonam & eternam uitam niſi
 dexter trames deſeruita eſt. Vale inter colles En-
 ganeos. iiii. Kalē. decembris.

C Praeclatiffimum opus epistolarum de rebus fax
 miliant' elimatiffimi poete atq; oratoris: Franciſci
 Petrarcae Aretinielegetiſſimo ſtilo conſcriptum:
 Fœcliter finitum eſt.

C Epistolae dñi Franciſci Petrarcae ad quosdā ex
 illiſtribus antiquis quaſi fui contemporanei foret
 Et eſt prima ad Marcū Tullium Ciceronem latini
 eloqui principem redintegratoria uita.

Rācificū Ciceroi ſuo Salutē. Epistolae
 tuas diu multūq; p̄qualitas: atq; ubi minime rebar inuentas aui
 diſſime plegi: Audiui multa te di-
 centē: multa deplorantē: multa uar-
 riantē. Marce tulli. & q̄ iā pridem q̄-
 lis p̄ceptor aliis fuiſſes nouerā: nūc
 tandē q̄s tu tibi eſſes agnouī. Vnum hoc uiciffim a
 uera charitate p̄fectū: non iā conſiliū ſed lamentū
 audiendū eſt: q̄d unus poſterog: tui nois aman-
 tiſſimus uix ſine lachrymis fūdī. O inquiete ſp̄ &
 anxie: uel ut uerba tua recognoſcaso p̄cep̄s & ca-
 lamitoſe ſenex: q̄d tibi tot cōſecutionibus & p̄ritum
 nihil p̄ſertur ſimulatioib' uoluiti? Vbi & aetatis &
 p̄ſeruoſis & fortunae tuae cōueniēs oēiū reliquiſti?
 Quis te falſus gloria ſplēdor ſenē: adoleſcentium
 bellis iplacuit: & p̄ oēs iactatū caſus ad iſdignā p̄bo
 mortē rapuit? Heu & ſmi inemor & tuog: tot ſalu
 briū p̄ceptorog: ceu noſturnus uator lumē in tene-
 bris geſtans. oſiſti ſecutus callē in quo ipſe ſatis
 miferabiliter lapſus es. Omitto dionyſiū. omit
 to ſrēm tuā ac nepotē. omitto ſi placet ip̄m eſt do
 lobē: aliquos nūc laudib' ad cœlū efferens: nūc rep̄ti
 nis maledictis iaceras. Fuerit hęc tolerabilia forſit
 ſis. Iulii quog: Caſarē. p̄traheo: oculus iſpectata cle-
 mentia ipla laeſerētus porcus erat. Magnum p̄te
 nra p̄pōiū floſcog: quo iure quodam familiarita-
 tis q̄d libet poſſe uidebare. Sed q̄s te ſaror i Anro
 niū ipegit? Amor credo rei publice quā ſiſtitus iā

corruiffe ſarebaris. Quod ſi pura fides: ſi libertas te
 trahebat: q̄d em de tāto uiro libet opinari: q̄d tr̄
 bi tam familiarē cū auguſto: q̄d n. Bruo tuo riſu
 rus es: Si eodem q̄d Inq; Oſtinus tibi placet: non
 dñm Inſigne ſed amicitiorē dñm iſſitū uideberis
 hoc reſabat iſcōlis: & hoc erat extremū Ciceroi
 huic ipſi tā laudato maledicere: ſiqui tibi ne dicam
 malefaceret: ſed maleficiſibus non obſtare. Do
 leo uicē tuam amice: & erro: p̄det ac miferet: q̄d tr̄
 toq; iāq; cum eodē bruto hiis artibus nihil tribuo
 q̄bus te iſtraſiſſimū fuiſſe ſcio. Nimis quid. n. uir
 uat alios docere: q̄d ornatiffimis uerbis ſp̄ de iur-
 uitibus loq; p̄det: ſi te interim ipſe nō audias: Ha
 quāto ſanctius fuerat p̄bo p̄ſertim in tranſilo ru-
 re ſenuiſſe: p̄petua illa ut ipſe quodam loco ais
 nō de hac exigua uita cogitāte: nullos habuiſſe ſa-
 ſces: nullis tr̄iūphis iſhauſſe: nullos iſſaſſe tibi ai
 cathelinas. Sed hęc q̄dē fruſtra. Etemū uale mi Ci-
 cero. Apud ſupos ad deſerā athenſis in collonia me
 contentū tr̄āſalpinae italia. xvi. Kalē. quintilis: an
 no ab ortu eius quē tu nō noueras. Mcccc.

C Secūda episto la ad eūdem Tullū. laudatoria in
 genii & eloquentiae tulianae. & de libris eius.

Rācificū Ciceroi ſuo ſalutē. Si te diuſor of
 ſendit epistolae. n. ut ipſe ſoles ticipog
 ait familiaris tuus i andria. Obſequiū ami-
 cos ueritas odii parit. A cipe q̄d offenſū aiām ex
 pte mulceat: ne ſp̄ odio la ſit ueritaſq; uerū reſp̄
 ſiōib' iſtaſcitum ueris laudib' delectamur. Cū q̄dē
 Cicero q̄d pace tua dixerit: ut hō uixiſſi. n. p̄bis iſcri
 pſiſti. uita ego tuū carpi nō ingenū aur lignū oppe
 q̄ illud mitorog. hęc ſup̄es. Neq; tr̄ i uita tua q̄q; p̄-
 ter cōſtātiū negro & p̄ſerū ipſe debui quē ſu
 diſū: & a ciuilib' bellis ſing. exitia libertas ac ſepul-
 ta iā & cōplorata republica. uide ut ciuilit̄ teci
 ago ac tu cū Epicuro multis i locis. ſed exſp̄ſſi i li-
 bro de ſinib' agebas. Cuius. n. ubi libet uitā p̄bas rī
 des ingenū. Ego nihil i te ideo. uita tū cōpatior
 ut dixi ingenio gratulor eloq; eo. O romāi eloq;
 ſūme parēs. nec ſolus ego. ſed oēs tibi grās agim':
 quicūq; latine lignae ſinib' ornatur. tuis. n. pra-
 ta de ſōtib' irrigam'. tuo ducatu directos. tuis ſuf-
 fragis adiutos: tuo nos noſe iſſtraſtos ingenue cō-
 ſitemur. tuis demiq; ut ita dica aſpiciat ad hęc dñi
 lachrygē ſerūſſiſſi facultatē ac p̄pōiū puenſit. A co-
 ceſſit. & alter poeſicē uiae dux. i. n. nec eſſitas po-
 ſcebat. ut eēt & quē ſolatīs & quē frenatibus greſſi-
 bus puenitē ſeq̄mur: quē loquētē quē canētē mē-
 raretur. qm̄ cū bōa uenia amog. neuter ad uerū
 q̄ ſatis erat. ille tuis equorib'. tu iſſiſſipar anguſtiſſi
 Nō ego prim' hoc dicerē: fortaſſe a quib' plane ſenti-
 rē. dixi hoc aſ me magnus quā uir Ann' Seneca
 cordubē cui te ut iſde ipſe cōq̄tū nō aetas quide
 ſed bello: ciuiliū ſuroi eripuit. Videi te potuit ſed
 nō uidit. Magn' tū ope: tuoq; atq; illius alternat
 laudator: hęc aſſirmat: quōq; quōq; ſuis eloquentē
 ſimib' citūſcriberis. Veſe expectatio: te torquē
 q̄s nā dux ille ſit q̄ſis. Noſti hoſem iſt mō nois
 minit̄. Publius Virgilius maro eſt. Manuſcrip-
 tuis. de quo egregie uaticinatus eſt. Cū. n. ut ſer-
 ptū legitur: iuuenile quoddā et' opulculū miratur
 ſuſcipit

Ante este método de trabalho de ilustração, numa obra impressa, cumpre afirmar que não existe uma notória diferença conceptual desde o trabalho decorativo no livro manuscrito ou em códice ao trabalho decorativo similar nesta fase dos albores da imprensa incunabular transalpina. Numa miniatura que aí se apresenta, Dafne é perseguida por Apolo que, por seu lado, é atingido pelas setas de Cupido. Dafne perseguida converte-se num loureiro (essa a origem etimológica, afinal, do seu nome)¹⁷. Este tema é um *topos* das *Metamorfoses* de Ovídio, de particular recorrência no Renascimento. O pré-humanista de Arezzo, nos *Triumphbi*, mais precisamente no *Triumphus Cupidinis*, foi um dos muitos autores que recorreu a essa imagem:

Ah eu que fui! que sou!
 O dia louva a tarde, a vida o fim [...]
 Os dois me transformaram no que sou,
 Fazendo-me, homem vivo, louro verde,
 que por fria estação folha não perde¹⁸.

Baseado num processo bem comum à iluminação de códices medievais, esta forma de ilustrar livros impressos – naquele ano de 1470 (ou seja, nos anos albores do Renascimento) – constituía como que o continuar de uma *tradição*. Essa mesma *tradio* ilustrativa, afinal, encontra-se bem patente, também no exemplar de *Francisci Petrarcae laureati poetae nec non secretarii Apostolici benemeriti Rerum vulgarium fragmenta ex originali libro extracto in urbe Patavina*, obra impressa em Pádua, na oficina de Valdezoco, em 1472, de que Michele Feo reproduz duas páginas saídas de tais prelos¹⁹.

Observando-se a folha iluminada 8r desta edição, aí reproduzida, conclui-se que a tipologia de ilustração é inequivocamente mais pobre, comparativamente com o exemplar de 1470 depositado em Bréscia. Não deixa de ser evidente, no entanto, que os programas ilustrativos

¹⁷ *A imagem do tempo, livros manuscritos ocidentais*, coordenação científica de Aires Nascimento, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 2000: “A perseguição do Amor” (AC), pp. 278-279.

¹⁸ N.º 23: v. os 30-31; 38-40.

¹⁹ *Petrarca nel tempo*, p. 68.

eram variados para cada espécie bibliográfica de uma dada edição e que se agia, em muitos dos casos, procurando servir (personalizadamente) um determinado cliente.

Perspectivando-se esses processos complementares de decoração do livro impresso, eles não se distancia(va)m muito, afinal – e não nos afastando, uma vez mais, da problemática decorativa do texto petrarquiano *iluminado* – dos trabalhos *decorativos* que se apresentam aos leitores em ricos códices com textos de Petrarca, iluminados por qualificados mestres, que se encontram depositados em várias bibliotecas italianas e não só²⁰.

Apresentemos aqui, meramente a título exemplificativo, dois casos particulares. Veja-se, primeiramente, o Cod. Lat., membranáceo (cota: 6, 86), da Biblioteca Marciana de Veneza, do século XIV, contendo do escritor de Arezzo alguns textos fundadores como *De remediis; De sui ipsius et multorum ignorantia; Africa; Bucolicum carmen*²¹. Tão interessantes como o retrato do escritor que aí é apresentado – que o caracteriza já como ancião, sendo evidentes duas profundas rugas que lhe marcam a fronte –²² é a decoração com motivos florais que constitui a cercadura que demarca os espaços do texto. De alguma importância, ainda, se reveste o estudo das tintas então utilizadas pelos iluminadores; bem como das suas características químicas que lhe permitem tal vivacidade, cerca de sete séculos decorridos. O segundo caso particular de proximidade entre técnicas de ilustração do impresso quatrocentista com as utilizações em códice, é o do códice iluminado, de produção italiana, contendo, de Petrarca, os *Triumphs*, e os *Sonetti* de Dante. A linha de proximidade entre a ilustração no impresso incunabular e alguns dos aspectos da iluminura em códices do século XV pode documentar-se, neste segundo caso, sobretudo por via dos motivos

²⁰ Henri-Jean Martin, *La naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Cercle de la Librairie, 2000, pp. 165 e 173.

²¹ Remete-se para o catálogo *Biblioteca Marciana*, Veneza, sob a direcção de Marino Zorzi, Florença, Nardini, Centro Internazionale del Libro, 1988, p. 102 (texto); p. 103 (ilustração).

²² Estabelece-se ainda nesta “entrada” do presente catálogo que um retrato similar deste pré-humanista se encontra em Darmstadt, na Alemanha.



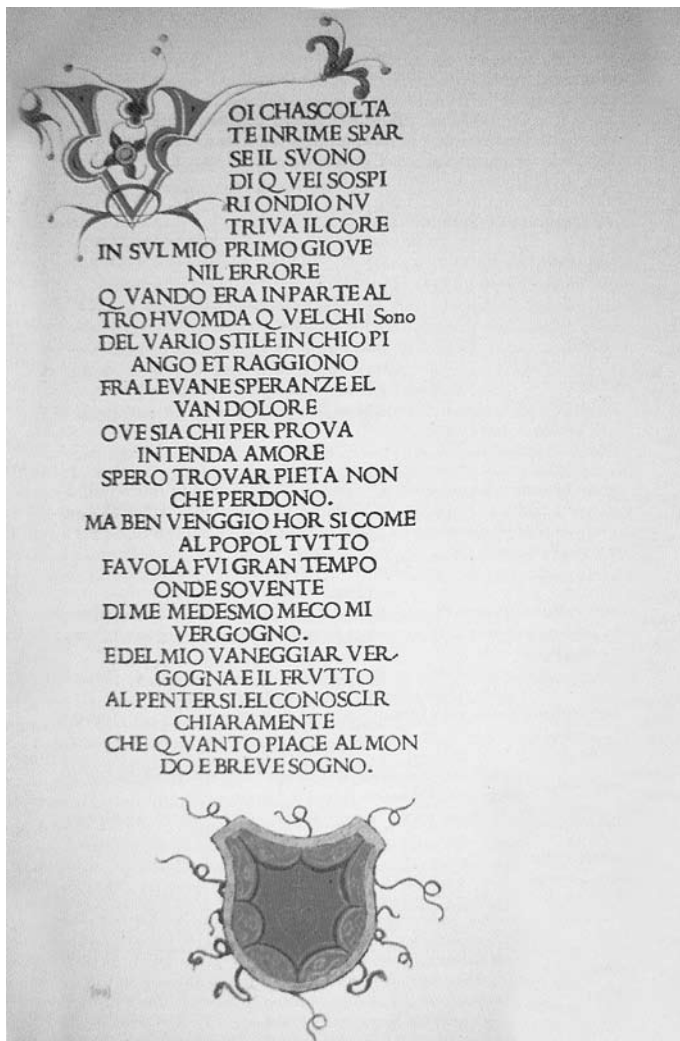
Página impressa da edição *princeps* de *Rerum vulgarij fragmenta*, de Pádua, 1470, com decoração posterior (à esquerda); um dos fólhos do códice iluminado contendo *Sonetti e Trionfi*, do mesmo autor, das colecções da Fundação Calouste Gulbenkian, com iluminura de temática similar.



VDI CH'ASUOLTATE IN RIME
 SPARSE IL SONO · DI QUEL
 SOSPIRI OND'IO NYDRIA
 IL CORE · IN SVL MIO PAL

MO GIOVINIL ERRORE
 Quando in parte alrochio da quel ch'isono
 el uario stile incio piango & ragiono
 In leuane speranze el uan dolore
 Que sia chi per proia intenda amore
 Sperto trouar pietà non che perdono
 A ben meggio or sicome al popo el tuolo
 Fa uole su d'inn tanto onar, sonente
 Di nome, e mo meo anuero agnie
 A del mo uario or ueuacum, el frido
 El perco si el cono doni uarimene
 Che quanto piace l'innudo el breue nome





Uma folha impressa da edição de *Rerum vulgarium fragmenta*, de Pádua, oficina de Valdezoco, 1472, à qual foi aposta decoração posterior (à esquerda); página do cólofon da mesma edição de 1472 (à direita).

Francisci petrarchæ laureati poetæ
necnon secretarii apostolici
benemeriti. Rerum
uulgariū fragmē-
ta ex originali
libro extracta
In urbe pa-
tauina li-
ber abso-
lutus est
fœlici
ter.

BAR.de Valde.patauus.F.F.
Martinus de septem arboribus Prutenus.
M.CCCC.LXXII.
DIE VI.NO
VEN
BIRS.

florais (alguns de tipo arabesco) que se apresentam nas margens da maioria dos fólhos decorados. Tal como as regras de paginação na época o estipulam, a margem inferior objecto de decoração é sempre aquela que ostenta maior volume ou carga de trabalho decorativo, praticamente sempre em policromia (algumas das iluminuras ocupam todo um fólho). Este códice com alguns dos textos de Petrarca e de Dante encontra-se hoje em França por ter sido oferecido por Lourenço de Médicis a Carlos VIII, que como se sabe reinou em França entre 1483 e 1498.

Importa estabelecer hoje, sem dúvida, uma perspectiva comparativista entre os dois modelos de trabalho de ilustração (autónomos e, daí, diferenciados) atrás perspectivados. O primeiro abordado, repetimos, é o processo de ilustração seguido nas edições incunabulares petrarquianas de 1470 e de 1472, depositadas respectivamente na Biblioteca de Bréscia e na Biblioteca de Trieste. O segundo modelo, assinala-se ainda, é o do processo de trabalho que se apresenta em códices do poeta de Arezzo do século XIV produzidos em Itália, um existente na Marciana em Veneza e um outro oferecido em fins do século XV, como se referiu, por Lourenço de Médicis a Carlos VIII de França. Essa análise comparativa dos dois modelos só vem provar afinal – como é nossa opinião sustentada desde há muito – que não existe, por assim dizer, uma fronteira temporal e cronológica marcada entre o período da Idade Média e do Renascimento. Bebemos este conceito (pessoalmente e de uma forma inequívoca) de Eugénio Garin.

O historiador do livro e da edição encontra, aliás, procedimentos idênticos de *iluminar* impressos incunabulares (e até em edições quinzentistas) que não variam muito de uns casos para os outros. Um dado impressor quatrocentista, sabendo do interesse que um dado trabalho tipográfico suscitava nos seus clientes mais destacados – em abono da verdade, naqueles que tinham posses para pagar tal *mercadoria* – estabelecia, por vezes, como que listagens de subscritores.

De acordo com os interesses de alguns desses subscritores, eram encomendados programas de ilustração específicos a ilustradores mais capacitados para o efeito. Nalguns casos, esses trabalhos de decoração artística em livro eram pagos pelos próprios impressores de incunábulo. Noutros casos, eram pagos pelo próprio bibliógrafo cliente no acto de entrega da obra em *arte* (de decoração) *final*.

4. SOBRE A FORTUNA DA CIRCULAÇÃO DOS TEXTOS PETRARQUIANOS PELAS TÉCNICAS (DE MULTIPLICABILIDADE) DO IMPRESSO

ENTRE OS POETAS dos alvares da modernidade que, na fase inicial da era tipográfica, conseguiram ver a sua popularidade assegurada no plano da reprodução dos seus textos (ao nível de uma multiplicabilidade assegurada pela técnica), Petrarca é, seguramente, um dos que desfrutou de maior êxito em Itália. A História da Leitura prova-o de uma forma, cremos, que insofismável. Estamos de acordo, a este respeito, com a investigadora Antonia Tissoni Benvenuti quando afirma:

Dei grandi autori di rime del passato arriva a stampa, com'è noto, solo il Petrarca. È già stata sottolineata la fortuna quattrocentesca dei *Trionfi*, e a Firenze in particolare; il fatto trova conferma anche nel campo della stampa: le edizioni dei *Trionfi* sono 34 (in 12 casi accompagnati dal *Canzoniere*); altre 12 propongono il solo *Canzoniere*.

E complementa esta sua afirmação nestes termos:

Queste ultime sono solo settentrionali, e comprendono noti episodi di altissima filologia; e sono settentrionali anche dieci delle dodici che contengono il *Canzoniere* con i *Trionfi*, mentre le due rimanenti sono una di Roma (1471) e l'altra di Napoli (1477)²³.

Quando esta investigadora transalpina se refere ao facto de se praticar uma “altíssima filologia” com algumas das primeiras edições do *Canzoniere* de Petrarca, tem no seu horizonte, por exemplo, o estudo que pouco antes desse ano de 1472 foi feito sobre o *testemunho* textual do poeta de Arezzo que hoje se encontra depositado na Vaticana com a cota Vat. Lat. 3195. Seguindo as conclusões de G. Folenga²⁴, ele

²³ *Il Libro di poesia dal copista al tipografo*, sob a direcção de Marco Santagata e de Amedeo Quondam (Ferrara, 29-21 de Maio de 1987), Ferrara, Panini, 1989 (o estudo de Antonia Tissoni Benvenuti encontra-se nas pp. 25-33), p. 31.

²⁴ G. Folena, “Filologia testuale e storia linguistica”, in *Studi e problemi di critica testuale* (Actas de Congresso realizado em Bolonha em 1960), Bolonha, 1961, pp. 17-34, em particular p. 22.

também não tem dúvidas de que foi o texto desse códice que, após uma cuidada preparação crítica, esteve na base do incunábulo da edição paduana de Valdezoco de 1472 (por sinal o ano do desaparecimento do grande humanista que foi o Cardeal Bessarione). A qualidade do trabalho filológico então realizado é passível de ser hoje melhor apreciada e compreendida – face às dificuldades que já então apresentava. Afirmamo-lo na medida em que os investigadores desta problemática dispõem hoje, pelo menos, de três edições que melhor permitem a avaliação de tão fastidioso trabalho. São elas as de Modigliani (1904)²⁵, Vatasso (1905)²⁶ e mais recentemente de Belloni (2001)²⁷.

Constatou-se atrás como, depois do eclosão em Veneza, em 1470, da era do movimento tipográfico do petrarquismo, este tinha alcançado também algum relevo, se não pelo menos desde 1470, seguramente a partir de fins de 1471 (mais seguramente), em que Valdezoco terá principiado a desenvolver todos os trâmites técnicos²⁸ com vista à sua edição incunabular do ano seguinte. Entretanto, o público leitor terá respondido, decerto, de uma forma favorável, às primeiras edições dessa cidade com textos poéticos de Petrarca. Tal facto terá incentivado um outro tipógrafo, de nome até hoje desconhecido, a uma outra edição da obra do mesmo autor. Essa nova edição é vulgarmente referenciada por uma passagem do texto publicado (...) *Francisci Petracæ pœtæ excellentissimi Triumphus sextus et ultimus de eternitate expliciunt. MCCCC.LXXIII*²⁹.

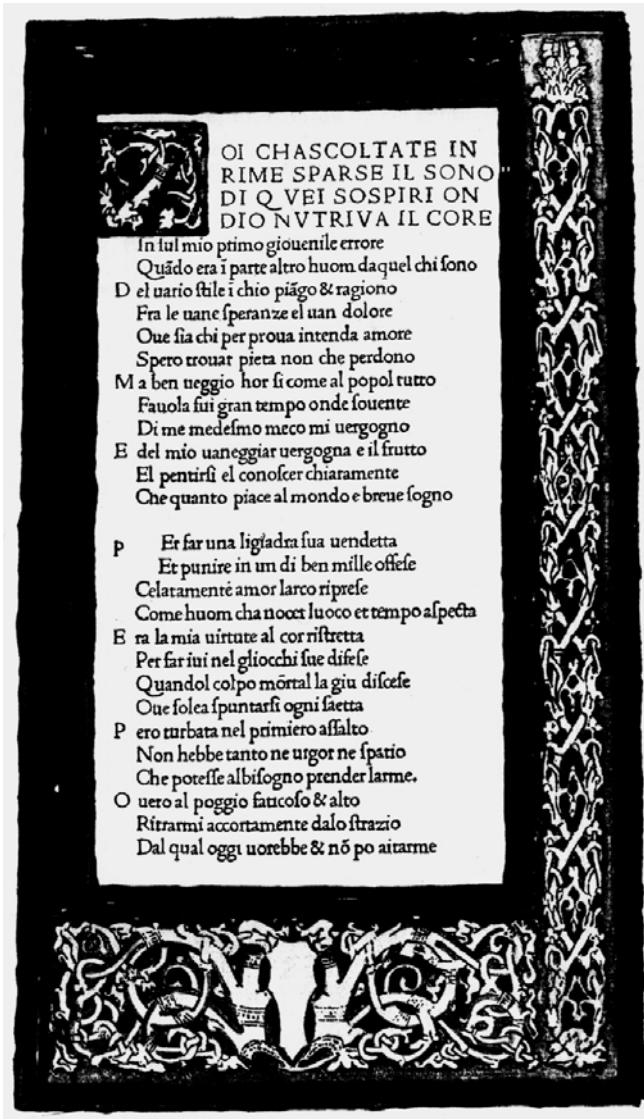
²⁵ *Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal Codice Vaticano Latino 3195*, sob os cuidados de E. Modigliani, Roma, 1904.

²⁶ *L'originale del Canzoniere di Francesco Petrarca, Codice Vaticano Latino 3195, riprodotto in fototipia*, com introdução de M. Vatasso, Milão, 1905.

²⁷ *Rerum Vulgarium fragmenta*, reprodução anastática da edição incunabular de Valdezoco (Pádua, 1472), introdução de G. Belloni, Veneza, 2001.

²⁸ É sabido que Batholomæus Valdezoco (apelido que por vezes também surge com a grafia Valdezoccho) também operou, como tipógrafo, associado por vezes (sobretudo na primeira fase da sua actividade que é conhecida) a um outro de nome latino Martinus de Septem Arboribus. Conhecem-se obras impressas por ele de, pelo menos, entre 1472 e 1476. Seguimos, para este efeito, os índices de impressores apresentados por Cravioto, in *Catálogo General de Incunables*, 2, p. 508.

²⁹ Prince d'Essling, *Les livres à figures vénitiens*, Première partie, t. 1 (1907), p. 82.



Frontispício da edição dos *Triumphs*, [Itália], s. n. t., 1473.

Dois anos depois, em 1475, ocorre uma edição que, pela sua importância, merece uma nossa particular atenção. Trata-se de um comentário aos *Triumph*, a obra de Bernardo Glicino ou Illicino (que, cronologicamente na esfera dos comentadores da poética petrarquiana ocupa, sem dúvida, um papel à parte), autor cujo nome também surge, por vezes, como Lapini de Siena. Este comentador avalia aspectos decorrentes do texto dos *Triumph* embora – e há, sem dúvida, que o lamentar – não desenvolva comentários críticos sobre os programas iconográficos até então em circulação com vista à ilustração dos vários capítulos dessa mesma obra (quer na fase do códice quer na do impresso recém surgida).

Por sua vez, em 1477 (e não sendo objectivo deste trabalho recensar todas as edições quatrocentistas ocorridas), na mesma cidade do Adriático, foi a vez de o tipógrafo Domenico Siliprando (=Dominicus Siliprandus) tentar a sua sorte neste aspecto particular dos seus negócios editoriais. Não se conhece se a sua iniciativa de editar a poesia de Petrarca lhe coube ou se, em alternativa, lhe foi proposta. O que se pode afirmar, com segurança, é que naquele ano – admitindo-se que depois de 8 de Maio – saiu da sua oficina a edição *Canzoniere. Trionfi*. Observando-se este incunábulo (existente em Sevilha) constatam-se nele dois elementos novos. Nesta edição é claramente mencionado que os textos são publicados “col commento di Antonio da Tempo”. Até então, com efeito, o nome do editor comentador tinha sido omitido. O segundo elemento inovador nesta nova edição de textos poéticos de Petrarca é o facto de o trabalho de impressão resultar de uma encomenda de um tal Gaspar Siliprandi (que pagou as respectivas despesas), tudo indica que um seu familiar e porventura livreiro na mesma cidade.

4.1. AS DIFICULDADES DOS IMPRESSORES QUATROCENTISTAS EM ESTABELECER A DESTRIÇÃO ENTRE PETRARCA E PSEUDO-PETRARCA

IMPORTA SUBLINHAR que, neste último quartel do século XV, o conceito de *traditio* textual petrarquiana era manifestamente também errónea. Havia então a circular, efectivamente, uma multiplicidade de textos atribuídos a Petrarca que não eram de sua autoria (sendo hoje considerados, de forma inequívoca, como pseudo-Petrarca).

Vejam apenas um caso de muitos outros que poderiam ser aqui considerados. Neste período específico, mais precisamente em 1478, em Florença, na oficina de S. Jacopo di Ripoli, foi produzida tipograficamente a considerada como edição *princeps* do *Libro degli Imperatori et pontefici*³⁰. No primeiro fólio, aliás, indica-se que o Proemio é de “Messer Francesco Petrarca”.

Não restam hoje dúvidas, com efeito, de que esta é uma obra cuja produção deve ser considerada como alheia à bibliografia petrarquiana. Há que ter em conta, no entanto, que as condições materiais de fixação e atribuição de textos literários e científicos, nessa segunda metade do século XV, ainda decorria em moldes muito incipientes. E tal se registava não apenas em Itália, mas um pouco por todo o lado onde a nova arte tipográfica dava, por assim dizer, os seus primeiros passos.

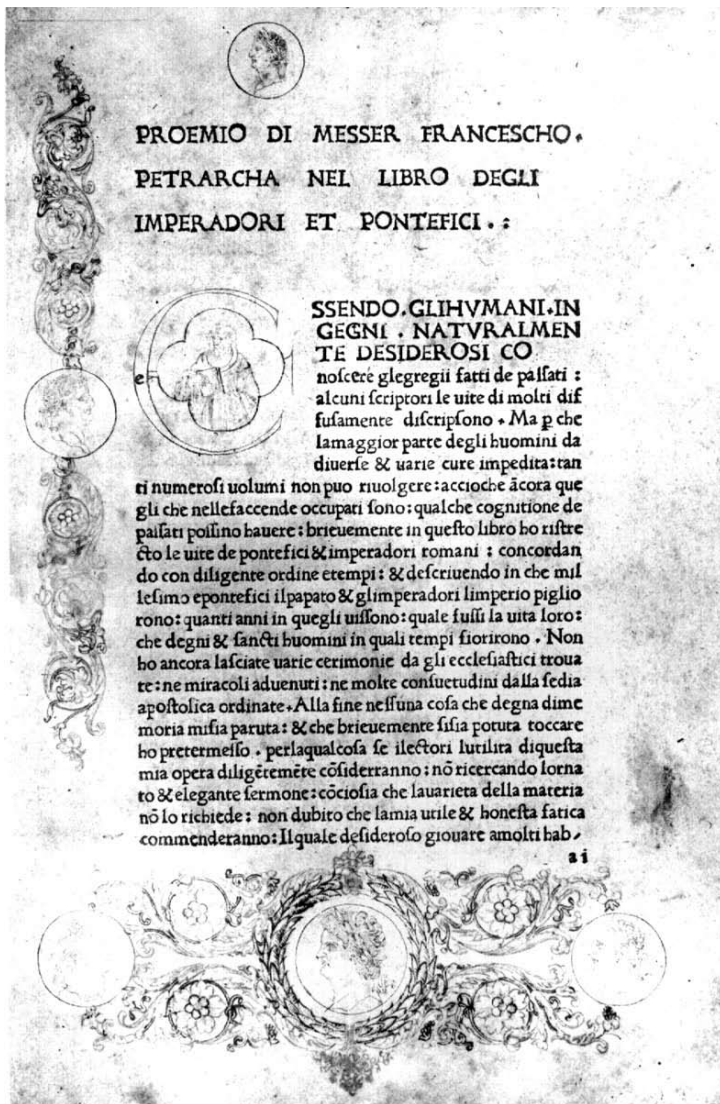
5. OS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DOS *TRIUMPHI* E A AMPLA CIRCULAÇÃO INTERNACIONAL DAS SUAS GRAVURAS

DE TODOS os trabalhos do autor, foram os *Triumphs* que deram azo, particularmente, a alguns dos mais interessantes programas iconográficos³¹. Tais programas, tendo nascido no período do códice, vieram claramente a influenciar o período do impresso. Algumas das mais bem preparadas gerações de gravadores, um pouco por toda a Europa do ocidente, virão a actuar (em termos criativos) no sentido de renovar essa prática de complementar os *Triumphs* pela imagem numa tradição que já vinha desde os fins da Idade Média. Pode referir-se, assim, que também já neste domínio ilustrativo se verifica uma manifesta unidade na diversidade destas formas de iluminura do texto petrarquiano.

Principiemos, assim, por alguns *exempla* registados em relação a práticas de iluminura nessa obra de Petrarca, os *Triumphs*. Entre os múltiplos sentidos de interpretação desta obra poética, apelava-se, em

³⁰ Cf. Vittorio Vettori, *Nostalgie neoplatoniche*, 1980.

³¹ Sobre estes programas iconográficos remetemos, em termos de síntese, para os trabalhos de C. F. Goffis, *Originalità dei Triumphs*, Florença, 1951; E. H. Wilkins, “The First Two Triumphs of Petrarch”, in *Italica*, 40, 1963, pp. 7-17.



Frontispício da edição de pseudo-Petrarca, *Libro degli imperatori et pontefici*,
Florença, oficina de S. Jacopo di Ripoli, 1478.

termos de leitura, para uma assunção do homem em relação às virtudes da vida terrena e à preservação – mesmo que simbólica – dos valores do espírito com vista, também, a alcançar a vida entre os justos. Os seis triunfos, objecto de enunciação por Petrarca nesta sua obra, apelam – de uma forma inequívoca – para o reencontro do homem consigo próprio. São eles os triunfos: do Amor; da Castidade; da Morte; da Fama; do Tempo; e da Divindade.

Ao que testemunha José V. de Pina Martins, esses triunfos “são coroados pela divindade”³². Numa perspectiva humanística – imbuída já do espírito teocêntrico da época – só o Deus celestial pode redimir o homem das suas fraquezas terrenas, dos seus vícios e ausência de virtude. É pois através de um sentido (também) catequético pela imagem, que estes programas iconográficos importam ser interpretados. Isso para além do seu sentido imagético próprio, que leva a uma formação estética dos leitores, mesmo tendo em conta que estes códices iluminados circulavam, na sua grande maioria, entre camadas cultas, isto é, entre as elites culturais da época.

Detenhamo-nos, neste âmbito, sobre a tradição de alguns dos mais interessantes programas iconográficos dos *Triumphs*, nesta fase da imprensa incunabular transalpina. Principie-se pela abordagem, mesmo que sumária, à edição veneziana de 1488, realizada entre 18 de Abril e 12 de Junho daquele ano, na oficina de Bernardino da Novara³³.

5.1. O PROBLEMA DOS CARROS TRIUNFAIS E A FIDELIDADE AOS TEXTOS DE PETRARCA

PARA APRECIAR com rigor os programas iconográficos dos *Triumphs*, na sua passagem do manuscrito para o impresso nesta fase incunabular, há que constatar, primeiramente, os *desvios* ou *fugas* ao pensamento primacial do poeta que são manifestos na esmagadora maioria dos

³² José V. de Pina Martins, “Petrarca, esse primeiro moderno” (Paris, 1974), nova edição sob o título “Modernidade de Petrarca”, in *Revista Portuguesa de História do Livro*, 15, 2004, pp. 55-104, em particular, pp. 60-61 (n. 11).

³³ Prince d’Essling, *Les livres à figures vénitiens*, Première partie, t. I (1907), pp. 82-88.

ilustradores que trabalharam sobre estes textos daquele longo poema.

Para essa análise importa recuar até 1902, ano em que o iconólogo e bibliógrafo Príncipe d'Essling e Eugène Muntz³⁴ abordaram em profundidade esta questão. Esse contributo nesta matéria constitui, por assim dizer, o estado de ciência sobre tão intrincada questão. Tal é o brilho das descrições nos *Triumphs*, estabelecem aqueles autores, que os ilustradores que delas se ocuparam neste período sentiram poder desfrutar da maior liberdade para obterem os quadros mais brilhantes. Acontecia, porém, que “a independência e a fantasia que caracterizam o poema de Petrarca” ligavam mal com “os hábitos de simetria”³⁵ mais em voga. Por outro lado, os intérpretes aplicaram-se, desde o início, em dar ao ciclo uma forma eminentemente rítmica. Seguindo o sentido do título da obra adoptado pelo poeta, esses ilustradores – gravadores inclusive – “conceberam cada um dos seis cantos como um Triunfo, quer dizer, como um cortejo triunfal e, quase imediatamente, fizeram figurar um carro em cada um deles, enquanto que Petrarca não o tinha indicado senão para o primeiro canto, consagrado ao Amor”³⁶. E concluem que esses ilustradores, quase imediatamente também, como na sequência de uma palavra de ordem, “deram a cada um destes cortejos, a cada um destes carros triunfais, atributos imóveis”³⁷.

Pode afirmar-se, deste modo, que não houve, entre os séculos XIV e XV, para a caracterização dos carros que foram surgindo associados a cada um dos Triunfos, uma *lectio* única. Havendo processos dos mais variados, em termos de fixação de ícones, pode estabelecer-se, no entanto, que alguns se foram fixando com uma grau de maior durabilidade e credibilidade simbólica em detrimento de outros. Petrarca, lembrou o Príncipe d'Essling³⁸, tinha inicialmente posto quatro cavalos brancos ao timão do carro do Amor. Assim, de um momento para o

³⁴ Prince d'Essling e Eugène Muntz, *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes*, Paris, 1902. Esta matéria foi retomada pelo primeiro destes dois autores na obra e v. ant. cit., p. 84.

³⁵ Prince d'Essling e Eugène Muntz, *op. cit.* (2002).

³⁶ *Ib.*

³⁷ *Ib.*

³⁸ Prince d'Essling, *Les livres à figures*, ed. e v. ant. cit., p. 86.

outro, o carro da Castidade passou a ter lincornes; o da Morte, búfalos; o da Fama, elefantes (em casos de exceção, cavalos); o do Tempo, cervos; e finalmente, o da Divindade (o iconólogo que aqui seguimos refere-o como o da Eternidade), os quatro símbolos dos Evangelistas.

Existem aspectos que evidenciam alguma contemporaneidade entre os trabalhos para essa edição de Veneza de 1488 – da responsabilidade técnica do impressor Bernardino da Novara³⁹ como referimos – e uma outra que ocorre logo de seguida nessa mesma cidade, à qual se associa o tipógrafo Piero Veronese⁴⁰. Esta nova edição foi terminada em 22 de Abril de 1490 (portanto pouco mais de 20 meses depois da anterior) e dela existe, pelo menos, um exemplar na Biblioteca de Trieste.

6. AS DUAS EDIÇÕES VENEZIANAS DE 1490/92 POR PIERO VERONESE E ALGUNS PROBLEMAS TÉCNICOS SUSCITADOS PELAS GRAVURAS

Observando-se as gravuras utilizadas na impressão dos *Triumphs*, há uma questão que tem sido debatida, com maior ou menor entusiasmo, quer por especialistas em História da Gravura, quer por outros de História do Livro. Trata-se da análise comparativa entre as gravuras inseridas nessa referida edição e as chapas em cobre estudadas e divulgadas, entre outros, por Bartsch⁴¹ e por Passavante⁴².

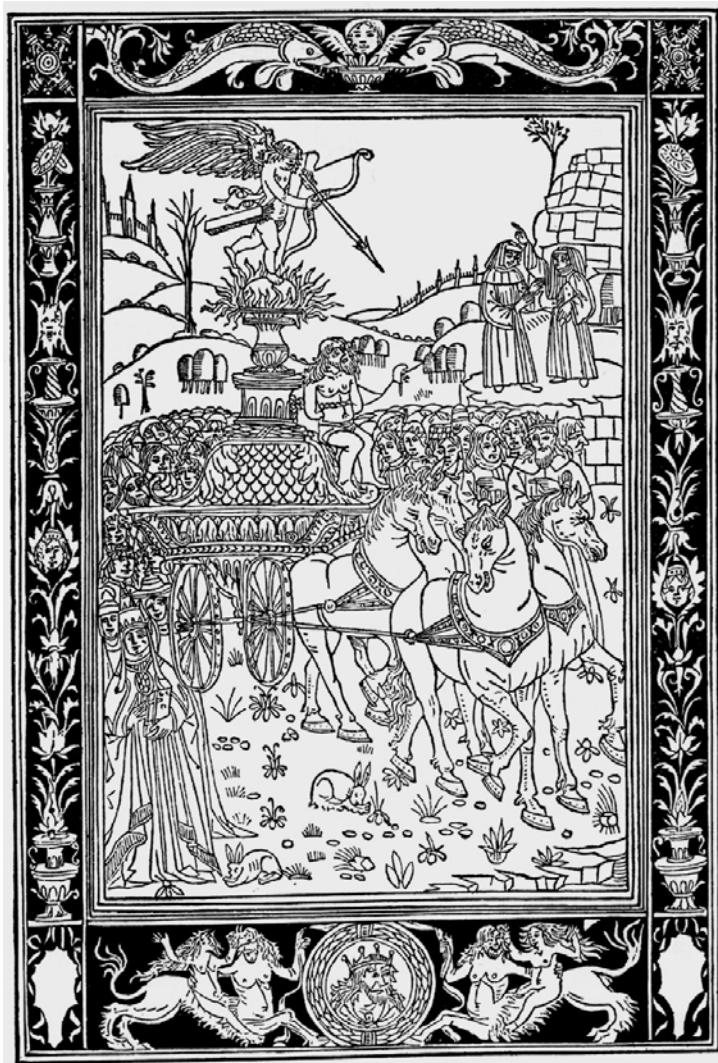
A respeito desses estudos, o Príncipe d'Essling estabeleceu (já em 1907, voltamos a frisar) que “parece certo que as estampas da edição de 1490 são cópias das gravuras em cobre do famoso florentino anó-

³⁹ Contemporânea dessa edição de 1488 foi uma outra (apenas em parte similar), ocorrida não muito longe dali, em Florença, mas que os bibliógrafos datam, com mais precisão, de c. 1488. Tratou-se de *Triumpho dello amore* e os trabalhos tipográficos estiveram a cargo de Francesco Bonnacorsi e Antonio di Francesco. Desta edição, existe um exemplar na Biblioteca Pública de Évora (BPADE, Inc. 463).

⁴⁰ Este impressor não deve ser confundido com o pintor Paolo Veronese, nascido como o seu nome indica em Verona em 1528, e falecido em Roma em 1588 (referenciado, entre tantos outros autores, por Jean Delumeau, *A civilização do Renascimento*, v. 2, Lisboa, Estampa, 1984, p. 336).

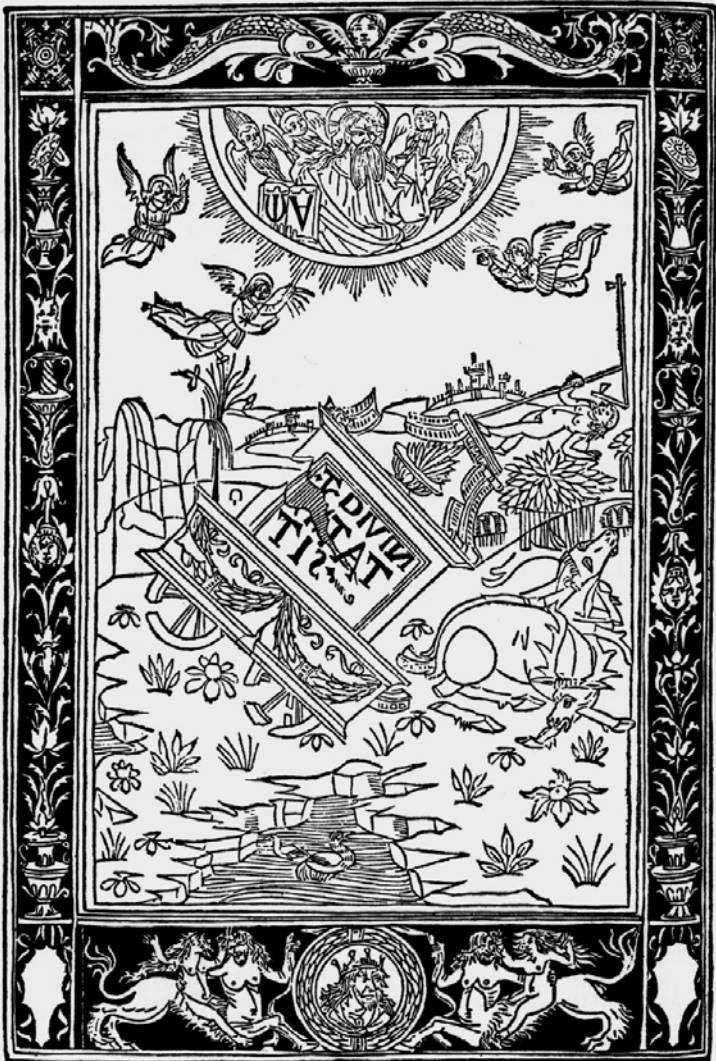
⁴¹ Bartsch, XIII, p. 277.

⁴² Passavante, XI, pp. 11 e 71.



Três gravuras utilizadas na edição dos *Triumphs* de Petrarca, Veneza, oficina de Barnardino da Novara, 1488: A - Triunfo do Amor; B - Triunfo do Tempo; C - Triunfo da Divindade.





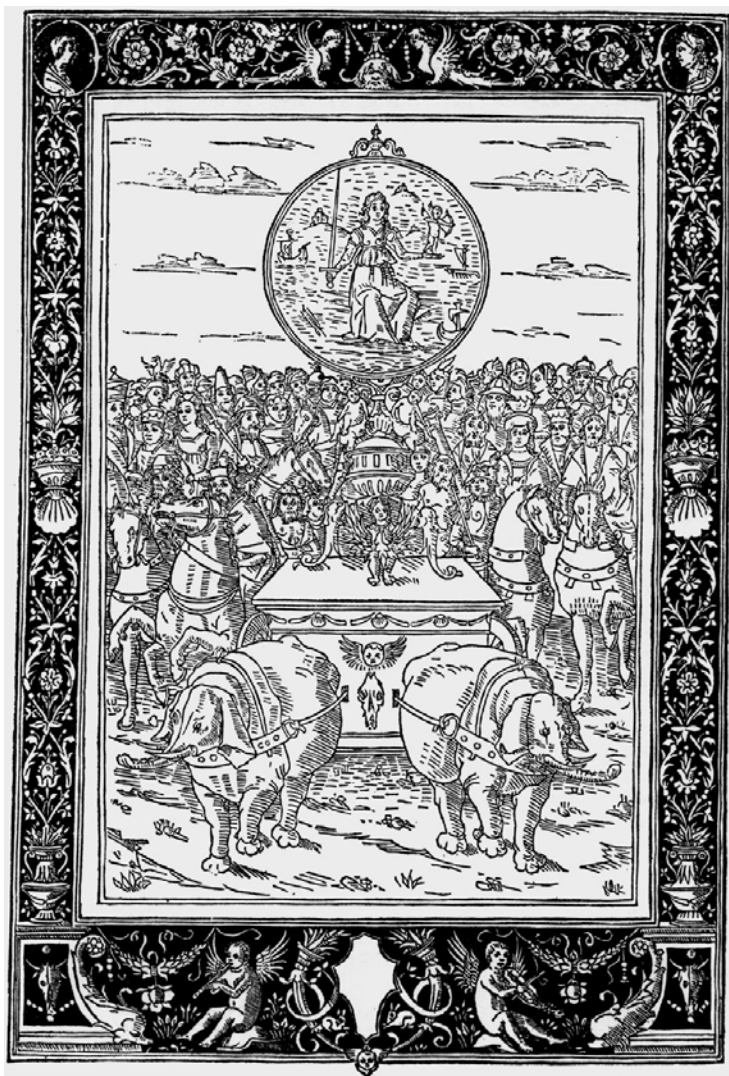
nimo de fins do século XV⁴³. Não temos dúvidas, com efeito, em o reafirmar hoje nesse mesmo sentido. Partimos do princípio que as seis gravuras em cobre dos *Triumphs* (que passamos a designar por Gc) antecederam as gravuras em madeira (que referenciamos aqui por Gm), em igual número, que nesse ano de 1490 foram utilizadas por Piero Veronese naquela sua edição petrarquiana.

Importará relevar, porém, que nem todos os elementos propiciam uma mesma linha de identidade. Vejam-se dois meros exemplos: os do Triunfo da Fama e do Triunfo do Tempo, numa análise comparativa.

A Gc do Triunfo da Fama apresenta, a encimar o círculo superior, um desenho que não corresponde ao apresentado na Gm. Por outro lado, entre os dois elefantes, na Gc não existe a representação de um pequeno anjo alado que a Gm ostenta. Outros aspectos existem, ainda, que chamam a atenção do estudioso por tão evidentes tornarem as distâncias entre as duas modalidades de gravuras. Enquanto nas Gc foram inscritas, ao fundo, estrofes desse poema petrarquiano, nas Gm, à semelhança do que sucedia com muito material de impressão com esta finalidade, foi aposta, em toda a volta, uma moldura xilográfica, de que parece ter sido criada uma só para todas as seis (sendo graficamente montada e desmontada consoante a folha ou o caderno que estava num dado tempo na prensa).

Desde 1495, quer naquela cidade do Adriático, quer em outros meios dos de mais activa intelectualidade como Florença, Roma ou Pádua, que tinham surgido (para além do referido comentário aos *Triumphs* por Illicino) outros comentadores de algum interesse do mesmo poema. Constata-se, assim, que esta nova edição daqueles cantos triunfais petrarquianos surge associada a um outro comentador, cujo nome até aí não é muito propalado pelas trombetas da fama. Trata-se, desta feita, Hieronymo Centone, que figura como tendo “coreti & castigati” aqueles versos, referenciado no cólofon como sendo natural de Pádua. Não dispomos de elementos que permitam concluir do grau de relação de proximidade entre Piero Veronese e Hieronymo Centone, nem de quem terá partido a iniciativa para esta edição. O mais provável é que este último, provavelmente interessado em ter o seu estudo em circulação pelo impresso, terá manifestado àquele tipógrafo de Verona o

⁴³ Prince d'Essling, *Les Livres à Figures*, v. cit., p. 90.



Perspectiva comparada entre as gravuras do Triunfo da Fama, na edição de Veneza de 22 de Julho de 1490, e a produzida em cobre (também em Itália) de fins do século XV.





Perspectiva comparada entre as gravuras do Triunfo do Tempo, na edição de Veneza de 22 de Julho de 1490, e a produzida em cobre (também em Itália) de fins do século XV.



interesse em que a tipografia veneziana daquele contribuísse nesse sentido.

Entretanto, desde 10 de Maio de 1491 a 1 de Abril de 1492 (ou seja, entre um e dois anos depois) o mesmo Piero Veronese tinha decidido reimprimir a obra⁴⁴. Dos motivos não o sabemos. Eles tanto podem ter tido origem no facto de a edição anterior ter sido um êxito comercial; ou, também, devido a outra mera circunstância temporal, como por exemplo ter sido sensibilizado para o efeito por um novo comentador dessa obra ou até (embora tal se nos afigure menos provável) o ter surgido um outro encomendante para uma nova edição. No cólofon desta nova edição, tal empreendimento surge associado, também, ao nome de um veneziano, da Ordem dos Frades Menores, *Gabriele Bruno... terra sãctæ ministro*⁴⁵. O facto, porém, de o nome deste ser seguido da expressão *summa diligentia*, leva a admitir a hipótese⁴⁶ de que se trate de um novo comentador.

Os dados em presença permitem aceitar como evidente que, na última década do século XV, a impressão dos *Triumph* de Petrarca parecia ser um negócio de êxito seguro, ou seja, um investimento sem grandes riscos. Desconhecem-se, com rigor, o número de exemplares – em termos de média de tiragem – que saíam dos prelos de cada uma destas edições. Tudo indica que ele nunca seria inferior a um ou dois milhares (antes pelo contrário), atendendo a que parte desses exemplares era feito seguir para outras cidades (sobretudo) transalpinas. Aí o mercado universitário recebia essas obras segundo algumas expectativas. Eram adquiridas e lidas tanto mais favoravelmente quanto a popularidade do nome do respectivo autor dos comentários.

⁴⁴ *Ib.*, p. 93. Um exemplar desta nova edição encontra-se na Biblioteca de Trieste e um outro numa das bibliotecas de Florença.

⁴⁵ *Ib.* Uma reedição desta obra virá a ocorrer, pelo menos uma vez, na mesma cidade (e da que adiante trataremos), entre 12 de Janeiro de 1492 e 17 de Junho de 1494, sob os cuidados do impressor Piero Quarengi.

⁴⁶ Não tivemos acesso, durante a nossa estadia em Itália em fins da década de noventa, ao estudo deste exemplar. Não deixa de ser interessante verificar que a (nova) edição dos *Triumph*, associada a Frei Gabriele Bruno, virá a ser reeditada, como veremos adiante, entre 12 de Janeiro de 1492 e 17 de Junho de 1494, na mesma cidade, na oficina de Quarengi.

Nem todos os exemplares dessas edições (algumas com mais de uma tiragem) petrarquianas se destinavam preferencialmente, porém, ao mercado universitário transalpino. Uma quantidade dos exemplares, estamos certos, ainda antes desses fins do século XV se destinavam ao mercado exterior às repúblicas transalpinas (preferindo os vários tipos de público, claramente, as edições ilustradas com gravuras). Alguns inventários de bibliotecas europeias, mesmo particulares, dão testemunho desse facto.

6.1. ILUSTRAÇÕES DOS *TRIUMPHI* CHEGAM A LONDRES E INSPIRAM UMA DAS PRIMEIRAS OBRAS DO HUMANISTA THOMAS MORE

NUM ESTUDO realizado recentemente (e que aguarda para breve a sua edição) procuramos provar que, entre 1488 e 1495 terá chegado a Londres, a casa de Sir John More – pai do jovem, e futuro humanista, Thomas More (1478-1535) – um exemplar dos *Triumphs*. Tudo indica que uma tapeçaria ou um reposteiro tenha sido pintado para essa residência senhorial de John More, com inspiração em gravuras impressas numa dessas edições transalpinas já então em circulação em Londres.

Efectivamente, durante a sua adolescência Thomas More (futuro amigo de Erasmo) foi influenciado por esses panos decorados numa das suas primeiras produções literárias. Trata-se de *Nove Cenas* que, como referimos nesses nosso já aludido estudo, veio a ser impresso cerca de vinte anos depois da decapitação do humanista, por um seu sobrinho e editor da sua obra, William Rastell.

7. ALGUMAS DAS EDIÇÕES PETRARQUIANAS DE VENEZA, OCORRIDAS ENTRE OS ANOS DE 1492 E 1497

NÃO RESTAM hoje dúvidas de que, face ao êxito comercial de determinadas edições, a concorrência entre tipógrafos começava, nesses fins do século XV, a tornar-se uma realidade cada vez mais notória (também) em Veneza. Isso verificou-se, por exemplo, com os *Triumphs* de Petrarca comentados por Hieronymo Centone. Esses níveis concor-

renciais⁴⁷ justificaram, assim, que entre 12 de Janeiro de 1492 e 28 de Março de 1493 – ou seja, entre um e dois anos de diferença da segunda tiragem, por Piero Veronese, da sua edição dos *Triumphs* e dos comentários por Centone – um outro impressor, Ioannes Codecha, tenha feito sair dos seus prelos em Veneza uma nova edição da mesma obra com os referidos comentários⁴⁸.

Eram, já então, as regras da oferta e da procura editorial que ditavam as suas leis. Tudo nos leva a supor, no entanto, que o impressor Piero Veronese, seu *vizinbo* em Veneza, ainda teria *stocks* disponíveis da sua edição.

Quanto à iconografia presente nesta nova edição, ou seja quanto às gravuras utilizadas agora por Ioannes Codecha, os dados em presença não oferecem dúvidas. Tanto neste caso como em muitas das edições que se seguiram, foram utilizadas, se não (nalguns casos) os originais – tudo o permite concluir –, cópias, em termos de traço, “pelo menos imitações das da edição de 22 de Abril 1490”⁴⁹, do referido Piero Veronese.

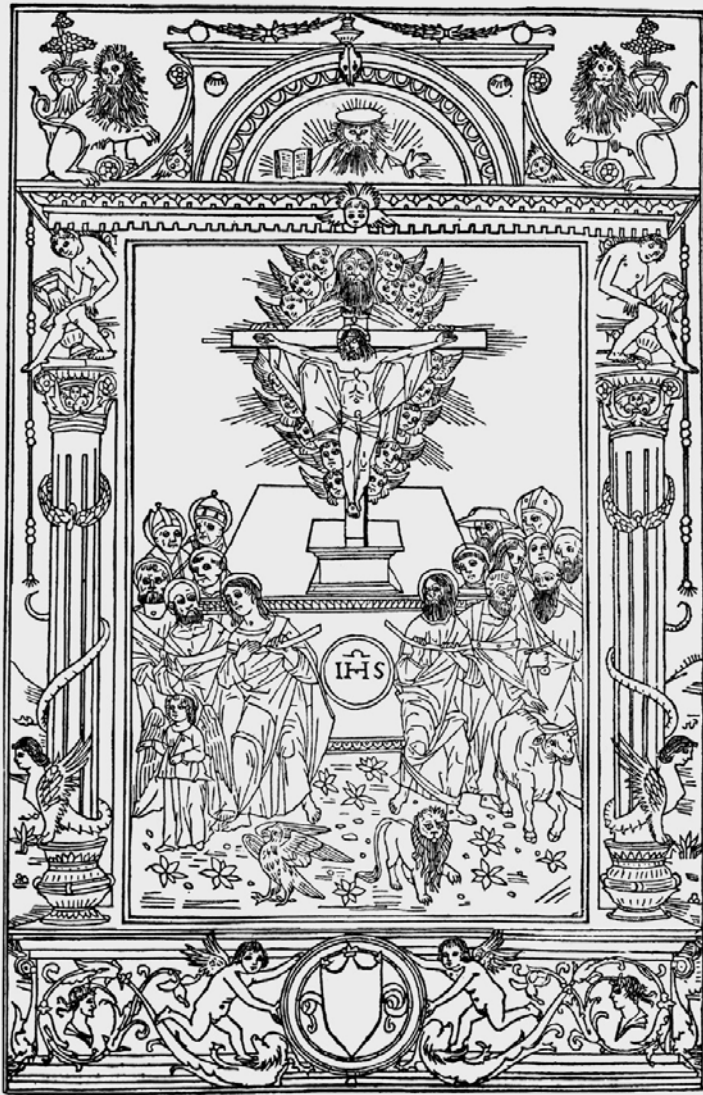
Sensivelmente no mesmo período – ou seja, entre 12 de Janeiro de 1492 e 17 de Junho de 1494 –, a edição que atrás foi referida como a segunda de Piero Veronese, também associada a frei Gabriele Bruno, veio a ser novamente preparada em tipografia. Tal ocorreu, desta feita, na oficina veneziana de Piero Quarengi⁵⁰. Este impressor, cujo nome também por vezes é referenciado como Petrus de Quarengis, terá iniciado então, porventura, as suas actividades neste ofício. Afirmamo-lo

⁴⁷ A realização desta nova edição da referida obra com os mesmos comentários de Hyeronimo Centone só não ficaria a dever-se a aspectos concorrenciais se, porventura, o novo impressor (Ioannes Codecha) se encontrasse em duas situações diferenciadas: ou tenha adquirido a oficina onde aquele outro técnico (Piero Veronese) laborava com os respectivos materiais técnicos aí existentes; ou, eventualmente, trabalhasse com ele na mesma oficina e tivesse sido agora encarregado de prestar uma nova edição com as ramas e gravuras já aí existentes.

⁴⁸ Existem desta edição exemplares na Biblioteca de Trieste e numa das bibliotecas de Florença.

⁴⁹ Príncipe d’Essling, p. 93.

⁵⁰ Também desta edição existem exemplares na Biblioteca de Trieste e numa das bibliotecas de Florença.



Gravura alusiva à Crucificação (ou Triunfo da Cruz) constante da edição dos *Sonetti* de Petrarca, Veneza, oficina de Ioanne Codecha, 1492-1493.

na medida em que em Setembro de 1517 ainda se encontrava, segundo regista Adams, activo numa oficina dessa mesma cidade pois imprimiu aí uma obra de Roberto Caracciolo⁵¹.

O mercado bibliográfico italiano de fins do século XV quase que se encontrava – face a este amplo quadro – inundado pelo Petrarca lírico. Neste período, porém, alguns impressores, transalpinos mas não só, também estavam já a apostar em outros vertentes das obras desse pré-humanista. Um dos empreendimentos editoriais de maior vulto então ocorrido – e que, na óptica do seu impressor, procurava também atingir as repúblicas de Itália, a França e a Alemanha – foi uma edição ocorrida em Basileia, em 1496, sob a chancela da oficina de Ioannes Amerbach⁵², também ele um distinto humanista. Tratou-se, desta feita, da obra intitulada *Opera latina (Bucolicum carmen. De vita solitaria. De remediis utriusque fortunæ. Secretum de contemptu mundi. De vera sapientia. De rebus memorandis. Invektivæ contra medicum obiurgantem. Epistolæ familiares. Epistolæ sine titulo. Epistola ad Carolum IV. regem Romanorum. Epistola de studiorum suorum successibus. Psalmi penitentiales. De viris illustribus, cum supplemento Lombardi Serici)...* *Annotatio principalium sententiarum ex libris F. Petrarce collectarum*. É uma obra in folio. Sabendo-se que, como se disse, esta colectânea das obras de Petrarca visava, também, o mercado transalpino, não restam dúvidas de que, mais cedo ou mais tarde, ela também chegou a solo português⁵³.

⁵¹ H. M. Adams, *Catalogue of Books Printed on the Continent of Europe, 1501-1600 in Cambridge Libraries* (2 v.), v. 1, Londres, Cambridge University Press, 1967, p. 240, n. 623: obra *Spechio de la fede*.

⁵² Ioannes Amerbach tinha nascido em 1434 (vindo a falecer em 1513). Na data desta edição tinha, portanto, já 62 anos. Ele foi o pai de Bonifácio Amerbach, também ele humanista e cultor das belas letras, com quem Damião de Góis travou correspondência por várias vezes. Remete-se, a respeito deste impressor, para Amadeu Torres, *Noese e crise na epistolografia Goisiana, I As cartas latinas de Damião de Góis*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1982, p. 244.

⁵³ Exemplos deste incunábulo existem na Biblioteca Nacional em Lisboa (BN Inc. 67 e Inc. 68; bem como em Évora (onde existem, além deste, três outros incs. petrarquianos): Biblioteca Pública (Inc. 179). Remete-se, a propósito, para Maria Valentina Mendes, *Catálogo de incunábulo* [Biblioteca

A produção poética de Petrarca constituía nesse período, porém, uma das principais fontes de receita dos impressores italianos, em particular em Veneza, capital do petrarquismo. Apenas cerca de quatro anos depois da edição dos *Triumph* realizada nessa cidade pelo impressor Piero Quarengi, sai, desta feita na oficina de Bartholomeo Zanni⁵⁴, entre 11 de Julho e 30 de Agosto de 1497, uma nova edição da mesma obra. Não conhecemos, no entanto, o comentador desta (se é que o teve)⁵⁵.

8. DO TRIUNFO DA DIVINDADE AO TRIUNFO DA CRUZ OU A TRÁGICA IMOLAÇÃO SAVONAROLIANA

IMPORTA AINDA, no período aqui em referência, que tracemos alguns dos pontos de contacto essenciais – em termos de expressividade textual e ideológica – entre o Petrarca dos *Triumph* e o religioso dominicano Girolamo Savonarola. Vamos deter-nos para esse efeito – no respeitante aos últimos cinco anos do século XV – sobre a circulação em regiões da Itália central e do levante, de alguns aspectos da ideologia cristã transpostos para a opinião pública por via de exemplares impressos dos *Triumph*. Essa apreciação tem lugar face a um outro caso editorial muito concreto nessas regiões, o da circulação da ideologia cristã, tão *sui generis*, presente na obra incunabular transalpina, da autoria do referido Savonarola, *Triumphus Crucis*, editada nesse mesmo período.

Nacional], Lisboa, BN, 1988, p. 283, n. 995-996; id. (coord.), *Os incunábulos das bibliotecas portuguesas. Catálogo*, v. 1, Lisboa, 1995, p. 398, n. 1403; e para Isabel Cid, *Incunábulos [da Biblioteca Pública de Évora] e seus possuidores*, Lisboa, INIC, 1988, p. 166: n. 179. Este incunábulo tecnicamente produzido por Ioannes Amerbach é também referenciado, para bibliotecas espanholas, no referido catálogo de Craviotto, sob o n. 4461 (v. 2).

⁵⁴ O nome deste impressor também surge referenciado, por vezes, como Batholommeo de Zannis, de Portesio. Esteve activo até, pelo menos, Outubro de 1514, período em que (segundo Adams) imprimiu um *Virgilio*.

⁵⁵ Existindo desta edição também exemplares na Biblioteca de Trieste e numa das bibliotecas de Florença, não se nos tornou possível a consulta de nenhum deles.

Para efeitos de análise dessa contemporaneidade registre-se que, paralelamente às aludidas edições petrarquianas da segunda metade da última década de quatrocentos, foram editadas em Florença, entre outras, as seguintes obras incunabulares daquele monge dominicano estabelecido em Florença no convento de S. Marcos:

- [c. 1496-97] Savonarola, *Expositio in psalmum LXXIX* “Qui regis Israël”, in 4^o.
- [c. 1497], id., *Apologeticum fratrum S. Marci Florentiæ*, in 4^o.
- [c. 1497], id., *Triumphus Crucis*, in fol.
- 7 VI 1497, id., *Compendium logicæ*, in 4^o.
- [d. 1497], id., *Trattato contro gli astrologi*, in 4^o.
- [d. 23 V 1498], id., *Expositio in psalmum XXX*, “In te domine speravi”, in 4^o⁵⁶.

Poderemos resumir no essencial, no período de cerca de quatro anos entre 1485 e 1499, o derradeiro da vida de Savonarola, alguns dos aspectos que caracterizaram a sua acção e relações com Roma e com a *Signoria* de Florença. Em 21 de Julho de 1495, o Papa Alexandre VI admoestara o monge dominicano, intimando-o a comparecer na sua presença no Vaticano. Em vez de o fazer, o religioso respondeu com a publicação do seu *Compendio de revelatione*. Em 17 de Fevereiro do ano seguinte, por sua vez, este frade principia uma série de sermões sobre o testemunho bíblico de Amós. Pouco depois, entre o Verão e o Outono do mesmo ano, prega alguns sermões em S. Marcos sobre Rute e sobre Miqueias. Segue-se, em 7 de Novembro, a ameaça sobre este dominicano, por Alexandre VI, no sentido da sua excomunhão. Poucas semanas depois, em 27 de Novembro, Savonarola – depois de ter perdido a sua posição de vigário geral da sua Ordem – começa uma série de sermões sobre Ezequiel. Não muito longe dessa data – e depois de ele ter publicado o *Libro della semplicità della vita cristiana* – é finalmente conhecida em Florença a sua excomunhão

⁵⁶ No estabelecimento desta cronologia parcial das edições savonarolianas, na produção do impressor florentino Bartolomeo di Libri, socorremo-nos dos índices apresentados por F. Craviotto, *Catalogo General de Incunables*, t. 2, Madrid, 1990, p. 494.

papal, de 13 de Junho. Em 17 desse mês, saiu publicado o texto da referida bula.

No mês seguinte, Savonarola reagiu com a publicação da *Epistola contro la scomunica surretizia*. Esta obra será seguida, antes do fim desse ano, da publicação da obra *De veritate fidei in dominicæ Crucis triumphum*, designação que surge quase sempre referenciada como *Triumphum Crucis*. Depois de ter preparado e pronunciado alguns sermões sobre o Êxodo, a última vez que Savonarola pregou em púlpito em Florença ocorreu em 18 de Março de 1498, sendo-lhe já então as circunstâncias bastante desfavoráveis. Em 7 de Abril, depois de detido e conduzido à Piazza della Signoria da sua cidade, acaba por ser queimado pelos seus detractores com a cumplicidade das autoridades de Florença.⁵⁷ Constata-se neste mesmo período uma linha de relação – embora, manifestamente, não uma relação de causa e efeito – entre a propagação dos ideais da fé (tal como Savonarola a perspectivava em todas as suas consequências) e um aspecto particular da difusão dos valores da fé cristã nos *Triumphum* de Petrarca nessa altura tão em voga nessa região.

Nos *Triumphum*, com efeito, inseria-se em toda a sua normatividade o Triunfo da Divindade. Essa normatividade decorria tanto em termos de uma fixação textual (que não conhecia muitas variantes), como em termos de bancos de imagens ou ícones, com um certo número de *variáveis*, no plano da gravura em madeira e em cobre, de que atrás já referimos alguns exemplos sucintos. Pode estabelecer-se, em nosso entender, uma linha de paralelismo entre o Triunfo sexto e último – com que se atinge em Petrarca, neste poema, o cume do caminho ou *itinerário da mente para Deus* – e o sentido de transgressão presente nesta obra *Triumphum Crucis*, do religioso de S. Marcos objecto de imolação pública, com a coragem de assumir (com maior ou menor extremismo, segundo a mentalidade da época) que só a fé redime, só a fé salva ou pode salvar.

⁵⁷ Seguimos, aqui, no essencial, a cronologia da vida de Savonarola, estabelecida por Guido Cornini, constante do catálogo *Botticelli. From Lorenzo the Magnificent to Savonarola*, exposição no Musée du Luxembourg em Paris, tendo por Comissários Daniel Arasse e Pierluigi de Vecchi, Itália, Skira, 2003, pp. 227-236, em particular pp. 233-234.

Essa cruz alusiva à redenção já tinha sido publicada, sob a forma de gravura, na edição dos *Sonetti*, atrás referenciada, ocorrida em Veneza nos prelos de Ioanne Codecha em 1492-1493. Esta cruz da vitória de Cristo, não estando agora em imagem, gravada, surgia c. 1496-1497, nessa idade de Florença, exaltada por um dos “cães do Senhor” [*domini-canî*], precisamente Savonarola, por via de um trabalho do impressor Bartolomeo di Libri. A exaltação e os limites daquele autor e homem de fé tiveram o seu próprio preço.

8.1. BISPO PORTUGUÊS D. DIOGO DE SOUSA TOCADO (COMO LEITOR) PELO IDEAL DE SAVONAROLA

ENTRE MEADOS de 1496 e meados de 1498, aquele impressor de Florença tinha-se ocupado, preferencialmente, com a impressão de obras de Savonarola. Um exemplar desta edição do *Triumphum Crucis* foi decorado, especialmente nesse período, por instância do bispo português D. Diogo de Sousa. Importa apreciar, assim, o contexto em que decorreu tal acção.

Aquele dignitário da Igreja em Portugal, interessado sensivelmente nesse período⁵⁸ pelo menos por este incunábulo savonaroliano, mandou adquirir-lo – presumivelmente por interposta pessoa – em Florença ou em Roma. Não é de excluir ainda que o mesmo exemplar tenha sido adquirido (embora com menor grau de possibilidades) na Península Ibérica, onde chegaram alguns exemplares presumivelmente já antes do falecimento daquele mártir dominicano, na Piazza della Signoria, em 1498. Aquele bispo portuense – e esta apreciação resulta do estudo

⁵⁸ A impressão deste incunábulo em Florença, segundo os dados em presença permitem concluir, deverá ter ocorrido a não muitos meses de diferença do Concílio Sinodal que ordenou se realizasse na cidade do Porto do seu Bispado. Veja-se *Constituições Sinodais do Bispado do Porto, reedição em fac-símile do incunábulo portuense impresso por Rodrigo Álvares (Porto, 1498)*, Lisboa, Centro de Estudos de História do Livro e da Edição, Edições Távola Redonda, 1998, com um estudo e abundantes notas interpretativas da nossa autoria. Assinale-se, ainda, que tanto antes desta primeira edição (de c. 1496-1497) aqui referida, como depois da última, outras obras desse autor foram aí impressas. Interessa reter, aqui, apenas este período de referência.

do exemplar depositado em Lisboa na Academia das Ciências –⁵⁹ mandou, então, que se procedesse à ilustração do seu exemplar.

Ali figuram, com efeito, na f. a r. um braço episcopal heráldico⁶⁰ sustentado por dois *putti* o qual o Prof. Pina Martins identificou com as armas de D. Diogo de Sousa, Bispo do Porto. Na f. 2r, por sua vez, encontra-se “um *tondo* com figura feminina em atitude extática”⁶¹ fs. 3r, 4r, 18v, 46v e 74v, uma “bordadura com motivos florais a ouro, azul, púrpura e verde”⁶². A ideologia da representação gráfica, ao nível da iluminura, do exemplar de D. Diogo de Sousa desta obra de Savonarola não apresenta, obviamente, níveis de afinidade temática com os níveis de representação corporizados em gravuras de algumas das edições petrarquianas impressas da mesma obra na última década do século XV naquela região. Importa ter sempre presente, no entanto, que há em D. Diogo de Sousa (mais do que a mera circunstância dos interesses ocasionais de um religioso bibliógrafo) como que a procura ou identificação de uma caminhada para Deus, por via da leitura desta obra e das suas referências sobre as virtudes de um homem-Deus *triumfante* na Cruz.

9. PETRARQUISMO, POLITIANISMO E COSMOVISÃO NO LITERATO E PENSADOR FRANCISCUS COLUMNIA

OUTRA PERSPECTIVA que importa reter, no respeitante aos mais profundos valores exaltados pela intelectualidade da Itália do Renascimento em fins do século XV, é a da viragem para determinados valores de um (apenas aparente) ideal de neo-paganismo e de regresso às fontes clássicas e pré-clássicas. Essa viragem atinge seguramente um dos seus pontos mais elevados na Itália do Renascimento com a edição em

⁵⁹ Veja-se catálogo *Livros quatrocentistas da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa*, introdução, bibliografia, catalogação e índices por Júlio Caio Veloso, prefácio, estudo introdutório e notas bibliográficas por José V. de Pina Martins, Lisboa, Publicações do II Centenário da A. C. L., 1992, pp. 138-139.

⁶⁰ Este fólio iluminado foi publicado neste catálogo em policromia, em extracto, pp. 138-139.

⁶¹ *Ib.*, p. 139.

⁶² *Ib.*

Veneza, na oficina de Aldo Manutio, em Dezembro de 1499, da obra *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat*⁶³.

O autor desta obra, a todos os efeitos memorável, foi Franciscus Columma, que viveu entre 1433 e 1527 (ou seja, que no momento da edição veneziana, já contava com a idade de 66 anos, significativa para a época). A sua primeira edição ocorreu naquela cidade do Adriático num período de particular actividade tipográfica no âmbito dos ideais humanísticos, se nos lembrarmos, ainda, que distaram apenas quatro e dois anos entre as edições dos primeiro e segundo volumes dos *Opera* de Aristóteles na mesma oficina⁶⁴.

Entre os aspectos essenciais que todo e qualquer investigador da História das Ideias deste período não pode ignorar nos entretuchos deste trabalho, contam-se os aspectos multidisciplinares (incluindo semiológicos, dada a riqueza da linguagem em presença). Sendo decerto a obra mais celebrada das impressas por Aldo e, porventura, também a mais controversa⁶⁵, o *Polífilo* apresenta uma prosa romanceada, em dois livros. Não podemos deixar de realçar, neste primeiro texto em vernáculo impresso por Aldo, como sublinhou M. Davies⁶⁶, a importância do conteúdo alegórico do mesmo. Narra-se nele o simbólico sonho de Polífilo⁶⁷ e a história do seu amor por Polia, uma dama de

⁶³ Esta obra incunabular conta com adic. de Leonardus Crassus, Johannes Baptista Scythia e Andreas Maro. Cf. A. A. Renouard, *Annales de l'imprimerie des Alde ou Histoire des Trois Manuces*, Paris, 1834; nova edição, Oak Knoll Books, 1991, pp. 21-22; José V. de Pina Martins, *Edições aldinas séculos XV-XVI*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1994, p. 42, n. 9.

⁶⁴ A. A. Renouard, *op. cit.*, pp. 7-11.

⁶⁵ Remete-se, no que respeita a alguns aspectos controversos desta obra, para o mais recente trabalho de Jocelyn Godwin, *The Real Rule of Four*, The Disonformation Company Ltd., 2004.

⁶⁶ Martin Davies, *Aldus Manutius Printer and Publisher of Renaissance Venice*, Londres, The British Library, 1995, p. 37.

⁶⁷ Cf. Alba Ceccarelli Pellegrino, “Du Bellay e il ‘Polifilo’: lettura pluri-isotopica del *Songe*”, in *Cinquecento visionario tra Italia e Francia, studi di letteratura francese*, v. 19, Florença, Olschki, 1992, pp. 65-96. Veja-se, ainda, L. Dorez, “Études aldines II: des origines et de la diffusion du *Songe de Poliphile*”, in *Revue des Bibliothèques*, Paris, 1896, pp. 239-261.

Treviso. Não se pode descurar, de igual modo, uma apreciação do exigente e rigoroso aparato gráfico desta obra tipográfica aldina onde – à semelhança do que sucedeu na sua nova edição em França, em 1546 – parece subsistir “uma refração entre o texto e as ilustrações”⁶⁸.

Um aspecto que ainda não se encontra, a nosso ver, cabalmente estudado – e que iremos apenas aflorar por agora nalgumas das suas características essenciais, a partir das edições de Schmidt e de Polizzi⁶⁹, ou do não menos exemplar trabalho de E. Wind⁷⁰, reservando-nos para um posterior estudo⁷¹ nesse âmbito – é o da presença, neste tratado de Franciscus Columna, das componentes do pensamento de Petrarca (pensando-se em particular nos *Triumph*) e do pensamento de Ângelo Politiano (1454-1494). Efectivamente, Franciscus Columna inseriu nesta sua obra (Livro I) com início na segunda metade do 13º capítulo e ao longo de todo o 14º capítulo⁷² aspectos que importam ser retidos aqui no essencial.

⁶⁸ Silvio Ferrari, “L’édition Kerver de l’*Hypnerotomachia Poliphili* (1546): réfraction entre le texte et les illustrations”, in *Cinquecento visionario tra Italia e Francia, studi di letteratura francese*, v. 19, pp. 43-62.

⁶⁹ Entre as edições consultadas (existentes no CEHLE) desta obra contam-se: *Francesco Colonna, Le songe de Poliphile*. Fac-símile da primeira edição francesa [da oficina de Paris do impressor Loys Cyaneus (por encomenda de Jacques Kerver, mercador-livreiro, jurado na Universidade daquela cidade), de 1546]. Com as gravuras atribuídas a Jean Goujon, segundo a Escola de Mantegna. Apresentação por Albert-Marie Schmidt, Paris, Club des Libraires de France, 1963, 30, [158 fs. De fac-símile]= 316 pp.; e Francesco Colonna, *Le songe de Poliphile, Traduction de l’Hypnerotomachia Poliphili par Jean Martin* (Paris, Kerver, 1546), apresentação, transliteração, notas, glossário e index por Gilles Polizzi, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, 44, 508, (8) pp.

⁷⁰ E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (Londres, Faber & Faber, 1958, reed. 1968 e 1980); servimo-nos sobretudo da sua nova edição, em francês, *Mystères payens à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1992.

⁷¹ A partir da edição Kerver-1546 procedemos, recentemente, a uma tradução da parte do texto de Columna que apresenta as afinidades com os *Triumph*. Pensamos assim, dentro em breve, dar testemunho deste nosso estudo.

⁷² Estas nossas pesquisas, por maiores comodidade e facilidade (em relação à língua francesa), decorreram como já se disse a partir da edição de Kerver, seguindo assim muitos dos ensinamentos da edição Polizzi (1994).

Após uma breve introdução ao tema (no aludido 13º cap.), é no 14º cap. – subordinada ao tema “Como Polífilo viu os quatro *carros triunfais*, acompanhados de grande multidão de adolescentes e donzelas”. A descrição de cada um destes carros encontra-se acompanhada, aliás, da respectiva gravura do mesmo (atribuídas, na aludida edição francesa, a Jean Goujon, como se referiu em nota anterior)⁷³. No texto deste capítulo em particular Franciscus Columna – como observou magistralmente Gilles Polizzi – estes triunfos “combinam os modelos dos *Triumphs* de Petrarca e do *ekphrasis* [com o sentido de açambarcar] celebrando o poder do amor nas *Stanze* do Politiano (1.97-115)”⁷⁴.

Assinale-se ainda, em relação à influência das *Stanze* nesta obra, que Politiano – quando da respectiva edição veneziana – tinha falecido há apenas cinco anos atrás, em 1494 (sete anos depois do desaparecimento do humanista e helenista Johannes Argyropulus, cultor, entre outras vertentes, do aristotelismo). Ângelo Politiano, como intelectual múltiplo, isto é, eivado de significativas polivalências nos seus interesses, também desenvolveu algumas incursões por áreas da Filosofia. Não será de esquecer que os seus prefácios a textos da *Lógica* e da *Ética* de Aristóteles foram bastante lidos até fins do período de quinhentos.

Voltando-se a *Polifilo* e ao seu complexo conteúdo, pode referir-se, no essencial, que se encontram aí representadas, na perspectiva de E. Wind, várias teogamias. Elas representam, fundamentalmente, os quatro elementos: a *Europa*⁷⁵ corresponde à Terra; *Leda*⁷⁶ à água, *Dânae*⁷⁷ ao ar, *Semele*⁷⁸ ao fogo⁷⁹. Observando-se uma das primeiras gravuras que antecedem as do primeiro carro triunfante, fácil se torna

⁷³ Assinale-se que cada um dos carros se apresenta, nesta edição Kerver-1546, em gravura dupla: apresenta-se, na página da esquerda, o essencial do carro, as rodas, o estrado, parte dos animais de tracção e dos acompanhantes; na da direita, por sua vez, apresentam-se o resto dos animais de tracção do mesmo carro, bem como a parte restante das figuras de acompanhamento.

⁷⁴ Gilles Polizzi, p. 435, n. 2 (da p. 159 da sua ed.).

⁷⁵ P. Commelin, *Mitologia grega e romana*, S. Paulo, Martins Fontes, pp. 24, 94, 97, 195-196, 209-210.

⁷⁶ *Ib.*, pp. 133, 299, 301-302, 304.

⁷⁷ *Ib.*, pp. 290, 292.

⁷⁸ *Ib.*, pp. 24, 65, 118-119, 139, 211.

⁷⁹ E. Wind, *op. cit.*, p. 182; G. Polizzi, *op. cit.*, p. 435.

ao leitor detectar nela a figura de Cupido, retesando o arco no lançamento das suas setas. Trata-se afinal – e o paralelismo é notório – do mesmo Cupido que, na primeira emblemática dos *Triumph* petrarquianos, o Triunfo do Amor, atinge os seres sensíveis à dádiva ou partilha amorosa. A respeito do presente tema, Gilles Polizzi não tem dúvidas em estabelecer que, nesta secção da obra de Columna, “a celebração dos poderes de Cupido prossegue em cada um dos quatro carros, com a mesma disposição. Uma inscrição torna-se então notada: *quis evadet?*, ou seja, “quem escapa (ao seu poder)?”⁸⁰: quem não é atingido pelas setas de Cupido?

Quanto ao primeiro carro triunfal – e registre-se que, neste estudo, não iremos além de breves sínteses nesta matéria – apresentava “as quatro rodas de fina esmeralda e o resto de diamante”⁸¹. A cada passo das quatro descrições de todos estes carros o leitor encontra, aliás, interessantes referências a pedras preciosas e vários materiais exóticos, que Marbode (*Mabodæus* no seu nome latino)⁸² permite compreender mais profundamente. Na parte posterior deste carro encontra-se Marte. Queixa-se, “ante Júpiter no seu trono, que Cupido, o seu filho, tinha atingido com os dardos a sua couraça, mesmo apesar de esta ser de rija têmpera”⁸³.

Quanto ao segundo carro triunfal, ostentava “as rodas, os raios e os cubos das mesmas tudo em ágata preta, entremeada de algumas veias brancas”⁸⁴. Era puxado por seis elefantes, sobre os quais viajavam figuras de mulheres, algumas delas tocando instrumentos musicais. Esta ilustração em gravura – e os referidos elefantes em particular – denota alguma proximidade ideológica em relação aos *Triumph* de Petrarca. Registre-se que na edição veneziana, de Abril de 1490 (pelo impressor

⁸⁰ G. Polizzi, *op. cit.*, p. 156 (e p. 437, n. 1 correspondente). Esta questão será retomada, adiante nesta mesma obra, ao ser abordado um troféu alusivo ao Triunfo de Cupido em Cítera (*op. cit.*, p. 301).

⁸¹ *Songe de Poliphile*, ed. Polizzi, p. 154.

⁸² Remete-se, em particular, para a edição de Marbodæus, *De gemmarum lapidumque pretiosorum formis*, Colónia, oficina de Hero Alopecius, 1539 (edição onde se encontra ainda um excerto do *Ecclesiastes*, de Erasmo).

⁸³ *Songe de Poliphile*, edição Polizzi, pp. 155-156.

⁸⁴ *Ib.*, p. 160.

Piero Veronese), o carro do Triunfo da Fama era puxado por dois elefantes. Numa das faces deste segundo carro encontrava-se entalhada “a figura de Cupido, na idade da infância”. Apresenta(va)-se aí “voando no ar e pintando contra o céu uma seta afiada”⁸⁵.

Sobre o terceiro carro triunfal, associado à Castidade, refira-se que ostentava “as rodas de crisólita da Etiópia, cintilando com as suas lan-tejoulas de ouro”⁸⁶. Na face direita do mesmo, encontrava-se “figurado um rei dentro de um templo, prosternado diante de um ídolo”⁸⁷. Este carro era “puxado por seus unicórnios consagrados a Diana, com cabe-ças semelhantes a veados. Os seus arreios eram constituídos de fios de prata e de seda dourada”⁸⁸. Também neste passo se podem detectar algumas reminiscências em relação a uma determinada *traditio* das ilustrações dos *Triumph* de Petrarca, desta feita no âmbito da pintura. Quando c. de 1474 (ou pouco depois desta data) o pintor Piero della Francesca pintou – no verso dos retratos de Federigo da Montefeltro e sua mulher, Battista Sforza – os dois carros triunfais dos cônjuges, celebrando conjuntamente o Amor e a Fama (com base na ideologia *triumfal* petrarquiiana), pôs cada uma dessas viaturas a ser puxadas por unicórnios⁸⁹. O facto de este carro associado à Castidade ser puxado por unicórnios⁹⁰ não tem também deixado de suscitar alguns comen-

⁸⁵ *Ib.*, p. 161.

⁸⁶ *Ib.*, p. 164.

⁸⁷ *Ib.*

⁸⁸ *Ib.*, p. 166.

⁸⁹ Norbert Schneider, *A arte do retrato*, Colónia, Lisboa, 1997, pp. 48-51. Também Schneider assinala, aí (como demos testemunho em um outro estudo nosso, ainda não publicado, sobre os *Triumph* na tradição da iluminura medie-val e renascentista), com efeito, que “os motivos [destas duas tábuas] estão relacionados com os *Triumph* de Petrarca”, que considera terem sido escritos cerca de 1352.

⁹⁰ Não é esta, efectivamente, uma tipologia isolada de ilustração, com o motivo do unicórnio, na decoração de um dos *Triumph* petrarquiianos. Entre outros exemplos, aponte-se o códice iluminado dos *Triumph*, existente na Biblioteca Nacional de França (Ruão, França, 1503). Apresenta um comentário de Bernardo Illicino e foi produzido, muito provavelmente, para o rei Luís XII. Remete-se a este respeito para Ingo F. Walther e Norbert Wolf, *Codices illustres*, Colónia, Taschen, 2001, p. 341.

tários na especialidade. Gilles Pollizzi (confirmando também tratar-se de reminiscências dos *Triumphî*) regista que num carro como este “associar Dânae à Castidade parece, pelo menos, irónico”⁹¹.

Acerca do quarto carro triunfal, em *Le songe de Poliphile* assinala-se que este “era em tudo semelhante aos anteriores”. Tal só não sucedia com as rodas que “eram de amianto da Arcádia”⁹². A prancha que o cobria, por seu lado, era toda de carbúnculo (= rubi), brilhante até nas trevas”⁹³. O carro era “puxado por seis tigres, com manchas roxas nos dorsos”. Os varais deste, assinala-se ainda, eram grossos troncos de vinha, guarnecidos de cachos de uva”⁹⁴.

Alguns pontos de contacto – embora não numa filiação ideológica directa – se podem de igual modo detectar entre a gravura deste quarto e último carro triunfal da edição do *Songe de Poliphile* (edição Kerver) e edições em códice ou impressas dos *Triumphî* de Petrarca. Vejamos um caso concreto em termos de afinidades ideológicas num dos seus aspectos decorativos. Numa das iluminuras⁹⁵ de um códice contendo os *Canzoniere - Triumphî* de Petrarca, produzido em Urbino entre 1474 e 1482⁹⁶, portanto já depois da introdução da arte tipográfica em Itália, apresenta-se o Triunfo da Morte. Aí, os responsáveis pela tracção desse carro (não sendo nem elefantes, nem leões... nem tigres) são dois búfalos negros, que remetem também, de algum modo, para a vida em contextos um tanto primitivos.

Pelo exposto pode aduzir-se, em rigor, que entre as ilustrações suscitadas pela edição de *Hypnerotomachia Poliphili* (na sua edição veneziana de 1499) e por uma outra edição que aquela suscitou, intitulada *Songe de Poliphile* (a parisina de 1546), se encontram manifestas linhas

⁹¹ *Songe de Poliphile*, ed. Polizzi, p. 439 (n. 1 referente à passagem do texto da p. 166).

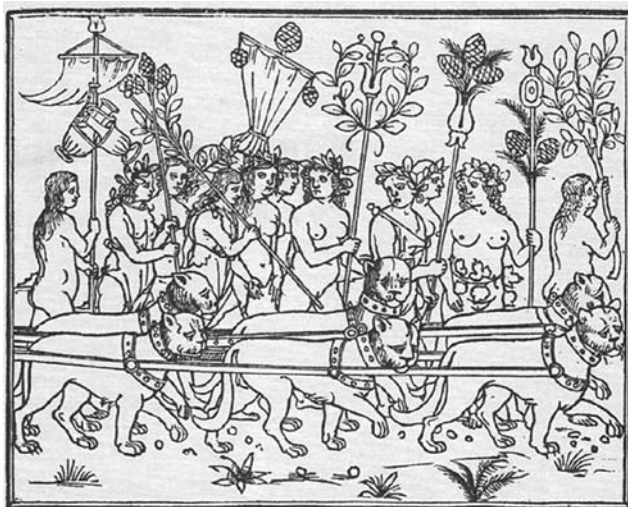
⁹² *Ib.*, p. 168.

⁹³ *Ib.*

⁹⁴ *Ib.*, p. 170.

⁹⁵ É hoje sabido que o miniaturista ou iluminador deste códice foi Bartolomeo della Gata, de Florença.

⁹⁶ Este códice iluminado, recenseado por Ingo F. Walther e Norbert Wolf, in *Codices illustres*, foi propriedade de Bartolomeo Chalepio e oferecido ao embaixador castelhano Gonzalez Ruiz de Figueiroa.



Perspectiva comparada entre as gravuras do quarto triunfo de *Hypnerotomachia Poliphili* (Veneza, 1499) e do triunfo similar da correspondente edição francesa, *Songe de Poliphile* (Paris, 1546).

de identidade, quer em termos ideológicos quer estéticos. Elas assentam, com efeito, na longa tradição iconográfica dos *Triumphhi* de Petrarca, que, em última instância, se podem situar até meados do século XIV.

O intelectual do Renascimento, redescobrimo no período clássico e pré-clássico o *homem novo* que lhe importava analisar mais profundamente, encontra por vezes e dá vida (nas suas incursões e nas suas afinidades electivas) a certas temáticas de afinidade com o paganismo. Ele dá porém testemunho, de igual modo, da sua fé, das suas inquietações e dos seus medos.

10. DA EDIÇÃO, POR PIETRO BEMBO, DE *LE COSE VULGARI*, A UMA NOVA EDIÇÃO TIPOGRÁFICA DOS *TRIUMPHI*, DE PACINI

IMPORTA QUE AVALIEMOS, finalmente, no período de 1499-1500, o simbólico *encontro* de Petrarca com Aldo Manutio. Tal ocorre em Veneza na pessoa de Pietro Bembo. Sabe-se que em Julho de 1501 saiu dos prelos de Aldo a edição de *Le cose vulgari*, de Petrarca. Não se pode desconhecer, porém, que tal trabalho resultou de um estudo exaustivo e de uma edição conscienciosa que Bembo fez do códice 3197 da Biblioteca Apostólica Vaticana⁹⁷, preparada durante os últimos anos do século XV⁹⁸.

É possível estabelecer-se, ainda, que enquanto decorriam os trabalhos preparatórios de Bembo com vista à edição veneziana por Aldo de *Le cose vulgari* de Petrarca, na não muito distante cidade de Florença ocorria uma nova edição do pensador e literato de Arezzo. Tratou-se desta feita, e uma vez mais, dos *Triumphhi* e a sua impressão ocorreu aí

⁹⁷ Paolo Trovato, “Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)”, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, pp. 43-81, em particular pp. 73 e 74-75 (ilustrações conclusivas). Agradecemos à Colega Prof. Rita Marnoto o ter posto à nossa disposição este exemplar estudo de Paolo Trovato.

⁹⁸ Cecil H. Clough, “Pietro Bembo’s Edition of Petrarch and his Association with the Aldine Press”, in *Aldus Manutius and Renaissance Culture. Essays in Memory of Franklin D. Murphy*, Florença, Leo S. Olschki, 1998, pp. 47-80.

em 1499 a instâncias de Pietro Pacini.⁹⁹ Os trabalhos tipográficos desta nova edição dos *Triumphs*, desta feita em Florença como se referiu, decorreram no mesmo ano e sensivelmente no mesmo período do da realização tipográfica da obra de Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili*.

ALGUMAS CONCLUSÕES

NAS TRÊS últimas décadas do século XV em Veneza, que foi claramente a capital da difusão do petrarquismo na Europa do Renascimento, uma plêiade de tipógrafos contribuiu de uma forma decisiva para a fixação dos textos de Francesco Petrarca e, conseqüentemente, para a sua *multiplicação*, através da técnica da tipografia, pelos mercados bibliográficos do Velho Continente. Essa corrente de ideias literárias e filosóficas era acompanhada, entre esses homens cultos do Renascimento (humanistas, filólogos, teólogos, cientistas, impressores...), por outras de entre as quais será decerto legítimo destacar as do platonismo e do aristotelismo. Nesse processo de fixação dos textos do pré-humanista de Arezzo foram considerados, privilegiadamente, os textos poéticos daquele autor. Tal não impediu, no entanto, que já naquele período tenham principiado a ser objecto de reprodução tipográfica também alguns outros textos do autor, como os de matriz filosófica.

Aspecto não menos relevante na fixação desses textos – a partir de uma significativa variabilidade de códices, alguns deles autógrafos – foi o da compreensão e integração, quer por parte de filólogos quer de miniaturistas-ilustradores e de gravadores, de diversos programas iconográficos que chegaram até esses finais do período de quatrocentos. Particularmente ricos nessa vertente, foram os programas iconográficos que, provenientes já de fases anteriores do período da iluminura, continuaram a suscitar, nesta fase do *impresso*, o interesse dos *editores* (compreendendo-se também, neste conceito, o do trabalho filológico

⁹⁹ Cf. Francesco Petrarca, *I Trionfi. Facsimile foto-zinco-grafico della edizione stampata a Firenze ad istanza di Pietro Pacini l'anno 1499, conservata in esemplare unico nella Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele in Roma*, Florença, 1891.

exterior à oficina tipográfica) e dos impressores. Entre tais programas iconográficos, os dos *Triumphs*, na sua variabilidade e riqueza, constituem um mundo complexo e poliédrico de múltiplas influências. Apresentam-se numa vastidão de tipologias, que aqui se procuraram avaliar na sua extensão e qualidade(s) intrínseca(s), dando-se uma particular ênfase a uma das suas componentes particulares, a dos *carros triunfais*.

Pelo exposto, conclui-se que houve uma manifesta unidade e diversidade nas obras poéticas (compreendendo os respectivos programas iconográficos) impressas em Veneza nas três últimas décadas do período de quatrocentos.

Paris (Abril de) 2002 – Barcelona, 2004

PETRARQUISTAS E GENTIS-HOMENS*

AMEDEO QUONDAM

1. PRÓLOGO. VENEZA, ANOS TRINTA

EM OUTUBRO DE 1539, sai em Veneza um elegante livrinho em oitavo, de cinquenta e seis folhas. Apesar de nem o autor, nem o editor, serem então particularmente conhecidos, o livro exhibe sinais de uma ambição não dissimulada, com o refinado ensaísmo gráfico que conota a composição do frontispício (portanto, elegância visual das páginas) e com os amplos aparatos em paratexto, de entre os quais a vistosa imagem da Fénix que irrompe na última folha, fadada para se tornar,

* A assinalar que publico, presentemente, uma primeira redacção das intervenções que tive o prazer de apresentar a vários congressos organizados ao longo do ano de 2004, por ocasião do sétimo centenário do nascimento de Francesco Petrarca (precisamente, em Coimbra, Varsóvia, Duke University e Bolonha), com o objectivo de vir a elaborar, mais cedo ou mais tarde, algo de abrangente e orgânico acerca do petrarquismo. Por essa razão, em vez de retomar por quatro vezes um texto que não seria muito diferente, conforme apresentado às referidas reuniões científicas, preferi dividir em quatro a sua rearticulação, fazendo-a mais ampla e – espero – mais vária e original. Por esse motivo, agradeço aos amigos que tornaram possível a minha participação nos congressos por eles organizados e que depois quiseram aceitar a minha proposta distributiva, Rita Marnoto, Piotr Salwa, Valeria Finucci, Gian Mario Anselmi, Loredana Chines, Paola Vecchi Galli. Não será este, com certeza, momento oportuno para um balanço do ano petrarquesco, embora desde já gostasse de exprimir a minha profunda gratidão a quantos investiram os seus melhores esforços para darem vida à longa experiência dos tantos seminários romanos dedicados a *Petrarca, Petrarchismi. Modelli di poesia per l'Europa* (que desembocaram, todos eles, na edição das actas), a começar por Floriana Calitti e Roberto Gigliucci. Mais do que um saudoso regresso a conspícuas porções de vida, foi, para mim, um positivo olhar para diante, graças à sabedora paixão dos tantos jovens que neles participaram.

com o correr do século, algo bem mais forte do que uma mera marca tipográfica¹.

O autor (Nicolò Franco), o editor (Giovanni Giolito, juntamente com Gabriele) e o livro: o seu título, *Il Petrarchista*. Três inícios, ou quase.

Começo pelo autor.

¹ No frontispício são fornecidos os dados, “IL PETRARCHISTA, / DIALOGO DI M. NI-/COLO FRANCO, / *Nel quale si scuoprono nuovi Se-/creti sopra il PETRAR-/CA. E si danno a legge-/re molte lettere, / CHE IL MEDEMO PETRARCA, / In lingua THOSCANA scrisse a / diverse persone. Cose rare, ne / mai piu date a luce. / CON GRATIA ET PRIVILEGIO*”. No centro, um medalhão oval com Petrarca de perfil, vestido de antigo romano e coroado de louros. Dos lados, corre a didascália, “IL DIVINO POETA FRANCESCO PETRARCA”. Em baixo, três linhas em latim, com a informação de quem produziu o pequeno livro, “VENETIIS APUD IOANNEM / GIOLITUM DE FERRARIIS / M.D.XXXIX.” Segue-se a carta-dedicatória a Bonifacio Pignoli, secretário do cardeal Leone Orsini, assinada pelo autor e datada “di Venezia del mese di settembre” 1539. Tem a mesma data a outra carta do autor a Francesco Alunno da Ferrara que é publicada no fim do diálogo. Particularmente rico é o cólofon, a c. 55v, “IL FINE DEL PETRARCHISTA, / *Dialogo di M. NICOLO FRANCO / BENEVENTANO, stampato / in VINETIA, del mese di Otto-/bre, Ne l'anno del Signore / M.D.XXXIX. / Con GRATIA E PRIVILEGIO del SE-/RENISSIMO SENATO VENETO, / che per anni diece, nessuno ardisca impri-/merlo, così in questa inclita Città di / VINETIA, come per tutto / il suo DOMINIO. / NE ALTROVE IMPRESSO, / vi si possa condure, o vendere, sotto la / pena, che nel PRIVILEGIO / si contiene*”. Uso o exemplar da Biblioteca Nacional de Roma (6.11.B.28). Do diálogo, foi publicada em 1979 uma edição preparada por Roberto L. Bruni, University of Exeter Press, Exeter.

Quanto à marca tipográfica da Fénix, remeto para Giuseppina Zappella, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, Editrice Bibliografica, Milano, 1986, v. 1, pp. 172-173; v. 2, imagens, pp. 534-551. A contextualizar, pelo que diz respeito à história cultural, com Francesco Zambon, Alessandro Grossato, *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, Marsilio, Venezia, 2004. Não é marginal, pelo menos nesta sede, recordar a centralidade simbólica da fénix no *Canzoniere* de Petrarca (em particular, no soneto 185); cf. Giulio Ferroni, “La fenice (RVF CLXXXV e altri testi)”, in *Lectura Petrarce*, 21, 2001, pp. 213-229.

Nicolò Franco encontra-se em Veneza há pouco tempo, precisamente desde Junho de 1536, e logo se agrega ao grupo dos camaradas Pietro Aretino e Francesco Marcolini, apesar de, no outono de 1539, estar já consumada a clamorosa ruptura que o levará até longínquas paragens, escassos meses volvidos, ou seja, em Junho de 1540². Poucos anos frenéticos. Mal chegou, Franco procurou dar nas vistas. Voltou a publicar (Agosto de 1536, por Marcolini) o *Tempio d'Amore* que já tinha editado, como se fosse de sua autoria, naquela que então era uma remota Nápoles, recidivo na indevida apropriação de um texto que tinha sido escrito por outrem³. Compilou depois, lesto na imitação do extraordinário sucesso editorial das *Lettere* de Aretino (motivo, ou um dos motivos, da ruptura)⁴, as suas *Pistole volgari* (Novembro de 1538, por Gardane)⁵ e, no ano de 1539, publicou a recolha dos seus *Dialogi piacevoli* (em Setembro, por Giolito)⁶, dos quais *Il Petrarchista* é bom quinhão⁷. Por nada um meteoro, esse Nicolò

² Para informações sobre Nicolò Franco e sobre as suas relações venezianas (*in primis* Pietro Aretino, Francesco Marcolini, Giolito), remeto para a entrada do *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1998, elaborada por Franco Pignatti, e, em particular, para o rico aparato actualizado da edição dos *Dialogi piacevoli*, Vecchiarelli, Manziana, 2003, preparada por esse mesmo crítico.

³ Quanto a essa famosa história do plágio da obra de Iacopo Campanile, maçadora pelo que tem de impróprio o tom de escândalo de alguns críticos, reenvio para Alessandro Capata, “Nicolò Franco e il plagio del *Tempio d'Amore*”, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di Roberto Gigliucci, “Studi (e Testi) Italiani. Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università di Roma La Sapienza”, 1, 1998, Bulzoni, Roma, pp. 219-232.

⁴ A edição de referência, também pelo exaustivo apuramento do enredo editorial que envolve o primeiro livro, é a preparada por Paolo Procaccioli, em 6 v., Salerno Editrice, Roma, 1997-2002.

⁵ Cf. o facsímile da 3. ed. (Veneza, Gardane, 1542) das *Pistole volgari*, a cura di Francesca Romana de' Angelis, Forni, Bologna, 1986.

⁶ Remeto, obviamente, para a edição citada, que com todo o cuidado, também pelo que diz respeito ao amplo comentário, organizou Franco Pignatti.

⁷ Bastará considerar, a esse propósito, a feição argumentativa do terceiro diálogo, ao qual me referirei adiante, que toma forma em torno da pergunta, “Hai tu il Petrarca per buono autore e per degno d'essere imitato ne le sue rime?” (Franco, *Dialogi piacevoli*, p. 200).

Franco (e por nada um exemplo, imagine-se se heróico, daquele anti-classicismo que nunca existiu e acerca do qual só poucos e cansados arautos continuam a pregar), a começar por essas obras, vivinhas no mercado editorial até ao final da década de 1550. Mostram-no as novas impressões que de *Il Petrarquista* são batidas em 1541 e em 1543, e as que dos *Dialogi piacevoli* saem em 1541, 1542, 1545, 1554 e 1559.

O editor que assina o fontispício desta impressão é Giovanni, o fundador da dinastia Giolito, pai daquele Gabriele que debuta aqui e agora, logo assinalando território. Em data de 1539, Giovanni acabava de dar início, uma vez mais, a actividade própria em Veneza, cidade à qual tinha regressado na sequência de uma longa e importante carreira, marcada por uma certa mobilidade, desde Trino di Monferrato (pequena capital de uma grande tradição tipográfica, com os seus migrantes artesãos-empresendedores), até Pavia e Turim. Uma carreira laboriosa, se em trinta e cinco anos dá forma a um catálogo com mais de cem edições. Em Veneza, Giovanni reencontra o filho Gabriele, que lá mora pelo menos há uma década, confiando-lhe a responsabilidade das escolhas editoriais, que logo mudam radicalmente.

Até esse momento, de facto, Giolito fora editor universitário e profissional (sobretudo de livros jurídicos, sempre em latim), com cautelosas aberturas ao mundo dos humanistas (gramáticas para uso escolar) e até à língua vulgar (mas com um só livro, e de cozinha). Contudo, a partir 1536, de modo imprevisto, tudo muda com respeito às escolhas dessa velha empresa que de novo debuta em Veneza: duas edições do *Furioso* (a primeira ainda impressa em Turim, a segunda em Veneza) e uma edição da *Commedia* com o comentário de Cristoforo Landino; em 1538, o *Decamerone*, sob o olhar atento de Antonio Brucioli, e *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello*, para além da *Retorica* de Cícero traduzida pelo mesmo Brucioli⁸; em 1539, a tradução dos *Commentarii* de Galeazzo Flavio Capella (“o Capra”) e, com *Il Petrarquista*, também os outros *Dialogi piacevoli* do próprio Nicolò Franco (em Setembro); pouco antes da sua morte (ocorrida à volta de

⁸ Mas Giovanni também permanece fiel aos seus livros profissionais, em latim. No ano de 1538, publica duas obras do cardeal dominicano Tommaso De Vio (chamado “il Caetano”, rival de Lutero nas disputas teológicas da altura).

1540), publica, enfim, a recolha de *Pescatoria et Egloghe* do conde piemontês Matteo San Martino (sem data, contudo)⁹.

Estes poucos títulos é quanto basta para se poder traçar um primeiro esboço daquela que virá a ser a estratégia própria da grande empresa de Gabriele Giolito: edições de escritores contemporâneos e edições de clássicos modernos, caracterizadas pelos seus notáveis aparatos paratextuais, que visam o novo público-leitor do livro tipográfico¹⁰. E quando a empresa, em 1541, devidamente reorganizada na sequência da pausa que se segue à morte do fundador, Giovanni, volta a estar activa no mercado editorial, sob o nome e sob a guia de Gabriele, os primeiros títulos que propõe são três reimpressões de livros seguros, os dois volumitos de Nicolò Franco e um clássico moderno, *Il libro del Cortegiano* de Baldassarre Castiglione.

Gabriele Giolito de' Ferrari: o alto e longo voo da Fénix, em Veneza.

2. PALAVRAS NOVAS (E LIVROS NOVOS) PARA A NOVA LITERATURA

ESTAS NOTÍCIAS sobre o autor (Nicolò Franco) e sobre o editor (Giovanni e Gabriele Giolito) são indispensáveis para enquadrar a análise do diálogo e, sobretudo, o título, *Il Petrarchista*, visto que é sobre o seu título que me vou inicialmente deter, ou seja, sobre o debate, em tão clamorosos termos, da palavra *petrarchista*¹¹.

⁹ Para todas essas informações editoriais, continua a ser obrigatório o manejo de Salvatore Bonghi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*, Roma, 1890-1895; enquanto espero ter oportunidade de ler o volume de Angela Nuovo, Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Droz, Genève, 2005 (no prelo).

¹⁰ O que é posto em relevo, da mesma forma, e desenvolvido por Franco Pignatti na “Nota al testo” da citada edição dos *Dialogi piacevoli*, pp. 67-69.

¹¹ Nicolò Franco usará ainda esse mesmo termo na *Priapea* editada com os *Sonetti contra l'Aretino* (Torino, Guidone, 1541): “Lunge Ser Petrarchisti dal bel stile, / che le rime con gli uopi profumate, / perché voi, mastri giudici, stimate / il Caballino mio mandria e porcile” (3.4-8); “Indietro, o Petrarchisti, se m'amate, / ch'io per gran male che mi stiate a i fianchi, / e tal che cosa alcuna non mi manchi, / bisogna che mi diate sicurtate” (101.1-4). Por finais do século,

Em primeiro lugar, para afirmar, ou reafirmar, um dado conjectural elementar: eleito como título de um livro impresso em Veneza, o substitivo “petrarquista” não podia deixar de ser já de uso corrente na década de 1530, se pelo menos há vinte anos se discutia a imitação, em particular a de Petrarca como modelo (único? é esse o problema) da moderna língua literária, mais especificamente, da moderna poesia lírica, no contexto do renovado sistema, organicamente classicista, dos géneros¹². A conjectura é tanto mais fundamentada, se se considerar que o debate não diz apenas respeito a especialistas (literatos de profissão, isto é, humanistas que passaram a utilizar a língua vulgar), envolvendo igualmente o público dos leitores: diletantes, é certo, mas no pleno significado do termo (no dilecto uso de um ócio que deve sempre ser, ou parecer, honrado), e enquanto titulares de uma competência literária activa, empenhados na procura de uma identidade posta em comum (precisamente, de petrarquistas).

A conjectura torna-se, em todo o caso, necessária, se se atentar no genérico dinamismo que conota a cultura literária, entre a primeira (1525) e a segunda (1538) edição das *Prose della volgar lingua*: lendo Bembo com Franco (e com Aretino e com Marcolini, que da nova impressão é editor), e dando relevo autónomo a Veneza, como epicentro do processo de constituição da moderna literatura em vulgar (convencionalmente correlacionado com a *princeps* das *Prose della volgar lingua*, de 1525)¹³. É esse cronotopos, tantas vezes agitado pelos ritmos próprios

volta a surgir na carta de Torquato Tasso a Luca Scalabrino (que remonta a 1576), na acepção que diz respeito ao nosso uso, sem qualquer intenção de paródia, “*Aveva fra ‘l verso, non seguente vocale, non s’usa dal Petrarca e da petrarchisti*” (Torquato Tasso, *Le lettere*, a cura di Cesare Guasti, Le Monnier, Firenze, 1854, 1, p. 189).

¹² Quanto ao debate humanista e renascentista sobre a imitação, de Petrarca a Giulio Camillo, reenvio para a antologia de textos que compilei em *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l’analisi del sistema culturale di Antico regime*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 75-252, conferindo particular relevo à decisiva troca de textos entre Giovan Francesco Pico e Pietro Bembo, nos anos de 1512 e de 1513.

¹³ É essencial reter que durante esse longo período Bembo reside permanentemente em Pádua (onde se estabelece em 1522). Só em Outubro de 1539 voltará a Roma, depois da sua nomeação para cardeal, ocorrida a 19 de Março.

da crónica que escande com frenesim o nascimento de uma indústria cultural funcionalmente orgânica em relação à nova literatura, a assinalar com toda a evidência (desde que se queira ver) que os leitores (precisamente, enquanto literatos diletantes) são factor decisivo, seja para a nova literatura, seja para o novo mercado livreiro que dela é correlato: também pelo facto de não serem, de modo algum, meros leitores passivos, mas participantes e colaboradores, quando devoram, sem tréguas, edições e edições de Petrarca lírico (e não só) e quando requerem instrumentos paratextuais cada vez mais ricos para a sua adequada leitura.

Leitores petrarquistas, na verdade. São tantos, cada vez mais numerosos (e, de facto, Nicolò Franco usa essa palavra nova, na maior parte das vezes, no plural), cada vez mais orgulhosos, mais activamente orgulhosos, da sua competência. Um “saber fazer” que sabe ser também um “saber escrever”, sabendo imitar bem. O público dos leitores corresponde, e não só tendencialmente, ao público dos poetas. Se é certamente esse o factor estrutural que conota a modernidade literária,

Mas recorde-se, sobretudo, que, no centro do seu labor literário, ao longo da década de trinta, está a preparação das *Rime*, com uma primeira edição em 1530 (Veneza, Giovan Antonio da Sabbio & fratelli), com uma segunda, profundamente reorganizada, em 1535 (igualmente em Veneza, pelo mesmo editor), e uma terceira, ulteriormente revista, em 1540 (também em Veneza, mas por Comin da Trino). O texto da primeira edição foi publicado por Guglielmo Gorni, in *Poeti del Cinquecento. Tomo I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Ricciardi, Milano-Napoli, 2001, pp. 41-225. Exemplares as motivações da escolha: “è sulla stampa del 1530 e insomma sulla testualità bembesca del primo trentennio, *Asolani* inclusi, che si sono formati i poeti lirici italiani del Cinquecento. [Questa stampa] non è la *princeps* di un poeta nuovo, ma la silloge di un sessagenario che da molti anni dettava legge alla cultura volgare. È un momento storico, non più riconsiderato, che andava recuperato e riproposto, in un commento che tien conto diacronicamente delle novità di lezione: illustrazione di un petrarchismo lirico in atto, che è il tentativo più serio e tenace della poesia cinquecentesca di darsi uno statuto rigoroso di dignità formale, secondo solo all’impegno ariostesco nella revisione del *Furioso*, a cui il nome del Bembo trattatista giustamente si associa” (*ib.*, p. 44).

Para o apuramento da densa trama de relações que por Bembo é mantida, nesses anos, com o ambiente veneziano, serve de apoio, naturalmente, o rico conjunto das suas cartas, Pietro Bembo, *Lettere*, a cura di Ernesto Travi, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1987-1993, 4 v.

pelo menos na agitada conjuntura que se estende até meados do século, é precisamente por isso que o petrarquista nunca se encontra sozinho. Atesta-o, de entre as tantas vozes que o podem dizer, o mais autorizado escritor da primeira metade do século XVI, Pietro Bembo, que assim escreve a Giulio Porcelaga, de Brescia, em data de 6 Julho de 1530 (tenha-se em linha de conta a data):

Ho con molto piacer mio letto le vostre lettere, onorato messer Giulio e gentile, per le quali mi date contezza della nuova compagnia che s'è costì fatta, nella città, di molti giovani che si danno alla volgar lingua, e si ragunano insieme tutti i dì delle feste a comune utilità e diletto: dove il nostro messer Emilio legge loro il Petrarca, e anco le mie *Prose*, che della lingua ragionano. E di vero che io sento molta contentezza, e grandemente mi rallegro udendo che gl'Italiani uomini pongono cura si saper ben parlare con la favella nella quale essi nascono, e di bene intendere le buone volgari scritture, e massimamente il Petrarca, capo e maestro della volgar poesia. La qual cosa farà che anco essi ne comporranno, e sapranno ciò fare correttamente; e così s'arricchirà questa lingua che è ancora povera di buoni e illustri rimatori e prosatori a comperazion della Latina e della Greca, che ne sono così ricche e così abbondanti¹⁴.

A notícia merece absoluto relevo. Em Brescia, no ano de 1530, uma *compagnia* de jovens reúne-se regularmente para ler, em conjunto, Petrarca e Bembo: quase uma academia, instituída com o objectivo de adquirir uma nova competência activa (“saper ben parlare”: em vulgar italiano), como condição prévia para que os seus membros se tornem leitores peritos (“saper [...] bene intendere”) nos bons textos do novo cânone e, *acima de tudo*, em Petrarca, que da poesia em vulgar é “capo e maestro”. Só depois desse percurso formativo os jovens de Brescia estão em condições de passar à composição dos seus poemas, que não poderão ser senão “corretti”, ou seja, executados a partir da boa imitação de Petrarca, no respeito pelas regras da nova gramática linguística e poética do vulgar literário (a das *Prose*, claro)¹⁵.

¹⁴ Bembo, *Lettere*, II, p. 161 (n. 1122).

¹⁵ Remeto de imediato para os estudos fundadores de Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Il Mulino, Bologna, 1991.

Bembo é profeta límpido, não só porque as suas relações com Brescia eram constantes¹⁶, mas também, e em particular, porque não podia deixar de considerar com simpatia essa *compagnia* de “molti giovani”, que certamente lhe recordava aquela agremiação que um grupo de jovens patricios venezianos tinha promovido, naquele que então era o remoto ano de 1502¹⁷. Isso apesar de não ter chegado a ver sair dos prelos o volume das *Rime di diversi eccellenti autori bresciani nuovamente raccolte et mandate in luce da Girolamo Ruscelli*, que Plinio Pietrasanta imprime em Veneza no ano de 1553: as rimas de uma *compagnia* de petrarquistas¹⁸.

Sob esse ponto de vista, a nova *sodalitas* das *compagnie* de jovens poetas (tanto mais quando se começam a organizar em Academias)¹⁹ logo encontrará a forma editorial adequada (e absolutamente nova) ao seu desejo de ser reconhecida como sujeito activo da *res publica litteraria* formada por aqueles modernos que escolheram definitivamente o vulgar como a nova língua de eloquência: com o livro de rimas de vários autores e, para além disso, com o acesso directo, enquanto produto individual, ao livro de rimas.

Foi em Veneza, também obra de Giolito, a partir de 1545²⁰.

¹⁶ De Brescia, entregue por mão do próprio Porcelaga, tinha recebido, alguns anos antes, uma dupla oferta de Emilio de' Mili, um cesto de erva-cidreira e um soneto (presente este “ancor più bello e più grato”); cf. Bembo, *Lettere*, III, p. 481 (n. 837; a carta é datada de Pádua, 27 de Novembro de 1527).

¹⁷ Vd. as “leis” dessa “compagnia degli amici” (para além de Bembo, dela faziam parte Vincenzo Querini, Trifon Gabriele, Niccolò Tiepolo) em Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, TEA, Torino, 1966, pp. 699-703.

¹⁸ Sobre essa recolha, reenvio para o meu ensaio, “Il libro di poesia dallo *scriptorium* alla tipografia”, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Panini, Modena, 1991, pp. 110-114.

¹⁹ Cf. Amedeo Quondam, “La forma Accademia”, in *Letteratura italiana*, v. 1, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 823-898.

²⁰ O volume inaugural da feliz série de livros de rimas foi recentemente reeditado, com um rico aparato crítico e documental, *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a cura di Franco Tomasi, Paolo Zaja, Edizioni Res, San Mauro Torinese, 2001. Assinalo também o inovador volume de estudos, “*I più vaghi e i più soavi fiori*”. *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*,

Petrarquista: uma outra palavra nova, cunhada e usada (nos agitados anos trinta do século XVI, em Veneza), imediata e conscientemente, pelos protagonistas de uma experiência cultural que tem necessidade, por esses anos, de tantas outras palavras novas, a fim de se autoconotar²¹. Tal como *sprezzatura*, para Castiglione (com a sua primeira edição, igualmente veneziana, em 1528).

Essa instância neológica, tão forte quanto significativa, vem, na verdade, de muito longe, logo se caracterizando por uma marcação originária que é culturalmente muito intensa. Nos mesmos termos de nomenclatura consciente, tinha sido cunhada e usada, no século precedente (se não antes), a categoria conceptual daquilo a que hoje continuamos a chamar “Renascimento”, através de uma gama de locuções e de palavras, de entre as quais se conta, em primeiro lugar, *rinascita*, todas elas enquadradas numa área semântica comum (“reflorir”, “voltar à luz”, “reviver”, “ressurgir”, etc.; certamente que é significativo que se trate, na maior parte das vezes, de verbos, tendo em linha de conta que a possibilidade de renascer é uma acção que decorre de um “fazer”, ou melhor, de um “saber fazer”)²².

a cura di Monica Bianco, Elena Strada, Edizioni dell’Orso, Torino, 2001. Para uma visão de conjunto dessa fundamental e feliz tipologia, é essencial a consulta dos resultados apresentados no sítio do projecto *ALI RASTA (Antologie della lirica italiana: raccolte a stampa)*, de Simone Albonico, na Universidade de Pavia <<http://rasta.unipv.it>>. Assinalo também o sítio homólogo, ainda em construção, igualmente dedicado às recolhas de rimas, de Domenico Chiodo <<http://www.sursum.unito.it/archivi/>>.

²¹ Apesar de ser mais tardia (os primeiros testemunhos parecem surgir na segunda metade do século XVIII), a nova palavra *petrarchismo* é formada a partir de uma relação especular e correlata com *petrarchista*, derivada de Petrarca. Desperdiça, contudo, a intensidade conotativa de “petrarquista”, enquanto pessoa titular, por si, da nova competência, numa junção indistinta (“petrarquismo”, precisamente), que se presta a um olhar fortemente (e logo, ferozmente) crítico.

²² Para um levantamento dos tantos nomes da categoria “Renascimento”, remeto para um meu ensaio, no prelo, “Classicismi e Rinascimento: forme e metamorfosi di una tipologia culturale”, in *Il Rinascimento italiano e l’Europa*, v. 1, *Storia, storiografia e geografia del Rinascimento*, Fondazione Cassamarca, Treviso.

No quadro dessa década de trinta do século XVI, são os protagonistas da nova cultura a manifestarem urgente necessidade de novas palavras, susceptíveis de representarem devidamente as suas escolhas de estratégia. Emblamatiza-o um outro termo fundamental que tinha sido criado, embora pouco antes, para conotar o sujeito titular de competências e estratégias radicalmente inovadoras, *humanista*²³. Tanto mais que é imediatamente afim, por metodologia, a *petrarchista*. Na verdade, ambos foram cunhados por analogia com outros substantivos formados através do sufixo “-ista”, em particular com os que dizem respeito (nesse tempo, bem entendido) a uma competência disciplinar e profissional, também com referência ao sistema formativo não só das universidades (aos seus *legisti* e *artisti*): *abachista*, *alchimista*, *auctorista*, *cabalista*, *canonista*, *chimista*, *computista*, *decretalista*, *grammatista*, *giurista*, *semplificista*, etc. Mas quanto a *petrarchista*, devem-se tomar em linha de conta, igualmente, formas derivadas, por sufixação (em âmbito universitário, de modo semelhante), do próprio nome de um filósofo: *averroista*, *scotista*, *tomista*²⁴. O mesmo é válido relativamente à captação do dinamismo conotativo que caracteriza o diálogo de Nicolò Franco, visto ao espelho da sátira e da paródia: e o jogo metaliterário, a traça, extremamente culta, porquanto metaliterária, reside no próprio

²³ Quanto à história dessa palavra, que logo se tornou fundamental para a moderna cultura do Ocidente (da sua própria identidade), reenvio para os clássicos trabalhos de Augusto Campana, “The Origin of the Word ‘Humanist’”, in *The Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 9, 1946, pp. 60-73; Rino Avesani, “La professione dell’umanista nel Cinquecento”, in *Italia Medievale e Umanistica*, 13, 1970, pp. 212-232; Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought and its Sources*, Columbia University Press, New York, 1979; Carlo Dionisotti, “Ancora Humanista-umanista”, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di Franca Magnani, Loffredo, Napoli, 1995; retomados por Robert Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

²⁴ Mais complexa é a situação de *dantista*, termo cujo uso já no século XIV é atestado por Sacchetti, mas que é certamente relançado, por homologia com *petrarchista*, quando passa a integrar definitivamente o léxico do século XVI, nos *Capricci del bottaio* de Giovan Battista Gelli, que tem a primeira edição em 1548.

facto de se propor Petrarca, em paralelo com os grandes filósofos, como autor a comentar e a interpretar com toda a subtileza, na *schola* dos petrarquistas.

Umanista e rinascita, primeiro, *petrarchista* e *sprezzatura*, de seguida: na reflexão em torno dessas novas palavras, colhe-se não só a trama das suas correlações estruturais e funcionais, na elaboração identitária da nova tipologia cultural, mas também a sua específica pertinência para o universo literário e, mais propriamente, para as práticas dos seus protagonistas. Tanto bastaria para conotarem o processo de nascimento e de constituição da modernidade europeia, sendo o seu impacto decisivo em termos imediatos. Essas novas palavras são efectivamente acolhidas, traduzidas ou adaptadas, de diversas formas, pelas restantes línguas da Europa, com incidência, precisamente, sobre as mesmas interações de referência e de pertinência. É um dos dados distintivos do processo europeu da modernidade, extraordinário por si mesmo²⁵.

Petrarca, nessa charneira entre dois séculos, é, em primeiro lugar, um livro: *Il Petrarca*, conforme tantas vezes dizem os frontispícios. Um livro que adopta as mais inovadoras tipologias materiais, quer pelo arranjo (com tantos paratextos), quer pelo formato, escolhido de entre os mais pequenos, de modo a que se possa trazer na mão ou pôr no bolso. No uso corrente, esse tipo de livro passa a ser o *petrarchino*: mais uma palavra nova, que faz companhia a *petrarchista* e que nos remete, de novo, para uma Veneza empreendedora, que fervilha debaixo da grande asa de Pietro Bembo e de Pietro Aretino²⁶.

Testemunha-o, precocemente, a própria obra dos dois autores. Já em 1507, numa carta endereçada (de Urbino) a Bernardo Bibiena (em Roma), com data de 16 de Dezembro, Bembo escrevia: “Arete un pe-

²⁵ Lê-se uma introdução ao variegado quadro europeu dos petrarquistas na inovadora antologia de *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di Gian Mario Anselmi, Keir Elam, Giorgio Forni, Davide Monda, Rizzoli BUR, Milano, 2004.

²⁶ Deteve-se sobre a complexidade da relação entre ambos Paolo Procaccioli, “Due re in Parnaso. Aretino e Bembo nella Venezia del doge Gritti”, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di Giorgio Patrizi, Bulzoni, Roma, 2002, v. 1, pp. 207-231.

trarchino. Ma voglione la ubligazione io solo, sì come solo vel manderò”²⁷. O relevo desta prova é, certamente, mesmo esplendidamente, emblemático. É o responsável pela revolucionária edição aldina do *Canzoniere* em pequeno formato, mas com amplas margens e sem comentário (*Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*, Venezia, “nelle case d’Aldo Romano”, nel mese di luglio del 1501), a baptizar o seu livro como *petrarchino*, no momento em que o oferece ao amigo²⁸. É um microscópico sinal linguístico, que confirma, porém, a fidelidade de Bembo, no tempo, a essa tipologia de corpo tipográfico, que ele próprio e Aldo Manuzio aplicaram às rimas de Petrarca. Uma fidelidade que deixou marcas notáveis, como o mostra, por exemplo, o famoso exemplar da terceira edição de Aldo (de Junho de 1521, guardado na Biblioteca do Museo Civico di Padova) que Bembo minuciosamente apostilha nos primeiros anos da sua estadia em Pádua.

Petrarchino corresponde a um desvio lexical, fruto líquido, de tão óbvio: nada mais do que uma metonímia, é certo, mas conotada por

²⁷ Bembo, *Lettere*, I, p. 265 (n. 270).

²⁸ No levantamento do repertório bibliográfico dos *Libri di poesia*, a cura di Italo Pantani, Editrice Bibliografica, Milano, 1996, fica patente, com toda a evidência, o carácter inovador do trabalho gráfico de Aldo Manuzio e de Pietro Bembo. Das 38 edições das rimas de Petrarca que a precedem, de facto, apenas uma em pequeno formato há a registar (n. 3517, s. l., 1475), sendo a maior parte delas em grande formato (sem ter em linha de conta a complexidade das definições bibliológicas relativas ao formato dos fólhos com uma única dobra; contudo, com umas 20 edições). Do formato em quarto, há 16. A situação do formato das sucessivas 86 edições (até meados do século) é muito diversa, ou melhor, inverte-se. Sintetizando bastante, dominam os pequenos formatos de bolso (ou de “manga”, como dirá Aretino). Mais de metade (ou seja, 44) são em oitavo; 11, em doze; 6, em dezasseis; 2, em vinte e quatro. E se o formato em quarto se mantém (com 18 edições), o grande formato desaparece (5 edições, sendo a última, porém, de 1515). Para uma análise do entrelaçamento entre género lírico e livro tipográfico, num momento de tão grande dinamismo, reenvio para Nadia Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Bagatto Libri, Roma, 1996; bem como para as intervenções compiladas em *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Amedeo Quondam, Marco Santagata, Panini, Modena, 1989.

um diminutivo que só pode ter por referência os aspectos materiais de uma tipologia específica de livro. Começa a entrar em uso, progressivamente, a partir das primeiras décadas do século XVI, conforme o poderiam seguramente confirmar, com ulteriores provas do seu emprego, oportunas pesquisas em torno do epistolário dos homens de letras que se fizeram protagonistas de tão frenética estação, também para conferir, com a devida atenção, que esse mesmo termo, *petrarchino*, aflora, quase trinta anos depois da carta de Bembo a Bibiena, enquanto referência que é dada por descontada, num texto literário que nos leva de novo até Veneza.

No terceiro dia do *Ragionamento della Nanna e della Antonia* (que tem a primeira edição em 1534, por Marcolini, mas com a falsa indicação de Paris), Aretino perspectiva uma emblemática representação dos novos usos de Petrarca (é Nanna que fala):

E io, non mi potendo saziare di vedere i cortigiani, perdeo gli occhi per i fori della gelosia vagheggiando la politezza loro in quei sai di velluto e di raso, con la medaglia nella berretta e con la catena al collo, e in alcuni cavalli lucenti come gli specchi, andando soavi con i loro famigli alla staffa, nella quale teneano solamente la punta del piede, col petrarchino in mano, cantando con vezzi: “Se amor non è, che dunque è quel ch’io sento?”²⁹.

²⁹ Tomo por referência, Pietro Aretino, *Sei giornate*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Laterza, Bari, 1969, pp. 94-95. A citação contida no texto corresponde ao *incipit* de *Rerum vulgariarum fragmenta* 132. A mesma situação é evocada por Messer Maco na *Cortigiana* (1.22 da segunda redacção, que Marcolini bateu diversas vezes, depois da sua *princeps* de 1534): “Questo ve lo insegnerà ogni cortigianuzzo furfantino, che sta da un vespro a l’altro come un perdono a farsi nettare una cappa e un saio d’accottonato, e consuma l’ore in su gli specchi in farsi i ricci e ungersi la testa antica, e col parlar toscano, e co ‘l Petrarchino in mano, con un: sì a fé, con un: giuro addio, e con un: bacio la mano, gli pare essere il *totum continens*” (Pietro Aretino, *Teatro*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano, 1971, pp. 118-119). Na primeira redacção da *Cortegiana* (de 1525), lê-se também a seguinte tirada de messer Maco: “Voi mi fate una rima falsa, ché bisogna non è toscano, ed ecco qui in la manica el Petrarca che lo conferma” (p. 722).

No fervilhante contexto dessa Veneza dos anos trinta, ulterior confirmação da sua centralidade nas redemoinhantes voragens que acompanham as experiências do vulgar literário, com protagonistas (escritores e editores) que se propõem apaixonadas e por vezes ferozes emulações, não há somente *petrarchista* e *petrarchino*, mas também outras palavras novas, derivadas de Petrarca, *petrarchescaria*, *petrarchesco*, *petrarchevole*. É significativo que todas elas tenham sido cunhadas por Aretino, ou que, no mínimo, por ele sejam atestadas³⁰.

³⁰ A primeira forma surge no *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*: “Ti dirò: i Viniziani hanno il gusto fatto a lor modo e vogliano culo e tette e robbe sode, morbide, e di quindici o sedeci anni e fino in venti, e non de le petrarchescarie”, diz Nanna (p. 181). A segunda no *Ragionamento*: “la petrarchesca Madrema non vole” (p. 74). A terceira tirada serve de início ao *Ragionamento delle corti* (cuja primeira edição é de 1538; são seus interlocutores, Lodovico Dolce, Francesco Coccio e Pietro Piccardo): “Noi potremmo chiamare questo giardinetto del Marcolino ventaglio de la state, poiché il respirare del suo vento, l’ombra del suo verde, la soavità dei suoi fiori et il canto dei suoi augelli petrarchevoli rinfresca, ricopre, diletta et adorna e tanto più giova il passeggiarci ora, quanto meno il caldo del suo agosto fa bollire la nona d’oggi che quella d’ieri” (cito da edição de Fulvio Pevere, Mursia, Milano, 1995, p. 45; quem fala é Dolce, no jardim de Marcolino).

Assinalo mais duas ocorrências de *petrarchesco*, a primeira na *Galeria* de Giovanni Battista Marino (Ciotti, Venezia, 1619), na parte dedicada aos *Ritratti burleschi*, num soneto a Cesare Caporali: “Gazettier d’Aganippe, seu Menante, / Gran Caporal de la squadra burlesca, / mi burlai de la Musa Petrarchesca / sonando un colascion dolce e piccante” (Giovanni Battista Marino, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri, Liviana, Padova, 1979, I, p. 204), a segunda na *Piazza universale di tutte le professioni del mondo e nobili e ignobili* di Tomaso Garzoni (primeira edição, Venezia, Somasco, 1585), no último *Discorso* (que é o 154), dedicado aos *Poeti in generale* e aos *formatori d’epitaffi e pasquinata in particolare*, que fixa, por assim dizer, o paradigma do poeta quinhentista como *poeta petrarchesco*: “E più ragionevolmente fanno i poetucci moderni, che attendono solamente a sfodrar fuori ne’ sonetti un loro ‘sovente’, un ‘dogliose note’, un ‘verdi piagge amene’, un ‘lieti boschi’, un ‘ritrosetto amore’, un ‘pargoletti accorti’, un ‘bei crin d’oro’, un ‘felice soggiorno’, dove non dan molestia ad altri che alle dive loro, né sono almeno di tanto stomachevole invenzione come gli antichi i quali, se non fanno convertir gli uomini in piante, le dee in fiumi, le ninfe in fonti, i satiri in augelli, non hanno fatto

Conforme já observei, pouco importa que o seu *imprinting* originário seja de deformação cômica ou de galhofa trocista. Como sempre e por todo o lado, a sátira ou a paródia ou a burla ou a facécia (isto é, todas as formas que se praticam, por aqueles anos, de situações comunicativas *de ridiculis*) só são possíveis a partir do momento em que se refiram a alguém ou a qualquer coisa que já exista e, sobretudo, que seja bem conhecida. De outro modo, as diversas tipologias do ridículo, ainda que em diversa medida e de diferentes maneiras, acabam por reconhecer, se não por legitimar, a importância do sujeito objecto de sátira, paródia, burla ou facécia. O que é tanto mais evidente nos jogos de Aretino e de Franco, além de outros, que dizem respeito ao petrarquista e à sua prática imitativa. A deformação é, geneticamente, metaliterária, e é-o ao quadrado, pois não poderia ser levada a cabo se não houvesse imitadores de Petrarca (primeiro nível metaliterário) que são alvo de paródia (segundo nível metaliterário). O resultado, contudo, é uniforme. No centro de todas essas práticas, permanece o corpo textual, primário e absoluto, de Petrarca.

Em resumo, não teria sido possível inventar e não teriam granjeado difusão nem todas essas palavras, nem sequer o diálogo de Franco (em termos linguísticos e retóricos, bem como na função conotativa, ou seja, cultural, que lhe é própria), se Petrarca não fosse, de algum tempo a essa parte, de modo profundo e universal, o parâmetro obrigatório de referência e o modelo único e exclusivo para qualquer experiência de comunicação poética, enquanto prática estatutária e projectualmente imitativa com aspirações à excelência, portanto na moda. De facto, o jogo da paródia agride objectos e instrumentos da nova literatura (os livros, na diversidade das suas tipologias e dos seus conteúdos), bem como usos linguísticos (a gramática) e comportamentos culturais e sociais de sujeitos que querem ser protagonistas, os petrarquistas, pre-

cosa di buono. Ma questi limpidetti poeti petrarcheschi almeno trovano soggetto e parole assai convenienti, perché in un tratto t'assegnano a una sfera come intelligenza, a un polo come un cardine, a un orbe come una stella, e ti fanno apparer dal Nilo al Gange, e da Calpe e Tile, con sana cosmografia, tutto illustre e glorioso" (Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni*, a cura di Paolo Cherchi, Beatrice Collina, Einaudi, Torino, 1996, II, p. 1494).

cisamente, enquanto titulares de uma orgânica competência pluri-funcional (saber ler, saber compreender, saber escrever) e, por consequência, participantes conscientes numa comum estratégia cultural (a imitação classicística do autor único ótimo). Tanto mais assim o é, quanto uma tal competência e uma tal estratégia se constituem na mais acabada forma de vida, traduzida na imitação de Petrarca também como *imitatio vitæ*, na medida em que contribui para perfilar não só o dinamismo próprio de uma sociedade da comunicação (aqui e agora, através do livro impresso, quer de forma passiva, quer de forma activa, quer pelo leitor, quer pelo escritor), mas também os factores constitutivos e próprios de uma nova tipologia cultural extensiva.

Moderna, pois, porquanto classicisticamente votada ao culto de Petrarca, mestre absoluto não só de língua e de poesia, mas também de vida, ou seja, paradigma das suas possíveis formas imitativas, integradas, homogêneas. Moderna, porquanto produtora de modelos adaptados aos modos de então, ou seja, na moda, razão em virtude da qual o culto de Petrarca, autor ótimo, se transforma em culto da personagem protagonista do seu livro, activando assim o culto de Laura e o culto de Vaucluse, com todas as suas consequências, que recaem sobre as excepcionais proporções de uma recepção solidária³¹. Moderna, porquanto capaz de brincar consigo própria, com as características dessa imitação e desse culto, rindo dos seus extravagantes excessos e de quanto dá forma à sua segura modernidade.

3. ESTRATÉGIAS EDITORIAIS E LITERATURA MODERNA EM VENEZA NA DÉCADA DE 1530

HABENT SUA FATA não só os *libelli*, mas também as palavras dos seus títulos.

Estão às vezes ligados, livros e títulos, por verdadeiras tramas intertextuais, que só escapam ao nosso olhar de indagação porque raramente associamos a unidade bibliográfica que atrai a nossa curiosidade ao conjunto editorial de que é parte. Assim, pelo que toca a *Il Petrarchista*

³¹ Sobre esses temas, não posso deixar de recordar o estudo de Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Liviana, Padova, 1974².

de Nicolò Franco, não se pode deixar de enfatizar o momento da sua publicação, no ano seguinte ao da nova edição (a quarta, depois da primeira de 1525) de *Il Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Vellutello e con più utili cose diversi luoghi di quella novissimamente da lui aggiunte*. Essa ênfase torna-se tanto mais necessária, considerando que, para levar por diante uma tão esforçada empresa, os Giolito formaram uma sociedade editorial com o próprio autor do comentário, Alessandro Vellutello, contando com Bartolomeo Zanetti para a impressão³².

Que não seja motivo de surpresa. No frenético mercado editorial veneziano (que, por esses anos, chega a controlar quase três quartos de toda a produção italiana), os novos grandes editores concebem e utilizam as técnicas de *marketing* adequadas (aos meios da época), em particular para aquelas tipologias de livro não institucionais ou não profissionais, isto é, livros dirigidos a leitores comuns³³. Desse ponto de vista, *Il Petrarquista* de Nicolò Franco apresenta-se como uma operação conscientemente inovadora, que serve de suporte à contígua, e tanto mais voluntariosa, edição petrarquesca dos Giolito: para promoção e atracção, para suscitar o interesse do público dos leitores por Petrarca, promovendo, com boas artes, polémicas e escândalos.

De facto, é bem evidente, e Nicolò Franco tudo fez para o acentuar, que o objectivo dessa promoção visava a própria tipologia livreira do Petrarca comentado e enriquecido por paratextos de vária ordem, e portanto, antes de mais e por imediata proximidade editorial, o Petrarca

³² Para uma análise do tão inovador comentário de Vellutello (contributo determinante para a formação do mito do Petrarca, personagem do *Canzoniere*, da sua amada Laura, da paisagem de Vaucluse, com o relativo mapazinho geográfico, etc.), que logo adquiriu uma importância dominante, com mais de vinte reedições ao longo do século XVI, são essenciais as páginas de Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al "Canzoniere"*, Antenore, Padova, 1992, pp. 58-95. A edição organizada por Vellutello manter-se-á no catálogo de Giolito durante muito tempo, com seis reimpressões até 1560.

³³ Cf. Angela Nuovo, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Franco Angeli, Milano, 1998; Lorenzo Baldacchini, *Aspettando il frontespizio*, Sylvestre Bonnard, Milano, 2004.

de Vellutello. Por essa mesma razão, faceta jocosa e paródica de *Il Petrarchista* consiste em citar, reescrever ou mimar alguns passos, de entre os mais facilmente reconhecíveis, dos tantos paratextos de Vellutello, e em desfrutar o comentário da concorrência, de Giovanni Andrea Gesualdo (e não só).

Parece-me oportuno, pois, proceder a uma análise da radicação veneziana do *petrarchista* enquanto protagonista da mais dinâmica experiência cultural daqueles anos, bem como de *Il Petrarchista*, o faceto diálogo de Nicolò Franco, privilegiando, tanto quanto possível, o ponto de vista dos editores e dos seus livros³⁴. Parto, contudo, de um considerando preliminar (aqui proposto sob forma de axioma), que pretende relacionar, de modo tão próximo quanto fluido, os fundamentais fatores que conotam os processos culturais e literários da época. Se, ao longo da década de trinta, o nascimento da moderna literatura em vulgar tem o seu epicentro em Veneza com o magistério de Pietro Bembo, que vai solidificando progressivamente a sua autoridade, cada vez mais ligado às redações editoriais³⁵, esse nascimento e esse magistério gravitam fundamentalmente em torno de Petrarca, modelo absoluto.

Assim o é, pelo menos a partir da memorável (já recordada) edição, feita por Aldo Manuzio, das *Cose volgari di messer Francesco Petrarca*, que em Julho de 1501 é publicada sob o olhar de Pietro Bembo (o primeiro e o mais famoso *petrarchino*). É seguida por um aluvião de

³⁴ Os *librari*, o que quer dizer que também os editores estão constantemente presentes nos *Dialogi piacevoli*, conforme se diz na dedicatória do oitavo diálogo a Giovan Tomaso Bruno: “Non so [...] che humor melanconico sia stato il mio, che in questi Dialogi m’habbia voluto impacciare fin sopra l’arte de i librari” (Franco, *Dialogi piacevoli*, p. 291). Estão representados por Gabriele Giolito, dedicatário do oitavo diálogo, com uma carta na qual Nicolò Franco elogia a sua liberalidade.

³⁵ É evidente que evoco as fundamentais considerações de Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1976. Sobre o nascimento da gramática, nas suas relações com a tipografia (era o título de um meu ensaio de 1978), são essenciais, Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto*; Brian Richardson, *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text (1470-1600)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

edições (uma por ano, em média) do *Canzoniere* (muitas vezes acompanhado dos *Triumphbi*), algumas ainda com os velhos comentários, tantas com os novos comentários e com quanto possa ser útil ao curioso e interessado leitor, organizadas não só por Alessandro Vellutello, como também por Fausto da Longiano, Francesco Alunno, Giovanni Andrea Gesualdo (e, logo a seguir, por Bernardino Daniello)³⁶.

Petrarca, portanto, em Veneza, capital incontestada da actividade editorial italiana, ou melhor, *Il Petrarca*, isto é, o *petrarchino*, com toda a precisão, nos termos anteriormente indicados da materialidade do livro. Reflecta-se sobre um outro dado, extremamente simples: das 96 edições impressas em Itália entre 1500 e 1550 que levam no cabeçalho o nome de Petrarca enquanto autor, só 18 não são venezianas, nenhuma das quais é publicada depois de 1533³⁷.

³⁶ Pelo que diz respeito à extraordinária história dessa tipologia de livro, remeto para o já citado, Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo*. Limito-me a assinalar as datas das primeiras edições desses comentários, obviamente, todas venezianas: Fausto da Longiano, 1532 (Bindoni e Pasini); Alunno, 1539 (Marcolini); Gesualdo, 1533 (Nicolini da Sabbio); Daniello, 1541 (Nicolini da Sabbio).

³⁷ Os dados resultam da consulta em rede de *Edit 16* (levantamento das edições italianas do século XVI possuídas pelas bibliotecas italianas). As 18 edições não venezianas encontram-se assim distribuídas: Ancona, 1520, *Le cose volgari*; Fano, 1503, *Opere volgari*, 1504, *Carmina*; Florença, 1504, *Le cose volgari*, 1508, *Trionfi*, 1510, *Le cose volgari*, 1515, *Canzoniere et Triumphbi*, 1522, *Il Petrarca, Sonetti e canzoni in vita di Madonna Laura*; Milão, 1507, *Il Petrarcha*, 1512, *Opera*, 1516, *Il Petrarcha*; Nápoles, 1533, *Il Petrarcha*; Reggio Emilia, 1501, *Secretum*; Siena, 1517, *El secreto*; Tuscolano, 1515-1526, 1521, 1527-1533, *Il Petrarcha*. Além disso, há a notar que se tenham concentrado (16 num total de 18) em torno de 1522.

Confrontando os dados de *Edit 16* com o citado repertório bibliográfico dos *Libri di poesia (1470-1600)* de Italo Pantani (por sinal limitado às obras poéticas em vulgar de Petrarca, mas incluindo bibliotecas estrangeiras), chega-se a um dado ainda mais significativo. No lapso que corre entre 1470 e 1499 (ou seja, incunábulos), são registadas 38 edições, geograficamente dispersas, apesar de Veneza ser já *leader*, com 17 impressões; seguem-se Florença, 7; Milão e Bolonha, 3; Roma, 2; Lucca, Nápoles, Pádua, Parma, 1; para além de 2 sem lugar. Para os cinquenta anos seguintes, são assinaladas 86 edições italianas (para além das 5 de Lion, quando o petrarquismo atravessa os Alpes), das quais só 17 não são venezianas (um quinto, precisamente, um dado absolutamente conforme com

Se fosse necessário apresentar mais dados, a incisiva eficácia do magistério de Bembo encontraria igualmente confirmação documental directa, quanto à cronologia, no trabalho das oficinas tipográficas de Veneza, que não tem par ao longo de toda a década de trinta, com uma oferta particularmente qualificada (do ponto de vista da normalização linguística, mas também pela elegância dos caracteres e pela qualidade do papel, e ainda pelo que diz respeito à cultura do tipógrafo-editor, propriamente dito), enriquecida por aparatos paratextuais.

No contexto veneziano, a experiência da moderna literatura pode, pois, realizar-se plenamente, quer por praticar todos os géneros e todos os registos, mesmo aqueles que nunca serão reconhecidos como canónicos no sistema da imitação classicística (e do seu cânone de autores), quer por dinamizar formas gritantes de intertextualidade (a que nós chamamos plágio) e de paródia metaliterária. Brinca-se com Petrarca, chega-se a escarnecer de Bembo, contudo, sempre à sua sombra, na certeza da amplitude do seu magistério.

Tudo isso se passa na década de 1530, ou seja, antes, só antes, de o processo de codificação do sistema classicístico (com o conseqüente primado da sua proposta de boa imitação) se ter realizado plenamente, com rigorosa perimetria das próprias conveniências e das próprias hierarquias. E em Veneza, só em Veneza. Aqui reside, de facto, o mais audaz, se não o mais caótico, laboratório experimental da literatura contemporânea, que tem por protagonistas jovens literatos imigrados (e não só)³⁸, que encontram trabalho em redacções editoriais

quanto se depreende de *Edit 16*), assim distribuídas: Florença, 8; Milão, 3; Tuscolano, 2; Ancona, Bolonha, Fano, Nápoles, 1. Mais: a partir de 1530, as rimas de Petrarca são exclusivamente publicadas em Veneza (com uma única excepção, em Nápoles, no ano de 1533), nada mais, nada menos, do que 50 vezes.

³⁸ Para uma reconstrução da exemplar biografia de alguns deles (Ludovico Dolce, Ludovico Domenichi, Girolamo Ruscelli, Ortensio Lando, Tommaso Porcacchi, Orazio Toscanella, Antonio Brucioli, Girolamo Betussi, Francesco Sansovino, etc.), remeto para Claudia Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1988; *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo*, a cura di Paolo Procaccioli, Vecchiarelli, Manziana, 1999. Quanto ao modo como essas experiências venezianas se intersectam com a de Nicolò Franco, remeto para a citada edição dos *Dialogi piacevoli, ad indicem*.

empenhadas no campo do livro militante, a vários títulos e de diversos modos, mas sempre com a mediação de Pietro Aretino, contribuindo para as suas incansáveis táticas de autopromoção, através dos instrumentos da nova comunicação ligada ao livro e à indústria cultural.

Para um detalhado cotejo, indaguem-se de modo sistemático os catálogos dos editores venezianos mais ligados ao campo da literatura contemporânea, e não só Gabriele Giolito, mas também, pelo menos, Francesco Marcolini e Nicolò d'Aristotele, chamado "lo Zoppino", por sinal já anteriormente activo³⁹.

Todavia, para uma adequada avaliação do enraizamento veneziano do *petrarchista* e de *Il Petrarchista*, é necessário, em meu entender, ter em linha de conta um outro factor, que os reconduz, a ambos, por contiguidade de situações e por homogeneidade de formas, à estrondosa operação que, apenas poucos anos antes, em 1536, Francesco Marcolini (editor) e Pietro Aretino (inspirador) tinham levado a cabo, quando publicaram o *Petrarca spirituale* de frei Girolamo Malipiero (logo reimpresso em 1538). E de imediato afirmo que bem pouco, ou

³⁹ Por razões que não são apenas sentimentais, recorde os meus dois estudos, "Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni", in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1980, pp. 75-116; "'Mercanzia d'onore'/'Mercanzia d'utile'. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento", in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, a cura di Armando Petrucci, Laterza, Bari, 1977, pp. 51-104; bem como o quadro geral, "La letteratura in tipografia", in *Letteratura italiana*, v. 2, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino, 1983, pp. 555-696. Com respeito à restituição, a Nicolò Zoppino, do papel que desempenhou no nascimento da moderna literatura, depois das investigações de Trovato, *Con ogni diligenza corretto*, são de grande auxílio os resultados das pesquisas de Lorenzo Baldacchini, "Chi ha paura di Nicolò Zoppino? Ovvero: la bibliologia è una 'coraggiosa disciplina'?", in *Bibliotheca*, 2002, 1, pp. 187-199; "Zoppino editore: ultime notizie dal cantiere", in *Bibliotheca*, 2003, 2, pp. 221-233; "Un editore 'volgare': Nicolò d'Aristotele de' Rossi detto lo Zoppino (1503-1544)", in *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo*, a cura di Lucia Secchi Tarugi, Cesati, Firenze, 2004, pp. 233-244. Sobre as relações de Nicolò Franco com os editores venezianos da década de trinta, cf. as informações contidas na citada edição dos *Dialogi piacevoli, ad indicem*.

mesmo nada, importa, se, nessa década de trinta e nesse contexto veneziano, as intenções do autor do disfarce espiritual de Petrarca eram tremendamente sérias, porque é a situação, aqui e agora, a produzir o efeito paródico: como pode sempre resultar das particulares modalidades performativas mediante as quais se realiza a produção/recepção da mensagem. Numa jocosa e transtornada leitura do projecto de frei Girolamo.

A parte do leitor, portanto. Na verdade, para que essas duas obras, o diálogo de Nicolò Franco e a resposta integral a Petrarca (transformado, por Malipiero, em teólogo e espiritual) pelas mesmas rimas, que foram publicadas em Veneza num tão breve arco de tempo, possam ter sentido, é necessário que pelo menos uma condição seja observada, a qual constitui decisivo factor de discriminação para uma recepção paródico-jocosa: o leitor deve possuir uma profunda competência petrarquesca, precisamente, a que dele faz um petrarquista, enquanto titular de um saber específico. Só quem leu atentamente Petrarca, só quem assimilou plenamente Petrarca, só quem traz sempre consigo o *petrarchino* (na mão ou na manga) e o sabe convenientemente reusar pode, de facto, praticar aquela performance de leitura intertextual (através da memória) que institui o jogo paródico e o torna agradável, num contínuo vaivém entre texto parodiante e texto parodiado, e vice-versa, simbioticamente correlacionados.

Com uma provável dupla diferença, porém, entre Nicolò Franco e Malipiero, nas suas respectivas formas de recepção. A primeira diz respeito à sincronia, no momento das suas primeiras edições, na década de trinta. Se as brilhantes deformações do diálogo de Franco arrancam seguramente aos leitores um sorriso de comprazimento, o disfarce espiritual produzido por Malipiero não pode deixar de suscitar sonoras gargalhadas, porque diz respeito, directa (e integralmente), ao corpo textual que qualquer leitor “petrarquista” sabe de cor. A segunda diferença decorre do facto de essa competência, como todas as outras, ser fluida e descontínua no dinamismo da sua diacronia (e não só), num século, aliás, tão longo. Se, por um lado, o jogo de Nicolò Franco, a partir de um certo ponto, se apaga, quando as fileiras dos petrarquistas são directamente representadas por sólidas pilhas de volumes com rimas de diversos autores (a terceira e última edição do diálogo é de 1543, a primeira recolha de Giolito é

de 1545)⁴⁰, por outro lado, a recepção do disfarce espiritual de Petrarca, que em Veneza, entre 1536 e 1538 (com aquele editor e aquele inspirador), não podia deixar de ser – conforme disse – maravilhosamente jocosa, há-de recuperar o significado original, à letra, do trabalho de frei Malipiero, num momento em que, depois do Concílio de Trento, o quadro cultural sofre profundas transformações, e não só no campo da escrita religiosa⁴¹.

Tudo isso se passa – repito-o – na Veneza da década de 1530.

⁴⁰ O diálogo de Nicolò Franco só voltará às bancas em 1623 (Venezia, Barezzi), editado juntamente com um outro de Ercole Giovannini, *Il Petrarchista. Dialogo nel quale si spiegano tutte le attioni del Petrarca, la sua coronazione e cittadinanza di Roma; gli amori; le peregrinationi; e le solitudini, ch'esso ha passato in questa vita, e leggonsi vari discorsi, invettive ed altre curiosità singolari e molte sue lettere scritte*. Uma curiosa reescrita barroca do mito de Petrarca.

⁴¹ Devo necessariamente reenviar para o meu ensaio, “Riscrittura, citazione e parodia. Il ‘Petrarca spirituale’ di Girolamo Malipiero”, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, pp. 203-262. Cito a sua conclusão: “Ma se l’operazione malipieriana si presentava [nel 1536] come costruzione di un *puzzle* ossessivo e maniacale, come un gioco di pazienza di dimensione abnorme e dai tempi non misurabili, si trattava di esercitare questa stessa pazienza nell’attendere che il disegno del *puzzle* potesse essere ricomposto nella sua integrità, che il volto e la parola che ne emergevano potessero definirsi nella loro autonomia, nella loro verità: nel 1587 il *Petrarca spirituale* sarebbe stato finalmente letto nella sua progressione lineare, senza rinvii né deviazioni, senza intermittenti riscontri, la sua voce sarebbe tornata piena, tutelata nel suo cammino dall’efficienza istituzionalizzata di quell’*ufficio* per ‘correggere i pubblici errori’ auspicato già tanti anni prima. La censura malipieriana poteva ora contare sull’alleanza di efficaci e potenti strumenti generali di controllo e d’interdizione dei discorsi: in un ordine restituito a proporzioni spirituali, difeso e decontaminato dalla presenza insidiosa di tutti i *zarlatani*, poteva finalmente dire senza maschera tutta la violenza del suo gesto, celebrare pubblicamente la propria aggressione dell’*Avversario*”. Para um primeiro levantamento das edições quinhenistas de “rimas espirituais”, remeto para o apêndice desse ensaio, pp. 283-289. Infelizmente, ainda estão no prelo as actas do congresso, *Pietosi affetti. Il madrigale spirituale nell’Italia del Cinque-Seicento (Venezia, 30-31 ottobre 2001)*, onde se incluem as minhas “Note sulla tradizione lirica spirituale” e uma nova bibliografia da poesia religiosa.

Com um indispensável esclarecimento de âmbito geral: a moderna literatura em vulgar que procura a sua própria ordem classicística e que contribui, enquanto protagonista, para a elaboração dos instrumentos adequados a uma indústria cultural nova, empreendedora e mesmo agressiva (a do livro tipográfico normalizado), é uma literatura que quer e sabe jogar: consigo própria, pelos menos até à década de trinta, toda ela. Quer e sabe jogar não só com o próprio projecto (sobretudo com a imitação classicística), mas também com a própria memória da poesia, com as próprias práticas de reescrita e citação, inventando até um volume com *I sonetti, le canzoni et i triumphi di madonna Laura in risposta di messer Francesco Petrarca per le sue rime in vita et dopo la morte di lei, pervenuti alle mani del magnifico Stephano Colonna*, gentil-homem romano (que em Veneza Comin da Trino di Monferrato continuava a editar em 1552)⁴².

Sabe brincar consigo própria e sabe sorrir, através de um jogo metaliterário que pode parecer agressivo e trocista, mas que é sempre culto e subtil, na sua aspiração ao gracejo, mesmo que não possa deixar de ser constitutivamente auto-referencial, como todas as práticas metaliterárias (de paródia ou não). Sabe-o fazer de um modo bem diferente daquele que caracteriza outras experiências, como seja, por exemplo, a da obsessiva claustrofobia dos capítulos em *terza rima* com que, em Roma, membros da Cúria praticam uns com os outros o jogo, que de outra forma até podia ser agradável, da alusão obscena⁴³.

Para analisar convenientemente as peculiares características de Veneza, enquanto capital do livro literário contemporâneo, em sentido propriamente militante, na decisiva conjuntura das décadas de vinte e de trinta, seria indispensável, obviamente, proceder a minuciosos cotejos das escolhas dos editores, estudando os seus catálogos para colher

⁴² Em tantos aspectos homóloga à de Malipiero, essa reescrita (uma resposta com as mesmas rimas) não teve o mesmo sucesso, talvez, precisamente, porque demasiado tardia. Mas remeto para Guido Arbizzoni, “Una riscrittura cinquecentesca del Petrarca: *I sonetti, le canzoni et i triumphi di madonna Laura*”, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Michel Plaisance, Bulzoni, Roma, 1987, pp. 539-547.

⁴³ Refiro-me à experiência descrita por Silvia Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Antenore, Padova, 1983.

as opções (e as estratégias) próprias de cada um deles. Entretanto, na perspectiva circunscrita que é a do presente ensaio crítico, prefiro insistir sobre o testemunho de Nicolò Franco, susceptível, em particular, de oferecer informações sobre aquele mundo do livro veneziano ao qual se orgulha de pertencer (até ao momento da sua clamorosa ruptura), partindo do terceiro dos *Dialogi piacevoli*, onde “si fa beffe de le chimere e de le alchimie da alcuni trovate per haver fama”⁴⁴.

Emerge claramente o modo como o dinamismo dos géneros literários (e, por consequência, as escolhas do escritor aspirante) se encontra correlacionado com o livro tipográfico, quer através de uma tipologia de antiga tradição e de grande difusão entre o povo dos leitores (o romance de cavalaria), quer através de uma tipologia nova ou renovada que se dirige a um leitor não especializado (as traduções para vulgar), quer através de uma outra nova tipologia, mas profundamente renovada, ainda empenhada na construção do público dos seus autores-leitores (o género lírico). Nicolò Franco propõe um olhar bem informado acerca dessas três opções, que eram, de momento, as únicas – em seu entender: no jogo da paródia – possíveis para um escritor que não só quisesse ser moderno (por estar na moda), como também, e sobretudo, se quisesse conscientemente integrar nas estratégias editoriais. Quando insiste que só mediante o sagaz entrelaçamento desses dois factores pode assegurar a conquista da sua fama, em termos que dizem explicitamente respeito ao sucesso (e ao lucro) no mercado do livro, torna evidente como e quanto, também nesse plano, procura emular Pietro Aretino, embora com bem menor engenho (e sucesso).

Se são tantos os meios “per i quali si fa guadagno di questa fama”, observa o interlocutor de Sannio (desde sempre *alter ego* do autor), Eolophilo (um nome de cunho erasmiano, e escarnekedor: o que gosta do vento de quiméricas alquimias, isto é, de palavreados), “bisogna primieramente metter le mani a quegli che a l’entrare ne mostrano più larga porta”⁴⁵, que é dizer, dedicar-se à escrita literária: “scrivere de le opre assai, che, o buone o triste ch’elle saranno, al manco daranno fiato a le bocche del popolo, la cui gratia nel principio debbiamo più tosto accarezzarci che quella de i più saputi, i quali, perché invidiosi sono

⁴⁴ Franco, *Dialogi piacevoli*, p. 195.

⁴⁵ *Ib.*, p. 197.

de le altrui fatiche, subito ridono e biasmano, là dove la plebe, che non sa più, ne resta attonita e ne stupisce”⁴⁶.

Observação que, por si, é de extremo relevo: em Veneza, com um volume muito especial, na sua compleição material e argumentativa, Nicolò Franco reflecte não só acerca do impacto do livro tipográfico sobre o sistema da moderna literatura em vulgar que está em vias de construção, como também acerca das novas relações entre autor, obra e leitores, produzidos e induzidos pelo advento da *ars artificialiter scribendi*. Caracteriza-os com referência aos processos de causa/efeito que decorrem da separação, no mercado do novo livro da nova literatura, entre *target* que se diferenciam, em primeira instância, pelo nível de alfabetização (portanto, de cultura), apesar de as categorias que propõe (“popolo” e “plebe”, por um lado, “i più saputi”, por outro lado) corresponderem, com certeza, a uma radicalização, quanto mais não seja porque o acesso ao livro, mesmo quando assume o seu novo formato tipográfico, continua a requerer, pelo menos, a competência activa do saber ler (mas é necessário ter igualmente presente o facto de que, nas práticas ainda em uso da primeira metade do século XVI, a leitura pode ser feita em voz alta, por um só de entre os tantos)⁴⁷.

Contudo, a importância de Nicolò Franco não pode ser tão somente limitada ao âmbito sociológico do leitor. Diz respeito, efectivamente, ao exame das diversas opções (género e estilo, bem como estratégias culturais) que se oferecem ao escritor moderno, no acto de diferenciar o seu, do estatuto próprio do humanista, e não só por *status*, mas, sobretudo, porquanto titular de novas competências, a serem despendidas no novo mercado do livro tipográfico, quando faz a opção mais conveniente, tendo em vista o alcance de sucesso e fama. Na nova sociedade da comunicação da qual Franco é testemunha, torna-se de facto fundamental que o novo escritor saiba entrelaçar as estratégias e as formas da sua escrita com o público específico dos novos leitores que não pode ser apenas constituído pelos profissionais das letras: são os leitores a serem conquistados no mercado do livro. Podem ser tantos e tantos, esses leitores genéricos não especializados, que se trans-

⁴⁶ *Ib.*

⁴⁷ Reenvio para os ensaios contidos em *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Laterza, Roma-Bari, 1995.

formem em objectivo estratégico preponderante (tanto para o autor como para o editor/livreiro), porque “non è cosa di picciolo momento oprare che quel che scriviamo habbia corso per ogni orecchia”⁴⁸.

Das observações de Franco, colhe-se o notável nível dos conhecimentos que possui acerca do funcionamento da economia do livro tipográfico, no seu profundo, directo e perturbante impacto sobre todo o circuito de comunicação, do autor ao leitor. Sem deformações cómico-parodiantes, neste caso, e com a lucidez de uma experiência directa, assinala o mais relevante factor da transformação do ofício e do prazer de escrever (e dos seus produtos), em acto por inícios do século XVI: nas práticas literárias que pensamos e sabemos fazerem texto e livro, não são determinantes o *ingenium* ou a vocação do escritor, mas a capacidade de compreender as tendências do mercado e da procura e, mais ainda, a capacidade de satisfazer a nova instância do dever ser (ou parecer) culturalmente adequado no desempenho social de entretenimento, entre academia e conversação (civil, também porque entre petarquistas).

De facto, o primeiro género que Eolophilo considera (a sua primeira *chimera*, do ponto de vista de Sannio / Franco), tendo em vista a conquista do sucesso, é aquele afortunado género do romance de cavalaria em oitava rima, com uma fantástica tradição, bem enraizada, precisamente, na área véneto-emiliana, que tem o seu epicentro em Ferrara, entre Boiardo e Ariosto, e depois se propaga, continuando presente, ainda por finais da década de trinta, na inesgotável oferta editorial, com abundância de continuações (em termos homólogos às nossas *sequels* de famosas *fictions*), articulações colaterais, revisões e actualizações das duas obras de referência primária, o *Innamoramento di Orlando* e o *Orlando furioso* (já uma continuação).

Eolophilo quer-se referir à tradição dos *romanzi*, definindo o seu estatuto, enquanto género, com uma eficácia sintética: “guerre in ottava rima”⁴⁹. Não deixa de ser significativo que, mais do que interessado

⁴⁸ Franco, *Dialogi piacevoli*, p. 197.

⁴⁹ Paralela e perfeitamente integrada numa maior, a dos romances de cavalaria, oferece-se ao reconhecimento uma outra tipologia, a daquela compilação que tem o mesmo título (autónomo relativamente à brincadeira de Nicolò Franco) na monumental reedição facsimilada do *corpus* de pequenos poemas que

em discutir a sua economia narrativa (ou seja, a sua matéria, a qual é, por si, arquetípica, porquanto tradicional: armas e amores, cavalos e cavaleiros), se mostre interessado em fornecer minuciosos detalhes acerca dos diferentes componentes do seu público, com as suas características autónomas e específicas, onde se incluem, segundo Eolophilo, príncipes, charlatães, vendedores, mercadores, artesãos (“brigade mecânica”), marinheiros e, em particular, mulheres, desde sempre encarnadas devoradoras de histórias de armas e de amores. Esse (desde sempre) é o “popolo” dos leitores de romances de cavalaria, certamente diferente do das selectas fileiras dos “più saputi” (os literatos de profissão: os humanistas):

Si che son risoluto di componere per prima data un bel libro di guerre in ottava rima, ove, oltre che in tante diverse materie che ivi occorrono, potrò mostrare la somma dell'intelletto, farò cosa che in ogni tempo et in ogni luogo harrà il piede. Harrò per questa via il favore di tutte le genti. I Precipi prima, che volentieri leggono queste cose, che leggeranno se non quest'opra? Essi così ne le caccie come ne le giostre ricordandosi di quel che che io scriverò di Baiardo e di Briigliadoro⁵⁰, haranno non solamente fitto il pensiero in quegli affroniti, ma terranno i miei versi su la punta de i labri in ciò che faranno e dovunque anderanno. Se a tutte le spetie de gli huomini poi guarderemo, fino a i ceretani non potranno accordar le lire, se i miei romanzi non gli stirananno le corde. I bottegari, i mercatanti e tutte le brigate mecaniche, non havendo che fare, havranno il ricorso de i lor diporti ne le vaghe consonanze de i miei versi. Fino a i marinari non faranno viaggio alcuno che con la carta da navigare non

narram a conjuntura política e militar das guerras de Itália, *Guerre in ottava rima*, I, *Repertorio bibliografico*, a cura di Cristina Ivaldi, Donatella Diamanti, e *indici*, a cura di Marco Bardini, Marina Beer, Ermelinda Gnisci; II, *Guerre d'Italia (1482-1529)*, a cura di Marina Beer, Donatella Diamanti, Cristina Ivaldi; III, *Guerre d'Italia (1528-1559)*, a cura di Marco Bardini, Cristina Cabani, Donatella Diamanti; IV, *Guerre contro i Turchi (1453-1570)*, Panini, Modena, 1989.

⁵⁰ Recordo que Baiardo é o cavalo de batalha mais famoso da tradição de cavalaria, já nos romances medievais franceses. É o cavalo de Rinaldo nas histórias do Orlando de Boiardo e de Ariosto. Por sua vez, Briigliadoro é o cavalo de Orlando.

habbiano le mie carte. Havrò ultimamente in mia gloria fino al favore di tutte le belle donne, le quali, vaghe d'udire gli innamoramenti di quegli antichi paladini, leggendo quel che io focosamente ne scriverò, le farò non solamente innamorare del nome mio, ma ne l'ascoltare le bellezze ch'io fingerò in quelle cavalieresse erranti, disiose che anchor di loro si scriva il simile, diventeranno pietose inverso de i lor seguaci⁵¹.

Com a sua quimera, Eolophilo oferece-nos um precioso testemunho acerca da forma segundo a qual o mundo do livro tipográfico (editor, redactor-autor) capta e interpreta, na conjuntura da primeira metade do século XVI, o dinamismo do público dos leitores, para o estimular com o produto mais apropriado. Desse ponto de vista, Eolophilo quase perspectiva o relatório de uma reunião redactorial, acompanhada pela necessária análise de mercado, onde se discute o problema relativo à relação entre as diversas tipologias de produto-livro e os diversos níveis do *target* de referência que é próprio quer de cada tipologia discursiva/livreira, quer de cada segmento de público: a cada qual o seu, portanto (quanto a género, texto, livro). Se publicar um romance de cavalaria, respeitando a antiga tradição de género, é ainda, por esses anos, uma operação editorial quase segura quanto a resultados de mercado, escrevê-lo garante, se não uma certa fama, certamente a notoriedade de quem se queira fazer sequaz e émulo de Boiardo e de Ariosto⁵².

Para avaliar adequadamente quanto e como essa quimera possa representar a parte que pelo romance de cavalaria é ocupada nas práticas de editores e escritores e leitores da primeira metade do século XVI, seria indispensável o confronto, por sumário que fosse, com uma bibliografia que fornecesse um quadro de conjunto do que se publicou antes e depois da terceira e última edição do *Orlando furioso* (1531). Essa bibliografia não existe, ou as que existem, com toda a sua glória, não satisfazem os critérios requeridos por uma

⁵¹ Franco, *Dialogi piacevoli*, pp. 197-198.

⁵² Assinalo que, depois das brincadeiras do intercâmbio dialógico, a quimera de Eolophilo será seriamente contestada por Sannio, na longa tirada conclusiva do diálogo; cf. Franco, *Dialogi piacevoli*, p. 214 (por exemplo, “non a tutti puote esser lecito salire e romanzare ne la banca de l’Ariosto”).

informação rigorosa, apesar de sóbria⁵³. Todavia, é evidentemente perceptível o facto de se tratar de uma tradição viva e vital, que não se fica pela estante.

Possui uma característica interessantíssima, para quem quiser analisar esses movimentos culturais, na complexidade da sua intersecção e da sua diferenciação: essa tradição sofre uma metamorfose genética quando o sistema classicístico, assumindo o governo de toda a comunicação estética e de todos os géneros literários, impõe o problema do poema heróico, a projectar e a construir por imitação directa dos clássicos antigos (Homero e Virgílio)⁵⁴. Mesmo ao distanciar-se, resolutamente, da tradição dos romances de cavalaria, das “guerre in ottava rima”, chegando a pôr em causa Ariosto. Contudo, a tradição do romance em oitava rima não se extingue. Eolophilo vê bem as coisas: o sucesso dos romances de batalhas e de amores (os que tenciona escrever) parece, de facto, nunca soçobrar, ao longo de todo o século XVI, e sem que se configure como persistência residual. Está fora de moda,

⁵³ Refiro-me, obviamente, ao trabalho, que continua a ser insubstituível, de Gaetano Melzi, Pierantonio Tosi, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani*, Daelli, Milano, 1865; e a Alessandro Cutolo, *I romanzi cavallereschi in prosa e in rima del Fondo Castiglioni presso la Biblioteca Braidense di Milano*, Hoepli, Milano, 1944. Mas sobre os problemas que uma nova bibliografia cavaleiresca suscita e sobre as perspectivas que se abrem, remeto para Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il “Furioso” e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1987, pp. 257-305, sobretudo para as informações bibliográficas contidas na lista de romances de cavalaria impressos entre 1470 e 1600 (pp. 327-392). No cotejo da centralidade veneziana, é relevante a tabela C, relativa aos lugares de impressão, pp. 390-392.

⁵⁴ A questão do romance e do poema estão, há algum tempo, no centro de uma renovada atenção crítica, que conta, actualmente, com uma bibliografia muito vasta e articulada. Limite-me a recordar, em virtude da sua congruência com os meus pontos de vista, para além do já citado Beer, *Romanzi di cavalleria*, também Alberto Casadei, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Angeli, Milano, 1997; Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Bulzoni, Roma, 2001; Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Carocci, Roma, 2002; Riccardo Brusaghi, *Studi cavallereschi*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2003.

mas conserva, em termos clamorosos, o seu público de leitores absolutamente fiéis (fidelizados pelos dispositivos próprios de qualquer *sequel*).

Relativamente aos tantos “anticlassicismos” ou “contrarenascimentos” sonhados, essa vital persistência representa algo de bem mais complexo no seio da cultura quinhentista, em particular no âmbito do classicismo. Algo de contíguo, em tantos aspectos, às proporções com que se expande a escrita de poesia lírica por entre as fileiras cada vez mais densas de petrarquistas, visto que ambas, ou seja, a persistência do antigo romance e a explosão da moderna lírica, convergem, na medida em que, se os circuitos de comunicação se vão diferenciando, isso nunca se processa através de uma diversidade feita de alternativas e de contraposições, mas através de níveis, códigos, registos, tipologias, funções.

A segunda quimera de Eolophilo confirma igualmente, para o escritor que aspire ao sucesso, a necessidade de considerar o ponto de vista das estratégias editoriais, que visam construir e sustentar a procura de livros por parte do *popolo* dos leitores contemporâneos, tanto mais que essa nova quimera diz respeito a uma tipologia de escrita literária e de livro que não pode de forma alguma interessar aos “più saputi” (que não sabem o que fazer com ela): as traduções para vulgar⁵⁵. Nas palavras de Eolophilo, o mundo da tradução (de textos clássicos, obviamente) corresponde a uma nova e específica economia do livro contemporâneo, destinada a leitores “che non hanno lettre” (as letras da cultura humanística):

Havuto lo introito appresso i più, si dee persistere ne l'impresa e confermare quel ch'è fatto con la prova de le cose maggiori, ho in fantasia doppo i romanzi mettermi a tradure ope in questa nostra lingua ch'è così comune a tutti. Questo

⁵⁵ No diálogo oitavo, a referência ao público das traduções é explícita: “Non guardare che i dotti biasmano le traduttioni, perché l'invidia loro è che i traduttori non scrivono per i dotti, ma per quegli che non intendono” (*ib.*, p. 300). Sobre o problema da tradução, entre Idade Média e Renascimento, limito-me a duas citações obrigatórias, Carlo Dionisotti, “Tradizione classica e volgarizzamenti”, *Geografia e storia della letteratura italiana*, pp. 103-144; Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino, 1994.

prima farà fede a quegli che non hanno lettere ch'io n'habbia assai, anchora che n'habbia poche. E poi co 'l tradure de le cose che per le scole si spettino e per le piazze diletino mi farò celebrare fino in quei luoghi dove non ho mai posto il piede⁵⁶.

A escolha tática exposta por Eolophilo visa desfrutar conscientemente a fama conquistada como escritor de romances: da escrita de *cose maggiori*, o escritor moderno, empenhado na construção do seu próprio sucesso, deve passar à de outras sem dúvida menores, a realizar com a necessária desenvoltura, numa contínua aspiração ao êxito e à notoriedade.

Embora deformada pela habitual capa jocosa, também essa tirada é susceptível de dar o seu testemunho acerca das razões editoriais das tantas e tantas traduções de línguas clássicas que o livro tipográfico produz. Se é dado por descontado, de facto, que o seu destinatário é um leitor comum, desprovido de *lettere*, mas titular de uma nova competência (a “nostra língua”, que então era “comune a tutti”, sobretudo graças ao livro tipográfico linguisticamente normalizado de acordo com a gramática em vulgar promulgada por Bembo), já a autocertificação do medíocre nível da qualidade do tradutor (não só pressionado pelos tempos da execução material do livro, mas também mal remunerado, então como hoje) não é dada por descontada, sendo esse nível confirmado por tantas das análises críticas, que têm vindo a ser recentemente elaboradas, de traduções produzidas para a indústria editorial quinhentista⁵⁷.

Das quiméricas considerações de Eolophilo, emerge, porém, algo mais, quando declara a sua intenção de traduzir as comédias de Terêncio, ilustrando as motivações do seu projecto. Para além do jogo alusivo, codificado, ao *clan* de Pietro Aretino⁵⁸, resulta também evidente

⁵⁶ Franco, *Dialogi piacevoli*, pp. 198-199.

⁵⁷ Cf., por exemplo, Luciana Borsetto, *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio. “Eneide” e “Arte poeica” nel Cinque e Seicento*, CLEUP, Padova, 1996.

⁵⁸ A tradução para vulgar de Terêncio, na verdade, é empresa de Giovanni Giustiniano, só publicada em 1544, mas bem conhecida de quantos lhe eram próximos, que gracejam, eles próprios, da escolha do verso esdrúxulo. Dela fala, várias vezes, o próprio Nicolò Franco, nas *Pistole vulgari*. Merece parti-

uma clara instrumentalização prática. Perante a exploração do teatro nas práticas culturais da primeira metade do século XVI, seja como espectáculo, seja como escrita/publicação de textos/livros, e, portanto, perante o nascimento de uma actividade editorial a vários títulos especializada, as ingénuas apreciações de Eolophilo (pontualmente ridicularizadas por Sannio) confirmam como o novo mercado do livro pode dar fama e lucro a quem saiba responder à difusa procura de novos instrumentos. O tradutor, nesse caso, pode-se tornar algo mais do que um simples mediador linguístico, pode-se transformar em sujeito cultural autónomo e em protagonista literário, no mínimo, pela parte que lhe toca, e, enquanto tal, pode ser reconhecido e celebrado, mesmo que de forma efémera, por aquele público que assistiu à representação da comédia por ele traduzida com grande sucesso (assim: “né si potrà mai ridere di qualche faceta risposta, che gli auditori invaghiti di quel diletto non loderanno il traduttore”)⁵⁹.

cular atenção a tirada (na carta de 2 de Dezembro de 1537) em que reconhece como a lentidão com que o amigo avança é funcional ao seu anseio de qualidade (o “vero e vivo stile del tradur vostro”), em relação ao normal trabalho do tradutor: “In somma vi deliberate far disperare tutti i traduttori che si son posti a vulgarizzare l’opre altrui, perché voi non ispendete inchiostro in fare che solamente assomiglino i ritratti, ma che con la somiglianza appaia lo spirito, con lo spirto il calore, co’ l calore l’anima, con l’anima il corpo, e co’ l corpo il giuditio e la favella”, num sucessivo ataque contra “quegli che in ogni cacariuola che scrivono, si battezzano Tulliani” (Franco, *Pistole vulgari*, p. 100v; n. CXXVI).

⁵⁹ Franco, *Dialogi piacevoli*, p. 199. Ao propor as conclusões do diálogo mantido com um aluado Eolophilo, Sannio voltará a debater o estatuto da tradução e o trabalho do tradutor; cf. *ib.*, pp. 214-215. A ênfase que o assunto merece é contextualizada pelas discussões que há algum tempo animam os humanistas, e não só. Diz respeito, em particular, ao intenso confronto com a *Bíblia* em vulgar. Remeto para Gigliola Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Il Mulino, Bologna, 1997; Edoardo Barbieri, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, Editrice Bibliografica, Milano, 1992. Nessa vivaz conjuntura, o epicentro continua a ser claramente Veneza, pelo menos até à proibição eclesiástica da tradução bíblica para vulgar e à sua integração no *index* de 1559.

É, porém, a terceira quimera de Eolophilo a perspectivar a grande rota (nessa conjuntura cultural e editorial) para a conquista da glória através do livro tipográfico. Não consiste tão só em fazer-se petrarquista, assumindo Petrarca “per buono autore e per degno di essere imitato ne le sue rime”, mas, sobretudo, em colocar-se o objectivo de ser o novo Petrarca, seguindo “la miglior via che ne le mie cose paia Petrarca istesso che pare essere ne le sue”. Eolophilo, na sua louca quimera, declara aspirar ao objectivo de reproduzir integralmente, na escala de um a um, tudo o que Petrarca escreveu e fez, vida e obra: “Non farò né cinque né sei sonetti, né quattro né due canzoni, ma tante cose a punto, quante ne fé colui”; “scriverò in tutte quelle foggie ch’egli have scritto”⁶⁰.

Através da demorada descrição da lúcida loucura de Eolophilo, Nicolò Franco radicaliza, deliberadamente (conforme requerido pelo estatuto cómico-satírico), o paradoxo constitutivo da imitação, ao ter implícitos, no seu próprio código genético, os resultados integralistas do plágio (que Franco bem conhece, aliás). Por que razão limitar-se a alguns empréstimos lexicais, a certas reelaborações temáticas, ao decalque de formas métricas? Por que razão deve o trabalho dessa segunda mão⁶¹ (sempre furtiva, ao imitar) recusar o golpe do baú? Sendo tão só uma questão de medida e de quantidade (*est modus in rebus*), por que razão não se pratica o excesso máximo?

Nicolò Franco não hesita em desvelar o verdadeiro alvo do seu paradoxal jogo em torno da imitação de Petrarca: são eles mesmos, os petrarquistas contemporâneos, como expoentes, por todos reconhecidos, porquanto de imediato reconhecíveis, daquela “seita” de ciceronianos que adoptou Petrarca enquanto modelo único e absoluto⁶². São

⁶⁰ Para as microcitações de Franco, *Dialogi piacevoli*, pp. 200-202.

⁶¹ Aludo, é claro, ao fundamental, Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979; cf. o amplo quadro de identificação tipológica compilado no já citado trabalho, *Scritture di scritture*, a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance.

⁶² A identificação de Petrarca/Petrarquistas com Cícero/Ciceronianos baseia-se no famoso passo do *Triumphus Famæ*, onde Cícero é evocado enquanto supremo mestre de eloquência e enquanto “occhi de la lingua nostra” (3.21); cf. Franco, *Dialogi piacevoli*, p. 209. Também a terceira quimera de Eolophilo

o seu alvo por exercitarem as próprias opções imitativas não só em público (“per le piazze” e nas “botteghe de i librari”)⁶³, mas sobretudo por exercerem práticas que instituem uma cena onde se representam papéis, como o fazem aqueles cortesãos descritos pela Nanna de Aretino, que na “politezza loro in quei sai di velluto e di raso, con la medaglia nella berretta e con la catena al collo, e in alcuni cavalli lucenti come gli specchi” lá vão pelas ruas “col petrarchino in mano”, a recitarem versos de Petrarca. Também segundo Eolophilo, mais do que ser petrarquista/ciceroniano, é fundamental parecer sê-lo, envergando o traje (*habitus*, também em sentido ético e cultural) adequado a tanta gravidade e comportando-se em conformidade com isso, nos mais pequenos gestos de *actio*, de forma a ser reconhecido na aparência de petrarquista (e, portanto, de classicista) onde quer que vá, o que quer que diga ou o que quer faça⁶⁴.

Chegados a este ponto, será conveniente fazer uma breve pausa, para reflectir sobre esses *cortesãos* petrarquistas que põem em cena uma nova *polidez*, conotada por aquele *petrarchino* na mão e pela leitura de Petrarca. Não se trata de uma extravagância trocista de Aretino e Franco, correspondendo precisamente a quanto exibido em tantos retratos de gentis-homens (e de gentis-mulheres) orgulhosos de se fazerem representar, para a fama da memória (*ut pictura poesis*), com um livrinho de pequeno formato na mão. Naquele tempo, era seu novo atributo específico e seu distintivo um livro de poesia, ou melhor, o Petrarca / *petrarchino*.

Bastará recordar algumas imagens famosas, a começar pelo retrato de uma jovem mulher (uma leitora), feito em torno de 1530 por Andrea

será posta em causa nas conclusões de Sannio, com reuso da tópica metáfora de “mau imitador = macaco” (e a sua imitação é má, porquanto “non solamente zoppa, ma cieca anchora”), e com uma nova proposta dos critérios para uma boa imitação (só serás “verissimo imitatore” se souberes “penetrare con la tua mente là dove egli penetrò con la sua” [Petrarca / Cícero], *ib.*, p. 215).

⁶³ Franco, *Dialogi piacevoli* cit., p. 209.

⁶⁴ Cf. *ib.*, pp. 211-212. A instância representativa dessa opção cultural é esasperada pelo sonho, contado por Sannio, que tem como protagonista um homem mascarado, afinal um premonitor de quanto Eolophilo pretende ser; cf. *ib.*, pp. 212-213.

del Sarto, para concluir com o pintado por Bronzino, em ano não muito distante de 1560, de Laura Battiferri (uma escritora). Interessa colocar em evidência, porém, o dado mais significativo de duas imagens enquadadas numa fase decisiva da moderna literatura, isto é, o facto de que dividem o mesmo gesto da mão esquerda, que exhibe um *petrarchino* (mas manuscrito), aberto numa página a ser lida com atenção (o texto é, efectivamente, legível) a fim de que o retrato tenha sentido, a partir do momento em que os dedos da *mão* de ambas as figuras femininas mimam a *mãozinha* geralmente usada para assinalar, nas páginas de um livro, a intenção de marcar um passo de relevo para o leitor⁶⁵.

As referências a imagens contemporâneas poder-se-iam alargar, e muito, de modo a formar uma galeria de retratos de mulheres e gentis-mulheres, de homens e gentis-homens, que assumem o livro como marca pessoal identitária: classicistas (com o livro na mão) e petrarquistas (com o *petrarchino* na mão), ou melhor, gentis-mulheres e gentis-homens acabados, na moderna forma que lhes é própria e constitutiva, porquanto petrarquistas, titulares de um “saber fazer” que é “supremo ornamento” da nova cultura e verdadeiro emblema da sua *polidez*.

A competência estética e ética que estrutura essa segunda natureza adquirível (com estudo e esforço), enquanto forma de vida orgânica, é tão vincadamente programática a ponto de se tornar um estável lugar-comum identitário do moderno gentil-homem (e da moderna gentil-mulher), capaz de atrair também pessoas cuja condição não é nobre. Do seu alastramento, são testemunhos directos, em primeiro lugar, as centenas e centenas de livros de rimas (impressos e manuscritos) publicados ao longo do século XVI, todos eles, no seu conjunto, ícones representativos do processo produtivo da nova e obrigatória competência estética (e ética). Saber escrever e saber ler um livro de rimas

⁶⁵ Remeto para a análise de Roberto Fedi, “Le scritture dipinte. Modelli culturali e messaggi (anche ideologici)”, in *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli. Artisti del Rinascimento in Umbria*, a cura di Vittoria Garibaldi, Silvana, 1998, pp. 51-61. Para uma perspectiva geral (com muitos exemplos) da rica e ininterrupta tradição iconográfica da representação do livro pela pintura, é útil o livro de Anna Gattinoni, Giorgio Marchini, *Il libro dipinto*, Cattaneo, Lecco, 1998.

corresponde a saber viver de acordo com as normas de *polidez*. Valoriza, em cada autor e em cada leitor, o próprio ser nobre por *status*.

De tudo isso é testemunha, uma vez mais, e em momento precoce, Nicolò Franco, que com toda a atenção assinala o factor decisivo do processo de maturação cultural (e de distinção social) em curso. No diálogo décimo (“nel quale il poeta s’antipone al prencipe”), discute-se, precisamente, se será possível que alguém se torne nobre através da poesia, e é certamente significativo que Cautano (o novo interlocutor de Sannio) possa exclamar, em tom escarnekedor: “Mi sarei maravigliato se la poesia mi avesse fatto gentiluomo una volta l’anno”⁶⁶.

Voltando aos *Dialogi piacevoli*, deve-se reconhecer que é sobretudo a intersecção entre a nova literatura em vulgar (com os romances de cavalaria, com as suas traduções para vulgar, com as suas rimas e com o estilo de vida dos seus petrarquistas) e a indústria editorial veneziana a conotarem um comprazimento com a paródia e com a troça, mais do que a transformação cultural que dá nascença ao moderno gentil-homem (e à moderna gentil-mulher). As tantas alusões disseminadas ao longo dos diversos diálogos encontram tratamento orgânico no oitavo.

Embora seja dedicado, logo a partir do título, a um tema geral (“insegnare con ogni facilità tutte l’arti, tutte le scienze et il vero modo d’ascendere a tutti i gradi”)⁶⁷, é consagrado, na realidade, à “arte de i librari” (com referência directa às livrarias), por ser a única arte (no antigo sentido da palavra, o das corporações) que então podia fornecer os instrumentos necessários para ensinar/aprender “con ogni facilità tutte l’arti” e “tutte le scienze”⁶⁸. Continua a ser fundamental o facto de Franco atestar, uma vez mais, como e quanto o livro literário em

⁶⁶ Franco, *Dialogi piacevoli*, p. 348.

⁶⁷ *Ib.*, p. 293.

⁶⁸ Ao triunfo da livraria (como lugar da arte do editor e do livreiro), é dedicado, alguns anos depois do diálogo de Nicolò Franco, o famoso volume de Antonfrancesco Doni (pela primeira vez editado em Veneza, entre 1550 e 1551, em duas partes, evidentemente, pelo grande Giolito): mais um jogo com os livros dos modernos; cf. Antonfrancesco Doni, *La libreria*, a cura di Vanni Bramanti, Longanesi, Milano, 1972 (remeto para as indicações que forneci em *La letteratura in tipografia*, pp. 623-631).

vulgar é instrumento primário para a conquista do sucesso (também em termos de notoriedade efémera) na cena cultural e social, confirmando o enraizamento da cultura “liberal” (isto é, as “artes liberais”), enquanto “supremo ornamento” público do gentil-homem (e da gentil-mulher), em particular, a difusão das competências necessárias para saber escrever e para saber ler, de modo a formar agudos e activos conhecedores de literatura.

Na “caixa” de apresentação, quase um manifesto-insígnia que Sannio exhibe a abrir o diálogo, lê-se (em caracteres maiúsculos, que elimino):

Invenzione bella, nuova, utile et admirabile al paragone, ritrovata da Sannio, ne la quale, con l'aiuto di quel Dio che nascendo gli diede tanta virtù, puote infondere in ogni intelletto ogni dottrina. Primieramente in lettere latine e greche in un giorno al più, hebreo in due, caldeo in tre, grammatica in quattro, logica in cinque, philosophia in sei, poesia in sette, aritmetica in otto, strologia in nove, medicina e tutto il resto in dieci. Promette doppo questo il vero modo d'apprendere ogni mistero e la strada d'ascendere ad ogni grado. E tutto s'insegna per dieci scudi⁶⁹.

Essa contra-escola singular e trocista, que tem a sua sede na livraria, é um resmungo contra aqueles *curricula* que há algum tempo caracterizavam a moderna formação nas escolas humanísticas, institucionalmente devotadas aos *studia humanitatis* e às *humanæ litteræ*, não certamente contra as escolas onde se aprendem os mesteres das artes mecânicas (que depois são explicitamente citadas e rejeitadas)⁷⁰.

⁶⁹ Franco, *Dialogi piacevoli*, p. 294.

⁷⁰ Ao interlocutor, Vincenzo Cautano, seu amigo de infância que é de Benevento, Sannio pergunta: “Vuoi tu per ciò sdegnarti e lasciando quello per cui sei fatto nobile et immortale, darti in preda d'uno essercitio manuale, donde vile e sconosciuto sarai nel mondo?” (*ib.*, p. 294). A exemplificação das artes mecânicas é proposta com *gradatio* ascendente, do vendedor e do barbeiro até ao pintor, ao arquitecto, ao calígrafo, ao miniaturista. Como exemplos inatingíveis das mais cotadas (que ainda não se encontravam emancipadas nem elevadas ao nível das artes liberais), Sannio cita, por ordem, Tiziano Vecellio, Sebastiano Serlio, Francesco Alunno e Iacopo del Giallo.

O universo das artes e das ciências assume, pois, uma perimetria significativa. Visa as novas “artes liberais” e as novas virtudes que lhes são próprias, tanto mais que logo correlacionadas com a “arte de i librari”: “ove, per entravenire il traficcare de i libri e di carte scritte, saria manco male l’essercitarla”, porque, na realidade, é o único *mistierto* em que “si possa e guadagnare e studiare tutto in un tratto”. É, de facto, na livraria, que se encontram os instrumentos para todos os saberes e para todos os ofícios (que são sempre e por si uma arte, enquanto habilidade e competência para saber fazer uma determinada coisa), tal como o anuncia a “caixa” de propaganda apresentada por Sannio no exórdio, e como, de seguida, o explicitam as suas palavras:

Hora tu dei sapere che, se ben l’arte di vender libri pare la più facile che si ritruovi, per essercitarla ben bene bisogna altro che haver bottega con la bella insegna apiccata sinanzi a la porta, carte qua, libri indorati là, legatori dentro e legatori fuori, starti là fitto come un bastone e dire: “Tanto ne voglio e tanto ne volsi”. Vi bisogna havere mill’altre industrie e che tutte si sappiano mostrare a tempo, per guadagnare un bel thesoro ogni anno⁷¹.

Essa observação caracteriza o trabalho do livreiro em termos diversos, se não opostos, aos que dizem respeito a um comum vendedor. Deve dar mostras da mais ampla competência, com espírito empreendedor, para se poder posicionar adequadamente no contexto quer de uma exuberante oferta editorial, quer de uma procura de leitura direccionada, mediante um processo de ascensão tão vertiginoso que logo tenha necessidade de mediadores sagazes e hábeis⁷², a fim de que essa procura e essa oferta se possam proficuamente cruzar (e, portanto, tornar rico um livreiro arguto, o qual só o é, indispensável observar, se mantém uma relação directa com o editor/tipógrafo e conhece todas as suas novidades).

⁷¹ *Ib.*, p. 296.

⁷² A explosão do livro tipográfico não deixa de ser registada no texto: “se coloro che componono e che stampano sono hoggi le due parti de gli huomini, chi potrà mai raccogliere tanti libri?” (*ib.*, p. 297).

A habilidade e a competência do livreiro, apesar de estarem intimamente ligadas e de serem, a vários títulos, dependentes uma da outra, com respeito à produção tipográfica, devem-se fazer expressão, contudo, de uma ampla margem de autonomia, para que a livraria possa ser funcionalmente rica “di tutti i libri”, ou seja, para que possa ser generalista e não selectiva, dirigindo-se a qualquer tipo de leitor comum e não unicamente aos especialistas, sem que esteja apenas vocacionada para livros de qualidade. O livreiro também deve saber trabalhar a partir dos catálogos dos editores, conferindo particular atenção aos livros que nele permanecem durante muito tempo (os *evergreen*, como dizem os técnicos), e não tendo como única preocupação os livros do momento, mais ou menos efémeros:

Prima v'è di mistiero che tengniate di tutti i libri. Non guardate che il tale è buono e il tal altro è tristo, quegli si spacciano e questi no, perché opre domani si venderanno che hoggi non hanno corso, e quelle che hoggi corrono domani saranno zoppe. Non guardare che l'opre de' goffi, de' ceretani e de' gnoranti han qualche spaccio tal volta, perché di là a tre di si scopre la cosa in rame e quanto più stanno, più vanno a monte, e le cose de i veramente dotti restano sempre in piede⁷³.

Os tais “veramente dotti” que se opõem, com os seus livros, aos livros dos charlatães e dos ignorantes, não activam, de modo nenhum, um mercado especializado de alta cultura, nem nada têm a ver com o nicho do livro humanístico (além do mais, em latim). Sannio quer-se referir explicitamente aos livros da cultura literária contemporânea em vulgar, domínio amplamente dominado pelo livro de poesia. Mas para poder proceder nesse sentido, deve distinguir, previamente, os livros modernos das tantas impressões que são “populares” em virtude da medíocre condição do seu pobre e grosseiro corpo material, mais do que em virtude da compleição linguística e formal do seu texto. E, de facto, Sannio esclarece logo o assunto, exemplificando quais são os títulos mais representativos dessa livraria actualizada e na moda, aberta ao novo povo dos leitores comuns: títulos emblemáticos, todos eles, da

⁷³ *Ib.*, p. 296.

disponibilidade de uma oferta plural. Fá-lo depois de ter erigido, para essa livraria avisadamente generalista, uma explícita insígnia de Pietro Aretino (a *insalata*):

Si che per la miglior parte si è l'havere d'ogni insalata. Gli appetiti de gli huomini sono diversi. A chi piace l'*Orlando furioso* et a chi l'*Ancroia*, a chi il Seraphino et a chi il Petrarca, a chi l'*Historia* del Sabellico et a chi quella di Gioan Villani. A chi i *Capitoli* del Bernia et a chi quegli del signor Quinto. A chi le *Regole* del Fortunio, a chi le *Tre fontane* del Liburnio. Et a chi la *Cazzaria* de l'Ariosto et a chi la *Vita de' santi Padri*⁷⁴.

Apesar de esse pequeno catálogo suscitar tantos outros comentários, não se pode deixar na sombra a presença, em contraposição simbólica, de Serafino Aquilano e de Petrarca. De um ponto de vista estrutural, é a argumentação que, mais tarde, no ano da morte de Bembo, levará Franco a cunhar o famoso dito sobre a função estratégica dessa contraposição, na história da poesia italiana (“s’egli [Bembo] non fusse stato sì Petrarchista, noi altri a quest’hora saressimo Tebaldei”). O motejo é certamente eficaz, porque representativo da clara bipolarização que se consumou num passado ainda próximo (recordo que Tebaldeo morre em 1537): por um lado, a velha lírica de corte (com os seus livros onde pululam todos os tipos de formas métricas e todos os tipos de situações comunicativas), por outro lado, a nova lírica dos petrarquistas (sequazes de Bembo) que encontrou o seu modelo único e reconheceu o seu próprio Pai, imitando-o em livros que se foram tornando, por escolha estratégica, absolutamente sóbrios no título e nas formas métricas (rimas; sonetos e canções)⁷⁵, mas também homólogos por língua, temas e funções comunicativas.

⁷⁴ *Ib.*, pp. 296-297.

⁷⁵ Que antes da reforma de Bembo circularassem também livros de rimas com a indicação de “sonetti” ou de “canzoni” / “canzonette” no próprio título (por exemplo, Burchiello, Serafino Aquilano, Antonio Tebaldeo, Matteo Franco, Ludovico Sandeo, Francesco Allegri, Leonardo Giustinian, Niccolò Lelio Cosmico), não contradiz o facto de que, a partir de Bembo, essa escolha exclusiva de formas métricas se proponha como explícita declaração de alinhamento petrarquista.

Pelo que diz respeito, em particular, ao prepotente regresso de Petrarca, na primeira metade do século XVI, o contraponto entre a velha e a nova lírica passa também pelas tantas edições do *Canzoniere* comentadas e enriquecidas por paratextos. São tão numerosas – observa Sannio – que não é possível, nem conveniente, ter na livraria “tutti i commenti sopra il Petrarca”⁷⁶. Mas não só: o contraponto passa também, e sobretudo, pelas edições, cujo número aumenta a olhos vistos, dos livros de poesia dos seus declarados sequazes, os petrarquistas, que são tantos: “Tu dei sapere, Cautano, che siamo a un tempo che nel far sonetti e canzoni non è cane pisciato che non se ‘l becchi”⁷⁷.

Se Nicolò Franco retoma, uma vez mais, a sua polémica contra o petrarquista ladrão de *parollette* (“Sai che come i putti sanno accordare tre desinentie si credono far fortuna al Petrarca. Sai che sono uscite in campagna certe gentuzze che se non rubbano quattro versi non ne sanno mettere due insieme”), dessa feita, toma por referência os resultados de tais práticas furtivas. São tantos os que imprimem as suas rimas (dando-lhes este mesmo título) que a livraria corre o risco de ficar entulhada com livros de poesia sem qualquer valor: “E sai ultimamente che i rimatori ch’io dico non hanno né fama né credito, né sono per haverne mai. E per tanto ti do per consiglio che de le baie loro non si tenga imbrattata la tua bottega, ma che sentendo dire ‘sonetti’ e ‘rime’, debbi subito serrar le porte”⁷⁸.

⁷⁶ Franco, *Dialogi piacevoli*, p. 297.

⁷⁷ *Ib.*, p. 300. Assinalo desde já um detalhe, que mereceria uma reflexão aprofundada: evocar, como o faz Sannio, “sonetti e canzoni”, implica a remissão para os títulos de tantos livros, emblematicamente modernos, por – conforme o mostrei – seleccionarem ao máximo as tipologias métricas. São os títulos de muitas edições de Petrarca, e também de Sannazaro, bem como da *Giuntina* de rimas antigas de 1527 (*Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Firenze, Giunta). É outra a extensão dos títulos de Serafino Aquilano, e também de toda a poesia de corte, como seja, por exemplo, *Opere, cioè epistole, sonetti, strambotti, egloge, capituli, barzellette*, Milano, Da Legnano, 1516.

⁷⁸ Franco, *Dialogi piacevoli*, pp. 300-301.

4. O PÚBLICO DA POESIA: LEITORES, AUTORES E LIVROS DE RIMAS

LIVROS INTITULADOS, *Rime di...*, portanto. Livros de rimas a serem exibidos pela rua e nos retratos: livros de rimas a serem lidos e escritos, citados e estudados.

Há um dado indispensável. Na sua sóbria instância denotativa, esse título (*Rime di...*) exprime um máximo de força conotativa, enquanto prova, que vale por si e contrastivamente, do novo tipo de relacionamento que pelo cortesão gentil-homem é mantido com o livro em geral e com o livro de poesia em particular: para ser petrarquista, para declarar a própria identidade a quem o olha, exibindo-a orgulhosamente, como quem a põe à frente (aquilo que é, propriamente, “frontispício”). Rimas, pois, uma nova marca original e identitária de pertença.

No seu contundente ecrã, Nicolò Franco colhe lucidamente, uma vez mais, o sentido profundo de quanto conota o nascimento da moderna poesia, a sua instância primária de imitação classicista que visa, estrategicamente, o alcance da perfeição de uma forma tão simples quanto complexa (porque mima a natureza mimética), pelo que diz respeito, por exemplo, à própria forma da poesia, através de uma radical limpeza da luxuriosa estupefação resultante da experiência vétero-cortesã de Tebaldeo (para dizer um nome).

Rimas e basta, portanto.

Quando se procura confrontar essa descontinuidade com os anais bibliográficos, logo se verifica que ela não é nem imediata, nem total. Tem, contudo, uma data de início muito precisa, que não pode ser outra que não aquele ano de 1530 que vê sair a *princeps* das *Rime* de Bembo (Veneza, 1530)⁷⁹. Mas não é, de forma alguma, solitário, esse nascimento da poesia (e da literatura) moderna, se ocorre um ano depois da edição das *Rime* de Giovan Giorgio Trissino (Vicenza, 1529); se é susceptível de ser correlacionado com o facto de as *Rime* continuarem a ser, há muito tempo, uma das duas modalidades através das

⁷⁹ Recordo que, ao longo do século XVI, à *princeps* se seguem, pelo menos, outras dezassete edições (todas elas de Veneza), as quais continuam a decalcar a instância modelizante do título, em particular depois de 1540, quando o magistério de Bembo se encontra universalmente assimilado.

quais são repetidamente publicados, a maior parte das vezes em Veneza, os poemas em vulgar de Sannazaro (o outro é, significativamente, *Sonetti e canzoni*); e se é como *Rime* que é rebaptizada *La bella mano* de Giusto de' Conti (Venezia, 1531)⁸⁰. A tendência logo se passa a exprimir em tintas fortes. Se até esse ano apenas há a registar essas ocorrências de *Rime* nos títulos dos livros impressos (a confrontar, além do mais, com a enchente de volumes feitos para serem manuscritos ou destinados a permanecerem como tal)⁸¹, a partir de então *Rime* passa a ser um título de ordenança, de alguém que se professa, já no frontispício, petrarquista.

Se depois se recorda a feroz tirada de Sannio acerca dos instrumentos bibliográficos então disponíveis, logo se encontra o seu correspondente directo na emersão, cada vez mais nítida, e que depois se fará prepotente, dos livros dos novos poetas, os petrarquistas. É certo que nem todos eles são de imediato reconhecíveis, por andarem misturados e por se confundirem na selva dos livros dos poetas de corte, com os

⁸⁰ Mas as tendências emergentes nos títulos dos livros de poesia escritos pelos protagonistas da moderna literatura são também diferentes. Se Bernardo Tasso publica, em 1531, 1534 e 1537, em Veneza, três livros de rimas, intitulado-os, conotativamente, *Amori*, Luigi Alamanni publica as suas *Opere toscane* (Lion, 1532; um título que não é simplesmente denotativo, tendo em linha de conta a situação do autor, exilado em França).

⁸¹ Estando ainda por fazer, conforme explicarei adiante, um levantamento sistemático dos livros de rimas manuscritos, nas suas diversas tipologias, é, todavia, indispensável ter em linha de conta livros de rimas de determinados escritores da primeira metade do século XVI que só hão-de sair em edição póstuma. Exemplar é o caso de Ludovico Ariosto, que organizou um seu cancionero já depois de 1522 (actual manuscrito Vaticano Rossiano 633 da Biblioteca Apostolica Vaticana; cf. Cesare Bozzetti, “Notizie sulle Rime dell’Ariosto”, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno Editrice, Roma, 1985, I, pp. 83-118), e cuja *princeps* é, porém, de 1546 (Veneza). Igualmente exemplar é o caso de Matteo Bandello, que transcreve de sua mão o manuscrito-dedicatória (a Margarida de França) do seu livro de rimas, de 1544, quando já tem quase sessenta anos, o qual não passará pelo prelo senão em 1816. Mas também se deve fazer referência ao milanês Renato Trivulzio e a tantos autores que não são representados por um livro tipográfico.

seus fantasiosos títulos⁸², mas quase todos são publicados em Veneza com o título de *Rime*, conforme o documenta este conjunto de dados, relativo, precisamente, às edições da década de 1530: *Rime amorose* de Georgio Bizantio Catharene (1532), *Il sogno di Parnaso con alcune altre rime d'amore* de Lodovico Dolce (1532), *Rime nuove amorose di messer Giovanni Bruno patritio riminese* (1533), *Le rime volgari* de Lodovico Martelli (1533), *Le rime del magnifico messer Alvise Priuli* (1533), *Rime* de Giovan Battista Schiafenato (1534), *Rime* de Antonio Mezzabarba (1536), *Rime del Brocardo et d'altri authori* (1538; os outros são, Francesco Maria Molza e Nicolò Delfino), *Rime toscane d'Amomo per madama Charlotta d'Hisca* (1538), *Rime et prosa di messer Luigi da Porto* (1539). Nesse lapso temporal, não venezianas, são tão só as edições das *Rime* de Vittoria Colonna (Parma, 1538) e das *Rime* de Antonio Gherardo, o amigo de Nicolò Franco (Roma, 1538). Mas intitula-se, igualmente, *Rime*, a outra edição, a seguir à *Giuntina* de 1527, das composições de *diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte* (Veneza, 1532).

Faça-se um único, demasiado sucinto, confronto, por contraste com a centralidade veneziana do livro de rimas, já ao longo da década de trinta. Em Roma, era intensamente praticada a provocação do capítulo em *terza rima* (com Francesco Berni e os seus companheiros), que, por sinal, chegou aos prelos venezianos em 1537 e 1538, enquanto os académicos “della Virtù”, guiada por Claudio Tolomei, experi-

⁸² Só um punhado de exemplos. Se são sempre vistosos, os títulos de Caio Baldassarre Olimpo Alessandri (*Gloria, Linguaccio, Nova Phenice, Camilla, Olimpia, Ardelia, Parthenia, Pegasea, Aurora*, várias vezes reimpressos, quase todos os anos, ao longo de um considerável lapso temporal), igualmente o são tantos outros (e aos títulos corresponde também uma métrica, nem sempre petrarquesca): Ercole Bentivoglio, *Il sogno amoroso* (1530), Eustachio Celebrino, *Pantheon* (1530), Gregorio di Riccardi, *Viaggio amoroso intitolato el Diamante* (1530), Girolamo Britonio, *Gelosia del sole* (1531), Giovanni Paolo Vasio, *Theatri d'Amore* (1531), Francesco Fei, *Lucilla Politiana* (1532), Ascanio Botta, *Rurale* (1533), Giuseppe Fedeli, *Giardino di pietà rithmico* (1533), Giovanni Battista Verini, *Ardor d'Amore* (1534), Iacopo Beldando, *Lo specchio de le bellissime donne napoletane* (1536), Diomedede Guidalotti, *Potentia d'Amore* (1538), Eurialo Morani, *Vita disperata* (1538), etc.

mentavam o rigoroso restauro dos metros clássicos nos *Versi e regole della nuova poesia toscana* (editados em Roma no ano de 1539)⁸³. Entretanto, Florença, que nessa década publica pouco mais de cinquenta livros, exceção feita à edição das *Opere toscane* de Alamanni (contextual, em 1532, à de Lion) e à reimpressão das *Rime* de Sannazaro (1533), não se sente de forma alguma atraída pela experimentação da poesia moderna, preferindo insistir sobre uma sólida tradição autóctone de sagradas representações e de várias tipologias em prosa.

Regressando ao dinamismo do livro de rimas e aos repertórios bibliográficos que lhe dizem respeito, há a registar, a partir de 1540, uma verdadeira e própria explosão⁸⁴, que se espalha por todo o lado, de edições de *rime*, variamente conotadas: *Le nuove rime con l'amoroso concetto* de Antonio Boatto (Veneza, 1540), *Le belle rime di messer Veronese da Pistoia* (Verona, 1540), *L'amorose rime* de Luigi Borra (Milano, 1542), *Le rime* de Diego Sandoval di Castro (Roma, 1542), *Rime* de Lodovico Domenichi (Veneza, 1544), *Sonetti et altre rime* de Marco Cademosto (Roma, 1544), *Rime liggiadre de gli Accademici novi et spiriti gloriosi di Latio* de Michelangelo e Scipione Biondo (Veneza, 1545), *Rime et prose volgari* de Giovanni Brevio (Roma, 1545), *Rime* de Tommaso Castellani (Bologna, 1545), *La nimpha ti-berina del Molza novellamente posta in luce con altre sue rime, et de altri diversi autori non più vedute in stampa* (Ferrara, 1545), *Le rime di messer Lodovico Ariosto non più viste et nuovamente stampate* (Veneza, 1546), *Rime* de Giovanni Agostino Caccia (Veneza, 1546), *Rime* de Tullia d'Aragona (Veneza, 1547), *Rime di messer Alessandro Lionardi gentil'huomo padovano* (Veneza, 1547), *Rime* de Remigio Nannini (Veneza, 1547), *Rime* de Girolamo Parabosco (Veneza, 1547), *Rime* de Laura Terracina (Veneza, 1548), *Rime* de Agnolo Firenzuola (Firenze, 1549), *Rime* de Emanuele Grimaldi (Genova,

⁸³ Vd. a sua reedição facsimilada, a cura e con introduzione di Massimiliano Mancini, Vecchiarelli, Manziana, 1996.

⁸⁴ Um só dado geral e em bruto, de toda a maneira extremamente significativo: da consulta dos dados do *Censimento delle edizioni italiane del Cinquecento*, que se encontra *on line*, são mais de 750 as edições que levam *Rime* no título, entre 1540 e 1600.

1549), *Rime volgari* de Lodovico Pasquali (Venezia, 1549), *Rime* de Anton Giacomo Corso (Venezia, 1550), etc., etc.⁸⁵

Não há nada a dizer: essa série de livros de rimas dos modernos poetas (tais – repito-o – porque petrarquistas) assinala o território próprio e constitutivo de quanto convém definir como Petrarquismo. E revela a identidade do novo público da poesia, nos seus autores e leitores.

Se o Petrarquismo é formado, em primeira instância, por livros de rimas, na sua extraordinária qualidade, bem como na variedade das suas tipologias (de um só autor, de diversos autores, recolha), todavia, não é feito só de livros. O seu corpo físico reenvia, de facto, para uma infinita série de práticas, tão genéricas como efémeras, que conotam a cultura do gentil-homem moderno e, ainda antes disso, do autor/poeta na sua individualidade, por serem parte distintiva das suas novas competências em letras humanas, a despender e a exhibir na civil conversação, entre academias e salões, onde se mostra que se sabe dizer uma poesia, que se sabe cantar (a vozes) um madrigal. Há que reflectir mais profundamente sobre esse aspecto, mas, entretanto, considere-se como é conveniente adquirir essa dimensão pública da poesia, no seu fazer-se e no seu dizer-se: práticas do estar em conjunto, num livro dividido, no espaço de uma academia e de um salão.

Com tais observações, regresso à tipologia dos livros de rimas, em particular, à da recolha. É, certamente, a novidade mais retumbante, que logo se torna avassaladora, não tanto pela emulação serrada entre os editores e entre os seus colaboradores redactoriais, quanto por pôr em jogo a decisiva parte que lhes toca na construção dos estatutos da moderna poesia. São eles editores e redactores, os protagonistas do projecto e da realização dessa nova tipologia de livro, autónoma, por estatuto editorial, das antologias que daí a pouco irão florescer, em termos por tudo homólogos e em tudo paralelos, relativamente a quanto sucede (exactamente nos mesmos anos e igualmente em Veneza) com

⁸⁵ A profundidade semântica da nova titulação sobriamente denotativa ressalta da “parte quinta” da *Libreria* de Doni (primeira edição de 1550), que fornece a “tavola generale di tutti i libri volgari” (Doni, *Libreria*, pp. 222-224). São 36 as obras aí registadas com o título de *Rime*.

o livro de cartas (de um só autor e de diversos autores, também em antologia)⁸⁶.

Característica extraordinariamente significativa, é que o ritmo com que as edições dessas recolhas de *rime di diversi* se seguem umas às outras é periódico, quase anual, como se se tratasse de uma revista militante (conforme hoje diríamos), de um anuário (ou de um almanaque) de poetas novos e novíssimos, com o cortejo dos seus amigos e companheiros, todos unidos, no corpo de um livro, em torno do amor pela poesia de Petrarca, todos desejosos de exibirem a nova competência prática adquirida, de leitores e de escritores, de especialistas e de diletantes, como o reconhece Girolamo Ruscelli⁸⁷. Todos profundamente persuadidos de que praticar e publicar (também para se mostrarem e para serem reconhecidos pelos seus homólogos) essa nova competência é também parte constitutiva e própria da moderna forma de viver do gentil-homem (da gentil-mulher), “supremo ornamento” da dignidade de cada um, porquanto “supremo ornamento” de todos, segunda natureza comum e partilhada.

Basta percorrer a sequência dessa nova tipologia de livro para apurar que pretende propor-se e ser reconhecida (na livraria) como um periódico de poesia que numera progressivamente as suas saídas editoriais (com alguns problemas na ordem, quando se abre a concorrência entre editores): primeiro livro em 1545 (preparado por Lodovico Domenichi, Venezia, Giolito, e reimpresso em 1546 e em 1549), segundo livro em 1547 (Venezia, Giolito, e reimpresso em 1548), terceiro livro em 1550 (sob os cuidados de Andrea Arrivabene, Venezia, Al

⁸⁶ Sobre esse aspecto da cultura literária e editorial, não há ainda a registar um desenvolvimento do interesse historiográfico e crítico comparável ao suscitado pela lírica. O quadro geral de informações e problemas continua a ser o descrito em *Le “carte messaggere”. Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di Amedeo Quondam, Bulzoni, Roma, 1981.

⁸⁷ Do incansável trabalho que levou a cabo nas redacções editoriais, em prol da difusão e da valorização da poesia contemporânea, enquanto organizador de recolhas e de antologias, e também do formidável instrumento que é o *Rimario*, um êxito pluri-secular, falta ainda uma análise de conjunto. Tratei do assunto no citado, *Il naso di Laura*, pp. 108-114, 123-132 e 132-146.

segno del Pozzo), quarto livro em 1551 (organizado por Ercole Bottrigaro, Bologna, Giaccarello), quinto livro em 1552 (por Lodovico Dolce, Venezia, Giolito, e reimpresso em 1555), sexto livro em 1553 (por Andrea Arrivabene e Girolamo Ruscelli, Venezia, Al segno del Pozzo), sétimo livro em 1556 (por Marco Antonio Passero e Lodovico Dolce, Venezia, Giolito)⁸⁸.

Tudo isso em dez anos vertiginosos. Não há dúvidas de que a insistente sequência de títulos mostra como é intensa a procura dessa particular tipologia e como é serrada a concorrência entre editores. A análise da procura fornece alguns dados relevantes: os 537 autores publicados nos sete livros delimitam o circuito privilegiado dos leitores de rimas (os leitores “fortes”, motivados e fidelizados), exibindo com toda a evidência a nova função, de marca identitária, que o estar lá (na recolha) produz. *Gentis-homens petrarquistas: na moda.*

Deixando para melhor oportunidade o levantamento analítico desses 537 poetas, activos entre 1545 e 1556, regresso ao editor Giolito. Perante uma concorrência cada vez mais difusa, compreendeu, com a sua bem conhecida intuição, que o tempo das recolhas de diversos autores se tinha esgotado, que já não estava na berra, também porque os autores (todos petrarquistas por ordenança) preferiam sair em letra de forma cada um por si, em edições autónomas, pequenas ou grandes que fossem, ou então em recolhas enquadradas numa tipologia selectiva territorial (autores de uma cidade, precisamente como os de Brescia)⁸⁹ ou institucional (autores membros de uma mesma academia)⁹⁰,

⁸⁸ A partir dos dados publicados no citado estudo *on line* de Simone Albonico, <<http://rasta.unipv.it>>, faço a projecção do conteúdo desses sete volumes de *rime di diversi*: 537 autores e 3757 textos (com uma média de sete textos, por si significativa da presença, em cada volume, quer de poetas “profissionais”, quer de poetas “diletantes”). É também muito importante a informação relativa às formas métricas: 3225 textos são, de facto, sonetos (cerca de 85% do total)!

⁸⁹ Para além das já citadas, *Rime di diversi illustri signori napoletani*, editadas por Giolito em 1552 e em 1556.

⁹⁰ O primeiro livro impresso que diz respeito à actividade de uma academia continua a envolver Nicolò Franco, *Dialogi maritimi di messer Giovan Iacopo Bottazzo, et alcune rime maritime di messer Nicolò Franco et d'altri diversi spiriti*

e mesmo de género (mulheres-autor, demasiado enfatizadas numa impossível autonomia relativamente ao todo)⁹¹ ou de ocasião celebrativa⁹².

Giulio decide, pois, marcar uma descontinuidade, fazendo, além do mais, o balanço pessoal de uma década de poesia nova e reivindicando, da mesma feita, o seu primado no sector. Em 1556, publica um volume de *Rime di diversi et eccellenti autori, raccolte da i libri da noi altre volte impressi, tra le quali se ne leggono molte non più vedute, di nuovo ricorrette e ristampate* (reimpresso muito mais tarde, em 1586). É o primeiro núcleo da antologia que, a partir de então, se torna necessária, para fornecer uma bússola ao leitor, que corre o risco de se perder no meio de tanta oferta, e para exhibir, em sinal de uma continuidade na longa militância cultural levada a cabo sob a insígnia da

dell'Accademia de gli Argonauti, Ruffinelli, Mantova, 1547; e seguidamente, *Sonetti de gli Accademici Trasformati di Milano*, Borgi, Milano, 1548; *Rime degli Accademici Affidati di Pavia*, Bartoli, Pavia, 1565; *Rime degli Accademici Eterei*, Comin da Trino, Venezia, 1567; *Rime degli Accademici Occulti con le loro imprese et discorsi*, Vincenzo di Sabbio, Brescia, 1568; *Rime de gli Accademici Accesi di Palermo*, Maida, Palermo, 1573; *Rime degli Accademici Fedeli*, Bonardo, Bologna, 1578; *Rime degl'illustrissimi Accademici Eterei*, Caraffa, Ferrara, 1588; *Rime degli Accademici Gelati di Bologna*, Rossi, Bologna, 1597.

⁹¹ Também editadas em recolha, *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*, Busdrago, Lucca, 1559 (a cura di Lodovico Domenichi). Para um panorama de conjunto, reenvio para secção, “Lirica femminile”, organizada por Giorgio Forni, da citada antologia, *Lirici europei del Cinquecento* (textos de Veronica Gambarà, Vittoria Colonna, Tullia d’Aragona, Laura Terracina, Chiara Matraini, Isabella di Morra, Gaspara Stampa, Laura Battiferri, Tarquinia Molza, Veronica Franco, Isabella Andreini). Cf. também *Poetesse italiane del Cinquecento*, a cura di Stefano Bianchi, Oscar Classici Mondadori, Milano, 2003 (com a mesma selecção, excepto Tarquinia Molza).

⁹² Por exemplo, *Rime di diversi eccellenti autori in vita e in morte dell'illustre signora per Livia Colonna*, Barrè, Roma, 1555; *Del tempio alla divina signora Giovanna d’Aragona*, Pietrasanta, Venezia, 1554 (organizada por Girolamo Ruscelli); *Rime di diversi in morte della signora Irene di Spilimpergo*, Guerra, Venezia, 1561 (organizada por Giorgio Gradenigo e Dionigi Atanagi); *Rime di diversi eccellenti autori in morte della illustrissima signora donna Hippolita Gonzaga*, Scotto, Napoli, 1564.

Fénix, quanto de melhor tinha sido produzido pela vastíssima experiência da poesia *giolitina*⁹³.

Se é Giolito a captar, uma vez mais, os sinais do tempo, logo a seguir, em 1558, é Girolamo Ruscelli, seu antigo colaborador e infatigável príncipe (juntamente com Lodovico Dolce, pelo menos) da nova figura profissional do redactor de edição, a propor uma nova e mais orgânica antologia de poesia contemporânea, *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati* (Venezia, Sessa)⁹⁴, as flores dos poetas petrarquistas, seleccionadas e dispostas num conjunto cuja excelência é exemplar, cânone de uma tradição universalmente reconhecida como *ilustre*.

O momento assinalado pelas antologias de 1556 e de 1558 é verdadeiramente excepcional, se se considera que só passou um quarto de século sobre a *princeps* das *Rime* de Pietro Bembo. O público da poesia moderna é tão basto que não só requer uma bússola de navegação pela livraria, como exige a definição de uma tabela de qualidade, a ser necessariamente actualizada, e de imediato, face ao imparável aumento de autores e leitores de poesia. Os *Fiori* de Ruscelli são um início, a fundação de uma tipologia, logo relançada. E se em 1560, na periférica Cremona (editado por Conti), é publicado o nono livro das *Rime di diversi autori eccellentissimi*, último da série inaugurada em 1545, continua a ser Giolito a insistir sobre a nova fórmula da antologia, com *Il secondo volume delle rime scelte da diversi eccellenti autori*, editado em 1564, definitivamente consagrada pelos dois tomos das *Rime di diversi nobili poeti toscani*, preparados por Dionigi Atanagi (Venezia, Avanzo, 1565)⁹⁵.

⁹³ A antologia (preparada por Lodovico Dolce, apesar de a carta-dedicatória ser retrodatada de 1553) tem proporções adequadas à situação. Contempla 912 textos de 69 autores (a média de textos por autor eleva-se, pois, a mais de 13%), continuando 90% dos textos a ser sonetos.

⁹⁴ Essa antologia é quase tão imponente como a outra. Abarca 877 textos, embora o número de autores passe para metade (só 39), aumentando, assim, o índice médio de representatividade (que salta para 22%). Aumenta igualmente a parte que toca aos sonetos, mais de 92%.

⁹⁵ Para obter todas as notícias acerca desses volumes e dos textos que neles se incluem, recorri aos dados compilados por Albonico, em <<http://rasta.unipv.it>>. O nono livro reúne, precisamente, 524 poemas de 74 autores (os sonetos

Ficamo-nos por essa altura de meados do século XVI, sem deixar de lançar um olhar mais abrangente, que chegue, pelo menos, até à *Rime* de Giovan Battista Marino, as quais, em 1602, irão içar a bandeira do brio dos modernos, orgulhosos de alinharem nas fileiras de Torquato Tasso. Poderão fazê-lo, em particular, porquanto conscientes participantes na intensidade da experimentação de novas formas líricas, transformando profundamente não só o seu estatuto comunicativo, mas sobretudo a sua *actio*. É seu perfeito emblema o triunfo do madrigal, enquanto poesia em música e poesia para música⁹⁶.

Temos de o reconhecer: habituámo-nos, durante demasiado tempo, nós, estudiosos de literatura, a considerar o madrigal como uma forma métrica e basta (também na sua história autónoma, de Petrarca a Marino), isso para não repetir aquele antigo diagnóstico, que dele faz sintomática fase aguda da epidemia mais geral que é o petrarquismo⁹⁷. Para além disso, devemos admitir que foram as pesquisas dos musicólogos a mudar, finalmente, a nossa percepção não só do madrigal,

correspondem a 75%); o segundo volume das *rime scelte* de Giolito, 1201 composições de 43 autores (quase todas sonetos, 99,75%); os dois tomos de Atanagi, 1463 textos de 170 autores (com uma *ratio* autor/texto de 8,6%; os sonetos perfazem 86%).

⁹⁶ Para uma primeira introdução a essa extraordinária experiência cultural, limito-me a remeter para Giulio Cattin, *Il madrigale italiano del Cinquecento*, CLEUP, Bologna, 1986; Iain Fenlon, James Haar, *L'invenzione del madrigale italiano*, con una nota di Lorenzo Bianconi, Einaudi, Torino, 1992 (trad. de *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988).

Forneço um único macrodado, retirado, uma vez mais, do repertório *on line* das edições italianas do século XVI. Se são, no seu todo, 1334 as unidades bibliográficas que têm no sistema dos seus títulos o termo *madrigale* (sem distinguir, pois, livros de poesia de livros de música), só cinco foram publicadas em 1530. A partir dessa data, a sua difusão foi impetuosa: 22, na década de 1530; 111, na de quarenta; 125, na de cinquenta; 215, na de sessenta; 176, na de setenta; 357, na de oitenta; 323, na última.

⁹⁷ Apesar de ser bastante inovadora, também a secção que Salvatore Ritrovato dedica à “*esperienza del madrigale*”, na citada antologia, *Lirici europei del Cinquecento*, se continua a apoiar unicamente no texto literário.

como também da própria experiência da poesia quinhentista, ao chamar a atenção para aquela competência executiva que se encontra na base das práticas comunicativas que se tornaram próprias e constitutivas (também com o madrigal e com as rimas) do moderno gentil-homem classicista: saber fazer poesia e saber fazer música, suas novas e integradas marcas, identitárias e distintivas, “supremo ornamento” da sua nobreza, virtuosos entretenimentos do seu honrado ócio.

Parar por essa altura de meados do século XVI, com um olhar que não renuncie a fazer-se mais abrangente, comporta também, pelo menos, a evocação daquele quadrante da poesia neolatina que vai para além da fundação humanística, ao longo de Quinhentos, superando ainda a centúria em tempo e espaço⁹⁸: um jogo duplo, uma experiência de bilinguismo entre *eloquentiæ* homólogas (por decalque analógico directo dos novos idiomas do vulgar, relativamente ao latim restaurado pelos humanistas na sua *grammatica* originária) que se caracterizam por um dinamismo de grande relevo na sua expansão e na sua longa duração, tanto pelas formas como pelas funções, desde as gerações pós-humanísticas que continuam, porém, a pensar em latim (Bembo e

⁹⁸ Finalmente contemplada, numa secção autónoma inserta na antologia, *Lirici europei del Cinquecento*, “La poesia neolatina”, pp. 187-217, de Giorgio Forni (inclui textos de Pietro Bembo, Andrea Navagero, Giovanni Cotta, Marco Antonio Flaminio, Francesco Berni, Girolamo Angeriano, Baldassarre Castiglione, Andrea Alciato, Giulio Cesare Scaligero). A secção alarga-se ulteriormente: cf. pp. 241-246 (textos de Lodovico Ariosto, Celio Calcagnini), pp. 329-331 (Tarquinia Molza), p. 345 (Francesco Maria Molza), pp. 411-413 (Giovanni Della Casa), p. 542 (Mario Colonna), pp. 580-584 (Berardino Rota, Giano Anisio). É duplicada pela secção conclusiva da antologia que por Federico Cinti é dedicada ao “Petrarchismo neolatino fuori d’Italia”, pp. 1233-1335. Falta ainda, contudo, para a Itália, um repertório geral, semelhante à recente compilação de Pierre Laurens, *Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 2004; ou à fundamental recolha Pierre Laurens, Claudie Balavoine, *Musæ reduces. Anthologie de la poésie latine de la Renaissance*, Brill, Leiden, 1974. Entretanto, fervilham projectos, conforme o documenta a colecção de poesia latina (*Parthenias*), Edizioni Res, onde já foram publicadas as obras de Bembo, Cotta e Navagero, Flaminio, Berni e Castiglione e Della Casa, Molza.

Castiglione), até às gerações que acedem ao latim nos bancos da nova escola que encontra a sua renovada *ratio studiorum*⁹⁹.

Este reconhecimento sumário dos livros de rimas requer ainda uma outra observação geral, não para concluir, mas na tentativa de traçar uma perspectiva que se afigure mais coerente, susceptível de melhor dispor a série de problemas emergentes. Vai registada na seca formulação de uma agenda, com os seus *desiderata*, que vêm antes dos seus objectivos, tendo, porém, na sua base, uma questão prévia, que é, em meu entender, absolutamente primária.

Formulo-a assim: os dados bibliográficos relativos aos livros de rimas dos petrarquistas e, ainda mais, os dados internos que dizem respeito à tipologia das recolhas, deviam impor um vínculo, se não metodológico, certamente operativo, a qualquer percurso de pesquisa, por entre os livros dessa intensíssima estação. Vínculo esse que devia consistir no reconhecimento da obrigação de um confronto com a descrição analítica da sua formação em conjunto orgânico constituído por tantas tipologias diferenciadas, e isso por consabida instância genética, e não, certamente, por suma cumulativa. O carácter orgânico desse todo é tanto mais relevante, quando se tem em conta como e quanto constitua o próprio sistema de referência, quer de cada texto por si, quer de cada unidade bibliográfica, independentemente de escolhas individuais de forma e de estilo, bem como de tipologia de livro: é, pois, o ecossistema da poesia moderna. O ponto decisivo para uma abordagem arqueológica, entendida como recuperação do sentido original, do conjunto dos livros tipográficos de rimas, torna-se, porém, particularmente impenetrável, ao requerer o abandono não só de antigas ideias feitas em relação à cultura de antigo regime (o paradigma da “decadência” e o petrarquismo como doença endémica), mas também daquela projecção acrítica da literatura antiga (e não só da de antigo regime) que decorre das nossas actuais percepções da relação hierárquica entre os géneros literários (com domínio, hoje, da prosa narrativa, ou melhor, do romance), para reconhecer, muito simples e friamente, que o conjunto dos livros tipográficos de rimas

⁹⁹ Reenvio para o volume *I Gesuiti e la Ratio studiorum*, a cura di Manfred Hinz, Roberto Righi, Danilo Zardin, Bulzoni, Roma, 2004, em particular para o meu ensaio, “Il metronomo classicista”, pp. 379-507.

representa, e não unicamente pelas suas proporções quantitativas, o absoluto primado da poesia (e sobretudo da poesia lírica) no sistema cultural do Classicismo quinhentista, com as suas habituais práticas.

Em resumo, penso que qualquer análise de um livro ou de um texto individualizados deve ter em linha de conta este macrodado: entre 1470 (*princeps* do *Canzoniere* e dos *Triumphs*, Venezia, Vindelínus von Speyer) e 1600 (fronteira convencional dos livros de Quinhentos), são 5270 as unidades bibliográficas que constituem o conjunto dos livros de poesia¹⁰⁰. Embora esse macrodado se refira a um território mais amplo e mais articulado relativamente ao (lírico) dos livros de rimas, é indubitavelmente esse, no seu conjunto, o ecossistema de referência próprio de cada livro individualizado e de cada texto individualizado, de cada acto comunicativo e performativo que utiliza a poesia lírica, também para cantar, a várias vozes, um madrigal.

Tenho consciência de um duplo limite.

Falei sempre e só de livros de rimas produzidos pela indústria tipográfica, mas quem tiver alguma prática no estudo da tradição lírica sabe bem que existe (ou persiste), em absoluta sincronia e sintonia com a explosão dessa tipologia *artificialis*, também a tipologia (*naturalis*) do livro manuscrito¹⁰¹. Uma terra ainda incógnita, excepção feita a algumas informações por aproximação (de um único testemunho ou de um grupo) ou a algumas incursões descontínuas, destinadas a esta ou àquela edição crítica (a “tradição” textual, precisamente). O único mapa geral e, portanto, topográfico, que possa prestar ajuda, é o distribuído pelos tomos do extraordinário *Iter italicum* que Paul Oskar Kristeller quis generosamente oferecer à sua *res publica litteraria*¹⁰².

¹⁰⁰ É o macrodado do citado repertório de Italo Pantani, *Libri di poesia*.

¹⁰¹ Cf. Simone Albonico, “La poesia del Cinquecento”, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, v. 10, *La tradizione dei testi*, coordinato da Claudio Ciociola, Salerno, Roma, 2001, pp. 693-740; e, mais em geral, os diversos estudos contidos em, *Il libro di poesia dal copista al tipografo*.

¹⁰² Também disponível em formato digital, Brill, Leiden, 1995. A edição em papel, como hoje se diz, foi publicada no Warburg Institute de Londres pelo editor Brill, de Leiden, entre 1963 e 1992, com diversas reimpressões dos vários volumes. Saía *A cumulative index* dos seis volumes, Brill, Leiden, 1997.

São manuscritos de autor e autógrafos, esboços ou redacções tiradas a limpo¹⁰³, “copie preparatorie di esemplari di dedica o di edizioni trasformatesi in copia di lavoro”¹⁰⁴, cópias destinadas a ocasiões especiais¹⁰⁵. Mas são, sobretudo, manuscritos preparados por um leitor empenhado em construir uma miscelânea com as suas leituras preferidas, uma espécie de antologia pessoal para uso privado, com rimas de diversos autores, naturalmente. A serem descritos, no seu conjunto e na sua singularidade, mais do que como testemunhos da tradição textual de um autor, como testemunhos das práticas que conotam o público da poesia moderna, enquanto sinais da sua competência activa.

Feitas tais considerações, creio que só nesse contexto geral e de conjunto poderiam encontrar mais apropriada discussão, porquanto não episódica, todos os problemas que estão imediatamente ligados com as proporções e o dinamismo inerentes ao nascimento e à difusão do Petrarquismo, nas diversas línguas e nas diversas culturas da Europa, enquanto forma histórica da poesia lírica de antigo regime, atributo próprio e distintivo da identidade cultural do moderno gentil-homem, sua segunda natureza.

¹⁰³ “Si tratta spesso di manoscritti in cui l’autore elabora i propri testi, come ad esempio il Viennese delle *Rime* di Bembo, gli autografi e i manoscritti di bottega di Michelangelo, il Casanatense e il postillato Trivulziano delle *Rime* di Bernardo Capello, il ‘codice degli abbozzi’ di Domenico Venier, i tanti manoscritti della mano di Varchi conservati nelle biblioteche fiorentine” (Albonico, “La poesia del Cinquecento”, p. 693).

¹⁰⁴ *Ib.*, pp. 693-694, com remissão para o manuscrito veneziano (BNM It. IX 143 = 6993) da primeira recolha de Bembo e para o florentino (BNC Magl. VII 794) de Giovanni Della Casa. Dei-me conta da vastidão dessa tipologia submersa de livro, quando trabalhava na edição das *Rime* de Trissino (que saíram em 1981), ao indagar a série de manuscritos que contém um ou mais textos seus. *Codices descripti*, na sua maior parte, mas susceptíveis de serem cotejados com práticas totalmente autónomas, pelo que diz respeito aos problemas de constituição de um aparato crítico.

¹⁰⁵ *Ib.*, p. 694, recomendando a melhor atenção ao “manoscritto di Jena delle *Rime* di Trissino, al Rossiano delle rime di Ariosto, ai manoscritti pergamenei delle *Rime* di Bembo o di Vittoria Colonna”.

Vou procurar indicá-los, como necessárias descrições analíticas, em primeiro lugar, dos processos gerais:

– Das relações entre Petrarquismo e sistema cultural do Classicismo, isto é, de como o Petrarquismo contribui para a definição de estatutos e cânones “nacionais” que têm por função a imitação classicística.

– Das relações entre Petrarquismo e imitação, isto é, de como o Petrarquismo, enquanto sistema linguístico da repetição, não seja redutível às práticas mais banais e estereotipadas dos ladrões de *parollette*, mas antes à experiência imitativa de performance como factor dinâmico permutável, geneticamente metamórfico, conforme sempre o é na economia classicística.

– Das relações entre Petrarquismo e processo de formação das línguas “nacionais”, isto é, de como o Petrarquismo contribui para a sua construção, nas respectivas economias referenciais e mediadoras, de língua para a escrita e de língua para a civil conversação.

– Das relações entre Petrarquismo e *institutio* do moderno gentil-homem, isto é, de como o Petrarquismo seja instrumento estratégico para a formação da identidade cultural e do *status* do moderno gentil-homem, através da sua nova segunda natureza, conotada por competências e saberes que são ao mesmo tempo éticos e estéticos.

Contextualmente, dever-se-á proceder à descrição analítica de quanto caracteriza, propriamente, as práticas da comunicação petrarquista, enquanto experiência de performance, de um “saber fazer” (e avaliar, como sabedores) poesia, também em música. E, precisamente, descrição analítica:

– Das diversas tipologias dos livros de rimas (impressos e manuscritos) de poetas que são petrarquistas e que não o são, e não só com referência às já indicadas (livro de autor, recolha de vários autores, antologia), mas também a outras evocadas (de índole territorial, académica, genológica), e a tantas mais que foram sendo criadas ao longo do século XVI (por exemplo, em ocasiões celebrativas).

– Das transformações que dizem respeito ao acesso, primeiramente, à escrita e, depois, ao livro tipográfico, por parte dos escritores (no mais lato sentido do termo, enquanto titulares de uma competência),

em particular entre a fase dos incunábulo de poesia de corte e a fase do novo livro de rimas dos poetas petrarquistas, com tudo o que isso comporta, quanto ao necessário confronto entre as várias velocidades e as diversas mediações através das quais as práticas de escrita e de consumo de poesia (competência activa e passiva) utilizam os circuitos de comunicação, e ainda com tudo quanto isso comporta na indispensável análise das práticas executivas da leitura de um livro ou de um texto individualizado, seja ele de poesia em música.

– Das formas e das economias do reuso macro e microtextual dos modelos (obviamente, *in primis*, Petrarca), isto é, da memória poética, compreendidos os seus instrumentos, entre comentários, rimários, repertórios de tópicos, etc. Também a *vexata quæstio* que diz respeito ao estatuto macrotextual desses livros de rimas (podem ou não ser definidos como “cancioneiros”?)¹⁰⁶, que, por si só, quase monopolizou, e durante muito tempo, a discussão crítica em torno do petrarquismo, poderia encontrar mais apropriados termos de aplicação.

– Das intersecções intertextuais e de sistema, entre as duas línguas referenciais da modernidade, vulgares eloquentes e neolatim, bem como das relações entre, por um lado, código lírico e tratadística (de *institutio*, de comportamento, de filosofia do amor, etc.) e, por outro, empresas e emblemas.

– Das transformações que dizem respeito à pertinência de género e função da poesia lírica ao longo do seu percurso e na sua própria história, de Bembo a Marino, para nos entendermos. Com certeza, *Rime* em 1530 e ainda *Rime* em 1602, mas com uma radical transformação, por se apresentarem inicialmente dispostas, neste último caso, numa ampla gama de secções, a primeira de índole temática vária e só com sonetos (amorosas, marítimas, boscarejas, heróicas, lúgubres, morais e sagradas, várias), a segunda de matriz métrica (madrigais e

¹⁰⁶ Apenas recordo alguns estudos verdadeiramente essenciais: *Il libro di poesia dal copista al tipografo*; Guglielmo Gorni, “Le forme primarie del testo poetico”, in *Letteratura italiana*, v. 3, *Le forme del testo*, 1, *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 504-518; Marco Santagata, “Introduzione”, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova, 1989²; Roberto Fedi, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Salerno, Roma, 1990.

canções), a terceira de maior diversidade (amores, louvores, lágrimas, devoções, caprichos). Descrição analítica da descontinuidade mais dinâmica que percorre o século: a que leva à clamorosa emersão de um outro tipo de poesia, que espiritualiza o código lírico, desde frei Girolamo Malipiero e Vittoria Colonna à recolha, em dois tomos, de *Rime spirituali* (Veneza, Al segno della Speranza, 1550, sempre Veneza), e mais além.

O elenco das questões, talvez demasiadas, que se abre a partir do ponto perspéctico escolhido, que tem na mira o conjunto dos livros de poesia (impressos e manuscritos), não colhe, com certeza, o cerne do problema, que não pode senão residir na interpretação crítica do Petrarquismo. Sobre esse assunto decisivo, posso limitar-me a reafirmar, em termos necessariamente concisos, as propostas que tenho vindo a formular, de modo difuso, ao longo do presente texto. Em primeiro lugar, entendo que, enquanto sistema linguístico da repetição fundado sobre o modelo absoluto de Petrarca, o Petrarquismo apresenta, a quem a saiba adquirir, uma gramática primária, para o discurso formalizado acerca das paixões da alma, própria de cada sujeito que aceita o desafio de se fazer sujeito da enunciação e do enunciado (em suma, o “eu” lírico). Uma gramática que uniformiza e regula os instrumentos para a análise das paixões e, ainda antes disso, legitima o estatuto de um discurso *in interiore homine*. Com uma característica extremamente relevante: a paixão que é própria de cada um, é-o por ser homóloga à de todos os outros, conformes na sua segunda natureza, enquanto gramática partilhada decorrente do modelo. Não se trata de um paradoxo, é a própria economia da imitação classicística, com o seu dinamismo de performance, que é factor de permuta geneticamente metamórfico. Nesse sentido, procedimentos repetitivos e estereotipados da instância imitativa, a citação directa do modelo e a sua evocação, a própria memória da poesia lírica, a sua tópica e a sua semântica, são os instrumentos necessários para fazer emergir o “eu” lírico, para lhe dar plena voz, sempre apaixonada, é certo, mas sempre bem temperada, porque bem governada pela gramática primária e, portanto, correlacionada com a ética da graça e da *sprezzatura*.

O Petrarquismo não é apenas, porém, essa extraordinária e difusa experiência do “eu” lírico difracto numa infinita série de metamorfoses.

É também um código primário (solidário com outros) para as habituais práticas da civil conversação, ou seja, do intercâmbio relacional entre sujeitos conformes por segunda natureza. Escrever um soneto é algo mais do que escrever uma carta, tal como recitar um soneto ou cantar um madrigal numa ocasião mundana. São experiências públicas que acreditam a pertença a uma entidade cultural partilhada e comum.

Que não seja motivo de incómodo a inicial acumulação de dados bibliográficos descarnados, só neste momento passando eu à enunciação das tantas perspectivas de investigação que ficam em aberto. Parece-me corresponderem, uma e outra, a um primeiro e necessário cotejo da informação que Franco oportunamente nos dá, no oitavo dos *Dialogi piacevoli*, sobre a centralidade da livraria (na sua dupla pertinência, de oficina do editor e de loja do livreiro) para uma afirmação da poesia moderna produzida a partir da imitação directa do modelo, Petrarca, e do seu mediador, Bembo, também nas suas metamorfoses tipológicas e de estatuto comunicativo, ao longo de todo o percurso da tradição lírica classicística, tanto mais que Nicolò Franco nos mostra que a poesia lírica dos novos poetas, os petrarquistas, é o género que tem maior sucesso por aqueles anos, relativamente a outras tipologias discursivas então muito difundidas (o romance de cavalaria e as traduções para vulgar), mostrando-nos, em particular, como o êxito da nova poesia corresponde a uma prática geral de escrita caracterizada por uma tendencial equivalência, em termos de público de poesia, entre leitor e autor. Com efeito, o oitavo diálogo conclui-se com esta tirada de Sannio, que se faz propagador dos livros à venda, a qual joga, por simetria, com a “caixa” publicitária colocada no seu início:

Un buon poeta per mezzo scudo. Un buon poeta per tre carlini. Un buon poeta per un papale. Un buon poeta per cinque soldi. Un buon poeta per quattro soldi. Un buon poeta per tre soldi. Et per due soldi un buon poeta. Et un buon poeta per mezzosoldo. O che sia ucciso quel poltrone che pose in uso la poesia! Può far san Francesco, o Cautano, che hoggi i poeti sien giunti a tale che al prezzo d'un'insalata non si possa stravendere la poesia?¹⁰⁷

¹⁰⁷ Franco, *Dialogi piacevoli*, p. 306.

Tantos livros de “buoni poeti” (porque são todos petrarquistas), demasiados livros: uma verdadeira inflação, que faz os preços virem por aí abaixo, e um livro custa tanto como uma *insalata* (sem qualquer alusão metafórica, deste caso). Nas livrarias, em Veneza, por finais da década de trinta, a poesia está em saldos.

Com a vã exclamação do livreiro Sannio, Nicolò Franco assinala um outro dado fundamental da prática poética contemporânea, o paradoxo dos petrarquistas. Para o colher, bastará citar as observações de Bembo, numa carta dirigida a Bartolomeo della Valle, tantos anos antes (é datada de 20 de Julho de 1511):

Egli m'è grandemente caro il conoscere che non solo a coloro, i quali niente altro amano che la poesia, sommamente piaccia e diletti il Petrarca, ma eziandio appo quegli altri egli sia in prezzo, che a tutte le altre arti più si danno, o sonosi dati, che a questa¹⁰⁸.

É o crescimento do *preço* de Petrarca, entre os tantos (e são cada vez mais) que o amam activamente (e o imitam), a produzir o desprezo pela poesia dos petrarquistas. E será exactamente esse paradoxo, posto em cena, uma cena grotesca, com toda a lucidez, por Nicolò Franco, a conotar a relação com a poesia de Petrarca: quando a estação dos petrarquistas estiver concluída, quando os modernos se empenharem, agonisticamente, em ir além da estrita observação do seu magistério, por vezes escarnecendo dela, como havia de escrever Giovan Battista Marino: “mi burlai de la Musa Petrarchesca / sonando un colascion dolce e piccante”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Bembo, *Lettere*, II, p. 52 (n. 310).

¹⁰⁹ Já citei esses versos da *Galeria*: cf. nota 19.

PERCURSOS DO PETRARQUISMO
NA PENÍNSULA IBÉRICA

PETRARCA EM PORTUGAL. *AD EORUM LITTUS IREM**

RITA MARNOTO

NO INÍCIO DA EPÍSTOLA *Posteritati*, Petrarca recorda as deambulações que caracterizaram os primeiros anos da sua vida como marca prístina de um percurso existencial que, “vel fortuna, vel voluntas”, o havia de levar a repartir o seu tempo, por toda uma vida, “nunc usque”, escreve o poeta no mesmo passo, pelos mais diversos lugares.¹ Nascido em

* Este texto adapta, em tradução portuguesa, o teor da conferência apresentada ao “Convegno Internazionale di Studi. Petrarca nel mondo”, realizado a 19 e 20 de Junho de 2004 em Incisa in Val d’Arno sob a égide da Comissão Nacional para o “VII Centenario della Nascita di Francesco Petrarca”.

¹ “Tempus meum sic vel fortuna vel voluntas mea nunc usque partita est. Primum illum vite annum neque integrum Arretii egi, ubi in lucem natura me protulerat; sex sequentes Ancise, paterno in rure supra Florentiam quattuordecim passuum milibus, revocata ab exilio genitrice” (Francesco Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti e di P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1955, p. 8). A representação da vida do poeta através das suas próprias palavras situa-nos no cerne das fascinantes questões colocadas pelas modalidades da biografia petrarquesca. Para uma perspectiva actualizada dos territórios críticos que se abrem nesse domínio, vd., do catálogo da exposição, *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere*, a cura di Michele Feo, VII Centenario della Nascita di Francesco Petrarca, Comitato Nazionale, 2003, as secções dedicadas à vida e ao vulto de Petrarca (dirigidas por Michele Feo e Giovanna Lazzi), bem como as consagradas às epístolas *Familiars* e *Seniles* (coordenadas por Vincenzo Fera). Sempre úteis os perfis biográfico-intelectuais traçados por Ernst Hatch Wilkins, *Vita del Petrarca e La formazione del “Canzoniere”*, a cura di Luca Carlo Rossi, traduzione di Remo Ceserani, nuova edizione, Milano, Feltrinelli, 2003 (1. ed. it. 1964) e de Ugo Dotti, *Vita di Petrarca*, Roma, Laterza, 2004 (1. ed. 1987). O catálogo do sétimo centenário é instrumento fundamental para um balanço das pesquisas realizadas em torno das várias obras e para uma projecção dos trabalhos em curso.

Arezzo, já que a sua família tinha sido exilada de Florença, dali passa a Incisa e depois a Pisa, até que o núcleo familiar se restabelece em Avinhão. A idade madura, repartiu-a entre a Itália e a Provença, com viagens que o levaram desde a Gasconha e a Garona até ao Norte da Eurora continental e a Praga. Nunca se aventurou, que haja notícia, pelos trilhos da Península Ibérica.

Se o acaso o levou pelos mais inesperados caminhos, não raro surpreendentes, a vontade fez dele um peregrino empenhado em causas nobres. Nem quando o peso dos anos o impede de empreender longas viagens se dá por vencido e acrescenta a palavra *finis* à sua hodepórica². Como explica ao amigo Francesco Bruno, na *Senile* 9.2, as suas viagens continuam:

itaque consilium cœpi, ad eas terras non navigio, non equo pedibusve per longissimumque iter, semel tantum, sed per brevissimam chartam, sæpe libris ac ingenio proficisci, ita ut quotiens vellem, horæ spatio, ad eorum littus irem, ac reverterer, non illæsus modo, sed etiam indefessus, neque tantum corpore integro, sed calceò insuper inatrito, et veprium prorsus, et lapidum et luti et pulveris inscio³.

Os manuscritos e as edições petrarquescas existentes nos fundos das bibliotecas portuguesas ilustram a extensão da sua presença na cultura

² Referi a fundamentação do uso desta palavra em “O Ulisses de Dante e a sua presença na cultura italiana do séc. XX”: *Penélope e Ulisses*, coordenador Francisco Oliveira, Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, IEC da UC, CECH da UC, 2003, p. 186.

³ Francisci Petrarchæ florentini, philosophi [...], *Opera quæ extant omnia [...]*, Basileæ excudebat Henrichus Petri, 1554, reed. facsimilada, Ridgewood, New Jersey, The Gregg Press Incorporated, 1965, t. 2, pp. 944-945 (“Assim, tomei a decisão de partir para essas terras não de barco, não a cavalo ou a pé, por caminhos longuíssimos, uma única vez, mas antes numa pequeníssima folha de papel, inúmeras vezes, em livros e em imaginação, de tal modo que, sempre que quisesse, pudesse ir até essas praias e regressar incólume, sem me cansar, e não só ileso, mas também sem gastar o calçado, sem ter de vencer obstáculos de silvas e sem conhecer pedras, lama ou pó”). Agradeço ao colega Francisco Oliveira todos os esclarecimentos sobre o texto latino.

lusitana⁴. Da Biblioteca de Alcobça, o mosteiro cisterciense cujos fundos se encontram actualmente depositados na Biblioteca Nacional, resistiu às intempéries dos séculos um códice de finais do século XV, o item 387/CCLXI, que contém os *Psalmi*⁵. Trata-se de um pergamináceo onde foram compilados, numa secção inicial, escritos de S. João Clímaco e de S. João, abade de Raytu, e, numa segunda parte, o *De vita solitaria* de Isac, o *Speculum monachorum* e a *Summa de meditationibus* de S. Bernardo, e à qual foram acrescentados, por finais do século XV, enquanto testo proemial, os *Psalmi* de Petrarca, e nas últimas folhas, fragmentos de S. Bernardo e de Pedro de Blois⁶.

Recorde-se, além disso, que no ano de 2004 foi divulgada a existência de um outro códice petrarquesco, um manuscrito decorado com iluminuras proveniente da célebre *bottega* florentina de Francesco

⁴ Desenvolvi os vários temas aos quais aqui (numa escala necessariamente cartográfica) faço referência em *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1997, e em posteriores trabalhos de menor dimensão, para alguns dos quais remeteréi pontualmente.

⁵ Considerável parte dos fundos da Biblioteca de Alcobça foi desbaratada, ao longo dos séculos, sem que seja possível reconstruir a sua fisionomia. A existência actual é descrita no *Inventário dos códices alcobcenses*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, v. 1-5, 1930-1932, v. 6, 1978, por Ataíde e Melo.

⁶ Descrito *ib.*, v. 1, pp. 363-365. Também a descrição do item 71/CCLXV (*ib.*, v. 1, pp. 66-67) reenvia para Petrarca, enquanto miscelâneo cartáceo onde são transcritos fragmentos de avisos espirituais e passos de Laércio e de Valério Máximo, bem como o texto incompleto do *De remediis utriusque fortunæ*, tendo-lhe sido agregados dois incunábulo, o *Speculum de honestate vite* de S. Bernardo e o *De imitatione Christi*, na edição veneziana de 1486. Não se trata, contudo, conforme até agora se pensava, do *De remediis utriusque fortunæ* de Petrarca “na sua versão genuína mas apenas [de] um *opusculum* com uma compilação de sentenças constituídas sobre a obra de Petrarca por um dos pais do renascimento humanista alemão, Albrecht / Alberto von Eyb (1420-1475), que a fez imprimir juntamente com a sua *Margarita poetica*, em 1472, e teve depois difusão autónoma”, conforme foi recentemente apurado por Aires A. Nascimento, “Manuscrito quatrocentista de Petrarca na colecção Calouste Gulbenkian, em Lisboa: *Canzoniere e Triumph*”: *Cultura Neolatina*, 64, 3-4, 2004, pp. 325-410.

d'Antonio del Chierico, que contém o *Canzoniere* e os *Triumphii*. Pertence à “Fundação Calouste Gulbenkian”⁷.

Por sua vez, as impressões quinhentistas dos *Opera* encontram-se representadas, nas suas diversas edições, em todas as grandes bibliotecas portuguesas que possuem fundos históricos. Também o incunábulo de 1496 assinala presença, embora em termos mais discretos. Paralelamente, as edições das obras vulgares de Petrarca tendem a avançar na cronologia do século. À exiguidade de comentários da primeira idade, serve de contraponto o significativo número de comentários de Andrea Gesualdo e de Vellutello preservados pelas bibliotecas portuguesas, conquanto, mesmo assim, em edições mais tardias. É a mesma a situação dos *Triumphii*. A coleção possuída pela Biblioteca Nacional, onde se incluem também vários exemplares de traduções castelhanas, ilustra bem o apreço por esta obra merecido ao público-leitor.

Se o nome de Petrarca integrava o elenco dos livros de Pedro Condestável⁸, aquele “messer Velasco di Portogallo”, estudante em Bolonha na segunda metade de Quatrocentos, que segundo Vespasiano da Bisticci dispensava maiores desvelos aos sonetos de Petrarca do que

⁷ O precioso manuscrito, pertencente ao Museu Calouste Gulbenkian (inv. LA 129), foi adquirido em Londres pelo próprio Gulbenkian em 1919. Veio depois a sofrer estragos, pelo que teve de ser submetido a um longo trabalho de restauro. Foi estudado por Aires Nascimento, que dele elaborou uma detalhada e fundamental análise *ib.*

⁸ Vd. o item 24 da sua biblioteca, um “*ffranciscus Patrarcha [...] scrit en vulgar toscha*”, mas sem descurar o item 27, *Liber de viris illustribus* (elenco transcrito por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, “Biblioteca”, Condestável D. Pedro de Portugal, *Tragédia de la insigne reina Doña Isabel*, 2. ed. revista e prefaciada por C. M. de V., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, pp. 127-128). Mais recentemente, apurou-se que o primeiro manuscrito continha os *Triumphii* (vd. Milagros Vilar, *Códices petrarquescos en España*, Padova, Antenore, 1995, pp. 389-390). Pedro Condestável (1429-1466), que governou o reino de Aragão por um breve período de tempo, é neto do rei português D. João I e filho do infante D. Pedro “das sete partidas” e de Isabel de Aragão. Nas suas *Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo*, ficam patentes empréstimos textuais do *De remediis utriusque fortunæ*.

às lições, foi recentemente identificado com Vasco Rodrigues⁹. Ao longo de todo o século XVI, os sinais da sua presença diversificam-se, nos mais diversos contextos bibliófilos. No tempo do rei D. Manuel (se não anteriormente) figura na biblioteca real¹⁰. Mediante o processo que a Inquisição instaurou contra João Costa, em 1550, por suspeitas de luteranismo, sabemos que o acusado possuía um Petrarca em vulgar¹¹.

Quanto se pode deduzir dos cotejos sinteticamente apresentados assume um valor emblemático, relativamente a uma primeira caracte-

⁹ Vd. António Domingues de Sousa Costa, O. F. M., *Portugueses no Colégio de S. Clemente e Universidade de Bolonha durante o século XV*, Bolonia, Publicaciones del Real Colegio de España, 1990, v. 1, pp. 586-605, onde também se faz referência a Vasco Fernandes de Lucena. Américo da Costa Ramalho considera com distanciamento a sua identificação com Lucena (“Origem e início do Humanismo em Portugal” [1995], *Para a história do Humanismo em Portugal (III)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 33, considerando uma circunstância de correspondência epistolar, posição que nos parece ser corroborada pela desfocagem que corre entre o teor da biografia de Vespasiano da Bisticci e o perfil de Vasco Fernandes de Lucena.

¹⁰ Cf. os itens, “8. *Francisco Petrarca contra próspera e adversa fortuna* e *Obras de Don Manuel d’Urrea*, en un volume, de la misma encuadernacion” e “35. *Tryunfos de Petrarca* encuadernado como el sobredicho”, do elenco da biblioteca real compilado ao tempo do rei D. Manuel e publicado por [Francisco Marques de] Sousa Viterbo, “A livraria real especialmente no reinado de D. Manuel”: *História e Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa*, n. s., 2. classe, 9, 1. parte, 1902, pp. 32 e 34. Esse índice é imediatamente precedido pelo do rei D. Duarte (*Livro dos conselhos* de el-Rei D. Duarte, livro da cartuxa, edição diplomática, transcrição de João José Alves Dias, introdução de A. H. de Oliveira Marques e J. J. A. D., revisão de A. H. de Oliveira Marques e Teresa F. Rodrigues, Lisboa, Estampa, 1982, cap. 54, pp. 206-208), elaborado na década de 1430. Entre as duas datas, fica um vazio que, de momento, não é possível preencher.

¹¹ Informação fornecida por Mário Brandão, *A Inquisição e os professores do Colégio das Artes*, Universidade de Coimbra, v. 2, 1969, p. 165. João Costa tinha estudado em Paris e em Bordeaux, onde fora Presidente do Colégio de Guyenne, cargo que abandonou em 1547, quando se transferiu para o Colégio das Artes, em Coimbra, grande fulcro da pedagogia humanista do século XVI.

rização do petrarquismo português. Acaso, vontade (“vel fortuna, vel voluntas”, aplicando a este contexto a formulação petrarquesca), estendem por territórios alargados, que em muito transcendem as fronteiras do reino, o dinamismo que lhe é próprio, conferindo extraordinária vitalidade a este fenómeno literário, artístico e cultural: hodepórica que o liga, desde a sua génese, a uma circulação europeia que tem por grandes protagonistas a expansão de correntes de ideias de grande impacto e a movimentação de pessoas, correlativamente à difusão, em termos materiais, de manuscritos e livros impressos. No âmbito dos processos de intercâmbio assim travejados, há que pôr em relevo dois percursos axiais, um, que diz respeito à proximidade das relações estabelecidas com os vários pólos culturais da vizinha Espanha; outro, que se estende além-mar, pelas novas terras onde as embarcações portuguesas vão aportando.

Pela Índia, se no inventário dos bens do juiz da alfândega de Diu, Baltazar Jorge de Valdez, figura um Petrarca¹². No colóquio com os chefes indígenas, se o poeta italiano era objecto de amena leitura, como o testemunha o cronista Diogo do Couto:

[...] e ficaram correndo em tanta amizade, que nascendo um filho ao Chinguican, foi o Caracém festejá-lo a Baroche, onde o eu visitei, por me achar então naquela cidade, e por ser muito seu amigo, por lermos o italiano, e lhe eu mostrar Dante, Petrarca e Bembo, e outros poetas, que ele folgou de ver¹³.

Este é o Petrarca que, de “attore e spettatore insieme del suo tempo”, como o caracteriza Michele Feo¹⁴, se torna actor e espectador de tantos

¹² Valdez faleceu em 1546, no segundo cerco de Diu, deixando uma biblioteca cujo elenco foi transcrito por Gabriel Pereira, *Estudos eborenses*, Évora, Nazareth, 1948, 2. ed. integral, v. 2, pp. 74-75. Tive oportunidade de me referir a este aspecto do petrarquismo em “Petrarchismo transcultural: il Portogallo del Cinquecento nelle rotte oceaniche”: *L’Erasmus*, 22, 2004, pp. 54-60.

¹³ Diogo do Couto, *Década sétima. Parte segunda*, Lisboa, Livraria Sam Carlos, 1974, v. 17, p. 416 [facsimile da ed., Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1783].

¹⁴ Michele Feo, “Petrarca o l’avanguardia del Trecento”: *Quaderni Petrarqueschi*, 1, 1983, p. 2.

outros tempos, “ad eorum littus”, conforme escreve, premonitória-mente, na *Senile* 9.2.

Já Fernão Lopes, na *Crónica del rei D. João I*, que remonta à primeira metade do século XV, evoca a sua autoridade para pôr em relevo os excepcionais dotes de todos os filhos do fundador da dinastia de Avis. Uma tal conformidade, segundo o cronista, é verdadeiramente rara em famílias de prole numerosa, mesmo de alta estirpe, como o mostra Petrarca, quando recorda a desobediência de um dos filhos de Stefano Colonna¹⁵. Tratar-se-á, com toda a probabilidade, de uma referência à *Familiare* 8.1, a dolente *consolatoria* dirigida a Stefano Colonna, “il Vecchio”.

É do ambiente de Alcobaça que provêm os mais claros sinais de uma assimilação, bastante livre, de Petrarca, com os dois tratados em prosa, *Bosco delectoso* e *Horto do esposo*, escritos por mão anónima (que poderá ser, eventualmente, a mesma) no século XV, se não em finais da centúria anterior. “Francisco” é uma personagem de relevo na visão do pecador que, no primeiro daqueles tratados, transpõe a entrada de um delectoso jardim e faz a apologia da vida retirada. No segundo, são apresentados numerosos *exempla* tomados de empréstimo à obra daquele que é habitualmente denominado como “Francisco Patriarca”. Os dois tratados seguem as vias de um estoicismo senequizado, plataforma comum às páginas petrarquescas que os inspiraram, para trilhar, a partir daí, vias diversificadas, na medida em que o seu texto se desenvolve, à margem de um socratismo introspectivo, numa direcção ascética que afunda raízes em fontes medievais, correlativamente às reflexões contidas no terceiro livro do *Horto do esposo*, em cujas páginas se defende a superioridade das sagradas escrituras em comparação com os clássicos.

Nessas prosas, os tratados e os diálogos de Petrarca são objecto de amplas paráfrases, com relevo para o *De vita solitaria*. Uma tal focalização encontra o seu perfeito correspondente no campo da poesia, se se considerar que o sentimento da natureza é um dos primeiros temas

¹⁵ Fernão Lopes, *Cronica del rei Dom Joham I de boa memoria e dos reis de Portugal o decimo*, parte segunda, agora fielmente copiada dos melhores manuscritos por William J. Entwistle, Lisboa, Imprensa Nacional, 1968, pp. 307-308.

a ser assimilado. É quanto resulta das páginas do *Cancioneiro geral*, a portentosa compilação de poesia de corte onde Garcia de Resende reúne a produção cronologicamente compreendida entre meados do século XV e a data da sua edição, 1516. Para interpretar esta receptividade, devem-se considerar fenómenos de substrato com raízes antropológicas profundas, tendo em linha de conta que os elementos da natureza e o sentimento da “saudade” eram componentes muito específicas da lírica galego-portuguesa medieval. O valor introspectivo do universo literário de Petrarca continua a ser estranho ao magistério destes poetas. O mundo interior do amante é representado através de sentimentos, atributos anímicos ou partes do corpo envolvidos num jogo dramatizado que cria efeitos de cisão e despersonalização, obstáculo a uma verdadeira análise da intimidade. A esses mesmos anos remonta a novela sentimental *Menina e moça*, cujo autor, Bernardim Ribeiro, conhecia Petrarca, pois retoma fragmentos textuais da sua obra. Mas o relato dos casos amorosos não supera, do mesmo modo, uma perspectiva de exterioridade emocional.

A viagem é um efectivo elo de aproximação entre Petrarca e a cultura portuguesa. Viagem de Itália até Portugal quando, em 1485, data que assinala a introdução do Humanismo, Cataldo Parísio Sículo chega à corte de D. João II a fim de educar os jovens membros das famílias nobres¹⁶. Traz na bagagem, enquanto oferta para o Rei das Descobertas, o poema épico *Arcitinge*, sobre a conquista de Arzila e Tânger, onde se podem ler ecos da *Africa* petrarquesca. Viagem de Portugal até Itália, donde regressa, em torno de 1525, Francisco de Sá de Miranda, o primeiro poeta do Renascimento português, e, em 1540, Francisco de Holanda, arquitecto, pintor e teorizador de arte¹⁷. No seu

¹⁶ Tema ao qual dedicou numerosos estudos Américo da Costa Ramalho, ultimamente, “Cataldo Parísio Sículo e o Humanismo em Portugal”: *Caminhos da Italianística em Portugal*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da UC, 2004, pp. 11-22.

¹⁷ Quanto a Sá de Miranda, vieram a público novas informações com a edição do *Chartularum Universitatis Portugalensis (1288-1537)*, Lisboa, Junta Nacional de Investigação Científica, v. 10, 1991; v. 11, 1993; v. 12, 1995; e v. 13, 1999, *ad indicem*. Testemunham a sua proximidade com D. Miguel da Silva, protector de Francisco de Holanda, assunto estudado por Sylvie Deswarte, *Il “Perfetto*

itinerário de regresso, Holanda introduz um desvio na rota da travessia alpina, para fazer uma *peregrinatio* a Vacluse, cuja paisagem fixa num fabuloso desenho aquarelado. Ambos se encontravam ligados ao bispo português, que depois veio a ser cardeal, D. Miguel da Silva, destinatário de *Il cortegiano*.

Na obra de Miranda, o amor pode ser considerado um sentimento ideal, fonte de harmonia, susceptível de afastar o homem dos vícios. Todavia, quando é apresentado como rede de contradições, logo se torna objecto de peremptória condenação, por pôr em risco uma integridade dotada de valor absoluto. Assim sendo, a análise da intimidade do amante é refreada pela tensão moral. Nesse quadro, intersectam-se elementos literários de proveniência bastante diversa, que conferem à sua poesia um carácter experimentalista. Introdutor do verso senário e decassilábico, primeiro cultor do soneto, da canção petrarquista, da epístola versificada, da comédia em prosa e, a par de Bernardim Ribeiro, um dos primeiros cultores da écloga e da sextina, trabalha as formas petrarquistas com liberdade, por *contaminatio* com a tradição da redondilha¹⁸. Na sextina, à semelhança de Bernardim Ribeiro, usa o verso de redondilha maior. Ao cantar a Virgem, recorre não só ao modelo de “Vergine bella, che di sol vestita” (RVF 366), mas também ao da canção, “Chiare, fresche et dolci acque” (RVF 126). A variedade das suas escolhas, apesar de não ser coadunável com os padrões de um petrarquismo canónico, leva-o a uma constante interrogação dos sinais que maneja, o que terá repercussões fundamentais na desagregação da cadeia do simbolismo medieval, que se processa sem rupturas bruscas.

Cortegiano” D. Miguel da Silva, Roma, Bulzoni, 1989. Para a incidência do petrarquismo no domínio das artes visuais, é fundamental o estudo que por Sylvie Deswarte foi dedicado a Francisco de Holanda e à sua envolvimento quincentista, *Ideias e imagens de Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*, trad. de Maria Alice Chicó, Lisboa, Difel, 1992.

¹⁸ A assimilação do *settenario* e do *endecasílabo* italianos processa-se num terreno fortemente marcado pela musicalidade da redondilha. O senário e o decassílabo do sistema métrico português correspondem à sua “tradução”, caracterizando-se esta última tipologia, nos seus primórdios, pela vincada hesitação entre acentuação em quarta ou em sexta, por influência da redondilha.

É com uma nova geração de poetas, profundamente influenciada pela lição de Horácio, à qual pertencem António Ferreira e Pero de Andrade Caminha, que o modelo de Petrarca passa a ocupar uma posição de centralidade, no contexto do lirismo português do século XVI. Na sua base, encontra-se a assimilação de um conjunto de princípios de carácter normativo, intimamente ligado à questão do horacianismo. Ferreira, Caminha, Diogo Bernardes e outros autores que deles são contemporâneos, trocam entre si epístolas versificadas onde fazem a apologia de uma poética de cariz formalizante. Ferreira, que é, de entre eles, o poeta que defende com maior tenacidade os princípios da *imitatio*, recusa terminantemente a redondilha, em nome do novo lume que chega da Toscana¹⁹. Mas a profunda renovação da literatura portuguesa deste período é indissociável de um alargamento de horizontes que, de Petrarca, e muitas vezes através de Petrarca, se estende quer até aos autores da antiguidade e aos poetas neolatinos, quer até aos petrarquistas italianos e aos poetas da vizinha Espanha, em particular, Boscán, Garcilaso e Herrera²⁰. O exemplo petrarquesco

¹⁹ “Chamou o povo à sua invenção trova, / por ser achado consoante novo, / em que Espanha téqui deu alta prova. // Eu por cego costume não me movo. / Vejo vir claro lume de Toscana, / neste arco; a antiga Espanha deixo ao povo.”, António Ferreira, *Poemas lusitanos*, edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, Carta 2.10, p. 360.

²⁰ Via desbravada por Sá de Miranda, adquire então uma nova dinâmica, que depois se projectará por Camões, fruto de complexas relações de *imitatio*. Referiu-se à cadeia imitativa petrarquista, explorando os nexos que ligam Camões aos petrarquistas espanhóis e a Petrarca, Maurizio Perugi, “Pétrarque dans la Renaissance portugaise et ibérique: quelques réflexions”: *Genève et l'Italie. Études publiées à l'occasion du 75. et 80. anniversaire de la Société Genevoise d'Études Italiennes*, sous la direction d'Angela Kahn-Laginestra, Genève, Société Genevoise d'Études Italiennes, v. 2, 1999, pp. 95-111. Para uma nova perspectiva de conjunto do petrarquismo europeu, vd. as recentes antologias, acompanhadas por um aparato crítico, *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, Rizzoli, 2004; e *In forma di parole*, 4. s., 4, 1, 2004. Ambas incluem secções dedicadas ao petrarquismo português (respectivamente, pp. 1073-1129, com organização de Roberto Mulinacci e textos de Sá de Miranda,

chega a interferir na imitação de autores antigos ou neolatinos, funcionando como plano mediador na recriação de conceitos ou estilemas próprios da sua obra, que é revisitada em função do uso que dela fez o seu primeiro “descobridor” moderno.

As diversas situações amorosas das páginas do Petrarca vulgar são recriadas através de um aparato estilístico que revela a consciente assimilação dos novos preceitos e que se processa em paralelo não só com a introdução das novas formas italianizantes, como também com uma crescente familiaridade com técnicas compositivas em vias de assimilação. Do modo vago e distante à luz do qual a figura feminina era apresentada no *Cancioneiro geral*, passa-se à descrição pormenorizada dos seus dotes e dos efeitos da sua presença.

Em Ferreira, é bastante habitual a integração conjunta de empréstimos petrarquescos de vária proveniência com elementos de outra origem. Por sua vez, Caminha retoma frequentemente, em versão portuguesa, alguns *incipit* dos *Fragmenta*, para depois os desenvolver de forma pessoal, através de um procedimento que mantém algumas semelhanças com a técnica da glosa. Pelo que diz respeito à forma cancionero²¹, Ferreira é autor do único cancionero petrarquista narrativamente organizado da literatura portuguesa do século XVI, os sonetos dos *Poemas lusitanos*, que se dividem em dois livros. As composições

António Ferreira, Caminha, Bernardes e Camões; pp. 110-196, com organização de Valeria Tocco e uma selecção que começa com Sá de Miranda e se fica por Francisco de Pina e Melo). Graças às meritórias traduções, o público italiano dispõe, a partir de agora, de um instrumento que lhe faculta um conhecimento mais directo da poesia petrarquista portuguesa (quinhentista, em *Lirici europei del Cinquecento*), pese embora o facto de em nenhum dos casos ser contemplada a poesia em redondilha, o que ilustra o distanciamento em relação ao panorama crítico local.

²¹ Esse modelo macrotectual, com referência às *Obras* de Francisco de Sá de Miranda de 1595, foi por mim estudado em “O ‘livro de poesia’. O cancionero petrarquista e a edição das *Obras* de Sá de Miranda de 1595”: *Revista Portuguesa de História do Livro*, 15, 2004, pp. 105-138 ; e, com referência a Pero de Andrade Caminha, vd. “Raízes do bucolismo de Pero de Andrade Caminha. Desdobramento e reidentificação”: *Raízes greco-latinas da cultura portuguesa. Actas do I Congresso da APEC*, Coimbra, Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, 1999, pp. 219-234.

proemiais retomam, respectivamente, Horácio, Petrarca e Bembo²². Segue-se um conjunto de sonetos dedicado às vivências amorosas do poeta, que ocupa o resto do primeiro livro. O segundo livro compreende uma série de composições *in mortem*, sendo completado por um conjunto de sonetos de circunstância dedicado a personalidades civis e a figuras religiosas. Já o cancionero que Pero de Andrade Caminha dedica a D. Francisca de Aragão, dama de corte de sangue real, famosa pela sua beleza, cantada por todos os grandes poetas da época, obedece a um critério de estruturação serial. Divide-se em secções organizadas em torno de formas poéticas, algumas italianizantes, outras ligadas à tradição peninsular ibérica. O modo como é apresentada a experiência amorosa, que se inspira numa mulher perfeita, envolvida por uma aura celestial, cuja descrição se encontra estritamente ligada ao campo semântico da clareza e da luminosidade, e que o amante não aspira senão a contemplar, anda associado a um neoplatonismo rarefeito, plataforma a partir da qual se implanta o modelo tendencialmente homologante do cancionero serial.

Entretanto, no âmbito das formas e dos géneros literários, a lição de Petrarca alarga-se a muitas outras áreas que superam o território restrito da lírica. Ferreira é autor da primeira tragédia clássica regular escrita em português, a *Castro*, que retoma um tema da história nacional de Trezentos, os amores do príncipe Pedro, herdeiro da coroa, e de Inês de Castro, que será assassinada por razões de Estado. Trata-se de uma das mais intensas representações do tema amoroso, no teatro português do século XVI. A rede de contradições através das quais Petrarca enunciara a dramaticidade da paixão é como que engrandecida pelo conflito trágico que envolve personagens de alta estirpe,

²² Os sonetos proemiais directamente inspirados na primeira composição do *Canzoniere*, “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”, foram por mim analisados, no seu rumo evolutivo, em “ ‘Spero trovar pietà, nonché perdono’. Tradução e imitação no lirismo português do século XVI”: *Critica del Testo*, 6, 2, 2003, pp. 837-851. Por sua vez, Xosé Manuel Dasilva, no artigo, “Para uma caracterização do *soneto-prólogo* na poesia camoniana”: *Revista Camoniana*, 3. s., 12, 2002, pp. 55-99, estudou os textos líricos de Camões onde é possível reconhecer os traços mais importantes do soneto-prólogo, ao nível de modelo.

numa natural e inelutável atracção²³. Aquela que será, muito provavelmente, a primeira sextina vazada em decassílabo das letras portuguesas, é recitada pelo coro para anunciar a morte da Castro, instrumento literário através do qual é traduzida a irredutível circularidade do *fatum*.

À medida que o século XVI se aproxima do fim, adensam-se os efeitos de uma modelização mais livre, mas também mais inquieta, do exemplo de Petrarca, em estrita correlação com a cosmovisão maneirista, de forma a pôr em evidência as tantas perplexidades suscitadas por um universo em fragmentação, à luz de uma aguda sensibilidade ao desconcerto do mundo. Os poetas mais representativos desse filão são Diogo Bernardes e Luís de Camões.

Com os seus versos, Petrarca supera a fronteira da redondilha, contribuindo quer para o aprofundamento dos temas do sentimento do tempo e da natureza, quer para a renovação do tema da figura feminina e da análise do estado de enamoramento. Da *contaminatio* entre o modelo petrarquesco, o andamento saltitante do verso curto e um jogo de agudezas altamente refinado, resulta um *corpus* poético que a pleno título poderia ilustrar a *leggerezza* calviniana. Será em virtude da liberdade compositiva com que são trabalhados e fundidos componentes literários de origem tão diversa que poderemos compreender que os primeiros sinais da interrogação do modelo petrarquista, com a exaltação da mulher morena, ou mesmo preta, provenham desse domínio. Assim Camões, quando, nas trovas que dedica “A uma escrava com quem andava d’amores na Índia, chamada Bárbora”, postula a superioridade da beleza da mulher preta, relativamente a uma Laura²⁴.

²³ Explorei o seu sentido, por ocasião da encenação da *Castro* levada à cena no Teatro Nacional de S. João por Ricardo Pais, em “Castro na boca, Castro na alma”: “*Castro*”. *Manual de Leitura*, Porto, Teatro Nacional de S. João, 2003, 2. ed., p. 11.

²⁴ Desenvolvi esse tema em vários trabalhos. Valham por todas duas remissões, uma para a interpretação histórico-literária e hermenêutica desse texto e de outros que lhe são afins contida em “Camões, Laura e a Bárbora escrava” [1997]: *Estudos de literatura portuguesa*, Viseu, Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa, 1999, pp. 75-102; outra para a análise da sua recepção crítica em “*Bárbora escrava*. Canon, Beauty and Color: an

Na obra destes poetas, os raros momentos de harmonia fazem-se devedores do neoplatonismo, ou de eventuais reminiscências do *dolce stil novo*. Todavia, predomina, no desenvolvimento da temática amorosa, a ênfase do estado de ruptura interior, de tal forma que o dissídio se faz charneira em torno da qual volteia todo o processo de análise íntima. O carácter fluido e inatingível da figura feminina tem por consequência a contínua e incansável tentativa de preencher o espaço que medeia entre sujeito e objecto de desejo através da proliferação da palavra, colocada ao serviço de uma análise interior tão lúcida quanto límpida. Apesar de se encontrar ciente de que aquele centro que procura com ânsia não está ao seu alcance, o amante persiste no esforço de desvelar os meândricos percursos desses *fragmenta*. Mas, nesse universo, não é apenas a figura feminina a ser representada de modo dispersivo e intenso. Tudo se reparte por experiências, tempos e lugares fragmentários. Como tal, os grandes motivos do universo sentimental de Petrarca são recriados à luz de um desengano e de uma dramaticidade que em muito superam os termos em que o sentimento de dissídio era experienciado no *Canzoniere*. A lucidez e o esforço de racionalização do poeta coincidem, a cada passo, com a dissonância e com a desilusão do mundo, entre anseios espirituais e desejos corporais, entre aceitação do destino e determinação heróica.

Com Diogo Bernardes, esse espaço enche-se de notas de delicada melancolia. A intensificação dos efeitos do dissídio dá lugar a uma atitude de introversão, de matriz mais passiva, comparativamente a Camões. Camões é o genial intérprete daquele sentido de dispersão que evoca os *fragmenta* de Petrarca em escala engrandecida²⁵. Protagonista de uma “[...] vida / pelo mundo em pedaços repar-

Embarassing Contradiction”: *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 9, 2002 [Post-Imperial Camões], pp. 49-61.

²⁵ Considerarei esse tema, nas suas implicações agostinianas e à luz das teorias do discurso, em “O dissídio camoniano: fractura e significação”: *Congresso Internacional de Lexicografia e Literaturas do Mundo Lusofónico*, organização de Leodegário A. de Azevedo Filho, Rio de Janeiro, Ágora da Ilha, 2002, pp. 283-290.

tida²⁶, dispersa por “[...] terras e mares apartados”²⁷, perseguido por “males em pedaços”²⁸, o seu destino é o do peregrino de amor que, “antes agora livre, agora atado, / em várias flamas variamente ardia”²⁹. Quando o peso do fado sobre si recai, entrega-se às mãos do destino, que “não se pode co Fado ter cautela; / nem pode haver nenhum contentamento / que não seja trocado em dura estrela”³⁰. O que não o impede de, noutras ocasiões, se indignar perante “[...] o Céu severo, / as Estrelas e o Fado sempre fero, /” [que] “com meu perpétuo dano se recreiam, / mostrando-se potentes e indignados / contra um corpo terreno, / bicho da terra vil e tão pequeno”³¹. E ao retomar a lição do Petrarca que, no *De remediis*, pela voz de Ratio, adverte, “est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium, blanda mors”³², será para exprimir, no soneto, “Amor é um fogo que arde sem se ver”³³, as suas perplexidades, confrontado com um sentimento que, apesar de lacerante, é, afinal, lastro humano:

Amor é um fogo que arde sem se ver,
 é ferida que dói, e não se sente;
 é um contentamento descontente,
 é dor que desatina sem doer.
 É um não querer mais que bem querer;
 é um andar solitário entre a gente;
 é nunca contentar-se de contente;
 é um cuidar que ganha em se perder.

²⁶ Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, Almedina, 1994, canção 9, p. 221.

²⁷ *Ib.*, soneto 157, p. 195.

²⁸ *Ib.*, canção 10, p. 228.

²⁹ *Ib.*, soneto 99, p. 166.

³⁰ *Ib.*, écloga 2, p. 329.

³¹ *Ib.*, canção 9, p. 222.

³² Francisci Petrarchæ florentini, philosophi [...], *Opera quæ extant omnia* [...], *De Rem.* 1.69, t. 1, p. 76.

³³ Luís de Camões, *Rimas*, soneto 5, p. 119.

É querer estar preso por vontade;
 é servir a quem vence, o vencedor;
 é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
 nos corações humanos amizade,
 se tão contrário a si é o mesmo Amor?

Com Camões, a presença de Petrarca na literatura portuguesa atinge o seu ápice. De facto, se Camões é o poeta nacional, cujas celebrações, a 10 de Junho, integram igualmente as comunidades portuguesas no mundo, é também porque, no século das Descobertas, soube fazer de Petrarca suprema via de exploração lírica.

Até à última década da centúria, a difusão da produção poética efectuou-se unicamente por via manuscrita, através dos designados cancioneiros de mão, que são miscelâneos. Cada um deles é, pois, um *unicum* que corresponde aos gostos do seu possuidor, do amanuense, ou de outras entidades que intervenham na sua organização e feita, no quadro de uma situação pragmática específica. Será necessário esperar pelos últimos anos do século para que a obra dos poetas portugueses de Quinhentos possa ser lida em letra de forma³⁴.

Uma análise do petrarquismo português, pelo que diz respeito às modalidades materiais de transmissão textual que lhe são próprias, atenta à metodologia de Amedeo Quondam³⁵, confronta-nos, à transparência, com uma marca essencial da sua especificidade. Na literatura

³⁴ Em 1594, foram impressas as *Várias rimas ao Bom Jesus* de Diogo Bernardes. No ano sucessivo, a primeira edição das *Rimas* 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, os *Poemas lusitanos* de António Ferreira e a segunda edição das *Rimas* de Camões. Mas Pero de Andrade Caminha só será impresso no século XVIII, ao passo que a edição de André Falcão de Resende está actualmente a ser preparada por Barbara Spaggiari, de acordo com as informações que adianta em “Uma alquimia poética diversa. Apontamentos à margem da edição crítica de André Falcão de Resende”: *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 0, 2005, pp. 43-63.

³⁵ Valham por todas as referências a *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Ferrara, Panini, Istituto di Studi Rinascimentali, 1991; e a *Il libro e la corte*, Roma, Bulzoni, 1994.

portuguesa do século XVI, Petrarca sempre foi uma presença viva que nunca se cristalizou em formulários repetitivos. Intervêm nesse processo factores de diversa ordem, com relevo quer para a vitalidade de fenómenos de substrato, quer para o carácter tardio da circulação do livro tipográfico de poesia lírica, em prol da via manuscrita. O apreço merecido pela tradição peninsular ibérica, juntamente com o interesse suscitado pelos Padres da Igreja e pelos autores da Antiguidade, fazem do código petrarquista um modelo recriado através de complexos processos de *contaminatio* e em constante evolução. Esse dinamismo, ao mesmo tempo que marginaliza reusos mecanicistas, erige-se em motivo propulsor equilibrante, fruto do qual substrato e inovação se desenvolvem em simbiose. O que tem por correspondente, no plano da transmissão material, não só a ausência do recurso a uma estratégia de edição que bate centenas de exemplares homólogos, como também, no campo bibliográfico, a escassa representação, nos fundos portugueses, daqueles instrumentos-chave da “massificação” petrarquista, imagem de marca dos prelos venezianos, que são o rimário, a antologia de textos ou o repertório de imagens.³⁶ Será também no âmbito do mesmo quadro metodológico que melhor poderemos compreender a incidência tardia, no panorama musical português, do madrigal, tendo em linha de conta que a sua fortuna tem por precedente, em termos prototípicos, uma estação literária caracterizada pela intensidade dos processos de circulação e reuso que andam associados à afirmação da imprensa³⁷.

Na passagem do século XVI para o século XVII, o petrarquismo oferece-se como modelo da poesia religiosa, uma das vias através das quais já Camões e Diogo Bernardes procuravam combater o dissídio.

³⁶ Explanei esses tópicos em “‘O sol como lume dos olhos’. Shakespeare e António Ferreira”: *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, Centro de Estudos Anglo-Portugueses, FCSH, 2001, pp. 689-703.

³⁷ Ao congresso, “Il Petrarchismo: un Modello di Poesia per l’Europa”, realizado em Bolonha de 6 a 9 de Outubro de 2004, sob os auspícios do “Dipartimento di Italianistica” da Universidade de Bolonha e da comissão nacional para o “VII Centenario della Nascita di Francesco Petrarca”, foram carreados novos e fundamentais dados no domínio da musicologia. As actas encontram-se em preparação.

Mas a adaptação do modelo lírico de Petrarca ao divino faz-se mais intensa num círculo de poetas de entre os quais se destacam D. Manuel de Portugal, frei Agostinho da Cruz, Baltazar Estaço, Martim Castro do Rio, e tantos outros, cuja actividade se estende por Seiscentos. Alguns deles também trataram temas profanos. As contingências do plano material são superadas por via espiritual e o dissídio é aplacado pela fé em Deus. As figuras femininas enaltecidas são santas ou a própria Virgem, louvada em composições vazadas nas mais diversas formas métricas, apesar de o exemplo da última composição do *Canzoniere* assumir particular simbolismo.

A poesia ao divino cruza-se com uma linha prosástica de tema ético e moral inspirada em Petrarca, que se desenvolve ao longo de todo o século XVI, para inflectir mais claramente, por finais da centúria, em direcção religiosa. O autor do *Espelho de casados*, o Doutor João de Barros (primeira edição, Porto, 1540), retoma vários episódios do *De remediis utriusque fortunæ* e dos *Triumpho* para ilustrar os princípios morais que defende. Sucessivamente, na *Imagem da vida cristã ordenada por diálogos*, frei Heitor Pinto (primeira edição, primeira parte, Coimbra, 1563; segunda parte, Lisboa, 1572) desenvolve conceitos neoplatónicos de diversa proveniência, que desembocam num ecletismo conceptual em cujo âmbito Petrarca se erige em frequente motivo de reflexão. Ademais, o quinto diálogo, ‘Diálogo da vida solitária’, segue de perto os seus trilhos. Também Cristóvão da Costa, célebre médico e botânico, é autor de um *Tratado en contra y pro la vida solitaria, con otros dos tratados uno dela religion y religioso, otro contra hombros que mal viven* (primeira edição, Venezia, 1592, na qual o seu autor é denominado Christoval Acosta Affricano), em cujas páginas repropõe os ensinamentos de Petrarca sobre a vida apartada. Por sua vez, nos *Diálogos* de frei Amador Arrais (primeira edição, Coimbra, 1589, segunda edição refundida e acrescentada, Coimbra, 1604), a sua lição de austeridade é interpretada em sentido claramente ascético. À medida que o século se aproxima do fim, fazem-se mais densas as referências, implícitas ou explícitas, ao *De remediis utriusque fortunæ*. Dele faz amplo recurso D. Jerónimo Osório, que estudou em Bolonha.

O século XVI foi, para as letras portuguesas, a época em que a presença de Petrarca se mostrou mais viva e fecunda, ocupando um lugar central no polissistema da época. Na verdade, se toda a renovação

do lirismo quinhentista passa pela sua lição modelar, não é possível estudar fenómenos como o classicismo ou o italianismo à margem da sua sombra. Mas o seu exemplo continua vivo, sem dúvida, ao longo dos períodos subsequentes, até hoje. No Barroco, o lirismo desfrutará largamente a tópica petrarquista, embora se afirme, da mesma feita, um filão antipetrarquista, veículo de propósitos satíricos e extravagantes³⁸. Também os membros da Arcádia o citam frequentemente, enquanto exemplo do equilíbrio da arte clássica. Afirmando-se o Neoclassicismo português através de um diálogo histórico com a cultura nacional que privilegia o século XVI, o seu Petrarca é, em boa parte, o dos poetas de Quinhentos, em particular o de Camões.

Se a literatura portuguesa contemporânea é transversalmente percorrida por fenómenos de tematização quer petrarquesca, quer petrarquista, a presença desses filões oferece-se, não raro, de modo extremamente subtil, por via poética. Mostra-o, de forma emblemática, o mais recente livro de poemas de Vasco Graça Moura, *Laocoonte, rimas várias, andamentos graves*, em particular pelo que diz respeito à secção intitulada, “Oito canções de Outono”, onde a metaliterariedade existencial se traduz no recurso a esquemas métricos de matriz petrarquista³⁹.

³⁸ Abordei o assunto em “Dois sonetos de D. Tomás de Noronha no *Cancioneiro Manuel de Faria*”: *Biblos*, 71, 1995, pp. 117-128.

³⁹ Lisboa, Quetzal, 2005, pp. 99-121. Essa parte do livro tem por *incipit* a citação de um passo do *De vulgari eloquentia* onde Dante fala da liberdade dos poetas que escrevem canções, para logo notar que essa *licentia* tem bom êxito quando reverencia a dignidade da *auctoritas* em que se funda. Na verdade, o grande mestre na exploração dessa liberdade foi Petrarca (vd. o recente ensaio de Amedeo Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Milano, Rizzoli, 2004, onde a relação entre essas “duas coroas” é objecto de nova leitura), mas já para além de Dante, de tal forma que a canção italiana é designada como canção petrarquista (vd. Rita Marnoto, “Canção”: *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, direcção José Cardoso Bernardes et alii, Lisboa, Verbo, v. 1, 1995, cc. 413-418). Por sua vez, os esquemas métricos das canções do *Canzoniere*, cada um dos quais era único e irrepetível, foram depois reusados pelos poetas petrarquistas. Graça Moura reúne uma sequência de canções cujos esquemas métricos partem da liberdade advogada por Dante, para os recriar de acordo com modelizações que, não repetindo os esquemas do *Canzoniere* (coteje-se, por exemplo, *Fronte e sirma*, pp. 101-102, com RVF 70), desdobram a atitude de Petrarca perante Dante.

Finura bem representativa de um tecido literário e cultural onde Petrarca nunca ditou formulários de circunstância.

Apesar de ser motivo literário contínuo e persistente, ao longo dos séculos, não foi um autor muito traduzido, constatação só aparentemente paradoxal. Foi necessário esperar até ao ano de 2003 para que fosse dada aos prelos, em Portugal, a primeira versão integral do *Canzoniere*. O seu autor, Vasco Graça Moura, traduziu também os *Triumphs*, que saíram no ano seguinte⁴⁰. Pelo que diz respeito a épocas mais remotas, apenas há a assinalar uma versão comentada dos *Triumphs*, que se interrompe, contudo, no 33º verso do terceiro capítulo do *Triumphus famæ*. É obra de mão anónima elaborada posteriormente ao Concílio de Trento. Uma tal ausência, quando confrontada com a ampla ressonância do nome e da obra de Petrarca, de modo algum poderá ser assimilada a um *vacuum*, correspondendo antes à outra face de um convívio íntimo, diuturno, com os seus escritos. Aliás, também nesse domínio a cultura portuguesa desempenhou uma função propulsora, com relocações a Este e a Oeste, em sentido verdadeiramente transcultural. É de origem portuguesa o autor da primeira tradução castelhana do *Canzoniere*, que é parcial e foi impressa em Veneza no ano de 1567. O tradutor, Salusque Lusitano, *alias* Salomon Usque, era um hebreu refugiado em Itália⁴¹. Por sua vez, a outra versão do *Canzoniere* leva-nos pelo Atlântico, até ao *mundus novus*. É a primeira integral numa língua ibérica, também o castelhano, tendo sido editada em Madrid em 1591⁴². O seu autor, o português Henrique Garcês,

⁴⁰ Ambas as traduções foram editadas em Lisboa pela Bertrand. A primeira recebeu o prémio Monselice, Diego Valeri.

⁴¹ A terem sido batidas duas edições, em Veneza, por Bevilacqua, no mesmo ano de 1567, o seu sucesso teria sido relevante. Diferindo essas edições, uma da outra, pela formulação do nome do tradutor (Salusque Lusitano / Salomon Usque Hebreo) e pela ordem dos aparatos, não é de descurar a hipótese de que se trate, afinal, de variantes de uma mesma tiragem. Cf. o mais recente índice bibliográfico: 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, 2002, Bibliotheks-nachweise, Georg Olms, Hildesheim, pp. 261-262, itens 0271 e 0272.

⁴² Cf. *ib.*, p. 313, item 0341.

depois de ter vivido em Espanha durante um certo período de tempo, partiu para a América, onde trabalhou como mineiro no Perú, alternando o trabalho na mina com o labor em torno dos versos do poeta de Arezzo.

O vigor dos trilhos abertos por Petrarca na literatura e na cultura portuguesas é sustido, pois, por uma malha cuja coerência é posta em relevo pelo direccionamento convergente dos resultados das várias metodologias a que recorreremos, entre o levantamento de fundos bibliográficos manuscritos e impressos, as formas de transmissão material, o elenco de fontes e a *contaminatio*, a crítica hermenêutica, locações no espaço e locações no tempo.

Como diria Petrarca, retomando o texto da *Senile* 2.9, “ad eorum littus irem, ac reverterer, non illæsus modo, sed etiam indefessus, neque tantum corpore integro, sed calceo insuper inattrito, et veprium prorsus, et lapidum et luti et pulveris inscio”.

AS VOZES DE YA LAS SOMBRAS DE LA NOCHE.

PETRARQUISMO E MÚSICA PORTUGUESA QUINHENTISTA E DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVII

MARIA MANUELA TOSCANO

ESTE ESTUDO debruça-se sobre a questão da eventual presença de elementos petrarquistas nos cancioneiros poético-musicais portugueses quinhentistas até agora conhecidos – nomeadamente, o Cancioneiro de Elvas, o Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa e o Cancioneiro Musical de Belém, considerando o tipo de relacionamento com a interpretação musical e compositiva do texto poético, que neles é feita.

A análise rica e penetrante sobre os modos de incidência do modelo petrarquista na poesia e literatura portuguesa quinhentista, realizada por Rita Marnoto em *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, convida a estender o horizonte de investigação ao domínio da recepção daquele fenómeno nos cancioneiros portugueses postos em música daquele tempo. Maugrado aspectos relevantes deste repertório musical profano quinhentista terem sido surpreendidos por musicólogos como Rui Vieira Nery, Manuel Morais e Robert Stevenson, a sua indagação sob chave petrarquista levanta novas perplexidades, tanto mais que a poesia musicada no *corpus* em causa se enraiza sobretudo em tradições peninsulares, em cuja combinatória se encontram apenas traços inconsistentes daquele modelo italiano – ao contrário do que acontece na recriação petrarquista da poesia de um António Ferreira, Pêro de Andrade Caminha ou de Luís de Camões, já identificada e aprofundada por Rita Marnoto, entre outros.

De facto, à dúvida sobre o grau de vitalidade de eventuais recriações petrarquistas em algumas das poesias integradas nos cancioneiros musicais portugueses quinhentistas acresce ainda a questão de saber, em que medida faz sentido falar da existência de fenómenos de “Petrarquismo na música”. Antes de mais, o que significa “recriar Petrarca” através dos

materiais expressivos próprios da música? Ora, o Petrarquismo é um fenómeno de matriz essencialmente literária, filosófica e ética. Perguntase, então, através de que moldes se deve discernir a sua susceptibilidade de ressoar num outro espaço material, compositivo, retórico e expressivo, nomeadamente o da música? O que cria aqui a sua especificidade e a sua respiração própria? Que espaços da alma e experiências de temporalidade convoca a sua projecção nos mundos abertos pelo som?

A experiência do madrigal musical italiano que se estende a partir da década de quarenta do *Cinquecento* até ao primeiro terço do *Seicento*, ao encarnar sucessivas imitações de Petrarca em riquíssimo processo de reinvenção, pode encaminhar-nos para uma primeira aproximação a estes problemas. Nessa medida, podemos verificar que, maugrado certas diferenças – resultantes de abordagens estéticas e compositivas de referência renascentista, maneirista e barroca – os madrigais musicais italianos mais conseguidos sobre poesia de Petrarca no espaço temporal em causa propiciam que o rasto do mundo poético e existencial do poeta repouse em si, como uma imagem pairante, convocando sempre uma viagem interior. Assim, ecoar Petrarca na música significa, antes de mais, tomá-lo no interior do seu sonho. O sonho de uma qualidade de escrita capaz de abrir os espaços da alma, de a iluminar quando clara e serena, mas também de colher a sua parte de sombra, o seu *chiaroscuro*, atravessando os tempos da ambivalência e da oposição de contrários. Implica, portanto, o perscrutar da voz íntima, mas sem perder o horizonte expressivo clássico da elevação, do decoro, da elegância, da clareza e da consistência do universo estilístico.

Petrarca oferece-nos, portanto, uma síntese refinada entre a conquista laboriosa da pureza do tom, da linguagem e de toda uma *ars combinatoria* eleita em função da sua força aprofundante da alma. Esta convergência convoca ainda uma imitação do modelo pela música que recrie aquela energia arquetípica contida no plano imaginal despertado pela poesia lírica. Terão de ser músicas que nos doem vários registos existenciais com suas temporalidades próprias, i.é, que nos deleitem no saborear da amenidade, da suavidade e da *vaghezza*, ou então que nos abram os tempos da ausência e da perda, fazendo-nos atravessar o movimento erótico (em sentido platónico), a indecisão no *dolce-amaro*, o dissídio interior, a errância meditativa do espaço melancólico e o sentido da evanescência.

Criar uma música adequada à poesia de Petrarca é ainda saber escutar a singularidade da alquimia sonora e rítmica, agenciada pelo modelo no manejo combinatório da própria língua; é recolher na obra musical “il suono dei sospiri”, toda aquela “imaginação material” e afectiva imanente à sua palavra poética, respondendo à magia e ao requinte das suas modulações tímbricas, da sua escansão rítmica e aos modos como as suas frases respiram.

Se tal enraizamento na musicalidade e na afectividade da língua constitui uma dimensão nuclear de Petrarca, a verdade é que o poeta tão pouco se deixa perder no fascínio deste “inconsciente da linguagem”. De facto, as explorações sonoras são literalmente contidas em composições retóricas organizadas em função de uma harmonização última dos seus elementos, mesmo quando opostos entre si. Já Rita Marnoto mostrou como os fenómenos disjuntivos são submetidos a técnicas de compensação, tendentes a dinamizar a sua homogeneização final e a sua integração na clareza e na proporção do todo¹.

Em suma, revisitar a poesia de Petrarca através da música implica a conquista de todo um processo laborioso de metamorfose e “afinação” (no sentido de *Stimmung*), de modo a tornar presente a vida do original através do filtro da nova personalidade artística e da diferença dos materiais.

Observe-se agora os modos como foi concretizado o Petrarquismo literário nos madrigais musicais italianos no arco temporal em causa².

¹ Cf. Rita Marnoto, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, 1997, p. 141.

² Sobre a relação entre o Petrarquismo italiano e o madrigal musical quinhentista, cf. sobretudo Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, pp. 170 ss.; Dean Mace, “Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal”, in *Renaissance Music II*, New York, Garland Publishing, 1985, pp. 65-86; James Haar, s.v. “Madrigal II. Italy, 16th century”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, XI, 1980, pp. 463-468; id., “Ripercorrendo gli esordi del madrigale”, in *Il Madrigale tra Cinque e Seicento*, ed. Paolo Fabbri, Bologna, Il Mulino, 1988 [trad. do original inglês, ed. Cambridge, 1981]; Lorenzo Bianconi, “Parole e musica. Il Cinquecento e il Seicento”, in *Letteratura Italiana: Teatro, Musica, Tradizione dei Classici* in *Letteratura Italiana VI (Teatro, Musica, Tradizione dei Classici)*, ed. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 322 ss.; Stefano La Via, “‘In tale stella presi l’esca, e gli hamì’. Petrarchismo e musica all’Accademia degli Elevati

A apropriação do modelo, filtrada pelas *maniere* das sucessivas gerações a partir da década de 40 do *Cinquecento*, apresentam, *grosso modo*, três dinâmicas: a preservação do *ethos* clássico no contraponto *osservato* de Willaert e em alguns madrigais de Cipriano da Rore, a introdução de excessos compositivos e expressivos (em relação às normas de decoro renascentista) em Rore, Wert, Marenzio e a assunção do *pathos* barroco – preservando sempre a clareza e a integridade formal – em Claudio Monteverdi.

De entre as transformações que se vão infiltrando neste processo, sobressai a tendência para intensificar o horizonte expressivo do madrigal mediante a utilização, cada vez mais flexível e mais densa, de técnicas e combinatórias musicais com disponibilidade subjectiva imanente. Estas realizam-se ao abrigo de teorias musicais orientadas pelo ideal retórico de persuasão e pela tentativa de surpreender associações analógicas entre determinadas técnicas compositivas e os afectos/ideias/acções representados pela palavra. Deste modo, as respostas sucessivas da música vocal ao Petrarquismo tendem a elaborar-se em função do aprofundamento psicológico das imagens poéticas, entrançando-o com o espelhamento artificioso dos níveis sintáctico, métrico e fónico da palavra.

Este tecido de recursos musicais e expressivos é alimentado pela vitalidade de dois grandes filões teóricos, atestando a força do Humanismo musical quinhentista, nomeadamente, o ideal de imitação da palavra pela música e a busca da restituição dos efeitos miríficos desta última, conquistada pelos antigos.

Nesta cultura humanística, a referência da palavra – sinal da excelência do homem – estimula a valorização, na teoria musical, do postulado platónico acerca do primado da palavra sobre a harmonia musical e o ritmo³.

di Ferrara: il soneto *Schiet'arbuscel* di Bartolomeo Ferrino nella lettura di Cipriano de Rore”, in *Album amicorum Albert Dunning, in occasione del suo lxxv compleanno*, ed. Giacomo Fornari, Turnhout, Brepols, pp. 155-187.

³ Partindo implicitamente da ideia de indissolubilidade da poesia lírica e da música, Platão defende que, entre os três elementos da melodia – palavra, harmonia e ritmo – estes últimos devem acompanhar o primeiro. Cf. Platão, *A República*, ed. crit. e trad. Maria Helena Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, 398 c/d.

A efervescência literária, irradiada pelas academias venezianas e pelo impulso nuclear da nova poética de Bembo, atrai para a onda petrarquista não só madrigalistas como Willaert⁴ e Rore,⁵ como também vários

⁴ A sua *Musica nova*, célebre coleção de motetes sobre textos do Antigo Testamento e de madrigais sobre poesia de Petrarca (composta na década de quarenta e difundida por uma forte cultura oral até à sua publicação em 1559), encarna uma escrita musical fortemente centrada nos ideais bembistas, elevando o madrigal à *gravità* do motete e a intérprete musical da poesia lírica de carácter sério. Correlato musical da *variazione* bembesca, o pulsar contínuo da sua trama contrapontística é animado por variações dos perfis motivicos, alterações delicadas de peso e cor, sucessivos fluxos e refluxos, pequenas tensões dinamizadas através de frequentes cadências evitadas. O cuidado que coloca no potencial simbólico da música, a sua sensibilidade ao peso gramatical da palavra, os seus efeitos de *chiaroscuro* musical – coenvolvendo parâmetros como timbre, altura e duração – entrançam equilibradamente as dimensões de *ratio* e *sensus*, preservando sempre uma regulação cuidada da conveniência e do decoro, ao serviço da elevação do gesto lírico petrarquiano.

⁵ Cipriano da Rore encarna um perfil mais extrovertido do que Willaert, orientado por um projecto literário-musical bem definido, anunciador de uma nova era do madrigal nos planos expressivo, retórico e estilístico. A produção de Rore introduz a nova coexistência entre dois pólos estéticos: um, imbuído do lirismo de Petrarca, prolonga na música a linha de decoro ciceroniano; o outro inaugura um estilo mais dramático e tenso, afastando-se da pureza estilística propugnada por Bembo, para assumir uma liberdade expressiva mais dantiana e áspera. Já os madrigais do *Primo libro a 5 voci* (1542) de Rore restituem doze sonetos do *Canzoniere* de Petrarca com uma intensidade então inédita. (Entre os mais dramáticos sobressaem *Per mezz'i bosch' inospiti* e ainda *Stranne ruppi, aspri monti, alte tremanti*, estoutro sobre um soneto de Tansillo – ambos, significativamente, à sombra do tópico dantiano da *selva oscura*). Este alargar da paleta afectiva e expressiva do madrigal tornar-se-ia cada vez mais intenso a partir de meados do *Cinquecento*, estimulando novas leituras musicais – de índole maneirista e protobarroca – dos textos petrarquianos. O peso nuclear de Rore enquanto propulsor da nova era madrigalística da *seconda prattica* – estatuto reconhecido por teóricos e compositores, tais como Vincenzo Galilei e Claudio Monteverdi – estaria associado ao novo ideal de uma imitação altamente articulada da palavra pela música. Neste sentido, a experiência musical de Rore torna-se incontornável para as novas gerações de madrigalistas quinzentistas, embora sem assumir ainda a radicalidade de algumas obras de final do século. A consolidação da textura vocal para cinco vozes (e o conseqüente

teóricos da música, preocupados em codificar os vários níveis de correspondências entre linguagem e música. Nesta medida, o legado de Petrarca, ao passar pelos múltiplos filtros do madrigal musical quinhentista, não só se vai transformando, como se torna um dos catalizadores das mudanças teórico-musicais no tópico do relacionamento palavra-música – transformações que iriam conduzir ao primado da *orazione* sobre a música na *seconda prattica* e no Barroco musical.

A perspectiva retórica que impregna a poética bembesca, na sua leitura de Petrarca sob chave ciceroniana e horaciana, torna-se decisiva na questão do estilo literário, afectando também os critérios valorativos, bem como os procedimentos compositivos e expressivos na música. O processo de amadurecimento ciceroniano culminaria nas *Istitutioni harmoniche* (Venetia, 1558) do teórico veneziano Zarlino. A sua codificação do estilo polifónico de Willaert – elevado, após Josquin des Prés, a novo paradigma da *ars perfecta* renascentista – elege a convergência da *variazione* com a preservação do decoro, na prossecução deleitosa da pureza e da elegância do contraponto, em perfeito equilíbrio com o assunto da palavra e a sua Gramática⁶. Preconizando o

enriquecimento das combinatórias texturais), a introdução de um fluxo polifónico menos uniforme, o uso de um leque largo de estilos declamatórios, a flexibilidade rítmica e melódica, as inovações harmónicas, o cuidado na qualidade retórica a nível do detalhe e do todo, a flexibilidade formal, o requinte no simbolismo musical – através de tudo isto Rore inaugura uma nova fase do “comportamento afectivo” do madrigal musical, tendente a explorar cada vez mais procedimentos que propiciem uma grande flexibilidade expressiva e uma nova abertura a *pathos*.

Entre outras produções dedicadas aos textos de Petrarca, Rore transfere o espírito monumental veneziano num dos ciclos de madrigais de maior sucesso editorial do século, ou seja, *Vergine bella* (1548), o ciclo de onze madrigais sobre a *canzone* de Petrarca.

Sobre estes assuntos, cf. Martha Feldman, “Rore’s ‘Selva selvaggia’: the *Primo libro* of 1542”, in *Journal of the American Musicological Society*, XLII, 3, 1989, pp. 547-603; id., *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley, University of California Press, 1995, sobretudo pp. 260-426.

⁶ A própria identidade cívica veneziana de primeira metade do *Cinquecento* – fortemente ancorada no ideal de decoro e de moderação de paixões individuais, em prole da preservação de uma vontade colectiva estatal – marca for-

correlato musical da *variazione* bembesca, Zarlino convida à *ricchezza dell'armonia*, à alternância luminística de terceiras maiores e menores, à intercalação da dissonância à sombra da consonância, à reinvenção rica de modos de *fuggire la cadenza*⁷ (técnica especialmente apta a projectar o *enjambement* petrarquista na música e a criar a respiração larga da *gravitas*) – tudo isto dentro de um horizonte de permanência harmoniosa, salvaguardada pelo fluxo contínuo e natural do contraponto *osservato*.

Por sua vez, a aguda sensibilidade de Bembo em relação à orquestração das vozes poéticas petrarquianas, o seu despertar para as funções expressivas e para as conexões delicadas entre som, ritmo poético e sentido das palavras constituem a motivação intrinsecamente “musical” que atrai os compositores para Petrarca e para os petrarquistas. Nesta medida, como já notou Dean Mace, a experiência da poesia italiana petrarquista ajudou a preparar “o caminho para a absorção dos signi-

temente os ideais estéticos da música e das outras artes, que assim se tornam catalizadores indirectos de uma nova *paideia*. Por sua vez, a recepção de Petrarca nos círculos venezianos, bem como as expectativas éticas e estéticas a ela adstritos, funcionam como espelho onde esta cultura pode confirmar e rever a sua identidade: “The qualities of taste and expressive reserve that Venetians so admired in Petrarch’s poetry seemed then to mirror these notions of their own character.” (*ib.*, pp. 593-594). Para uma análise aprofundada e interessante sobre a imbricação entre este contexto político-cultural, os ideais bembistas e a acção do compositor Willaert e do teórico Zarlino, cf. sobretudo *id.*, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley, University of California Press, 1995.

⁷ Zarlino aplica este termo aos fenómenos contrapontísticos em que a cadência é evitada. Aqui, a cadência musical não é levada a seu termo, uma vez que as suas cláusulas constitutivas desviam subitamente os seus movimentos melódicos na última fase cadencial, resultando daí uma sonoridade inesperada, que literalmente foge à lógica da escrita musical anteriormente anunciada. Devido ao seu carácter aberto e inconclusivo, esta técnica é muito utilizada para articular o discurso musical nos lugares correspondentes aos das vírgulas do texto poético. Contudo, nas mãos de madrigalistas maneiristas, este procedimento é ainda elevado a um subtilíssimo meio expressivo, frequentemente utilizado para obter *effetti meravigliosi*, como interpretação musical de imagens singulares da poesia.

ficados da palavra pela música”⁸, assim como alimentou o impulso para a recepção da polifonia dos *oltremonani*, agora também estendida ao domínio profano do madrigal musical. (Até aqui, a engenhosa polifonia franco-flamenga estivera circunscrita aos textos latinos no campo sacro. Por sua vez, no domínio profano da *frottola*, o contraponto simples deste gênero e a fixidez dos seus esquemas de repetição, não respondia à flexibilidade expressiva da nova poesia petrarquista, nem tão pouco o tom que encarnava era apropriado à seriedade desta última). Ora, precisamente, a escrita linear do contraponto florido, na sua flexibilidade rítmica, na sua riqueza de combinatórias a nível harmónico, propicia alternâncias subtis entre *piacevollezza* e *gravità*. As combinatórias imitativas, os jogos de texturas vocais, a demora em certas sílabas, a rapidez de articulação em outras, a manipulação do potencial expressivo e simbólico da direccionalidade intervalar, a incrustação de inflexões cromáticas, as oscilações luminísticas de terceiras maiores e menores, os contrastes expressivos entre progressões perfeitas e progressões

⁸ “Italian poetry prepared for the absorption of word meaning into music”, Dean Mace, *op. cit.*, p. 68. Naturalmente, esta observação de Dean Mace não deve ser lida no sentido de que seria a primeira vez na história que os significados da palavra são absorvidos pela música. O ponto da questão reside na especificidade da relação palavra-música que, de facto, é inaugurada no momento histórico e literário-musical em causa no presente estudo, bem como no grau de intensidade em que são extraídas consequências musicais a nível simbólico, expressivo e retórico (em pequena e grande escala) no interior da obra. De facto, a valorização consciente da capacidade mimética da música em relação à palavra vai estar no âmago dos novos estilos associados ao gênero do madrigal musical, inaugurando uma nova era na música profana. A tese bem argumentada de Mace acerca do enraizamento desta nova era na *ars poetica* protagonizada por Bembo – sobretudo no segundo livro das *Prose della volgar lingua*, prossegue: “in my view it was this more than anything else that caused the Italian to revert to the northerners for their musical settings of secular poetry – music seeks to find the values in poetry that contemporary readers find. It is possible, moreover, to find in Bembo’s new poetic an important source of the whole 16th - century movement which allowed music to take over the work of poetry in the lyric and in the drama.”, *ib.* Entre outros, Bianconi sustenta uma interpretação histórica semelhante. Cf. Lorenzo Bianconi, *op. cit.*, p. 322.

plagais ou então frígias⁹, os jogos espaciais e afectivos dos diferentes registos vocais – tudo isto pode relacionar-se subtilmente com o *suono*, o *ritmo* e a *variazione* na poesia. A resposta musical ao ideal de Bembo reveste-se ainda de particular interesse na sucessão cerrada de técnicas imitativas em várias vozes, a qual multiplica na música os efeitos de aliteração e de assonância, típicos da poesia petrarquiana, invadindo a escrita musical com a magia tímbrica dos fonemas da palavra.

Para além do “som do afecto”, esta nova sensibilidade ao “afecto do som”, conduzem Zarlino a esboçar uma teoria da expressão intervalar estabelecendo associações claras a partir da distinção entre intervalos menores e maiores e ainda segundo a sua direcção melódica, demarcando-os através das categorias retóricas *dolcezza versus asprezza*, entre outros afectos. Contudo, esta disponibilidade de animação afectiva da *prima prattica* perfila-se sobre um fundo neoplatónico: afirmando o número e a consonância como princípios estruturadores da escrita musical, Zarlino incarna o mundo de Beleza ideal numa forma musical contida, serena, harmónica, num estilo elegante e límpido, cujo *ethos* elevado, imbuído de eufonia e de plenitude sonora, está apto a irradiar a aura de *soavità* petrarquiana.

⁹ Tanto a progressão, como as cadências plagais e frígias propiciam efeitos afectivos reconduzíveis às esferas da doçura, tristeza, melancolia e lamento, graças ao ensombrecimento da sonoridade e aos movimentos lineares que implicam. De facto, ao longo da prática musical do *Cinquecento* aquelas passam a ser intensamente associadas à expressão da *res tristis*: a plagalidade projecta tais efeitos a partir de um certo carácter de debilidade conclusiva que lhe é intrínseco. Por sua vez, o fechamento sombrio e a consciência da função expressiva *molle*, atribuída ao movimento de segunda menor descendente na resolução da cadência frígia, leva os madrigalistas quinhentistas a utilizá-lo de um modo crescentemente eficaz e sofisticado. Ambos procedimentos podem caracterizar determinadas ideias-chave ou palavras singulares e sublinhar na música a qualidade sonora de determinadas rimas ou do peso da prosódia. Madrigalistas como Willaert, Rore, Marenzio, Gesualdo, Monteverdi elevarão tais procedimentos a riquíssimos meios de expressão e de interpretação musical do texto poético. Para uma análise penetrante acerca do valor expressivo-semântico de algumas cadências, cf. Stefano La Via, “‘Natura delle cadenze’ e ‘natura contraria delli modi’”. Punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco”, in *Il Saggiatore Musicale*, IV/1, 1997, pp. 5-51.

Porém, a partir de 1555, a restituição do antigo género cromático pelo humanista Nicola Vicentino – em nome de uma música rica em *effetti meravigliosi* e de impacto mobilizador análogo à oratória – vem alterar o comportamento afectivo do madrigal musical. A imitação da palavra pela música¹⁰ detém-se mais no detalhe, acentuando a penetra-

¹⁰ A partir de meados do *Cinquecento*, muda decisivamente a interpretação do ideal de imitação da palavra pela música em campo madrigalístico, fenómeno que se associa, em grande parte, à recepção do pensamento teórico de Vicentino e do neoaristotelismo a ele subjacente: o equilíbrio que orientara a relação entre palavra e música na *prima prattica* é agora afectado pelo primado atribuído aos *concetti* e *affetti* representados no texto. Para as gerações renascentistas, a concepção aristotélica da música complementava equilibradamente a sua dimensão pitagórico-platónica. De facto, a projecção da palavra na música ia-se concretizando dentro do limite imposto por um contraponto *osservato*, fundamentado na metafísica do número e composto à luz de uma filosofia da Natureza encarada como lugar de ordem, apesar da dinâmica da sua variedade. A presença implícita de uma tal postura estética nos primeiros madrigais sobre textos de Petrarca respondia adequadamente ao ideal bembista de decoro e de pureza de escrita. Porém, com o passar do *Cinquecento*, cresce o fascínio pelo “teatro do mundo”, emergindo uma imagem mais dramática do comportamento afectivo nas artes. Urge agora penetrar na visão interior, elegendo-se a palavra como pintura da subjectividade. A nova teoria da música atribui ao compositor – como novo orador – a função de criar metáforas musicais susceptíveis de despertar e intensificar a força da imagem contida na palavra. Ao contrário de Zarlino, que interpretava o *decorum* como moderação e beleza harmoniosa, Vicentino, Vincenzo Galilei e Monteverdi, entre outros, incorporam naquele conceito *asprezze*, licenciosidades e desarmonias, desde que apropriadas a uma projecção retoricamente eficaz do conteúdo do texto. “[...] SONO [...] la Musica, & la Poesia tanto simili, & di natura congiunte, che ben può dirsi [...] ch’ambe nascessero ad vn medesimo parto in Parnaso.[...] Mâ come à nascere fù prima la Poesia, così la Musica lei (come una donna) riuersisce, & honora. In tanto, che quasi ombra di lei diuenuta, la dí mouer il più non ardisce, doue la sua maggiore non la preceda. Onde ne sciegue, che se il Poeta inalza lo stile, solleua eziando il Musico il tuono. Piagne, se il verso piagne, ride, se ride, se corre, se resta, se priega, se niega, se grida, se tace, se viue, se muore, tutti questi affetti, & effetti così viuamente da lui vengon espressi, che quella par quasi emulazione, che propriamente rasomoglianza dè dirsi. [...]” (Alessandro Guarini, Dedicatória ao *Sesto Libro di madrigali a cinque voci* de

ção afectiva na imagem singular da palavra poética e exacerbando os efeitos da sua alquimia sonora. A natureza essencialmente hibridizante e ambígua do cromatismo colhe, com uma flexibilidade inédita, as passagens do *chiaroscuro* anímico, permitindo entrar, através das técnicas musicais que envolve, naquelas zonas incertas da alma atravessa-

Luzzasco Luzzaschi, Ferrara, Vittorio Baldini, 1596, cit. a partir de Lorenzo Bianconi, “Weitere Ergänzungen zu Emil Vogels ‘Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens, aus den Jahren 1500-1700’ aus italienischen Bibliotheken”, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, ed. F. Lippmann, 7, Wien, Böhlau, 1970, p. 170). O texto desta Dedicatória – encomendada, significativamente, a uma figura de letras (filho de Battista Guarini) – reflecte, no seu conteúdo e na mobilidade assindética do seu estilo, a nova representação do madrigal quinhentista. Madrigal que filtraria novas leituras musicais de Petrarca à luz de novas estéticas, sofrendo também a acção de novas alquimias onde se interpenetram estilos contemporâneos de poesia (T. Tasso, Guarini e mais tarde, Marino). Continuando o texto da Dedicatória do Sexto Livro de Madrigais de Luzzaschi, “[...] dirò del Madriale, che solo per la Musica par trouato, [...] ch’egli nell’età nostra hà riceuuta la sua perfetta forma, tanto dall’antica diuersa, che se que’primi rimatori tornassero viui, à pena che potessero riconoscerlo, non si mutato si vede per la sua breuità, per l’acutezza, per la leggiadria, per la nobiltà, e finalmente per la dolcezza, con che l’hanno condito o Poeti, ch’oggi fioriscono. Il cui lodeuole stile i nostri Musici rasomigliando nuoui modi, & nuoue inuenzioni più dell’vsate dolci, & leggiadre hanno tentato di ritrouare, delle quali hanno formata vna nuoua maniera, che non solo per la nouità sua, mà per l’squisitezza dell’artificio, potesse piacere, & conseguir l’applauso del mōdo.”, *ib.*, pp. 170-171.

A transformação da sensibilidade estética conduziria as novas gerações de madrigalistas a exacerbar determinados elementos da poesia petrarquiiana, frequentemente em detrimento da harmonização do todo formal, privilegiando as situações de tensão, as oposições abruptas, o inebriamento sensorial do som. Sobre a representação do relacionamento palavra-música em alguns teóricos quinhentistas e seiscentistas, cf. D. P. Walker, “Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries”, in *The Musical Review*, II, 4, 1941, pp. 288-308. Sobre esta questão no Maneirismo italiano, cf. Maria Manuela Toscano, “Caminhos para uma estética da inquietude na música de Gesualdo”, in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 12, 2002, pp. 276-278, e *id.*, cap. III. 1.2, *Maneirismo inquieto. Os Responsórios de Semana Santa de Carlo Gesualdo*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 3 v., pp. 171-187, no prelo.

das pelo mundo de Petrarca. Se, por um lado, o cromatismo denso dos madrigais maneiristas das décadas de 80 e 90 exacerba a *dolcezza*, imbuíndo-a de uma aura *rara* e *peregrina*, por outro lado, pode também provocar grandes efeitos ásperos, adequando-se mais à escrita nervosa e sublime de um Torquato Tasso ou então aos tons mais dantianos de alguns momentos da poesia de Petrarca.

Uma sonoridade particularmente interessante, provocada pelo cromatismo, é a da *relatio non harmonica* (intervalos aumentados e diminutos). O seu efeito sonoro ambíguo, intrinsecamente acrídoce, foi frequentemente utilizado pelos madrigalistas italianos para projectar ambivalências afectivas associadas à *dolce pena* petrarquiana. Tal como o seu nome indica, estes intervalos excedem o limite da ordem harmónica e natural, assumindo um estatuto de “exílio” que assinala uma carga expressiva e simbólica essencialmente problematizante.

A acentuação dramática no madrigal petrarquista de finais do século assume um relevo particular nas recriações do 35º soneto, *Solo e pensoso*, em Wert (1581) e Marenzio (1599), ao alertar para a força simbólica e expressiva de determinados estilemas musicais integráveis no horizonte semântico do tópico da melancolia.

Ex. 1 – Luca Marenzio, *Solo e pensoso*, c.1-12, in *Il nono libro de madrigali a cinque voci*, 1599, ed. Alec Herman, *The Oxford Book of Italian Madrigals*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

Em Marenzio¹¹ ao longo dos compassos 12-18, a condição de errância melancólica é evocada pela *tardanza* do enorme arco cromático que domina o primeiro soprano no *exordium* (c.1-12). O radicalismo cromático deste *cantus firmus*, ao obscurecer a clareza da identidade modal e neutralizar a escansão rítmica da palavra, faz ressoar todas as vogais

¹¹ Sobre a indagação das escolhas poéticas de Marenzio, cf. pp. 158 ss.; Hans Engel, *Luca Marenzio*, Firenze, Leo Olschki, 1956; James Charter, “Fonti poetiche per i madrigali di Luca Marenzio”, in *Rivista Italiana di Musicologia*, XIII, 1978, pp. 60-103; id., *Luca Marenzio and the Italian Madrigal 1577-1593*, I, Ann Arbor, UMI, 1981; Denis Arnold, *Marenzio*, London, Oxford University Press, 1965, pp. 36 ss.; Massimo Privitera, “Melancolia e acedia. Intorno a *Solo e pensoso* di Luca Marenzio”, in *Studi Musicali*, XXIII, 1994, pp. 29-71.

PART I [♩ = mm 60]

S. So - lo e pen - so -

A. So - lo e pen - so - so j più de - ser - ti

T.1

T.2 So - lo e pen - so - so j più de - ser - ti

B.

3

- so j più de - - - ser - - -

cam - - - pi, i più de - ser - ti cam -

So - lo e pen - so - so j più de - ser - ti cam - - -

cam - pi, i più de - ser - ti cam - pi

So - lo e pen - so - so j più de - ser - ti cam -

Exemplo 1

5

- ti cam - pi Vo me - su -
- pi Vo me - su - ran - do, vo me - su -
- pi Vo me - su - ran - do a pas - si tar - di e len -
Vo me - su - ran - do pas - si tar - di e len -
- pi Vo me - su - ran - do a pas - si tar - di e len -

8

- ran - do a pas - si tar - di e len - ti,
- ran - do a pas - si tar - di e len - ti,
- ti, a pas - si tar - di e
- ti, vo me - su - ran - do a pas - si tar - di e
- ti, vo me - su - ran - do a pas - si tar - di e

12

- ti,
len - ti,
len - ti,
len - ti,
len - ti,

Exemplo 1

num espaço imenso, conferindo a esta passagem um carácter de dramática irreversibilidade. O seu contraponto com o perfil altamente anguloso e disperso da melodia nas outras vozes intensifica o sentido arquetípico de errância enredando-se numa “teia musical” de humor satúrnio. O tema musical do contralto e do segundo tenor, ao exceder abruptamente o âmbito das suas respectivas oitavas modais (c.1-2), abre um espaço vertiginoso, propício ao estado de solidão. Por sua vez, as fricções dissonantes que se entrecruzam com o “passo tardo e lento” (em semibreves) do *cantus firmus*, dão voz à condição dolorosa da errância pelo “ermo descampado”¹².

Por sua vez, já Wert abraça o seu madrigal *Solo e pensoso* com várias imitações contrapontísticas de um tema musical caracterizado por uma grande queda de duas quintas vazias, abrindo o espaço insólito de nona, seguido da ascensão abrupta de duas sextas em “deserti campi”. Aqui é também o factor espacialidade intervalar – saltos melódicos abruptos, excepcionalmente longos e sem alguma compensação – a simbolizar a experiência de vacuidade e de solidão.

Ao longo de “vo misurando a passi tardi e lenti” (c.12-18 e c.19-25), a melodia do tenor vai-se escandindo em sincopação inquieta e lenta, partilhando essa afinidade com o sentido profundo do texto poético.

Ex. 2 – Wert, *Solo e pensoso*, in *Il settimo libro de madrigali a cinque voci*, 1581

The image shows a musical score for a Tenor voice part. It consists of four staves of music. Above the first staff, there is a diagram showing a melodic contour with two intervals labeled '9°' and '11°'. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: So lo e pen - so so l più de - ser - ti cam - pi i più de - ser - ti cam - pi Vo mi - su - ran - do a pas - si tar - di e len - ti Vo mi - su - ran - do Vo mi - su - ran - do a pas - si tar - di e len - ti etc.

¹² As imagens “passo tardo e lento” e “ermos descampados” seguem aqui a tradução de Vasco Graça Moura. Cf. soneto 35, Vasco Graça Moura, *As Rimas de Petrarca*, Lisboa, Bertrand, 2003, p. 132.

Qualquer uma destas recriações madrigalísticas lê a melancolia do soneto petrarquiano sob chave maneirista, acentuando a dimensão da inquietude e da perda na interioridade melancólica, em detrimento do decoro clássico.

A concluir esta primeira parte serão comentados alguns aspectos do madrigal *Or che'l ciel e la terra*, composto por Monteverdi sobre o 164º soneto de Petrarca – certamente, um dos cumes da recriação musical petrarquiana de todos os tempos. Para lá da excelência artística e da inspiração prodigiosa que irradia desta música, este exemplo interessa-nos por vários motivos: o primeiro, é que data de quase exactamente um século após a publicação das *Prose della volgar lingua* de Bembo, fazendo parte da produção veneziana de Monteverdi. Escrita num momento, em que a popularidade da prática do madrigal musical está em declínio para ceder lugar à atracção pela ópera – este madrigal oferece-nos indicações preciosas como “estuário” para onde se vão espriar os vários caminhos do Petrarquismo musical ao longo deste arco temporal. Monteverdi entrança aqui soluções contrapon-tísticas tradicionais com afirmações modernas do Barroco musical – tais como incursões em estilo *concertato*, na declamação coral e em estilo *concitato*. Por sua vez, a plenitude, em larga-escala, dos seus jogos sonoros, incarna o gosto musical veneziano do *Seicento*. Nesta medida, representa o ponto de chegada barroco de toda uma linha de sucessivas recriações petrarquistas alimentadas pelo espaço cultural de Veneza, após o impulso bembesco – linha que vai de Willaert a Monteverdi, passando por Zarlino e Rore, entre outros. Em segundo lugar, este madrigal de Monteverdi interessa-nos como termo de comparação – nos planos poético e musical – com *Ya las sombras de la noche*, composta pelo português Frei Manuel Correia, provavelmente depois de 1617.

Nas duas peças, o sentimento da Natureza abre o pano ao desvelamento de um drama interior. Em ambas, a amenidade da Natureza – como um negativo – acentua o contraste com as tensões da alma.

Ex. 3 – Claudio Monteverdi, *Or che'l ciel e la terra*, I, c.1-29, in *Madrigali guerrieri et amorosi, Libro ottavo*, I, 1638, ed. rev. Francesco Malipiero, Wien, Universal Edition, 1967

Prima parte

Canto
 Hor ch'elciel e la ter.ra el ven.to ta . ce | E le

Quinto
 Hor ch'elciel e la ter.ra el ven.to ta . ce | E le

Alto
 Hor ch'elciel e la ter.ra el ven.to ta . ce | E le

Tenore I°
 Hor ch'elciel e la ter.ra el ven.to ta . ce | E le

Tenore II°
 Hor ch'elciel e la ter.ra el ven.to ta . ce | E le

Basso
 Hor ch'elciel e la ter.ra el ven.to ta . ce | E le

Violini

(Lento ma in due)

pp

Exemplo 3

8

fe.re e gli au.gel.li il sonno af.fre . na Not . te il car.ro stel.la.

fe.re e gli au.gel.li il sonno af.fre . na Not . te il car.ro stel.la.

fe.re e gli au.gel.li il sonno af.fre . na Not . te il car.ro stel.la.

fe.re e gli au.gel.li il sonno af.fre . na Not . te il car.ro stel.la.

fe.re e gli au.gel.li il sonno af.fre . na Not . te il car.ro stel.la.

fe.re e gli au.gel.li il sonno af.fre . na Not . te il car.ro stel.la.

sempre pp

6/5 6/5

Exemplo 3

15

. to in gi . ro me . na | le nel suo letto il mar sen . z'on.da gia . .
 . to in gi . ro me . na | e nel suo letto il mar sen . z'on.da gia . .
 . to in gi . ro me . na | le nel suo letto il mar sen . z'on.da gia . .
 . to in gi . ro me . na | e nel suo letto il mar sen . z'on.da gia . .
 . to in gi . ro me . na | e nel suo letto il mar sen . z'on.da gia . .
 . to in gi . ro me . na | e nel suo letto il mar sen . z'on.da gia . .

The musical score consists of seven systems. The first five systems each contain a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The sixth system contains two vocal lines (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The seventh system contains a piano accompaniment line (bass clef). A vertical dashed line is drawn through the score, starting from the first measure of the first system and extending down to the bottom of the seventh system.

Exemplo 3

23

ce
ce Veglio veglio penso ar.do pian. 2ª n go
ce Veglio veglio penso ar.do pian. 2ª n go
ce Veglio veglio penso ar.do pian. 2ª n go
ce Veglio veglio penso ar.do pian. go

6
4

Exemplo 3

Neste madrigal monteverdiano, a *brevità* dos assíndetos no primeiro *climax* “veglio, penso, ardo, piango” (c.24-29) contrapõe-se inesperadamente à *tardanza* meditativa perante o mar brando e a noite silenciosa. Monteverdi ecoa esta antítese através de uma mudança estilística abrupta. A primeira quadra, em registro grave e profundo, é atravessada por uma longa declamação da palavra poética, em *falsobordone*, pontuada por silêncios em todas as vozes. Estas longas pausas (*aposiopesis*) fazem emergir lentamente as imagens do sono da Terra (*noema*) estendendo-o e guardando-o, como num êxtase. As linhas do soprano e do tenor, nos três primeiros versos, dormem no ponto zero da melodia (Mi) sobre um fundo harmónico e estático (a tríade menor sobre Lá nos c.1-11 e c.[16-17] emoldura a tríade maior sobre Mi [c.12-15])¹³.

¹³ Curiosamente, já em 1581, no seu *Settimo libro de madrigali a cinque voci*, Wert apresentara uma passagem musical harmónica e melodicamente afim ao *exordium* do *Hor che'l ciel* monteverdiano, ao pôr em música (com algumas alterações textuais) a oitava tassiana *Giunto alla tomba (Gerusalemme liberata, 12.96)*. De facto, a versão wertiana do texto “Di color, di calor, di moto privo / Già marmo in vista'l marmo [il viso affisse]” é também emoldurada por um recitativo coral entoado sobre a tríade maior sobre Lá, exactamente na mesma posição intervalar do *exordium* no *Hor ch'el ciel* de Monteverdi. Esta mancha harmónica é pontualmente aberta pela tríade maior sobre Mi – também na posição intervalar correspondente a uma “primeira inversão”, tal como em Monteverdi – para sublinhar a imagem “già marmo”. Embora a passagem wertiana crie igualmente um efeito horizontal de estatismo, a sua extensão menor não irradia tanto aquela *magnificenza* monteverdiana; por sua vez, a sonoridade mais dura da tríade maior sobre Lá, utilizada por Wert, evoca a frieza marmórea da face de Clorinda morta, enquanto o *ethos* sombrio e recolhido da harmonia menor sobre Lá, no *exordium* monteverdiano, não só inaugura uma *dolcezza* propiciadora de uma atmosfera de amenidade, como acentua, por contraste sonoro, a abertura sonora à “primeira inversão” da tríade maior sobre Mi, provocando aquele súbito rasgão iluminado aquando a palavra “notte”. No plano estilístico, a utilização da técnica do recitativo coral aponta para a linha de continuidade entre Willaert, Rore, Wert e Monteverdi. Contudo, a intertextualidade musical torna-se especialmente interessante nos casos comentados, quando pensamos que este mesmo livro de madrigais monteverdiano inclui o célebre *Combattimento di Tancredo e di Clorinda*. Gera-se assim um fio subtil de associações poético-musicais onde se encadeia o mundo de Petrarca, Tasso, Wert e Monteverdi sob o signo do amor e da morte.

Com a máxima economia de meios, Monteverdi transfigura assim a espacialidade do mundo num campo de ressonâncias musicais, cuja permanência se destina essencialmente a fazer subir as vozes da palavra petrarquiana: em *Or che'l ciel e la terra el vento tace*, as correspondências fônicas de [e] e [a], entrecortadas por consoantes breves e duras [r, ch, c, t, rr, v, t, c] escandem-se em flutuações rítmicas que acentuam o carácter de *gravità*. Subtilmente – em “notte il carro stellato” – a imagem luminosa da noite, uma noite iluminada pela alternância preponderante dos fonemas [o] e [a] – é rasgada pela passagem súbita a uma tríade maior sobre Mi (primeira inversão), provocando um efeito musical de abertura correspondente ao “carácter de elevação” da vogal A, afirmada por Bembo.

Ao longo de toda a primeira quadra, a genialidade musical de Monteverdi salvaguarda o espaço inaugural da palavra, nesta espécie de silêncio interior de uma música que se deixa literalmente habitar pelo desdobramento dos vários níveis da frase poética. É precisamente esta escuta da palavra pela música que desperta o ouvinte para a imensidão e intimidade deste encontro entre céu e terra. (Nessa medida, é importante preservar esta atitude de fundo também no plano de execução vocal. Exemplificando, é interessante fazer oscilar a dinâmica dos timbres da palavra “il carro stellato in giro mena”, criando os efeitos sonoros correspondentes ao movimento circular e propulsor das rodas do “carro de astros”)¹⁴. Tudo isto mostra que é a prodigiosa economia de meios musicais, é este silenciar atento, por parte da música, na escuta da “música da palavra”, que instaura aqui a experiência de uma imensidão espacial: o tempo musical transfigura-se em espaço.

Passemos agora ao início da segunda estrofe, i.é, “veglio, penso, ardo, piango”. Num plano poético, é extremamente interessante verificar que Petrarca coloca no *climax* de todo este movimento ascensional de estados da consciência, a imagem das Lágrimas. Como se o choro

¹⁴ É precisamente o que fazem os intérpretes de *The Consort of Musicke*, recomendando-se vivamente a audição do seu CD, pelo requinte da sua diferenciação sonora, pela qualidade de criação de atmosferas poético-musicais, manifestando um excelente nível artístico e técnico. Cf. Monteverdi, *Hor ch'el ciel e la terra*, in *L'ottavo libro de Madrigali. Madrigali guerrieri 1638*, The Consort of Musicke, dir. Anthony Rooley, 1991, Virgin Classics, 0777 7596202 4.

tomasse todo aquele despertar progressivo da alma, para o recolher na interioridade: o movimento expansivo culmina, assim, num retraimento que guarda e medita. Monteverdi sente bem esta profunda dinâmica existencial, pois, de cada vez que entoa esta passagem, fecha o movimento dramático e expansivo dos três primeiros assíndetos com um desenho melódico de meio tom descendente – o intervalo que Zarlino tinha preconizado para o lamento – opondo também sistematicamente a *tardanza* de “piango” à escansão breve e ansiosa de “veglío, penso, ardo”, sistematicamente interrompido por pausas retóricas.

Mais tarde, como se verá no Ex. 4, Monteverdi hiperboliza a oposição entre o dramatismo musical dos primeiros três assíndetos e a *gravità* de “piango”, ao intensificar a velocidade daqueles: no c.42, a entoação brevíssima de “veglío, penso, ardo” concentra-se agora num só compasso, apresentando, em *conciato*, um perfil duro e pontiagudo, enquanto “piango” se estende numa longa cadência suspensa frigidada a Si, prolongando o efeito de lamento através de um momento dissonante (o retardo de quarta no c.44 atrasa a resolução do tenor).

Note-se ainda como o *ethos* triste e grave, próprio da natureza da cadência frígia, assume um tom intensamente doloroso também através da fricção dissonante entre o Si₃ do Soprano e o Dó₃ do tenor (c. 43).

Ex. 4 – Claudio Monteverdi, *Or che'l ciel e la terra*, I, c.42-44, in *Madrigali guerrieri et amorosi*, *Libro ottavo*, I, 1638

Como se acaba de ver, o compositor coloca em interação uma rede de procedimentos compositivos e retóricos ao serviço da exegese do soneto petrarquiano: os efeitos declamatórios, a direccionalidade da melodia, as combinatórias texturais, o jogo retórico velocidade/lentidão, a repetição dissonante num breve espaço temporal, a exploração do valor semântico e expressivo da cadência – tudo isto contribui para iluminar a dimensão subjectiva do mundo poético da palavra de Petrarca.

Em seguida, Monteverdi retoma várias vezes a ideia “e chi mi sface sempre m'è innanzi per mia dolce pena”, fazendo-a passar por várias elaborações musicais e expressivas, num verdadeiro processo de intensificação e problematização da interioridade: deste modo, a declamação

42 *tardanza*

pian go

pian go

pian go

brevitá
veglío veglío penso ardo pian . . . go

5 $\frac{4}{3}$
cadência
suspensa
frigizada

Exemplo 4

descendente deste tema musical, em terceiras paralelas, surge primeiro apenas numa textura a duas vozes, em oposição dramática com interjeições bruscas, em *tutti*, de “veglio, penso, ardo”¹⁵, para ser retomado por uma tecido sonoro cada vez mais pleno, mais compacto e mais denso de efeitos cromáticos e dissonantes. Note-se como Monteverdi trata a palavra “dolce” com dissonâncias (c.36 e c.56), expressando subtilmente a ambivalência petrarquiana “dolce pena”.

Ex. 5 – Claudio Monteverdi, *Or che'l ciel e la terra*, I, c.36-38 e c.55-58, in *Madrigali guerrieri et amorosi, Libro ottavo*, I, 1638

Imediatamente a seguir à última entoação de “veglio, penso, ardo, piango” (c.42-44), Monteverdi decide abrandar as últimas repetições de “e chi mi sfacce sempre m'è innanzi per mia dolce pena” (c.45-58), conferindo a esta evocação um carácter menos ansioso, mas mais doloroso e intenso. A linha vocal das vozes mais graves repete o tema iniciando-o com a dramática queda de quarta diminuta, típica do lamento a partir do Maneirismo e característica do recitativo barroco, enquanto o Soprano transpõe uma quarta acima o *sogetto* musical de “e chi mi sfacce...” (c.52-58), acentuando, deste modo, a extrema oposição de registos que marca a queda abrupta entre o final da sua linha melódica e o início de “Guerra é il mio stato” (c.59 ss.), atribuída à voz mais grave do baixo. Por sua vez, a sonoridade plena emanada da presença de todas as vozes contrasta também vivamente com a monodia do baixo (c.59 ss.). Monteverdi enfatiza assim o momento da oposição retórica, jogando com a interacção dos factores plenitude sonora *versus* monodia, registo agudo *versus* grave.

Ex. 6 – Claudio Monteverdi, *Or che'l ciel e la terra*, I, c.42-61, in *Madrigali guerrieri et amorosi, Libro ottavo*, I, 1638

¹⁵ No plano musical, esta oposição barroca de texturas vocais em estilo *concertato* afirma enfaticamente a modernidade deste madrigal veneziano. No auge da *seconda prattica* e sob a acção da postura patética do seu tempo, a leitura monteverdiana do poema de Petrarca está bem longe do decoro protagonizado por Bembo, transportando a subjectividade do herói lírico petrarquiano para um mundo de turbulência dionisíaca.

33 *f*

penso

penso

penso

orn.

zi sempre m'è innan - zi per mia dol . ce

zi sempre m'è innan - zi per mia dol . ce

penso

4-3

55 *p*

. nan . si per mia dol . ce pe - na

. nan . si per mia dol . ce pe - na

. nan . si per mia dol . ce pe - na

. nan . si per mia dol . ce pe - na

. nan . si per mia dol . ce pe - na

(1)

7-6 4-3

Exemplo 5

37

ar.do pian. . . go

ar.do pian. . . go

ar.do pian. . . go

pe . na chi misfa . ce sem.pre m'è in.nan.zi per miadol.ce pe . . na

pe . na chi misfa . ce sem.pre m'è in.nan.zi per miadol.ce pe . . na

ar.do pian. . . go

ar.do pian. . . go

ar.do pian. . . go

#

Exemplo 5

42

pian. . . . go e chi mi sfa. ce sempre m'è in

pian. . . . go e chi mi sfa. ce sempre m'è in

pian. . . . go e chi mi sfa. ce sempre m'è in

veglío veglío penso ardo pian. . . . go e chi mi sfa. ce sempre m'è in

4

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Exemplo 6

48

. nan.zi per mia dol. ce pe - na e chi mi sfa . ce sempre m'è in.

. nan.zi per mia dol. ce pe - na e chi mi sfa . ce sempre m'è in.

. nan . zi per mia dol. ce pe - na e chi mi sfa . ce sempre m'è in.

. nan . zi per mia dol. ce pe - na e chi mi sfa . ce sempre m'è in.

e chi mi sfa . ce sempre m'è in.

e chi mi sfa . ce sempre m'è in.

e chi mi sfa . ce sempre m'è in.

Exemplo 6

55

. nan . si per mia dol . ce pe - na

. nan . si per mia dol . ce pe - na

. nan . si per mia dol . ce pe - na

. nan . si per mia dol . ce pe - na

. nan . si per mia dol . ce pe - na

. nan . si per mia dol . ce pe - na

. nan . si per mia dol . ce pe - na Guerra è il mio sta . to guerra guerra guerra guerra

(Un poco piu mosso)

Exemplo 6

No próximo verso, a imagem de uma subjectividade em estado de “guerra, ira e duol” é hiperbolizada pela mudança abrupta de estilo e de modo: desviando-se totalmente do *ethos* clássico, Monteverdi filtra a sua leitura musical de Petrarca à luz do *pathos* teatral barroco. Mudando para o activo e extrovertido modo de Sol (c.59)¹⁶, o compositor prolonga a imagem da “guerra è il mio stato” em estilo *concitato*, cujo ritmo incisivo e breve, decalcado do modelo antigo das danças guerreiras, se destina a representar a paixão da ira. Note-se como as articulações reiteradas de “guerra”, em ritmo pontiagudo, intensificam a *asprezza* das consoantes (gu-, rr) e ainda o efeito duro e claro do acento tónico (e). Deste modo, o compositor intensifica o contraste entre a serenidade da Natureza e o tormento interior, iluminando assim esta condição central do soneto petrarquiano.

Ex. 7 – Claudio Monteverdi, *Or che'l ciel e la terra*, I, c.76-81, in *Madrigali guerrieri et amorosi, Libro ottavo*, I, 1638

No segundo verso do último terceto – “mille volte il dí moro e mille nasco” (c.35-62), o modo como Monteverdi trata o texto poético mostra como o ideal de imitação de palavra pela música pode ser lido à luz da *seconda prattica*. Distanciando-se do decoro *osservato* e do classicismo do pensamento teórico de Zarlino – o qual assumia o plano sintáctico, métrico e semântico do texto poético numa relação de pleno equilíbrio – o compositor elege agora a dimensão semântica e sonora da palavra, tomando a liberdade de alterar o próprio texto de Petrarca. Ao fazer uma *geminatio* por duplicação da palavra “mille” e inserir a inquieta declamação do tema musical (em colcheias) numa rica combinatória imitativa de jogos texturais, esta passagem monteverdiana multiplica os efeitos sonoros de “mille” ecoando “mil vezes” as imagens de “morte e renascimento.”

Ex. 8 – Claudio Monteverdi, *Or che'l ciel e la terra*, II, c.49-51, in *Madrigali guerrieri et amorosi, Libro ottavo*, 1638

¹⁶ Ao longo de todo este verso guerreiro, a cromatização ascendente do sétimo grau Fá imprime um carácter ainda mais enérgico e dinâmico ao modo de Sol, tornando-o semelhante à moderna tonalidade de Sol maior.

76 *f*

guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra guer - ra

guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra guer - ra

guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra

guer - ra è il mio sta . . . to

guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra

guer - ra è il mio

Exemplo 7

79

guer - ra è il mio sta - to guerra guerra guerra guerra guerra guerra

guer - ra è il mio sta - to guer - ra è il mio

guer - ra guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra

guerraguerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra guer - ra

guerra guerra guer - ra guer - ra è il mio sta - to

sia - to guerraguerra guerra guerra guerra guerra guerra guerra

Exemplo 7

82

guerra guerra guer - ra guerra è il mio sta - to d'i - ra guerra è il mio
 sta - to guerra è il mio sta - to d'i - ra
 guer - ra guerra è il mio sta - to guer - ra guer - ra
 guerra è il mio sta - to d'i - ra guerra è il mio sta - to d'i - ra
 guerra è il mio sta - to d'i - ra guerra è il mio sta - to
 guerra è il mio sta - to guerra guer - ra guerra è il mio sta - to

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The music is in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes, with some triplet patterns in the piano accompaniment.

Exemplo 7

49

mo - - - ro

mo - - - ro e mil.le mil.le na - sco

mil.le mil.le volte il di mo - - - ro

mil.le mil.le volte il di mo - - - ro mil.le mil.le volte il di

mil.le mil.le volte il di mil.le mil.le volte il di

mil.le mil.le volte il di mo - - - ro e mil.le mil.le na -

Exemplo 8

Finalmente, ouçamos o sublime final evocador de “tanto della salute mia son lunge”. Sobressai aqui a enorme ascensão de quase duas oitavas em “son lunge” (c.77-82, soprano, Dó₃-Lá₄), onde Monteverdi instaura a experiência musical de um imenso *eros* platónico, transmitido musicalmente através da inauguração de um fortíssimo efeito de espacialidade. Deste modo, o compositor cria uma simetria expressiva e arquetípica entre o final e a abertura do madrigal, atribuindo também ao parâmetro espaço uma função estrutural e unificante. Musicalmente, o efeito de movimento em abertura progressiva, intensificado pelas direcções contrárias das vozes extremas e propulsionado pela alternância de subtis animações rítmicas, culmina na apoteose de um Lá agudo no soprano. Monteverdi colhe o sentido profundo do último verso do soneto petrarquiano, onde a visão de uma “clara fonte viva”, mil vezes esquivada e mil vezes renascida, imprime ao “doce amargo” desta subida lenta e longa um cunho luminoso e extático. O instante onde este rasgão se torna especialmente sensível liga-se ao movimento tenso entre o Fá#₄ do soprano (c.81) e a cromatização ascendente do Sol seguinte (início do c.82). Este detalhe compositivo intensifica o efeito de esforço e de extensão que já se vinha desenvolvendo na linha do soprano a partir do Dó₃ (desde o início da frase final, no c.76). A *durezza* súbita causada pela sucessão diatónica de cinco tons inteiros (Dó₄-Ré₄-Mi₄-Fá#₄-Sol#₄, c.80-82) e o *effetto meraviglioso* inaugurado com a sonoridade inesperada da tríade maior sobre Mi (em vez de “Mi menor”) propiciam uma imersão no sentido profundo do anseio petrarquiano. Contudo, não há comentário analítico que possa apresentar a força arquetípica e expressiva que irradia desta passagem musical, uma das mais sublimes recriações de poemas de Petrarca que se podem escutar na história da música. Trata-se daqueles instantes raros, com asas próprias, em que a “ferida da Beleza” nos transporta para um mundo outro, em que a música toca no que há de mais fundo do sonho em Petrarca.

Ex. 9 – Claudio Monteverdi, *Or che'l ciel e la terra*, II, c.76-84, in *Madrigali guerrieri et amorosi*, *Libro ottavo*, I, 1638

Muitos outros exemplos se poderiam apresentar das técnicas compositivas através das quais Monteverdi faz sobressair dimensões deste

76

son lun - - - - - ge.

son lun - - - - - ge.

son lun - - - - - ge son lun - - - - - ge.

son lun - - ge son lun - - - - - ge.

son lun - - ge son lun - - - - - ge son lun - ge.

son lun - - - - - ge.

Exemplo 9

soneto, quer no plano imagético, quer no plano de uma resposta à *variazione*, ao *suono* e *ritmo* da língua. Contudo, o que importa reter, é que o madrigal italiano quinhentista e seiscentista – pela riqueza de técnicas musicais de que dispõe, pela sua flexibilidade expressiva, pela sua tendência a assumir cada vez mais funções de aprofundamento psicológico – criou respostas musicais, de tipo associativo, aos estímulos de vária ordem colocados pelo modelo literário.

Passemos agora ao caso português.

Actualmente, o nosso conhecimento sobre a polifonia profana portuguesa quinhentista¹⁷ assenta em quatro fontes: o mais antigo, o Cancioneiro Musical guardado na Biblioteca Nacional de Lisboa¹⁸, com 19 canções a 2, 3, 4 vozes (vilancetes, cantigas, 1 romance); o Cancioneiro Musical d’Elvas¹⁹, com 63 canções a 3 vozes, atribuíveis à primeira metade do Séc. XVI; o Cancioneiro Musical da Bibliothèque de l’École Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris, com 131 peças a 2, 3 e 4 vozes, sensivelmente do mesmo período e copiadas na década de 1560; e o Cancioneiro Musical de Belém²⁰ (com predomínio de vilancetes entre as suas 18 peças), com-

¹⁷ Para uma contextualização histórica deste repertório, cf. Rui Vieira Nery, “A polifonia renascentista. Os Cancioneiros profanos” e “Dos últimos Cancioneiros ao Vilancico Religioso”, in Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da Música*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, sobretudo pp. 27-31 e pp. 69-75, respectivamente.

¹⁸ Cf. *Vilancetes, Cantigas e Romances do Séc. XVI (Portugalix Musica XLVII)*, transcr. Manuel de Morais, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Música, 1986.

¹⁹ Este cancionero foi descoberto pelo musicólogo Manuel Joaquim ca. de 1928, tendo sido publicado por este com o título de *Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Pública Hortência*, em edição subsidiada pelo Instituto de Alta Cultura (Coimbra, 1940). A sua transcrição e estudo por Manuel de Morais, realizados em 1976, são inseridos numa segunda edição, sob o patrocínio do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, sendo utilizado como fonte para o presente estudo. Cf. *Cancioneiro Musical d’Elvas (Portugalix Musica XXXI)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

²⁰ O *corpus* deste manuscrito terá sido copiado em 1603, sendo descoberto em finais da década de sessenta por Arthur Lee-Francis Askins e Jack Sage, especialistas na poesia quinhentista ibérica (para a descrição deste códice,

posto provavelmente num período entre finais de 1560 e inícios de 1580 e guardado no Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia em Lisboa. Na sua grande maioria, estas peças permanecem anónimas, quer no plano poético, quer musical, embora estejam representados poetas, como Garcilaso de la Vega (1503-1536), Luís de Camões (1524-1580), Gregório Silvestre (1520-1569), Jorge de Montemor (1520-1561) e compositores como Juan del Encina (1468-ca.1530) e Pedro Escobar (ca.1465- depois de 1535). Os três cancioneiros guardados em Portugal foram transcritos e editados por Manuel Morais.

Já Manuel Morais e Rui Vieira Nery constataram que este repertório poético-musical preserva a linha de continuidade com a tradição da poesia trovadoresca galego-portuguesa e com o modo bucólico – constante na poesia cantada ibérica – combinando-os musicalmente com a assimilação do modelo da canção polifónica franco-flamenga, alimentada pelo prestígio cultural da corte de Borgonha, ou com ritmos e melodias de dança ligados à tradição popular ibérica. Se o entrançamento destas correntes literárias e musicais apresenta um tecido cultural de estratificações diferentes, a verdade é que “nem a mudança interna, nem a assimilação de padrões alheios se traduz em sobressaltos ou rupturas que perturbem a continuidade essencial e a personalidade inconfundível do género”²¹.

No presente estudo verificou-se que, no seu conjunto, a dimensão poética deste *corpus*, maugrado o seu valor idiossincrático dentro dos

cf. Arthur L-F. Askins e Jack Sage, “The Musical Songbook of the Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Lisbon (ca.1603)”, in *Luzo-Brazilian Review*, 2, 1976, pp. 129-133). Para a sua transcrição em notação moderna, cf. *Música Portuguesa Maneirista: Cancioneiro Musical de Belém*, transcr. e est. Manuel Morais, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988. Para uma síntese musicológica caracterizadora do seu conteúdo e seu posicionamento no contexto português da polifonia profana quinhentista, cf. Rui Vieira Nery, Notas ao CD, *Música Portuguesa Maneirista. Cancioneiro Musical de Belém*, dir. Manuel de Morais, Segréis de Lisboa, s. d., Movie Play, CD-3-11001.

²¹ Rui Vieira Nery, Notas ao CD, in *Saudade, Amor e Morte. Cancioneiros ibéricos dos Séculos XVI e XVII*, Jennipher Smith (soprano) e Manuel Morais (villuela), 1996, Philips 158 767-2.

gêneros que representa e não obstante o seu estilo culto, exibe uma dinâmica diferente do Petrarquismo actualizado pela lírica portuguesa quinhentista, nomeadamente em António Ferreira ou Pêro de Andrade Caminha, entre outros. Mesmo considerando que o Petrarquismo literário não se reduz a um processo de sucessivos mecanismos de cristalização, sendo antes animado por todas as transformações inerentes aos contextos culturais que atravessa e por toda a alquímia viva dos seus cruzamentos com outras matrizes, não se encontram nestes Cancioneiros grandes indícios do rasgo poético e da *vaghezza* que identifica o modelo italiano ou a qualidade poética dos poetas petrarquistas portugueses acima referidos.

É certo que a temática destes Cancioneiros – sempre contida num *ethos* de decoro harmónico e identificáveis com o ideal neoplatónico de *soavità* – demonstra uma sensibilidade lírica sobretudo dolente e saudosista, sensível à precariedade das coisas, recorrendo ao tópico de amores não realizados, quer em ambiente bucólico, quer na linha enraizada no amor cortês. Contudo, nem o sentimento da Natureza, nem o sentido da interioridade – mesmo quando enuncia sentimentos ambivalentes – apresentam o grau de aprofundamento e de problematização próprios do Petrarquismo italiano ou português. Possivelmente, a menor extensão dos gêneros integrados neste *corpus* não torna adequado tal aprofundamento: de facto, as peças inseridas nestes Cancioneiros identificam-se mais com miniaturas destinadas a instalar uma certa atmosfera poética.

Por outro lado, este *corpus* demarca-se da poesia portuguesa petrarquista do Séc. XVI também pelo menor grau de elaboração técnica e retórica, não apresentando muitas das estratégias de composição e de harmonização petrarquistas.

À excepção do passo 1.5 da égloga de Garcilaso de la Vega²² *O más dura que mármor a mis quejas*, inserido no Cancioneiro de Belém, encontram-se alguns escassos exemplos de reminiscências poéticas petrarquianas isoladas, muito filtradas e sem elaboração sistemática, cruzando-se com a vitalidade manifesta de outras correntes poéticas de origem ibérica.

²² Cf. Garcilaso de la Vega, égloga 1.5, *Poesias castellanas completas*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Editorial Castalia, 1996.

Desconhecem-se os motivos exactos que levaram os compositores anónimos a não eleger, para as suas músicas, a qualidade correspondente àquele repertório lírico português que recria a excelência do código petrarquista (embora sempre a seu modo).

Contudo, é possível admitir que tais motivos se prendam com o próprio espaço geográfico, histórico e cultural onde se desenvolve a prática criativa dos compositores portugueses. De facto, é admissível que, ao longo do Séc. XVI, as Letras e a Música em Portugal tenham desenvolvido dinâmicas diferentes, integrando-se em instituições e espaços de recepção com expectativas estéticas e funções sociais divergentes. Exemplificando, sabemos que António Ferreira, Pêro Andrade de Caminha e Diogo Bernardes se dirigem à alta nobreza para proteger e incentivar o culto das Letras, dando assim voz ao círculo de intelectuais que privilegia o modelo petrarquista²³. Contudo, aparentemente não se encontra postura análoga por parte dos músicos portugueses: à excepção de figuras como Damião de Góis e Vicente Lusitano, a cultura humanística não marca o perfil daqueles – ao contrário do que sucede no Renascimento italiano, alimentado pelo ideal do *musico perfetto*, podendo dominar não só os domínios da composição e execução musical, como também da teoria, filosofia, e línguas clássicas.

Por sua vez, ao contrário do que acontece na Península Itálica – onde a descentralização da cultura, a riqueza do mecenato e a competitividade entre as diferentes cortes na efervescência intelectual e artística permitem oferecer uma rede riquíssima de alternativas aos músicos italianos e estrangeiros – nota-se, em Portugal, a “falta de cortes profanas de acção relevante”²⁴.

A estes motivos acresce ainda o investimento predominante e assumido na polifonia sacra, destinada a florescer numa rede de escolas eclesiais de elevado nível artístico, conquistando a sua idade de ouro entre meados do Séc. XVI e meados do Séc. XVII. De facto, a dependência íntima da formação musical de escolas polifónicas eclesiais nesta era contra-reformista, a própria vitalidade dos géneros poético-musicais ibéricos, a dificuldade em conciliar possíveis expectativas de mero entretenimento por parte dos grandes senhores com a dificuldade

²³ Cf. Rita Marnoto, *op. cit.*, p. 336.

²⁴ Rui Vieira Nery, Notas ao CD, in *Saudade, Amor e Morte*.

intrínseca ao código literário petrarquista – destinado a uma elite de Letras – tudo isto pode ter contribuído para que os músicos portugueses quinhentistas não se tivessem aberto à recepção poético-musical do modelo italiano madrigalístico, renunciando deliberadamente ao nível de seriedade literária que este assumiu aí no *Cinquecento*, bem como à enorme flexibilidade musical deste género a nível formal, retórico e de técnicas adstritas. É também admissível que se tenham perdido fontes poético-musicais profanas importantes aquando a destruição do espólio guardado na Biblioteca de Música de D. João IV aquando o terramoto de 1755.

No plano musical e compositivo, com o andar do Séc. XVI, o repertório destes Cancioneiros vai-se transformando no sentido do desaparecimento de fórmulas cadenciais arcaicas (tais como as cadências de Landini e de salto de oitava), de uma aceleração dos valores duracionais, de uma polifonia mais florida e, em alguns casos, com maior extensão musical, maior presença de passagens em terceiras e sextas paralelas²⁵. Contudo, mantém em larga medida o espírito de uma *prima prattica*, conservando um estilo próximo da canção quinhentista, sem se apropriar totalmente dos horizontes expressivos e estilísticos que se vão sucedendo no madrigal italiano, sobretudo a partir de Willaert (nos madrigais italianos estão em causa a flexibilidade de resposta aos vários níveis expressivos de articulação sintáctica do texto através de uma grande variedade cadencial – em particular o recurso expressivo ao *fuggire la cadenza*; presença de efeitos cromáticos ambivalentes e, à volta da década de oitenta a intensificação de concepções dramáticas da obra e presença de descontinuidades no fraseio, densidade de cromatismos, de efeitos dissonantes e de registros extremos, melodia angular, saltos melódicos superiores a uma oitava, etc).

Contudo, salienta-se um certo interesse de alguns casos para a temática do presente estudo. O primeiro é um mote anónimo glosado por Pêro de Andrade Caminha *Ay que biviendo no byvo*.

No plano poético, a sua glosa constitui o único caso que aparentemente elabora o tópico petrarquista do dissídio interior²⁶. Da sua

²⁵ Para uma leitura desta evolução sob chave maneirista, cf. Rui Vieira Nery, in Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *op. cit.*, p. 70.

²⁶ Cf. *Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI*, p. CXLIV.

realização parcial em música só se conhece uma voz. Esta decorre no modo III, cujo *ethos* é associado ao lamento, apresentando um âmbito muitíssimo restrito (Mi-Lá). A melodia gira muito à volta do pivot da sua dominante Lá, com um perfil dolente e obsessivo, adequando-se, dentro da sua opção estilística, ao universo anímico indeciso e desencantado do poema.

Ex. 10 – Anónimo, *Ay que biviendo no byvo*, in *Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI*, N.I

1. Ay que bi-vien-do no by-vo Ay que no
4. Com las pe-nas que re-cy-bo Bi-vo io

mue-ro mu-rien-do Ay de mim que no mem-rien-do
tris-te mu-rien-do Fine

2. No soy li-bre ni ca-ti-vo Di-cho-so ny des-di-cha-do
3. Ny cons-tam-te ni mu-da-do Me-nos soy muer-to ni bi-vo

D.C., al Fine

O vilancete anónimo *Parto triste saludoso* assinala fenómenos de interferência entre eventuais reminiscências petrarquistas com afirmações de substrato ibérico. A sua cabeça de 3 versos é seguida de apenas uma estrofe de 4 versos em rima cruzada *ABB : cbc*. É poesia em redondilha maior – metro associado à lírica peninsular. Embora de modo muito filtrado, o estilema “triste saludoso” poderia reenviar-nos indirectamente para a expressão “Solo e pensoso” de Petrarca, tanto mais que o poeta reitera aquele estilema na quadra, manipulando-o para “triste e pençoso”, mais afim ao modelo italiano. Neste estudo, notou-se também uma interessante afinidade com a expressão “noute triste e umbrosa” no 214º soneto de Pêro de Andrade Caminha²⁷.

Contudo, ao contrário do soneto petrarquiano, onde são desenvolvidos nexos analógicos e arquetípicos entre o sentimento da Natureza e o aprofundamento analítico da interioridade, na poesia anónima este estilema associa-se, já não a uma errância, mas à imagem da partida, constituindo-se antes como núcleo propulsor de sucessivas imagens de

²⁷ Cit. a partir de Rita Marnoto, *op. cit.*, p. 376.

tristeza, que não são desenvolvidas no plano psicológico e cujo manejo se destina apenas a instaurar uma atmosfera de saudosismo. De facto, esta miniatura, ao estabelecer com uma certa insistência jogos sonoros com o vocalismo [i]/[ô] e com a consoante [s] propicia uma disposição afectiva dolente.

Ex. 11 – Anónimo, *Parto triste saludoso*, in *Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI*, N.18

No plano musical, a adopção do modo fundamental III – cujo *ethos* é associado pela teoria musical ao lamento – adequa-se ao conteúdo poético, mantendo-se a voz superior contida num âmbito melódico restrito (quinta espécie Mi-Lá), o que reforça o tom encantatório do lamento. As cadências frígias a Mi intensificam esta atmosfera nostálgica. Porém, o detalhe mais interessante reside no facto de o compositor ter respondido musicalmente ao paralelismo entre “triste *saludoso*” e “triste *pençoso*” com dois retardos 4-3 (c.2 e c.13) e ainda com progressões contrapontísticas de tipo evitado sobre as sílabas prolongadas “-do” e “-ço” (Fá [Lá]²⁸ em “saludoso”, c.3 e Fá [Lá], em “pençoso”, c.14). Estes enfraquecimentos inesperados do efeito conclusivo paracadencial estendem o fonema sombrio de [ô], inaugurando assim os efeitos de espacialidade e de temporalidade lenta próprios da gravidade no sentimento saudosista. O facto de o compositor ter escolhido uma solução musical semelhante para estes momentos poéticos cria um elo profundo entre eles, intensificando musicalmente o seu sentido e con-

²⁸ O signo Fá [Lá] designa progressões contrapontísticas ambivalentes, apresentando, por um lado, um núcleo cadencial que resolve de modo perfeito, e por outro, uma voz que desmente a sua condução linear lógica, levando a uma transformação inesperada da sonoridade na fase da *ultima* cadencial ou paracadencial. Esta técnica provoca um enfraquecimento do grau de conclusividade da cadência ou da progressão linear-contrapontística paracadencial. Exemplificando, em “saludoso” e em “pençoso” a condução melódica da voz do Baixo, em vez de resolver a Lá, introduz inesperadamente Fá, neutralizando o efeito conclusivo das respectivas progressões contrapontísticas. Estas surpresas sonoras enfatizam a sonoridade e o sentido das respectivas palavras poéticas singulares que evocam.

1. [4.] Par-to tris - te sa - lu -

Par-to tris - te

Par-to tris - te

do - so Mis o - jos por me par - tir El hal - ma

Fá[Lá]

se que - re mo - rir [el al - ma] se que - re mo -

rit]

2. Que - das - te spe - ra - ça mi - a

3. El hal - ma sem a - le - gri - a

Mi Fine

cad. frigia

lo par - to tris - te pen - ço - so

El co - ra - çon sim re - po - so

D.C. al Fine

4-3 **Fá[Lá]** **Mi**
cadência frigia

Exemplo 11

ferindo-lhes um papel nuclear na instauração da atmosfera de fundo desta peça. No c.14 a extensão arquetípica da condição espiritual de “pençoso” é evocada de um modo elaborado e eficaz no plano expressivo e simbólico: numa primeira fase, o perfil sincopado do soprano (Lá₃-Sol#₃) e o Si₂ do tenor afirmam-se como cláusulas de uma cadência a Lá. Contudo, inesperadamente, a voz do baixo evita Lá e introduz Fá₂. Numa segunda fase, a condução melódica do tenor estende e intensifica este carácter de suspensão e de longe, ao assumir um perfil melódico ascendente que conduz a uma cadência frígia a Mi.

É evidente a preocupação do compositor em ressoar na música as imagens dolentes do poema e a organização retórica e fónica da palavra. Porém, a questão acerca da origem do estilema “triste e pençoso” continua a levantar perplexidades, na medida em que é também provável que ele tenha emergido autonomamente a partir de uma fonte ibérica e não de uma interferência petrarquista.

O bucolismo do terceto anónimo castelhano *Venid a sospirar al verde prado* – na sua harmoniosa combinação de subjectivismo lírico e fundo pastoril – parece filtrar reminiscências sannazarianas e traços que sugerem também a mediação poética de Garcilaso de la Vega.

Ex. 12 – *Venid a sospirar al verde prado*, in *Cancioneiro Musical d’Elvas*, N. 65

Enquanto, no plano formal, a sua métrica decassilábica sugere uma assimilação italianizante, no plano semântico, o “sospirar” ou o “dulce lamentar”²⁹ do pastor enamorado colhe longinquamente ressonâncias reconduzíveis, em última instância, à matriz bucólica virgiliana, inserindo-se indirectamente naquela linha que seria mais tarde recriada por Petrarca e que iria orientar a voga petrarquista ao longo do século XV – voga alimentada também pelas respostas poético-lite-

²⁹ A inserção da palavra poética de Garcilaso de la Vega no contexto analítico de *Venid a sospirar* aponta para a possibilidade de o poema anónimo castelhano conter – apesar da sua singeleza – reminiscências filtradas do bucolismo do poeta da primeira égloga: “El dulce lamentar de dos pastores/Salicio juntamente y Nemoroso/he de cantar, sus quejas imitando”, Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, égloga 1.1.

fol. 103v - 104

The musical score is written for three parts: Soprano, Alto, and Bass. It is in 3/4 time and consists of three systems. The lyrics are in Spanish and describe a scene of people resting in a meadow. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 's' (sotto) and 'f' (forte). There are also performance instructions like '&c.' and 'Fine'.

Venid a sospirar al verde prado, Ve - nid a sos - pi -
 Venid a sospirar. &c.
 Venid a sospirar. &c.

rar al ver - de pra - do, [al ver - de pra - do] Co - mi - go za - ga - le -
 jos Co - mi - go za - ga - le - jos y vos pas - to - res, ² Pues muc - ro sin mo -
 rir de mal da - mo - res. [de mal da - mo - res de mal da - mo - res] ²

Fine

Exemplo 12

rárias, de vária ordem, à *Arcadia* de Sannazaro. Nesta canção, a imagem amena do “verde prado” – simultaneamente cenário de fundo e lugar mítico que acolhe a subjectividade dolorosa da *soledad* – é expresso através de um estilema que ecoa os *topoi* – de significação e conotações tão densas – de “verdi prati”, “verdi campi” e “verdes prados” – motivos reiterados³⁰, sob diversas variantes, no contexto linguístico e imagético dos *Rerum uulgarium fragmenta*, da *Arcadia* de Sannazaro, ou da primeira égloga de Garcilaso de la Vega. Não será por mero acaso que o compositor anónimo de *Venid a sospirar* intensifica a expressão “al verde prado” através de duas repetições musicais. De facto, apesar da singeleza e da brevidade do poema castelhano, a convocação dos zagais “al verde prado” assume também aqui o sentido de um ritual participado, que se destina a recuperar, no retiro do lugar, o “dulce

³⁰ Entre outras recorrências deste estilema e seus análogos, sobressaem as seguintes passagens dos *Rerum uulgarium fragmenta*: “odil tu, *verde riva*, / e presta a’ miei sospir’ sí largo volo, / che sempre sí ridica / come tu m’eri amica.”, Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1992, 125.49-52; “né tra chiare fontane et *verdi prati* / dolce cantare honeste donne et belle”, 312.7-8; “Fresco, ombroso, fiorito et *verde colle*”, 243.1.

O “dulce pianto” e o “soave cantar” dos pastores na *Arcadia* sannazariana é escutado sob o fundo “verde” do *locus amoenus*: (Proemio) “Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilattevole piano, di ampiezza non molto spazioso [...], ma di minuta e *verdissima erbetta* si ripieno che se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascessero vi si potrebbe di ogni tempo ritrovare verdura.”, Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990, 1.1-2; (Logisto): “e le ghirlande colte ai *verdi campi*”, 4.51-52; “si vedeano molti armenti che andavano pascendo e spazian-dosi per li *verdi prati*”, 3.13; “Ben mille notti ho già passate in pianto tal che quasi paludi ho fatto i campi; al fin m’assisi in una *verde valle*”, 4.31-33.

Também a primeira égloga garcilasiana recria a imagem do “verde prado”, associando-a intimamente a um retorno às águas puras e cristalinas do *beato loco* “en otro tiempo caro”: “en la verdura / por donde una agua clara con sonido / atravesaba el fresco y *verde prado*”, Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, égloga 1.4; (Salicio): “Ves aquí un *prado lleno de verdura*, / Ves aquí un’espesura, / ves aquí un agua clara, / en otro tiempo cara, / a quien de ti con lágrimas me quejo”, 1.16; (Nemorosio): “*verde prado* de fresca sombra lleno”, 1.18; (Albanio): “Adiós montañas, adiós *verdes prados*”, 2.638.

sueño”³¹ ou o “ledo engano” de uma serenidade e de um tempo ausente. Nessa medida, torna-se lugar que identifica e recolhe o espaço da perda, rememorando e recriando a *dolcezza* de uma plenitude ansiada.

Contudo, note-se que, nem o tom poético de *Venid a sospirar*, nem a sua musicalização se aproximam da intensidade dolorosa e simbólica de outros espaços de perda petrarquianos (e da sua resposta musical respectiva): pense-se na radicalidade da condição existencial em “Fuggi *’l sereno e ’l verde, / non t’ appressare ove sia riso o canto, / canzon mia no, ma pianto*”³², na intensidade de muitas passagens da *Arcadia* sannazariana ou na qualidade patética do movimento erótico do madrigal musical monteverdiano em “tanto della salute mia *son lunge*”, no sublime final de *Hor ch’el ciel e la terra* (cf. Ex.9). Igualmente, embora o presente terceto sugira a mediação, mais próxima, da primeira égloga garcilasiana – quer através da sua referência ao *topos* do “verde prado”, quer através da centralidade da expressão amorosa no seio do fundo pastoril – a extrema brevidade desta canção enquanto género não permite o aprofundamento lírico e metafórico, nem a própria qualidade intensa da expressão afectiva, tão presente naquela égloga (conseguida ali, em boa parte, pela recorrência encantatória daquela “ressonância” íntima – ou *Stimmung* – entre o murmúrio das claras águas que passam e o motivo das lágrimas: “salid lágrimas corriendo”).

De facto, em *Venid a sospirar*, também a interpretação musical legada pelo seu compositor anónimo reforça antes a presença de um quadro bucólico breve, destinado à impressão geral de um estado de “mal d’amores” – celebrado pelo canto para ir prolongando o seu “dolce tormento” no encantamento do som e da escuta³³. De facto, é seguindo

³¹ A resposta ao apelo do lugar arcádico, implícita no motivo poético garcilasiano e igualmente presente no comportamento de *Venid a sospirar*, remete à plausibilidade da mediação do poeta petrarquista no terceto anónimo castelhano: “*Convida a un dulce sueño / aquel manso rüido / del agua que la clara fuente envía*”, *ib.*, égloga 2.64.

³² Francesco Petrarca, *op. cit.*, 268.78-80.

³³ (Uranio): “*Or pensate al mio mal qual esser deve, / ché come cera al foco / et come foco in acqua mi disfaccio, / né cerco uscir dal laccio, / sí mi è dolce il tormento e l’pianger gioco*”, Iacopo Sannazaro, *op. cit.*, 2.86-90; (Montano): “*sí mi è dolce il tormento e ’l pianger gioco, / che canto, sono e ballo*”, *ib.*, 2.91-92.

esta linha que o compositor neutraliza e supera a ambivalência de “pues muero sin morir” reconduzindo-a a uma atmosfera de vaga e branda nostalgia, destinada a fluir ao longo de curtas frases musicais ascendentes (“de mal d’amores”, c.9-11) e homorítmicas no final desta canção³⁴.

O vilancete anónimo *Tierras mias ado nasci* é aparentemente a mais bela peça poético-musical deste repertório.³⁵ Está imbuída de uma profunda nostalgia pela terra natal. O seu eventual Petrarquismo reside apenas neste sentimento elegíaco e nesta evocação de um lugar e um tempo perdidos. Contudo, este *ethos* será um elo suficiente para poder ser considerado petrarquista?

Ex. 13 – Anónimo, *Tierras mias ado nasci*, in *Cancioneiro Musical de Belém*, N. 14

A sua realização musical, invadida pelo *ethos* grave de um modo I eolizado, reitera progressões contrapontísticas frígias (Sib-Lá /Sol-Lá) e plagais, o que permite instaurar em toda a peça uma cor dolente e escura, perfeitamente adequada ao assunto poético. O profundo laço afectivo com a terra exprime-se no carácter envolvente do tratamento melismático e em terceiras paralelas das sucessivas entradas imitativas de “*Tierras mias ado nasci*” (c.3-4). Note-se a insistência musical na ideia “*ado nasci*” (c.7), recorrendo à tristeza e ao carácter suspenso da passagem melódica do soprano Lá₃-Si₃-Dó₄ (c.7 e c.10). Nos c.8 e c.11, a imagem de “soledad” e de “tierras” arqueia-se num registo alto para

³⁴ É interessante verificar como a versão musical de *Venid a sospirar*, inserida no *Cancioneiro Musical de Belém* – versão posterior àquela acima analisada – ao alterar o ritmo e ao escolher uma execução muito mais rápida desta canção, subverte totalmente o espírito de *dolcezza* e de nostalgia subjacente ao poema e à sua primeira versão musicalizada, neutralizando assim a recriação de qualquer atmosfera de índole petrarquiiana. Tal contradição evidencia-se tanto mais, pelo facto da segunda versão apresentar um segundo terceto que evocador da *soledad*: “Tu eres soledad qu’esta comigo / saberes qu’es padecer novos dolores / pues muero sin morir de mal d’amores”.

³⁵ No CD *Música Portuguesa Maneirista. Cancioneiro Musical de Belém*, a execução desta peça por Jennifer Smith (soprano) e Rui Vieira Nery (cravo) recria bem o *ethos* de nostalgia contida que a permeia. Cf. *op. cit.*

Fol. 70 v. - 71

Tiple

Alto

Tenor

Baxo

1. Tie-rras mi - as, tie - rras mi - gan -
4. i pon - gan - me, i pon - i gan -

Tie - rras
i

- as a - do nas - ci, a - do
- me en al - tu - ra, en al -

Tie - rras
i

nas - ci, a - do nas - ci,
- tu - ra, en al - tu - ra,

Exemplo 13

so - le - dad ten - go de ti, de ti,
de - las tie - rras doñ - de l nas - ci, (b) nas - ci

so - le - dad ten - go de ti. 2. Si
de - las tie - rras doñ - de l nas - ci. 3. por -
Si
por - que
Si
por -

Fine Si
por -

mo - ri - re sin
- que no es - tra - ñe la

que

que

ven - tu - ra se - pul - ten - me en mi ple - dra
tie - rra el cuer - po la se - pul - tu - ra

Da Capo al Fine

Exemplo 13

evocar as alturas da terra natal, simbolizando provavelmente também um anseio mais espiritual. A direccionalidade intervalar exerce um papel relevante no plano expressivo e representativo da ideia poética. No c.3, a ideia “pongame *en altura*” é projectada musicalmente num salto de oitava ascendente, e sempre que a imagem de altura recorre, é entoada com intervalos ascendentes, reforçando o *ethos* de anseio que se exprime neste carácter eminentemente suspenso. Neste sentido, é significativa a linha plagal ascendente do Baixo na cadência final da parte B, depois de uma grande linha descendente para evocar “mi piedra” e “sepultura”.

O descurar progressivo da música profana portuguesa intensifica-se sobretudo a partir do período de crise nacional, iniciado com a subida ao trono de D. Sebastião³⁶. O único elo de continuidade artística floresce no domínio sacro, conquistando o seu “século de ouro” sobretudo na polifonia da Escola de Évora. Contudo, a reputação das escolas polifónicas portuguesas e os condicionalismos da nova situação política levam muitos compositores portugueses a desempenhar cargos prestigiados em catedrais espanholas, ligando-se inclusivamente à Capela Real. Integrados no novo contexto espanhol, muitos destes polifonistas portugueses exercem funções altamente activas na vida musical secular, em particular através dos chamados *tonos humanos*, géneros onde acaba por sobreviver parcialmente a tradição da canção profana.

³⁶ Rui Nery explica como “[...] a religiosidade profunda em que caiu D. João III, a extrema dependência de D. Sebastião em relação aos seus confessores e conselheiros jesuítas, a subida ao trono do Cardeal-Inquisidor D. Henrique e o ambiente global de misticismo que tende a dominar a Cultura portuguesa a partir da década de 1550 tiveram como consequência a decadência acelerada da actividade musical profana na Corte. Com a perda da independência portuguesa, juntou-se a estes factores a retirada geral dos altos dignitários da nobreza cortesã para os seus solares da província, perante uma capital sem um soberano residente que os atraísse a Lisboa. Deste modo, com a vida musical das cortes do Vice-Rei e do Duque de Bragança praticamente reduzida às cerimónias litúrgicas celebradas nas respectivas Capelas, deixou de haver um mercado e um apoio institucional para a música secular, surgindo agora as grandes catedrais como as únicas alternativas profissionais para os nossos músicos e compositores [...]”, Rui Vieira Nery, in Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *op. cit.*, p. 52.

É precisamente neste contexto cultural da primeira metade do século XVII que o conteúdo poético-musical dos manuscritos do Cancioneiro Musical Espanhol da Ajuda (Lisboa) acabam de me sugerir futuras indagações orientadas pela perspectiva do Petrarquismo ibérico, tanto mais que uma das suas peças – *Ya las sombras de la noche* –³⁷ já foi atribuída, com segurança, ao polifonista português Frei Manuel Correia³⁸.

O que nesta obra é significativo para a problemática do presente estudo, é o facto de esta se aproximar muito mais vincadamente das mediações ibéricas do código petrarquista, apresentando também francas afinidades com a atmosfera e técnicas musicais do madrigal italiano, nomeadamente, da sua *seconda prattica*. Nesta medida, anunciam uma viragem nítida na concepção dos géneros poético-musicais profanos ibéricos.

³⁷ Esta peça foi transcrita por Jorge Matta, tendo sido recentemente executada, em primeira audição e com excelente nível artístico, pelo Coro Gulbenkian, sob direcção daquele maestro e musicólogo (Lisboa, Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, 28.2.2004). Agradeço a Jorge Matta e à Fundação Calouste Gulbenkian esta audição inédita, a qual me suscitou imediatamente o interesse em averiguar possíveis indícios petrarquistas e sua resposta na música.

³⁸ Cf. Miguel Querol, “Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII”, in *Anuario Musical*, XXVI, 1972, sobretudo pp. 99 e 110.

O compositor português Frei Manuel Correa (Lisboa, 1593-Zaragoza, 1653) foi discípulo do notável polifonista Filipe de Magalhães, emigrando depois para Espanha, onde veio a professar como Carmelita Calçado na casa de Madrid desta ordem. Graças à sua alta reputação como músico desempenhou os cargos de Mestre de Capela na catedral de Sigüenza (1649-1650) e de Zaragoza (1650 até à sua morte, em 1653). Frei Manuel Correia é considerado em Espanha como um dos grandes compositores de toda a primeira metade do Séc. XVII, sendo apreciado sobretudo pela graciosidade dos seus *tonos humanos* e vilancicos. Os seus manuscritos sacros e profanos guardam-se em diversas instituições da Península Ibérica, assim como em várias cidades da América do Sul. Cf. Robert Stevenson, “Compositores de vilancicos e o seu repertório”, in AA. VV., *Vilancicos portugueses (Portugalix Musica)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, sobretudo pp. XV e XVI.

Ya las sombras de la noche

Poesía: Anónimo

Música: Frei Manuel Correia (Lisboa, 1593 - Zaragoza, 1653)

Ya las sombras de la noche
huyen medrosas y tristes
del alegre luz del día
que risueñas las dispide.

Yo solo triste en soledad amarga
Yo solo triste en soledad amarga
a ver el día espero
veniendo el día por la noche muero

Ya en armonía las aves
dulces cantares le dizen
y el cielo sereno y claro
de mil colores se viste.

Yo solo triste en soledad amarga
mediendo mi dolor la noche larga
a ver el día espero
veniendo el día por la noche muero

Apenas vi el alba quando
entre mis pajas humildes
ni menos ni mas tento
de quedarme y de partirme.

Yo solo triste en soledad amarga
mediendo mi dolor la noche larga
a ver el día espero
veniendo el día por la noche muero

Cubierto de oro y de niebla
corre Genisa quien siegue
todas sus fuentes vestidas
de alaudes y salmines.

Yo solo triste en soledad amarga
mediendo mi dolor la noche larga
a ver el día espero
veniendo el día por la noche muero

Yo pues en mi pobre chosa
acossado de impossibles
a mis cuidados di el sueño
que ya para mi no sirven.

No plano poético, o retomar do tema trovadoresco da alba assume neste poema uma singularidade interessante: é que aqui – tal como em *Or ch'el ciel e la terra* – o enquadramento aprofundado na amenidade da Natureza funciona como oposição retórica de uma fundamental inquietude interior, de um *desasosiego* sem repouso. É certo que o anónimo ibérico não desenvolve nem aprofunda tanto a problematização da interioridade, quanto aquele soneto petrarquiano. Contudo, o retorno alternado do refrão “Yo solo triste en soledad amarga ...”

permite reiterar obsessivamente a oposição fundamental amenidade / inquietude, plenitude / carência, harmonia / anseio – sempre dentro dos limites expressivos inerentes à vitalidade do contexto poético e à especificidade desta forma poética ibérica. Por conseguinte, as sucessivas enunciações serenas do *locus amœnus* vão sendo reiteradamente postas em dúvida pelo tempo da perda, dissipando-se assim a sua utopia evanescente – tal como as “sombas de la noche huyen”. Analogamente à noite serena em *Or che 'l ciel e la terra*, as imagens de esperança da alba, com tudo o que apresentam de energia vital e expansiva – a “alegre luz del día”, o vôo das aves e seus “dulces cantares” num “cielo sereno e claro”, o murmurar e o marulhar do rio coberto de “oro e niebla” – funcionam, aqui também, como espelhos que reenviam a uma “noche larga” interior. Deste modo, a própria circularidade formal do poema, assente numa alternância de pólos afectivos (engano-desengano), constitui o correlato de um estado de errância fundamental:

mediendo mi dolor la noche larga
a ver el día espero
veniendo el día por la noche muero.

Tomado no seu conjunto, o poema instaura o sentimento de uma ambivalência existencial de disposição acrí-doce. Tal mistura arquetípica entre a *dolcezza* da Natureza e a “soledad amarga” ecoa a sensibilidade petrarquista, além de assinalar um legado retórico.

Neste aspecto, *Ya las sombras de la noche* revela ainda pontos de contacto com algumas vertentes expressas na 22^a sextina de Petrarca *A qualunque animale alberga in terra*.³⁹ Embora distante do artifício compositivo exigido pela configuração da sextina, a circularidade formal provocada pelo refrão recupera simbolicamente o tópico do contraste entre a renovação laboriosa da Natureza e a irreversibilidade do estado anímico, evocando o seu cerco interior. Neste contexto temático, a imagem de inquietude, que acompanha o despertar das aves na alba, acusa reminiscências da segunda estrofe da 22^a sextina. “Et io, da che comincia la bella alba / a scuoter l’ombra intorno de la terra / svegliando gli animalí in ogni selva, / non ò mai triegua di sospir’ col sole; / poi,

³⁹ Agradeço a Rita Marnoto a remissão à sextina 22.

quand'io veggio fiammeggiar le stelle / vo lagrimando, et disiendo il giorno.”⁴⁰ Por sua vez, o refrão de *Ya las sombras de la noche*, ao sintetizar o confronto entre a ciclicidade da noite e do dia e a constância do tormento remete a outros passos de Petrarca, nomeadamente na 22^a sextina – “[...] piango a l'ombra e al sole / e non mi stanca primo sonno od alba” –⁴¹ e na 237^a sextina *Non à tanti animali il mar fra l'onde*: “Io non ebbi già mai tranquilla notte, ma sospirando andai matino et sera”⁴² ou ainda “Consumando mi vo di piaggia in piaggia, / el dí pensoso, poi piango la notte”⁴³.

É possível também interpretar o petrarquismo filtrado de *Ya las sombras de la noche* através da eventual interferência mediadora do tom elegíaco da *Arcadia* de Sannazaro. Esta hipótese não se funda apenas no facto de o poema castelhano assentar numa cena bucólica idealizada, assinalada pela amenidade harmoniosa do lugar e pela simplicidade “natural” das “pajas humildes” e da “pobre chosa”.

Trata-se sobretudo de um outro elo indirecto, nomeadamente, a presença insistente da música no seio da Natureza – através dos “dulces cantares” das aves e dos “alaudes e salmines” que ressoam das fontes do Genisa.

Na *Arcadia*, a centralidade da escuta não se manifesta apenas nas vozes da sua escrita prodigiosamente musical – seguindo a lição de Petrarca – nem no uso metafórico de verbos associados à música e projectados nos sons da Natureza, nem no fascínio por tudo o que emite som. Existe aí também a omnipresença de referências concretas a instrumentos musicais (*cornamusa, lira, flauto, siringa, sampogna*) e a géneros musicais (*canzonetta, canzone, vilancete*). A *Arcadia* de Sannazaro torna-se, por excelência, lugar onde a comunicação entre criaturas e a sua harmonização profunda com o elemento natural se expressam através do som e da cor, consumando a plenitude do seu sentido e do seu fascínio graças à força mágica e afectiva que emana de uma refinada “imaginação material”. De facto, ecoando Petrarca, a respiração poética da *Arcadia* é agenciada pela escuta vigilante das

⁴⁰ Francesco Petrarca, *op. cit.*, 22.7-12.

⁴¹ *Ib.*, 22.21-22.

⁴² *Ib.*, 237.13-14.

⁴³ *Ib.*, 237.19-20.

vozes daquele lugar – donde o peso central conferido à instauração de *Stimmungen*, destinadas a fazer emergir as personagens e o leitor na reverberação de vínculos profundos com aquele mundo.

De igual modo, o poema castelhano está imbuído de uma atmosfera que lembra o “soave stile e il dolce canto” do bucolismo sannazariano⁴⁴. Maugrado a ausência de rimas (apenas o refrão obedece ao padrão *aabb*) e a organização técnico-compositiva não atinja a subtileza da prosa petrarquista de Sannazaro, a preponderância manifesta de jogos sonoros com as vogais claras [a] e [i] e a sonoridade doce [s=ch] deixa um rastro de *vaghezza* e de *soavità* nas imagens áureas da alba, enquanto a atmosfera de inquietude dos dois primeiros versos e de todo o refrão é evocada pelas correspondências sombrias de [o] e [e].

Por sua vez, muitos traços de *Ya las sombras de la noche* parecem nitidamente remontar à primeira e à segunda éclogas de Garcilaso de la Vega, revelando-se uma disposição muito próxima daquela matriz poética. Aqui também, o poeta anónimo recupera, como referência de fundo, a presença do elemento aquático, propiciador da experiência mágica de sons, reflexos e cores. Espelho do ciclo da luz e da obscuridade, a imagem do rio reflecte também aqui a identidade do sujeito lírico, ao reenviar, com sua cobertura “de oro y de niebla” e seu brando rumor de “alaúdes y salmines”, para o objecto impossível do seu desejo. Quer nas éclogas garcilasianas, quer no poema castelhano a presença fluvial propicia a visão do *chiaroscuro* interior que sofre estados anímicos ambivalentes⁴⁵. De facto se, por um lado, “a agua dulce da clara fuente”⁴⁶ rememora o *beato loco* e a limpidez do olhar claro e sereno, por outro lado, na sua celebração da metamorfose e da passagem, torna-se sítio e tempo de *mudanzas*. Assim, enquanto na primeira écloga de Garcilaso o curso da “agua fugitiva”⁴⁷ propicia a imagem analógica de “lágrimas corriendo”, bem como a expressão reiterada – e, nessa

⁴⁴ (Ergasto) “Poi che ’l soave stile e ’l dolce canto / sperar non lice più per questo bosco / ricominciate, o Muse, il vostro pianto”, Iacopo Sannazaro, *op. cit.*, 11.1-3.

⁴⁵ Cf. (Albanio): “En vuestra claridad [claras ondas] vi mi alegría / escurecerse toda y enturbiarse”, Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, écloga 2.7-8.

⁴⁶ *Ib.*, écloga 2.2.

⁴⁷ *Ib.*, écloga 1.9.

medida, encantatória – do lamento “Salid sin duelo, lágrimas, corriendo”, no poema anónimo castelhano todo o refrão “mediendo mi dolor la noche larga / a ver el día espero / viniendo el día por la noche muero” presentifica uma permanente fuga interior. Fechada no cerco de uma trama anímica – “*en mi* pobre chosa acosado de impossibles” – tal fuga não consente qualquer desenlace, reenviando indiretamente para a imagem garcilasiana “y de mismo yo me corro agora”⁴⁸.

A busca de um refúgio para os *cuidados* apenas imagina o *sueño*, fugaz e inconsistente. Deste modo, tal como na segunda égloga garcilasiana, em *Ya las sombras de la noche o desasosiego* desdobra-se entre a ilusão doada pelo sono / sonho e a certeza clara da sua transitoriedade (ou do seu engano): aqui a espera incessante da noite e do dia ressoam os versos “Al que, velando, el bien nunca s’ofrece, / quizá qu’el sueño le dará, dormiendo / algún que *presto desaparece*”.

Aliás, este sentimento do tempo e da dissipação das coisas – tão presente na sensibilidade maneirista e barroca – é-nos introduzido logo no início do poema pela escolha lexical da “fuga” das sombras: “Ya las sombras de la noche / *huyen*”. Remontando ao filão literário e filosófico bem antigo, intensificado pelo lirismo doloroso e intenso de Petrarca, este sentimento de transitoriedade permeia naturalmente também os poemas de Garcilaso, pontuados por um léxico e por imagens evocadores de movimento⁴⁹, até culminar no magnífico (e bem virgiliano) passo final da segunda égloga: “recoge tu ganada, que *coyendo* / ya de los altos montes las mayores / sombras *con ligeireza van corriendo*”⁵⁰.

O conjunto dos fenómenos analisados em *Ya las sombras de la noche* revela o peso conferido à pintura do ambiente natural e à expressão da sua temporalidade. Estes elementos perceptivos actuam como molas propulsoras de toda uma dinâmica que reenvia do *allí*

⁴⁸ *Ib.*, égloga 1.5. Pense-se também na errância melancólica do passo – bem petrarquista – da *Arcadia*, (Logisto): “e *quanti passi tra la notte e ’l giorno* / spargendo indarno vo per tanti campi”, Iacopo Sannazaro, *op. cit.*, 4.3-4.

⁴⁹ “*la sombra se veía / venir corriendo* apriesa / ya por la falda espesa del altísimo monte”, Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, égloga 1.414-415; “[El sol] cuál por el aire claro *va volando*”, *ib.*, égloga 1.6.

⁵⁰ *Ib.*, égloga 2.1867-1869.

ao *yo*. Tal mútua atracção entre o exterior e o interior – evidente nas interferências reiteradas de “Yo solo triste” –⁵¹ confirma que também aqui é aplicável a observação de Rita Marnoto: “A consciência de que o acto de percepção das coisas se faz um só com o tempo que as contém, o qual, por sua vez, arrasta consigo o próprio sujeito que as percebe, é um dos temas mais compungentes do lirismo petrarquista”⁵².

Ex. 14 – Frei Manuel Correia - *Ya las sombras de la noche*, in *Cancioneiro Musical da Biblioteca do Palácio da Ajuda*

O plano musical mostra como Frei Manuel Correia projecta na organização compositiva a oposição entre a harmonia da alba e a interioridade inquieta: enquanto o corpo do poema vai decorrendo no fluxo tranquilo e ondulante de um contraponto prevalentemente simples e numa escrita transparente, o estribilho “Yo solo triste” é atravessado por um contraponto imitativo, cuja escrita cerrada e ansiosa tece uma trama musical que evoca a errância interior. Só a homoritmia de “en soledad amarga / mediendo mi dolor la noche larga / al ver el día espero” (c.40-55) vem interromper este contraponto imitativo para melhor evocar, com sua *tardanza*, a grande espacialidade da espera melancólica.

A atmosfera musical de *soavità* que habita a primeira parte mostra como o compositor – tal como Salicio – “acorda o canto” ao rumor das águas que passam⁵³, propiciando uma “afinação” profunda entre a sua música e o sentido da palavra poética, totalmente no espírito e na letra de uma *seconda prattica* madrigalística. Na mesma linha estética, o *desasosiego* do *peregrino di amore* é representado graças à acção con-

⁵¹ A origem da expressão “solo y triste” levanta perplexidades. É certo que aqui o adjectivo “solo” permite demarcar o espaço da consciência errante do sujeito lírico em confronto com a multiplicidade harmónica de elementos naturais. Contudo, é também curiosa a afinidade com “yo triste y solo”, na segunda écloga garcilasiana. Cf. *ib.*, écloga 2.485.

⁵² Rita Marnoto, *op. cit.*, p. 130.

⁵³ Cf. “con canto acordado / al rumor que sonaba / del agua que pasaba”, Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, écloga 1.4.

Revisão de Jorge Matta

anônimo séc.XVII

Soprano

Alto

Baixo

Baixo

1. Ya las som-bras de la no-che huy - - - en
 2. Ya en ar-mo-nia las a-ves dul - - - ces
 3. A-pe-nas vi-el-al-ba quan-do en - - - tre
 4. Cu-bier-to de_o-ro_y de-nie-bla cor - - - re
 5. Yo pues en mi po-bre cho-sa a - - - co

S

A

B

B

8

me-dro - sas y tris - - - tes del a - le - gre luz del
 can - ta - res le di - - - zen y_el cie - lo se - re - no_y
 mis pa - jas hu - mil - des ni me - nos ni mas con -
 Ge - ni - sa quien sie - - - gue to - das sus fuen - tes ves -
 sa - do de_im - pos - si - - - bles a mis cui - da - dos di_el

Exemplo 14

16

S
 di - a que ri - zue - ñas las des - pi - de.
 cla - ro de mil co - lo - res se - vis - te.
 ten - to de que dar - me y de par - tir - me.
 ti - das de_a la - u - des y sal - mi - nes.
 sue - ño que ya pa - ra mi no sir - ven.

A
 di - a que ri - zue - ñas las des - pi - de.
 cla - ro de mil co - lo - res se - vis - te.
 ten - to de que dar - me y de par - tir - me.
 ti - das de_a la - u - des y sal - mi - nes.
 sue - ño que ya pa - ra mi no sir - ven.

B
 di - a que ri - zue - ñas las des - pi - de, las des - pi - de.
 cla - ro de mil co - lo - res se vis - te, se vis - te.
 ten - to de que dar - me y de par - tir - me, de par - tir - me.
 ti - das de_a la - u - des y sal - mi - nes, y sal - mi - nes.
 sue - ño que ya pa - ra mi no sir - ven, no sir - ven.

B

23

S
 Yo so - lo, yo so - - lo tris - te, yo

A
 Yo so - lo, yo so - lo tris - - - te,

B
 Yo so - lo, yo

B

30

S
 so - lo tris - te, yo so - lo, yo so - lo tris - te, yo so -

A
 yo so - lo, yo so - - lo tris - te, yo

B
 so - lo tris - te, yo so - lo tris - te,

B

4-3

Exemplo 14

37

S lo tris - te en so - le - dad a - mar - ga me

A so - lo tris - te en so - le - dad a - mar - ga me

B tris - - - te en so - le - dad a - mar - ga me

B

5_b

44

S dien - do mi do - lor la no - - - che lar - ga a ver el

A dien - do mi do - lor la no - - - che lar - ga a ver el

B dien - do mi do - lor la no - - - che lar - ga a ver el

B

51

S di - a es - pe - - - ro ve - nien - do el

A di - a es - pe - - - ro ve - nien - do el di - a por la no - che

B di - a es - pe - - - ro ve - nien - do el di - a por la no - che

B

Exemplo 14

58

S di - a por la no - che mue - - - ro, ve - nien - do_el

A es - - pe - ro y mue - ro, ve - nien - do_el di - a por la no - che

B mue - ro, ve - nien - do_el di - a por la no - che

64

S di - a por la no - che mue - - - ro. Yo

A mue - - - ro, ve - nien - do_el di - a por la no - che mue -

B mue - - - ro. Yo so - lo, yo so - lo tris -

4-3

70

S so - lo, yo so - lo tris - - - te, yo so - lo tris -

A ro. Yo so - - - lo tris - - - te, yo so - - - lo tris -

B te, yo so - lo, yo so - lo tris -

Exemplo 14

76

S te a ver el di - a_es - pe - - - ro

A te a ver el di - a_es - pe - - - ro ve-nien-do_el di - a por la

B te a ver el di - a_es - pe - - - ro

83

S ve-nien-do_el di - a por la no - che mue -

A no - che mue - ro, ve-nien-do_el di - a por la no - che

B ve-nien-do_el di - a por la no - che mue - - - ro, mue -

89

S ro, mue - ro, ve-nien-do_el di - a por la no - che mue - ro.

A mue - ro.

B ro, ve-nien-do_el di - a por la no - che mue - ro.

Exemplo 14

junta de um conjunto de técnicas, entre as quais se salientam: alteração da pulsação para binária, provocando aceleração do andamento geral (c.23 ss.); encurtamento e reiteração rápida das frases musicais (c.23-39, “yo solo triste”); efeitos dissonantes nas palavras que denotam afectos negativos (“triste”, “soledad”); endurecimento do perfil melódico do tema musical “veniendo el día por la noche muero” através do *saltus duriusculus* de quarta diminuta descendente sob a palavra “por la noche”⁵⁴. No seu fechamento amargo, e na sua atribuição de exílio da harmonia, esta *relatio non harmonica* torna-se símbolo do sentido existencial mais profundo da inquietude no sujeito lírico do poema castelhano.

O requinte de Frei Manuel Correia como compositor e intérprete da significação profunda do poema revela-se ainda em detalhes contrapontísticos: o tema musical apresentado no *incipit* vai-se manifestando, no decorrer da peça, como a matriz compositiva de outros motivos musicais, dele derivados e sujeitos a transformações rítmicas e duracionais, ao serviço da evolução da palavra poética. Assim, o intervalo *molle* de segunda menor ascendente – marca inconfundível do tema originário – reaparece no Ré₄- Mib₄ do soprano em “en soledad” (c.34-42), seguindo-se o seu perfil melódico descendente. Num terceiro momento, aquele tema reaparece fragmentado e transposto nas sucessivas reiterações imitativas de “veniendo el día” (a partir dos c.55-56). Para melhor evocar a ansiedade, o tema surge agora distorcido, substituindo o movimento moderado das semínimas por colcheias e assumindo, em seguida, um desenho melódico anguloso através

⁵⁴ Este salto intervalar constitui uma figura de retórica musical muito utilizada nos madrigais a partir do Maneirismo musical italiano, associando-se a um carácter dramático e inquieto, permanecendo com esta conotação no recitativo barroco. (Note-se a sua presença também em *Hor che 'l ciel* de Monteverdi, para evocar um passo semântico negativo do poema: “e chi mi sface”). A conotação simbólica que lhe é atribuída pelos teóricos do Séc. XVII reveste-se de particular interesse para o nosso caso: esta figura é denominada uma *relatio non harmonica*, por exceder a ordem natural do sistema diatónico e por provocar um efeito melódico dissonante. Enquanto exílio da harmonia, é frequentemente associada ao lamento e ao tema do pecado nas oratórias sacras barrocas.

da queda de um *saltus duriusculus* de quarta diminuta. No final da peça, a cabeça do tema principal surge agora no baixo contínuo por aumentação.

Se, no plano formal e compositivo, a derivação temática destes três momentos de um só *soggetto* matricial confere à obra unidade na variedade, no plano simbólico tal recondução revela uma conexão profunda entre a percepção do *allí* e o despertar do *yo*, apresentando assim a acção da Natureza exterior (evocada no início de todas as quadras através do tema musical originário) sobre o reconhecimento e a expressão da interioridade.

O ideal de imitação da palavra pela música manifesta-se ainda em alguns madrigalismos: repare-se na licenciiosidade do efeito vazio (sem terceira) da sonoridade Mib₂-Sib₃-Mib₄ (c.2), para restituir a força dissipadora na sombra, assim como a fluidez dos melismas ascendentes em “ya las sombras de la noche *buyen*” (c.6-7), com suas sucessivas entradas imitativas, reforçando assim a imagem do curso fugitivo das sombras da noite. Note-se ainda o salto de oitava descendente para evocar o espaço melancólico de “triste” (soprano, c.31) a fixidez estática nos Ré₄ do soprano “la noche larga” (c.47-49) e ainda a duração larga do passo “(a ver) *el día espero*” (c.51-55), cuja *tardanza* transporta a lentidão da espera.

Por sua vez, na sua permanência clara ao longo da obra, o modo fundamental II transposto a Sol irradia o *ethos* de *gravità* que lhe é atribuído pela teoria musical, moderando e congregando num mesmo horizonte sonoro e expressivo a oposição das atmosferas que caracteriza as duas partes. Neste aspecto, Frei Manuel Correia aproxima-se mais das grandes áreas sonoras próprias da concepção madrigalística mon-teverdiana, do que dos madrigais maneiristas, tendentes a um número elevado de *commixtiones tonorum*.

Apesar de não ser um madrigal musical propriamente dito, *Ya las sombras de la noche* recupera estilisticamente o filão madrigalístico italiano de uma *seconda prattica* moderada, cruzando a sua concepção contrapontística tradicional com a inovação barroca do baixo contínuo. A sua aproximação musical do modelo italiano – possivelmente estimulada pela rica circulação musical resultante do intercâmbio directo da Coroa espanhola com o Reino de Nápoles – assinala uma mudança na concepção da música profana portuguesa, conferindo não só uma

maior extensão à obra poético-musical, como uma flexibilidade expressiva inédita no domínio da canção⁵⁵.

No seu conjunto, apesar das oposições de atmosferas expressivas, Frei Manuel Correia elabora musicalmente o poema dentro de um horizonte de decoro e de elegância, demonstrando uma grande sensibilidade à variação na permanência e à harmonização do grande todo. Também nesta medida, a resposta musical deste compositor português traduz as reminiscências do espírito petrarquiano que se cruzam em *Ya las sombras de la noche*, mediadas pelos filões poéticos que a ele remontam.

CONCLUSÕES

NA SUA GRANDE MAIORIA, as obras poético-musicais inseridas nos cancioneiros portugueses quinhentistas revelam uma escassa presença de reminiscências petrarquianas, mostrando que a música profana portuguesa daquele século, não só persegue uma dinâmica diferente daquela que é seguida no domínio das Letras portuguesas, como não assimila uma parte das aquisições técnicas e expressivas conquistadas pelo madrigal italiano do seu tempo. Contudo, neste aspecto, a composição de Frei Manuel Correia sobre *Ya las sombras de la noche* sugere uma viragem da música portuguesa na primeira metade do Séc. XVI. No contexto da problemática central que nos ocupa, é muito provável que a colecção poético-musical de *tonos humanos* integrados no Cancioneiro musical da Biblioteca do Palácio da Ajuda possa vir a revelar-se como fonte significativa para o estudo do petrarquismo e música ibérica.

⁵⁵ Sobre o desenvolvimento da canção secular barroca na Península ibérica, cf. Rui Vieira Nery, "Spain, Portugal and Latin America", in *A History of Baroque Music*, ed. George J. Buelow, Bloomington, Indiana University Press, 2004, pp. 374-376.

O POETA E O PINTOR COROADOS DE LOUROS. DO CULTO DE PETRARCA À FILOSOFIA DE PLATÃO¹

SYLVIE DESWARTE-ROSA

“HAVIA EM SUA CABEÇA uma grilanda de fôlhas de louro mui verde e mui fremosa”. Assim é descrito “Dom Francisco” (Petrarca) no *Boosco Deleytoso* (Lisboa, Hermão de Campos, 1515), ao passo que Cícero, nas páginas desse mesmo tratado, não tem direito senão a uma “guirlanda seca e sem verdura”, por ser pagão². Petrarca é igualmente representado com a coroa de louros em gravuras que figuram nas folhas de rosto das edições quinhentistas das suas obras (fig. 1).

Francesco Petrarca tinha sido coroado de louros no Capitólio, em Roma, no dia de Páscoa de 1341³, dia da Ressurreição de Cristo, que foi escolhido para a realização dessa cerimónia precisamente enquanto símbolo da Ressurreição da Antiguidade⁴. Na *Vita* de Petrarca com

¹ Retomamos aspectos no nosso trabalho, “*Rome Déchue. Décomposition d’une image de Francisco de Holanda*”, Fondation Eugène Piot, *Monuments et Mémoires publiés par l’Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, t. 71, Paris, PUF, 1990, pp. 97-181, que foi publicado, em tradução portuguesa aumentada, no nosso livro, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Lisboa, 1992, II, “*Roma Desfeita. Decomposição de uma imagem*”, pp. 55-122.

² “Era um poeta filósofo que havia nome Ciceram; e porque fôra gentil e nom fora católico, porém a grilanda [grinalda ou guirlanda] que trazia, que pertence aos poetas, era seca”, *Boosco Deleytoso*, ed. Augusto Magne, Rio de Janeiro, 1950, cap. 30, pp. 45, 71. Vd. Mário Martins, *Estudos da literatura medieval*, Braga, 1956, cap. 11, “Petrarca no *Boosco Deleytoso*”, pp. 131-143.

³ Esse acontecimento inspirou a Luís Filipe Castro Mendes, em 1983, o soneto, “Petrarca coroado no Capitólio”, assinalado por Fernando Martinho no decurso deste colóquio.

⁴ O triunfo no Capitólio, renova-o, no modo burlesco, aquele poeta Baraballo que, a 27 de Setembro de 1514, empunha um ramo de louro, empoleirado



VERSI IN LAVDE DEL
PETRARCA, ET DI MA-
DONNA LAURA.

*Dal loro honesto ardente, & vno Amore
Nacque vno stil, che mai non hebbe eguale:
Onde vita n'hà l'vn chiara, immortale.
Dell'altra il bel fia sempre in sommo honore.*

Fig. 1 – Retrato de Petrarca, gravura no frontispício de *Il Petrarca*, Vinezia per Bartolomeo Zanetti Casterzagense, Ad instantia di Messer Alessandro Vellutello e di Messer Giovanni Giolito da Trino, 1538. Bibliothèque Municipale de Lyon, A 50 8048 [Crédit photographique Bibliothèque Municipale de Lyon].

que se abrem as edições das *Opere toscane* de Petrarca (*Il Petrarca*) ou a tradução castelhana dos *Triumphs*, o episódio da coroação de Petrarca no Capitólio é evocado nestes termos⁵:

Y siendo ya la fama suya muy estendida y en todas partes muy desseado rescibio en un mismo dia cartas del Senado de Roma & del Estudio de Paris en que los unos & los otros con mucha instancia le rogavan que a su Ciudad fuesse a rescebir *la corona de Laurel*: con la qual los famosos Poetas antiguamente se coronavan.

O louro (*lauro*) faz parte dos jogos de palavras usados nos sonetos que consagra a Laura nas suas *Rime*: *Laura, l'aura, lauro, laurea...*, em sucessivas alusões ao mito de Apolo e daquela Dafne que, na sua fuga, é transformada em loureiro, árvore que logo se tornou atributo do deus da poesia, com os seus ramos a entretecerem a coroa do *poeta laureatus*, “espécie de emblema [...] da frustração amorosa e da recompensa literária”⁶. Petrarca inaugura esse jogo no quinto soneto das *Rime*, por cujo texto dissemina as sílabas, grafadas em maiúsculas, de *Laureta Laureata*, para depois o desenvolver em vários poemas compostos em torno da morte de Laura.

O ramo de louros, atributo de Apolo, é desenhado por Francisco de Holanda nas *Antigualbas* (f. 9r)⁷, aos pés da célebre estátua do deus

sobre o elefante Anone, que chegara a Roma integrado na entrada triunfal do embaixador português Tristão da Cunha, desse mesmo ano. É como o representa Giovanni da Verona no embutido da porta que separa a “Stanza della Segnatura” da “Stanza di Eliodoro”, e do qual existe um desenho do século XVI (Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4410, ff. 31v-32r).

⁵ Francisco Petrarca, *Triumphs de Petrarca*, Sevilla, Juan Varela, 1532, f. iii v, Biblioteca Pública de Évora, Sec. XVI 1064, com numerosas anotações lavradas por diversas mãos, uma das quais (assinalada, “nota”) chama a atenção para o episódio da coroação. Itálico nosso.

⁶ Vasco Graça Moura, *As Rimas de Petrarca*, Lisboa, Bertrand, 2003, pp. 9, 22 e pp. 48-49, n. 4.

⁷ Sylvie Deswarte-Rosa, “Francisco de Holanda et le Cortile di Belvedere”, *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Akten des internationalen Kongresses, Rome, 1992, ed. Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz, Philipp von Zabern, 1998, pp. 389-410.

da poesia que se encontra no *Cortile delle Statue* do Belvedere do Vaticano. Sobre as folhas de louro, inscreveu o seu nome em forma de dedicatória a Apolo, “F. OLLANDIVS APOLONI DICAVIT”. Atributo de Apolo, o louro é além disso, para Francisco de Holanda, o ramo de ouro de Virgílio na descida aos Infernos de Eneias, no Lago de Averno, que fica próximo do santuário de Apolo e do antro da Sibila de Cumas⁸. Verdejante, é o ramo do conhecimento, “ramo da ciência”, por oposição ao “ramo da ignorância”, desprovido de folhas, conforme se pode ver nas gravuras do *Champ Fleury* de Geofroy Tory (Paris, 1529)⁹.

A coroação com louros, símbolo, na Antiguidade, do triunfo de imperadores, generais e poetas, reservá-la-á Francisco de Holanda a Miguel Ângelo¹⁰. O pintor que faz obra divina e que consegue traduzir, com a sua arte, o que lhe corre pela imaginação, merece ser coroado – escreve em *Da Pintura Antigua* (1548), no capítulo consagrado à invenção (1.14):

Mas quando elle tiver igotalado a bondade de sua fantasia e imaginação com a das suas mãos, então lhe devem de *pôr uma capella de loureiro na cabeça em sinal de vencimento e gloria*, e se lhe agradecerem tamanha cousa então lhe não deve de pensar com a morte¹¹.

No seu livro das *Antigualhas* (f. 2), Francisco de Holanda inclui o retrato de *MICHAEL ANGELVS PICTOR* (fig. 2). Ladeiam o pintor,

⁸ Vd. o nosso artigo, “Le Rameau d’or et de science: F. Ollandivs Apoloni dicavit”, *Pegasus*, Berlin, 2005 (no prelo), bem como as actas do colóquio internacional, *A Tradição clássica e a questão religiosa*, dir. Luís Marquez, Luciano Migliaccio, Campinas - São Paulo, Biblioteca Central da Unicamp (22-24 de Setembro de 2004).

⁹ Geofroy Tory, *Champ Fleury*, Paris, 1529, f. XXVIII, reed. facsimilada, Geofroy Tory, *Champfleury. Art et science de la vraie proportion des lettres*, ed. Paul-Marie Grinevald, Paris, Bibliothèque de l’Image, 1998.

¹⁰ David Summers intitulou “Laurel” o primeiro capítulo do seu, *Michelangelo and the Language of Art* (Princeton, 1981), concluindo essa obra com a evocação do passo de Holanda seguidamente citado.

¹¹ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, ed. crítica de Angel González García, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, 1.14, p. 94. Itálico nosso.



Fig. 2 – Francisco de Holanda, Retrato de Miguel Ângelo com as duas coroas, *Antigualbas* (f. 2). Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Fotografia Património Nacional, Madrid.

enfarpelado com o seu chapéu de feltro e com a sua capa, duas coroas, uma de cada lado, à esquerda uma de rosas, à direita uma de louros. Trata-se de uma evocação da união entre mundo sensível, “mecânico”, e mundo espiritual, operada pelo artista no próprio acto de pintura. A coroa de rosas representa a vida activa e “mecânica” (fabrico de beleza), a de louros a vida contemplativa e “espiritual” (ideias e vitória do espírito), de acordo com um simbolismo que Miguel Ângelo fez seu, conforme resulta das esculturas de Lia e de Raquel, colocadas uma de cada lado da estátua de Moisés, no túmulo de Júlio II em San Pietro in Vincoli em Roma. A vida activa é Lia, com o espelho e a coroa de flores, a contemplativa é Raquel, com as mãos juntas e os olhos voltados para o céu, nessa adaptação que por Miguel Ângelo foi levada a cabo da descrição das duas irmãs feita por Dante, na *Commedia (Purgatorio 27.97-108)*¹².

Petrarca, para Holanda, não é uma referência pontual. Está na origem da sua visão da história, da sua teoria da evolução da pintura e da sua concepção do grande pintor como figura mítica. Além disso, encontra-se na origem de muitas das suas imagens.

A partir do século XV, é patente a influência exercida por Petrarca na Península Ibérica e em Portugal. A história do petrarquismo em Portugal é hoje bem conhecida¹³. Já foram referidos sinais da poesia de Petrarca nas páginas do *Cancioneiro geral* da segunda metade do século XV e sabe-se que D. Pedro, “o Condestável”, possuía na sua biblioteca obras de Petrarca “em vulgar

¹² Em Dante, Lia olha para o espelho e vai buscar mais flores, ao passo que Raquel contempla o espelho fixamente. Miguel Ângelo inspira-se em Dante, mas sem o seguir servilmente. Vd. Sylvie Deswarte-Rosa, “*Rome Déchue*”, pp. 154-155; *Ideias e Imagens*, pp. 96-98.

¹³ A influência de Petrarca em Portugal foi estudada, em particular, com respeito ao *Boosco Deleytoso*, a Sá de Miranda, Camões, António Ferreira e frei Heitor Pinto. Vd. os trabalhos de Mário Martins, Giuseppe Carlo Rossi, José V. de Pina Martins, Joseph G. Fucilla, T. F. Earle, Vasco Graça Moura e, mais recentemente, de Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Universidade, 1997. Vd. também a nota 34.

tosca”¹⁴. A rainha D. Leonor, viúva do rei D. João II, mandou imprimir à sua custa, em Lisboa, no ano de 1515, por Hermão de Campos, o *Boosco Deleytoso*, cujos capítulos 17 a 107 se refazem essencialmente ao *De Vita Solitaria* de Petrarca, como o mostrou Mário Matins¹⁵.

No século XVI, o petrarquismo generaliza-se. Tal como se traduziu Vitruvius e Alberti, assim também foi sentida a necessidade e foi feita uma tradução portuguesa dos *Triumphs* de Petrarca, que chegou até nós através de uma cópia manuscrita, incompleta, acompanhada por um abundante comentário, que é anónimo, posterior a 1560¹⁶.

AS LEITURAS PETRARQUIANAS DE FRANCISCO DE HOLANDA

OS ANOS da juventude de Francisco de Holanda coincidem com um período do século XVI ao longo do qual as edições das obras de Petrarca abundam, conforme o atestam, ainda hoje, espécies conservadas em bibliotecas públicas portuguesas que contêm, por vezes, preciosas notas de posse¹⁷.

¹⁴ Condestável D. Pedro de Portugal, *Tragedia de la insigne Reina Doña Isabel*, 2. ed. com um prefácio de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, pp. 121-144; José V. de Pina Martins, “Pico della Mirandola e o Humanismo italiano nas origens do Humanismo Português”, *Estudos Italianos em Portugal*, 23, 1964, pp. 107-146, com relevo para p. 116; Rita Marnoto, *O petrarquismo português*, p. 29 n. 50.

¹⁵ Mário Martins, *Estudos de literatura medieval*, cap. 11, “Petrarca no *Boosco Deleytoso*”, pp. 131-143.

¹⁶ Biblioteca Pública de Évora, Manizola Ms. 561, pela primeira vez editado em 1864 pelo Visconde de Juromenha, ao tempo possuidor do manuscrito, que atribuiu a tradução a Camões (*Obras de Luís de Camões*, v. 5, Lisboa, 1864), e, sucessivamente, por Giacinto Manupella, *Uma anónima versão quincentista dos “Triunfos” de Petrarca e o seu “Comentário”*, Coimbra, 1974. Vd. também Vasco Graça Moura, *Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos*, Lisboa, 1987, pp. 163-172, “O verso mais discutido de *Os Lusíadas* e um manuscrito muito pouco discutido”, em particular pp. 165-166; S. Dewarte-Rosa, *Ideias e Imagens*, pp. 88-89.

¹⁷ Vd. Rita Marnoto, *O petrarquismo português*, pp. 26-27.

Diogo Pacheco, que esteve em Roma no ano de 1505, enquanto membro da embaixada de obediência ao novo papa Júlio II, chefiada por Diogo de Sousa, possui, pois, um magnífico incunábulo *in folio* dos tratados morais do Petrarca latino, editado em Bâle por Joannes de Amerbach com data de 1496, como o atesta a assinatura “Didacus Pacheco” registrada no volume existente na Biblioteca Pública de Évora (Inc. 179).

D. Miguel da Silva, durante o período da sua embaixada em Roma (1515-1525), viu ser-lhe dedicada, pelo impressor Bernardo Giunta, a edição da obra toscana do poeta, *Il Petrarca* (Firenze, heredi di Filippo Giunta, 1522), tendo sido tantos os incentivos ao seu interesse por essa língua que lhe foram tributados pelo amigo Lattanzio Tolomei¹⁸.

Quanto ao arquitecto Francisco de Arruda, também ele era possuidor da obra em toscano do poeta, *Il Petrarca colla spositione di Messer Giovanni Andrea Gesualdo* (Venezia, 1541), como o mostra o registo da sua assinatura num exemplar da Biblioteca Nacional de Lisboa (Res. 2692 v).

Paralela à circulação de edições dos *opera* latinos e toscanos de Petrarca, era a de traduções espanholas de duas das suas mais apreciadas obras, o *De los Remedios contra prospera & adversa fortuna* e os *Triumphs*, estes em versão de Antonio de Obregón, ambas editadas em Sevilha por Juan de Varela de Salamanca, em 1524 e em 1526, respectivamente¹⁹.

¹⁸ Vd. Angelo Maria Bandinio, *De Florentina Iuntarum Typographia eiusque censoribus ex qua græci, latini, tusci scriptoresque ope codicum manuscriptorum a viris clarissimis pristinae integritati restituti in lucem prodierunt*, Lucæ, 1791, I, p. 176; *I Giunti Tipografi editori 1497-1570. Annali*, Firenze, 1978, n. 165; Sylvie Deswarte, *Il “Perfetto Cortegiano” D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 39-40, 78-79, 190 n. 137 e fig. 19.

¹⁹ Por exemplo, Francesco Petrarca, *Triumphos de Petrarca*, Sevilla, en casa de Juan Varela de Salamanca, 1526 (BN, Lisboa, Res. 264 A); id., *De los rremedios contra prospera y adversa fortuna*. [trad. de Francisco de Madrid], Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1524 (BN, Lisboa, Res. 254 A). Quanto às edições castelhanas de Petrarca, vd. *Carlos V y su época. Exposición bibliográfica y documental*, Barcelona, 1958; A. J. Cruz, “The *Trionfi* in Spain: Petrarchist Poetics, Translation Theory, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century”, K. Eisenbichler, A. A. Iannucci, *Petrarch’s “Triumphs”. Allegory and Spectacle*, University of Toronto Italian Studies, 4, Dovehouse, 1990; Rita Marnoto, *O petrarquismo português*, p. 27.

Essas mesmas duas obras em castelhano figuram na biblioteca da rainha D. Catarina em Évora, segundo o inventário de 1534: “*Francisco Petrarca contra prospera e adversa fortuna*” e os “*Tryunfos de Petrarca*”, dois volumes encadernados, cada um dos quais era “guarnecido de cuero leonado con sus brochas e texidos”²⁰.

Ainda por finais do século XVI, o arcebispo de Évora, o muito piedoso D. Teotónio de Bragança, oferecerá à biblioteca da Cartuxa Scalæ Cœli de Évora um exemplar dos *Triumphs* na edição sevillhana de 1526, que hoje se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa²¹.

Sem dúvida, Holanda, atraído pelas imagens, teria lido os *Triumphs* de Petrarca pela primeira vez na tradução para castelhano de Antonio de Obregón. Nesse volume, encontrava também a biografia do poeta que lhe serve de introdução, como seja na edição de 1532, actualmente representada na Biblioteca Pública de Évora por um exemplar com anotações à margem, que remontam ao século XVI, lavradas por diversas mãos, uma das quais poderia ser a sua²². Uma dessas apostilhas, assinalada como “Nota”, põe em relevo a definição do triunfo à antiga e uma outra coloca a tónica sobre o episódio da coroação de Petrarca no Capitólio em Roma.

²⁰ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Casa da Coroa*, n. 160, datado de 1534 em Évora; Sousa Viterbo, “A Livraria Real, especialmente no Reinado de D. Manuel”, *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, n. s., 2. classe (Sciencias Moraes e Políticas, e Bellas Lettras), t. 9, parte I, Lisboa, 1902, pp. 26-41, “Livraria da rainha D. Catherina”: “n. 8 Francisco Petrarca contra prospera e adversa fortuna en un libro guarnecido de cuero leonado con sus brochas e texidos”; “n. 35 Tryunfos de Petrarca en un libro guarnecido de cuero leonado con sus brochas e texidos”.

²¹ Francisco Petrarca, *Triumphos de Petrarca*, Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 30 Agosto 1526, BN, Lisboa, Res. 264 A, proveniente da Cartuxa Scalæ Cœli de Évora: “Liber Carthusiæ Scalæ Cœli dono ab ill.^{mo} e R.^{mo} in X^o Patre D. Theotonio a Braganças Archep^o Ebore. eiusdem domus donatore et fundatore primo”. A folha de rosto é reproduzida em Maria Emília Balio Lavoura, dir., *Tipografia espanhola do século XVI. A colecção da Biblioteca Nacional*, Lisboa, 2001, p. 353.

²² Francisco Petrarca, *Triumphos de Petrarca*, Sevilla, Juan Varela, 1532, Biblioteca Pública de Évora, Sec. XVI 1064.

Seguidamente, passou à sua leitura em italiano, na edição de *Il Petrarca* (Firenze, heredi di Filippo Giunta, 1522), dedicada a D. Miguel da Silva²³, enquanto lia, da mesma feita, *Il Libro del Cortegiano* (Venezia, 1528) de Baldassare Castiglione, um outro livro dedicado a D. Miguel da Silva, que foi modelo dos seus próprios *Diálogos de Roma*.

Recordemos, além disso, que, durante os anos em que fez os seus estudos em Évora, aí se encontrava Francisco de Sá de Miranda, que estava na corte em 1533, e cujo labor se encontra na origem dos primeiros sonetos escritos em português a partir do modelo de Petrarca²⁴, no que teria algo antecedido os espanhóis Juan Boscán e Garcilaso de la Vega.²⁵

²³ Vd. Angelo Maria Bandinio, *De Florentina Iuntarum Typographia eiusque censoribus ex qua græci, latini, tusci scriptoresque ope codicum manuscriptorum a viris clarissimis pristinae integritati restituti in lucem prodierunt*, Lucae, 1791, I, p. 176; *I Giunti tipografi editori 1497-1570. Annali*, Firenze, 1978, n. 165; Sylvie Deswarte, *Il "Perfetto Cortegiano" D. Miguel da Silva*, pp. 39-40, 78-79, 190 n. 137 e fig. 19.

²⁴ Sá de Miranda acompanhou a deslocação da corte para Évora em 1533, conforme se pode deduzir da rubrica que acompanha a "Esparsa de agradecimento" a Pero Carvalho, "mandando-lhe um presente de luvas nos dias caniculares de Evora em 1533", que figura na primeira edição das suas obras de 1595, *As Obras do celebrado Luzitano, o doutor Francisco de Sá de Miranda*, reunidas por Manoel de Lyra. Vd. Teófilo Braga, *Sá de Miranda e a eschola italiana*, Porto, 1896, p. 165. Sobre a introdução do soneto em Portugal por Sá de Miranda, vd. T. F. Earle, *Tema e Imagem na poesia de Sá de Miranda*, Lisboa, 1985 (título original, *Theme and Image in the Poetry of Sá de Miranda*, Oxford, 1980), p. 55; José V. de Pina Martins, "Sá de Miranda and the Reception of a Revived *Dolce Stil Nuovo* in the Sixteenth Century", *Portuguese Studies*, v. 1, 1985, pp. 1-10.

²⁵ Foi no ano de 1526 em Granada, dentro dos muros do Palácio Alhambra onde Carlos V ficou alojado depois do seu casamento com D. Isabel de Portugal, que ocorreu o decisivo encontro entre Boscán e Andrea Navagero. Na carta dedicatória dos seus poemas, bem recorda Boscán o convívio do Alhambra, afinal, a sua experiência italiana, enquanto viagem imaginária até Itália, que se encontra na origem das mudanças operadas nos seus rumos poéticos. Vd. M. Menéndez Pelayo, "Juan Boscán. Estudio crítico", em *Antología de poetas líricos castellanos*, t. 10, Santander, 1945, p. 62; Jorge de Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, 1981, pp. 114-115 n. 2.

Durante a sua estadia em Itália (1538-1540), Holanda teria adquirido o seu próprio exemplar das obras de Petrarca em toscano. Quando da sua viagem a Veneza em 1539, sem dúvida comprou a mais recente edição de *Il Petrarca* com o comentário de Alessandro Velutello, “stampate in Vinezia per Bartolomeo Zanetti Casterzagense, Ad instantia di Messer Alessandro Vellutello e di Messer Giovanni Giolito da Trino de l’anno del signore MDXXXVIII”, ornada com o retrato de Petrarca e com a gravura do mapa de Vaucluse²⁶ (figs. 1 e 8).

De regresso a Portugal, Holanda, entusiasmado pelo conhecimento que travara com Vittoria Colonna, deve ter aprofundado a leitura de Petrarca e deve ter procurado, nas *Epistolæ Familiares*, as cartas do poeta ao cardeal Giovanni Colonna²⁷. Quando compõe o tratado *Da Pintura Antigua*, na pesquisa de textos dedicados à arte levada a cabo com a ajuda dos seus amigos humanistas, teria consultado o *De remediis utriusque fortunæ*? Nada o prova. Mas, nas suas páginas poderia ter deparado com dois capítulos sobre o tema, “De tabulis pictis” (1.40) e “De statuis” (1.41), “a mais longa dissertação acerca da arte de um humanista do século XIV”, escreve Michael Baxandall²⁸.

²⁶ *Il Petrarca con l’esposition d’Alessandro Veluttello e con piu utili cose in diversi luoghi di quella nuovissimamente da lui aggiunte*, Venezia, Bartolomeo Zanetti, 1538. No final: “qui finiscono le volgari opere del Petrarcha, cioè i *Son.*, le *canz.* & i *Triumph*”: Stampate in Vinezia per Bartolomeo Zanetti Casterzagense, Ad instantia di Messer Alessandro Vellutello e di Messer Giovanni Giolito da Trino de l’anno del signore MDXXXVIII” (BN Lisboa Res. 2696 v), com o retrato de Petrarca gravado no fontispício e o mapa geográfico de Avinhão e de Vaucluse (f. A. IIII).

²⁷ Muitos dos exemplares da obra latina de Petrarca depositados nas bibliotecas portuguesas são acompanhados por anotações manuscritas e por sublinhados do século XVI registados nas *Epistolæ* a Giovanni Colonna: *Librorum Francisci Petrarchi*, Venezia, 1503, BN Lisboa, Res. 1860, “Livraria Pública Coimbra do Colegio de Jesus”, onde, no livro 6, epístola 89, *Epistola Ioanem Colonæ*, “Deambulamus” vai sublinhado; Petrarca, *Opera Omnia*, Basilea, Henrichus Petri, [1554], t. 2, *Epistolarium de Rebus Familiaribus Libri VIII*, BN Lisboa Res. 1864, com apostilhas manuscritas às cartas a Giovanni Colonna, 6.3.

²⁸ Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, 1971,

OS *TRIUMPHI* DE PETRARCA. A IMAGEM DOS CARROS TRIUNFAIS

OS *TRIUMPHI* de Petrarca exerceram um forte impacto sobre os artistas, e não só, o que se deve, sem dúvida, não tanto ao seu texto, quanto às imagens que inspiraram. Os seis Triunfos de Petrarca (Triunfos do Amor, da Castidade, da Morte, da Fama, do Tempo, da Eternidade) andam de perto associados à imagem dos carros triunfais. Na realidade, no poema de Petrarca, o único dos Triunfos que conta com um carro triunfal, imitação dos que, por tradição, partiam do Capitólio, é o primeiro, o *Triumphus Cupidinis* (1.13-15 e 22-24). É puxado por “quattro destrier [...] piú che neve bianchi”:

Vidi un vittorioso e sommo duce
 pur com'un di color che 'n Campidoglio
 triumphal carro a gran gloria conduce.
 [...]
 quattro destrier vie piú che neve bianchi,
 sovr'un carro di foco un garzon crudo
 con arco in man e con saette a' fianchi ...

Como tal, a iconografia dos *Triumphs* de Petrarca, com as suas variações em torno do tema do carro triunfal à maneira dos antigos, acompanhado por um cortejo, é obra menos de Petrarca, do que dos artistas que fizeram seu esse poema.

A representação do triunfo à antiga era encorajada pelo comentário ao seu título, conforme consta na vida do poeta com que se abre a edição castelhana:

[...] llamalos triunfos porque triunfo no es otra cosa sino lo que los romanos usavan antiguamente quando algun capitan sujo venia con vitoria delas guerras que le cometia al qual cõ grãdissima pompa & gastos innumerables recibia ala entrada de Roma haziendo le un arco triumphal por donde el passava *puesto*

pp. 51 ss. (trad. fr. Maurice Brock, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989, pp. 73-89, “Le discours des humanistes sur la peinture. 1. Pétrarque: La peinture comme modèle des Arts”).

encima de un muy rico carro levando consigo los prisioneros muy subjectos & las imagines de las ciudades vencidas por el & muy acompañado de sus cavaleros laureados puestos por su orden segun antigua costumbre. A cuya semejança el nuestro excelente poeta ordeno & compuso estos sus triunfos morales e de mucha doctrina [...] ²⁹

É bem conhecida a fortuna dos *Triumphs* nas artes figurativas, em Itália³⁰ e por toda a Europa. O tema dos Triunfos de Petrarca granjeou um imenso sucesso em manuscritos decorados com iluminuras (fig. 3), na pintura de *cassoni*, em tectos de caixotão ornamentados e, sucessivamente, em sequências de estampas, xilografias de livros impressos (fig. 4), tapeçarias, esmaltes e maiólica ou nas Entradas triunfais dos grandes deste mundo, como, por exemplo, na Entrada do rei de França, Henrique II, em Rouen, no ano de 1550... ³¹

Mesmo antes de ter lido as obras de Petrarca, Francisco de Holanda já conhecia o poeta através das imagens dos seus *Triumphs*. Teve oportunidade de as ver, com as suas magníficas cores, nas tapeçarias que eram expostas quando se realizavam festas de corte ou entradas, e também nas que adornavam os palácios reais portugueses.

²⁹ Francisco Petrarca, *Triumphos de Petrarca*, Sevilla, Juan Varela, 5 Setiembre 1532, f. ii v. Esse passo é posto em relevo pela apostilha “Nota”, registada por punho do século XVI (Francisco de Holanda ?), no exemplar conservado na Biblioteca Pública de Évora (Sec. XVI 1064). Itálico nosso.

³⁰ Essling e Müntz, *Pétrarque. Ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris, 1902, cap. 4, “L'illustration des *Triumphes*”; Adolfo Venturi, “Les *Triumphes* de Pétrarque dans l'art représentatif”, *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 20, 1906, pp. 81-209; Konrad Eisenbichler, Amilcare A. Iannucci, *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*.

³¹ [C. Chappuys], *C'est la deduction du somptueux ordre, plaisantz spectacles et magnifiques theatres dressez et exhibés par les citoiens de Rouen [...] à la sacree Majesté du tres Christien Roy de France, Henry second [...], mercredy et jeudy premier et second iour d'octobre 1550*, Rouen, R. le Hoy & J. Du Gord, 1551, 4^o (também, Rouen, 1885; ed. de M. McGowan, New York, s. d., com reprodução das iluminuras e das gravuras originais).

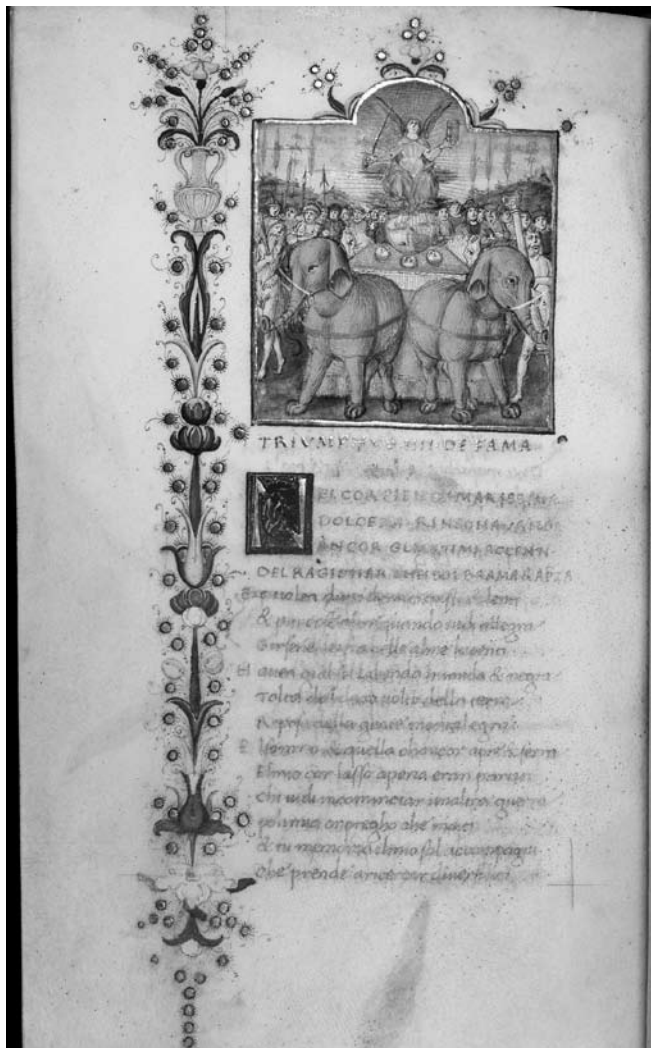


Fig. 3 – *Triumphus Famæ*, quarto Triunfo de Petrarca, em Francesco Petrarca, *Canzoniere e Trionfi (Sonnetorum et Cantinellarum Liber)*, Florença, ca. 1475, manuscrito pergamináceo com iluminuras, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, inv. LA 129 (f. 173v).



DEL TRION-
FO DELLA
F A M A .



C A P I T O L O P R I M O .



A P O I *che morte trionfò nel
volto,
Che di me stesso trionfar solea.
E fù del nostro mondo il suo sol*

tolto:

K 5

Fig. 4 – *Triumphus Famæ*, em Francesco Petrarca, *Il Petrarca*, Lyon, Guillaume Roville, 1551. Bibliothèque Municipale de Lyon, 813 526. [Crédit photographique Bibliothèque Municipale de Lyon].

Aquando da entrada em Portugal da rainha D. Catarina, em Fevereiro de 1525, um pano de armar com os Triunfos de Petrarca ornamentava a grande sala do palácio de Elvas onde foi recebida, como o atesta o relato dessa mesma entrada, numa carta dirigida à rainha D. Leonor:

[...] tinha as casas muy muj bem armadas. Huma salla grande toda armada de pannos novos de seda e todos tras torquados dos *treunfos de Petrarca* [...] ³²

O cardeal-infante D. Henrique, arcebispo de Évora, grande apreciador de tapeçarias, possuía, também ele, um pano de armar com a *Istoria de Petrarca*, ou seja, com os seis triunfos, conforme resulta da lista das cinquenta e duas tapeçarias inventariadas no seu livro de contas relativo ao ano de 1542, em Évora ³³.

Ao longo de toda a sua vida, essas imagens dos *Triumphs* permanecerão bem gravadas no espírito de Francisco de Holanda, e também no espírito de Luís de Camões, prestando-se *Os Lusíadas* a serem lidos como uma série de triunfos petrarquianos ³⁴. Quando, em torno dos anos de 1551-1555, Holanda desenhou o fim do mundo nas suas *De*

³² *Carta escrita à Rainha D. Leonor sobre a vinda e recebimento da Rainha D. Catarina, mulher del Rei D. Joam 3º*, BN Lisboa, COD. 10 851, ff. 163-168r, em particular f. 167r (microfilme F. 4488), documento cuja existência nos foi assinalada por João Nuno Alçada, a quem agradecemos. Itálico nosso.

³³ Biblioteca Pública de Évora, códice CXI/1-6 [contas desde 17 de Março de 1542 até 30 de Janeiro de 1546], f. 27 “De pannos darmar”, “[...] XI da *Istoria do Petrarca* todos de hum estofa”; assinalado por Manuel Branco, “A fundação da igreja de Bom Jesus de Valverde e o tríptico de Gregório Lopes”, *A Cidade de Évora*, 71-76, 1988-1993, pp. 39-71, em particular, p. 65 n. 42.

³⁴ Sobre os *Triumphs* de Petrarca, fonte de Camões em *Os Lusíadas*, vd. J. M. Rodrigues, *Fontes dos Lusíadas*, Lisboa, 1979 (2. ed.), pp. 65 ss.; Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, p. 134, “Função e significado do episódio da ‘Ilha dos Amores’ na estrutura de *Os Lusíadas*”; Rita Marnoto, *O petrarquismo português*, pp. 588-628, “Triunfos da ilha angélica pintada”.

*Ætatibus Mundi Imagines*³⁵, fê-lo em linguagem petrarquiana, traduzindo esse tema numa sequência constituída por seis triunfos, que acompanha o poema através de uma exacta correspondência, imagem por imagem: 1. *Triunfo da Concupiscência* (f. 67) – *Triumphus Cupidinis*; 2. *Triunfo da Fé* (f. 67v) – *Triumphus Pudicitiae*; 3. *Triunfo da Morte* (f. 68) – *Triumphus Mortis*; 4. *Ressurreição dos Mortos* (f. 68v) – *Triumphus Famæ*; 5. *Triunfo do Tempo* (f. 69) – *Triumphus Temporis*; 6. *Juízo Final* (f. 69v) – *Triumphus Æternitatis* (fig. 5).

Francisco de Holanda, por vontade de D. Catarina, esteve certamente ligado ao programa iconográfico dos mausoléus reais com elefantes do Panteão de Nossa Senhora de Belém desde a sua origem, empreendimento realizado de acordo com os desígnios da própria rainha (1563-1572) (fig. 6). Trata-se de uma variação em torno do quarto triunfo de Petrarca, o *Triumphus Famæ*, tradicionalmente figurado, em termos artísticos, por um carro triunfal puxado por elefantes. D. Catarina não deixaria de o associar àqueles Triunfos de Petrarca que a tinham acolhido no palácio de Elvas, aquando da sua entrada em Portugal no ano de 1525, e que a continuariam a acompanhar na sua morte, um último triunfo³⁶.

A VIAGEM A ITÁLIA COMO PEREGRINAÇÃO PETRARQUIANA

O CULTO DE PETRARCA, voltará Holanda a encontrá-lo em Roma, por ocasião da viagem a Itália que realizou entre 1538 e 1540. Dos vários círculos que nessa cidade frequentou, era no de Miguel Ângelo e de

³⁵ S. Deswarte, “Les *De Ætatibus Mundi Imagines*”, Fondation Eugène Piot, *Monuments et Mémoires*, 66, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 104-106, ed. port., *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, p. 37; id., *Ideias e Imagens*, pp. 77-79.

³⁶ Sylvie Deswarte-Rosa, “Le Panthéon royal de Belém”, in *Demeures d’étérité. Églises et chapelles funéraires aux XV^e et XVI^e siècles*, dir. Jean Guillaume, Actes du XXIV^e Colloque d’histoire de l’architecture du Centre d’Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 11-14 juin 1996, Paris, Picard, 2005, pp. 157-198.

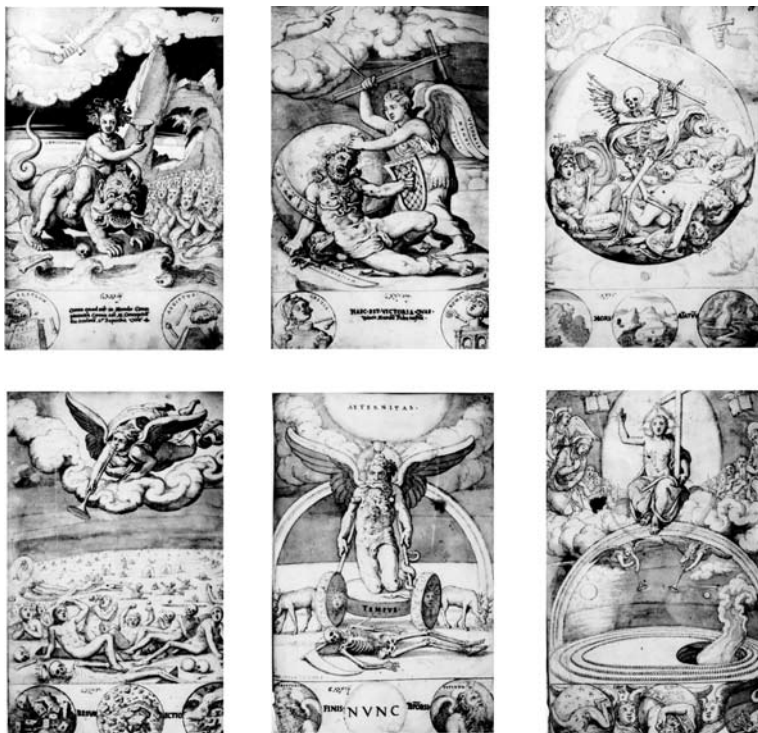


Fig. 5 – Francisco de Holanda, O Fim do Mundo em Triunfos petrarquianos, *De Ætatibus Mundi Imagines* (f. 67-69v): 1. *Triunfo da Concupiscência* (f. 67) – *Triumphus Cupidinis*; 2. *Triunfo da Fé* (f. 67v) – *Triumphus Pudicitiae*; 3. *Triunfo da Morte* (f. 68) – *Triumphus Mortis*; 4. *Ressurreição dos Mortos* (f. 68v) – *Triumphus Famæ*; 5. *Triunfo do Tempo* (f. 69) – *Triumphus Temporis*; 6. *Juízo Final* (f. 69v) – *Triumphus Æternitatis*. Madrid, Biblioteca Nacional.



Fig. 6 – Mausoléu da rainha D. Catarina no Panteão real de Nossa Senhora de Belém, Lisboa (1563-1572).

Vittoria Colonna que mais de perto ressoava a primordial importância concedida a Petrarca e aos seus sequazes, nas suas mais diversificadas facetas.

Nos *Diálogos de Roma*, que constituem o segundo livro de *Da Pintura Antigua*, encontramos como que ecos da poesia petrarquiana, conforme no-lo mostra o recurso ao exemplo do tema dos *contrari effetti* no início do primeiro diálogo.³⁷ Holanda descreve a chegada de Miguel Ângelo a San Silvestro al Quirinale. Quando entra em cena, deslumbrado por Vittoria Colonna, não se dá conta da presença do seu jovem amigo português, que é obrigado a atrair a sua atenção. Muito espantado, Miguel Ângelo exclama:

Perdoa-me M. Francisco, que vos não tinha visto porque tinha visto a senhora Marquesa. [...].

Holanda responde então:

[...] parece-me que a senhora Marquesa causa com um lume *contrairos effetti*, como faz o sol que com uns mesmos raios derrete e endurece, porque a vós cegou-vos vê-la, e eu não vos entendo, nem vejo, senão porque a vejo a ella.

Na linguagem metafórica a que recorre, ficam patentes temas e imagens da poesia de Vittoria Colonna e de Miguel Ângelo, tais como, por exemplo, os “efeitos contrários”, os olhos espirituais, a luz e a ascensão da alma.

Não se duvide que foi sobretudo graças a Miguel Ângelo, e à interpretação directa que dela fez ao jovem Holanda, que a poesia de Petrarca lhe entrou “pela pele”. Se Miguel Ângelo, exilado da sua terra natal, se identificou, em particular, com a poesia de Dante – “Fuss’io

³⁷ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, 2.1, p. 228. Vd. Sylvie Deswarte-Rosa, *Ideias e Imagens*, p. 154; id., “Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale”, in *Vittoria Colonna, Dichterin und Muse Michelangelos*, Catálogo da Exposição, Wien, Kunsthistorisches Museum, Skira, 1997, pp. 349-380.

pur lui!” –,³⁸ foi afinal, como sublinha Clements, a influência poética de Petrarca que, embora “de um modo difuso, foi mais marcante”.³⁹

Miguel Ângelo conhecera os Colonna muito antes de se tornar íntimo da Marquesa de Pescara, ao ler as *Rime* de Petrarca. Nos primórdios do seu percurso poético, com gosto se entregava à cópia dos seus versos. Sobre a folha do desenho realizado em torno de 1502, que contém um estudo para o braço do David em mármore e um esquisso do David em bronze (fig. 7)⁴⁰, transcreve um verso (RVF 269) do *Canzoniere*, “Rott’è l’alta colonna e ’l verde [lauro]”⁴¹, no qual Petrarca chora a morte de Laura e do cardeal Giovanni Colonna, ambas ocorridas em 1348.

Além disso, num desenho de *putti*, deparamos com uma das raras frases alguma vez escritas por Miguel Ângelo em latim, que corresponde ao primeiro verso da elegia de Petrarca sobre Vaucluse, “Valle locus clausa toto mihi nullus in orbe”⁴². Aí reside um indício precioso do papel desempenhado por Miguel Ângelo na definitiva conversão de Holanda ao culto de Petrarca. Ao atravessar a Provença na primavera de 1540, Francisco, no seu itinerário de regresso a Portugal, fez uma peregrinação aos lugares petrarquianos que figuravam no mapa que acompanhava a edição de 1538 de *Il Petrarca* (fig. 8). Dirigiu-se, pois, à fonte do rio Sorga, na Fonte de Vaucluse, cujo desenho traçou (*Antigualbas* f. 49v)⁴³, nele inscrevendo as seguintes palavras em italiano (fig. 9):

IL SASSO DOVE SORGA NASCE DOVE PETRARCHA SCRISI
LOCO BEATO

³⁸ Enzo Noé Girardi, ed., Michelangiolo Buonarroti, *Rime, con varianti, apparato, nota filologica*, Bari, Laterza, 1960. Vd. os poemas G. 248 e G. 250 de Miguel Ângelo.

³⁹ Robert J. Clements, *The Poetry of Michelangelo*, New York, 1965, p. 319.

⁴⁰ Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 714 r. Vd. Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 v., Novara, 1975-1980, I, 19.

⁴¹ R. J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, New York, 1961, pp. 415-420.

⁴² “Lugar como Vaucluse não existe, para mim, em todo o mundo”, *Frammento* n. 22. Os “fragmentos” da poesia de Miguel Ângelo foram incluídos, por Girardi, no fim da sua edição das *Rime* com uma outra numeração. Vd. n. 38.

⁴³ Sylvie Deswarte-Rosa, *Ideas e Imagens*, pp. 80-82; Rita Marnoto, *O petrarquismo português*, pp. 9-13.



Fig. 7 – Miguel Ângelo, *Estudo de braço para o David de mármore e esquisso do David em bronze*, ca. 1502, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 714r. Em baixo, encontra-se a transcrição do verso de um soneto de Petrarca (RFV 269): “Rott’è l’alta colonna e ’l verde [lauro]”.

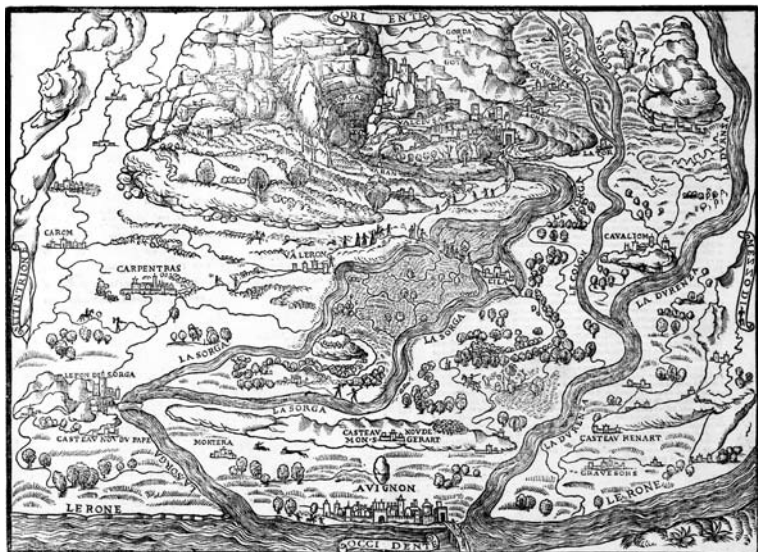


Fig. 8 – Carta geográfica de Vaucluse em *Il Petrarca*, Veneza per Bartolomeo Zanetti Casterzagense, Ad instantia di Messer Alessandro Vellutello e di Messer Giovanni Giolito da Trino, 1538 (f. A IIII). Bibliothèqne Municipale de Lyon, A 50 8048 [Crédit photographique Bibliothèqne Municipale de Lyon].

De facto, nesse “lugar santo” vê-se o Sorga que brota de uma cavidade escancarada na rocha e a casa de Petrarca entre as árvores, junto do rio, ao fundo.

ROMA DESFEITA COMO IMAGEM PETRARQUIANA: A ROMA DAS TREVAS

A IMAGEM de *Roma Desfeita*, no livro das *Antigualbas* (f. 4r), uma das imagens de Holanda mais rica de referências literárias e de sentido alegórico, ilustra muito bem a influência de Petrarca sobre Francisco de Holanda em toda a sua amplitude (fig. 10).⁴⁴

⁴⁴ Sylvie Deswarte-Rosa, “*Rome Découverte*”, pp. 97-181; id., *Ideias e Imagens*, II, “*Roma Desfeita*. Decomposição de uma imagem”, pp. 55-89.



Fig. 9 – Francisco de Holanda, *Vista da nascente do Sorga em Fontaine de Vaulouse, Antigualbas* (f. 49v). Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Fotografia Património Nacional, Madrid.

Roma Desfeita é mais do que uma imagem de *vanitas*. Deve ser interpretada enquanto tradução, através do desenho, da teoria histórica de Petrarca segundo a qual Roma naufragara nas trevas, perdendo a sabedoria que lhe vinha dos antigos com a queda do Império Romano⁴⁵. Aliás, nela ressoa uma frase muito precisa de Petrarca, que se lê na famosa *Epistola* (*Fam.* 6.2) dirigida ao seu grande amigo, o cardeal Giovanni Colonna⁴⁶. Nas suas páginas, evoca a visita que com ele fez

⁴⁵ Theodor E. Mommsen, “Petrarch’s Conception of the Dark Ages”, *Speculum. A Journal of Mediaeval Studies*, v. 16, n. 2, 1942, pp. 226-242, em particular, pp. 230-233; Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l’Art d’Occident*, Paris, 1976 (título original, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm, 1960), p. 21; Robert Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, London, 1973, pp. 32-35, “The Age of Petrarch”.

⁴⁶ Francesco Petrarca, *Le Familiari*, ed. Vittorio Rossi, v. 2, *Libri V-XI*, Firenze, 1934, p. 58, ll. 120-123.

a Roma e às suas antigualhas, por ocasião da sua segunda estadia nessa cidade em 1341, quando foi coroado no Capitólio. Depois de ter enumerado os diversos lugares que visitou, testemunhos da grandeza de Roma antiga, depois de ter deplorado a ignorância dos romanos seus contemporâneos, exclama então:

Quis enim dubitare potest, quin illico surrectura sit, si ceperit se Roma cognoscere?⁴⁷

A inspiração directa de uma tal exclamação decorre claramente do mais célebre preceito de Sócrates, “Cognosce teipsum”, “Conhece-te a ti mesmo”, sem esquecer que o contacto de Petrarca com a obra de Platão era exíguo. Bem podia encontrar esse preceito, acompanhado de largas explicações, em vários passos do seu escritor latino preferido, Cícero, no *De Legibus* e nas *Tusculanæ*, por exemplo. Perante o espectáculo da cidade em ruínas, não é tanto um sentimento de comiseração pela vanidade dos impérios que Petrarca exprime, quanto uma esperança de ressurreição e de renascimento, sob condição de que Roma queira, de facto, começar a conhecer-se a si própria.

Na referida *Epistola* dirigida ao cardeal Giovanni Colonna, fica contido o ponto de partida da nova concepção da história de Petrarca, baseada numa ruptura com o período medieval, o que o converte, segundo a famosa formulação de Ernest Renan, no “primeiro homem moderno”. Ao concentrar todo o seu interesse na Roma antiga, mais do que na Roma cristã, opera uma inversão de valores relativamente à concepção medieval de história. A época das trevas deixa de ser a que precedeu o nascimento de Cristo, para ser a que começa com o declínio do Império Romano. Todavia, se Roma quisesse conhecer, de facto, a sua própria antiguidade, então poderia sair das trevas onde se encontrava mergulhada desde que se tornara cristã.

Roma Desfeita corresponde a uma tradução em imagem desse texto de Petrarca. Foi Petrarca quem pela primeira vez aplicou a Roma o preceito socrático, “Cognosce teipsum”, enquanto condição do seu renascimento. Holanda retoma-o como exergo do seu livro de dese-

⁴⁷ “Quem pode duvidar que Roma não renasça, se se começar a conhecer a si própria?”

nhos, as *Antigualbas*, inscrevendo-o sobre a pedra que é levada ao céu por dois génios alados, representação iconográfica da perda do conhecimento de si mesmo. Petrarca encontra-se, pois, na base da sua visão da história e, como veremos, da sua teoria da evolução da pintura.

Tanto mais significativa era essa epístola, para Holanda, sendo dirigida a um ilustre antecessor de Vittoria Colonna, o dominicano Giovanni Colonna. Os nomes de Petrarca e dos Colonna andavam tradicionalmente associados. Com efeito, se grande número das *Familiars* é dedicado a membros da família Colonna, nas *Rime* a palavra “colonna” refere, directamente, essa grande linhagem romana:

Gloriosa columna in cui s'appoggia
nostra speranza e 'l gran nome latino
(RVF 10.1-2)

Vittoria Colonna era, em Roma, representante viva dessa gloriosa tradição. Já na sua poesia em vulgar se assumira como herdeira directa do grande poeta, com recurso às formas do soneto e do madrigal. Mais do que isso, como que em memória do célebre percurso romano de Petrarca e do seu antepassado, apreciava contemplar, segundo parece, as ruínas da Antiguidade, como se se tratasse de uma espécie de ritual de piedade. Essas peregrinações petrarquistas de Vittoria Colonna são directamente evocadas por Francesco Maria Molza num poema que foi escrito, segundo Dionigi Atanagi, “per la Marchesa di Pescara che andava vedendo e considerando le anticaglie di Roma”⁴⁸:

Gli alti sepolcri, & le mirabil spoglie
Del popol chiaro del figliuol di Marte
Scorgea Madonna [...]
Beati lor, che 'n si bei tempi furo! [...]

⁴⁸ Dionigi Atanagi, *De le Rime di diversi Nobili Poeti Toscani*, II, Venezia, Ludovico Avanzo, 1565: “Tavola del secondo libro [...] di Dionigi Atanagi”, p. 49 b: “Gli alti sepolcri e le mirabil spoglie”. Vd. também *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi*, v. 1, Bergamo, 1747, p. 40, soneto 75.

Vittoria Colonna, por sinal, mantém, ao longo dos anos de 1538-1541, relações muito próximas com membros da *Accademia della Virtù*: Claudio Tolomei, seu fundador, Francesco Maria Molza, Luca Contile e tantos outros, empenhados precisamente na elaboração de um comentário em paralelo dos textos de Vitruvius e das *Rime* de Petrarca. Cabia a cada um dos seus membros, alternadamente, apresentar o comentário de um terceto de Petrarca ou uma *impresa* por ele criada para a Academia.⁴⁹

Os temas petrarquianos e, em especial, o texto da sua *Epistola* encontram-se, pois, bem presentes no espírito daqueles que frequentam o círculo de Vittoria Colonna, de entre os quais se conta Francisco de Holanda.

PETRARCA, FONTE DE *DA PINTURA ANTIGUA*. O CONCEITO DE INUMAÇÃO E RESSURREIÇÃO DAS ARTES

O CONTEÚDO petrarquiano de *Roma Desfeita* não será tão surpreendente, se tivermos em linha de conta as imagens e os conceitos, também petrarquianos, a que Holanda recorre em vários passos da sua obra de teorização artística. Tanto a ideia do enterramento das artes e das ciências durante a idade das trevas, como a ideia de um renascimento decorrente de uma tomada de consciência perante a arte antiga, são claramente expostas por Holanda no seu tratado *Da Pintura Antigua*, no quinto capítulo, “Quando se perdeu a Pintura, e quando se tornou a achar”, de acordo com o qual esse despertar remonta, precisamente, ao tempo do “gentil Petrarca”:⁵⁰

A Pintura se foi de todo a perdição, e veo a jazer sem nome *sepultada* e morta de descostume [...]. Onde o mundo (e principalmente Italia, como aquella

⁴⁹ Dionigi Atanagi, *Delle Lettere facete et piacevoli di diversi huomini grandi et chiari et belli ingegni*, Lib. I, Venezia, 1601 pp. 216-218, 234-235; F. Turchi, *Delle Lettere facete et piacevoli di diversi huomini grandi et chiari et belli ingegni*, Lib. II, Venezia, 1601, pp. 206-209.

⁵⁰ Vd. Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers*, Paris, Flammarion, 1976, pp. 20-21.

que mais tinha perdido) resentindo-se das perdas e feridas que tinha do tempo recebido, começou a um pouco olhar por si e a ver as reliquias da antiguidade e os muimentos amirabeis onde as mortas sciencias enterradas jazião que, já que lhas os annos tinhão roubadas, não poderão tanto danar que algumas pedras e jaspes das sepulturas preciosas não ficassem por sinal e memoria sobre a terra. Então primeiramente a pintura começou a *resurgir* mui contrita e castigada. *Resurgir* não, mas a mover-se um pouco na cova onde estava e isto foi por ventura no ditoso tempo do gentil Francisco Petrarca [...]”⁵¹

A teoria histórica do “renascimento” da pintura – ou do *resurgimento* da pintura, para retomar a palavra usada por Francisco de Holanda, em vez daquela que devemos a Giorgio Vasari – recebe-a Holanda, por via directa, de Petrarca. É ao seu nome que reconduz a tomada de consciência em relação à Antiguidade e, por consequência, o autoco-nhecimento. A ressurreição da pintura, continua Holanda, começou:

[...] no ditoso tempo do gentil Francisco Petrarca por seu amigo Symon, pintor d’aquella idade, e Giotto [...] pintor toscano e depois um Mantegna paduano com ajuda d’outros, que por não serem de tanta importancia não nomeo, començarão a desamortalhar e desatar esta fremosa senhora; e vendo a gente e os homens que era uma donzela tão venerabil e graciosa començarão ha haver piadade d’ella e a honrala afirmando que dina era de honor; e para ser conhecida de qualquer principe cristão; e cuidavão que dezião muito e dezião inda muito pouco. Finalmente no tempo dos papas Alexandre, Julio e Leo, primeiro Lionardo de Vince florentino, e Rafael de Orbino abrirão os fermosos olhos da Pintura alimpando-lhe a terra que dentro tinhão; e ultimamente mestre Miguel Angiolo florentino, parece que lhe deu spirito vital e restituiu quasi em seu primeiro ver e prisca animosidade⁵².

Holanda coloca sob os nossos olhos um resumo da teoria renascen-tista da pintura, cujo ponto de partida é Petrarca, pela sua nova concepção da história, a qual é semelhante à que Vasari havia de desen-volver, algum tempo depois, com base na rica tradição historiográfica

⁵¹ *Da Pintura Antigua*, pp. 39-40. Itálico nosso.

⁵² *Ib.*, pp. 40-42.

florentina que se seguiu a Villani⁵³. Na verdade, aquele renascimento desejado e promulgado por Petrarca estava quase completado ao tempo de Holanda e de Vasari, conscientes de viverem essa grande época.

É com essa mesma imagem da *Pintura sepultada* que deparamos, sob a pena do humanista Pedro Sanches, grande amigo de André de Resende, no epigrama neolatino de sua autoria transcrito no final do prólogo do tratado *Da Pintura Antigua*:

PETREIUS SANCTIUS

In nemus Elysium postquam migravit Apelles

Vmbraque Protogenis Parrhassiique simul

Æmula naturæ jacuit per secula multa

Pictura in tenebris semisepulta diu.

Nec quisquam in lucem valuit revocare camoenam

Lassaret quamquam hic pectora multa labor.

Præmia seu deerant pulchram invitantia ad artem

Seu potius tantis artibus ingenium.

Tandem magna parens rerum indignata iacere

Et misera Nympham conditione premi,

Educat Hollandum cujus dea sacra potenti

Ad superos redeat ingenio, arte, manu⁵⁴.

Através dos epigramas insertos no início de *Da Pintura Antigua*, adivinha-se, à transparência, o debate de ideias entre Francisco de Holanda e os humanistas da corte, Pedro Sanches, António Pinheiro e, em par-

⁵³ Julius Schlosser Magino, *La letteratura artistica*, Firenze, 1977 (1. ed. Wien, 1924), 3, “La storiografia dell’arte prima del Vasari”, 1, “I precursori del Vasari”.

⁵⁴ “Quando para os bosques elísios migrou Apeles / ao mesmo tempo que a sombra de Protógenes e Parrásio, / *émula da natureza permaneceu por muitos séculos / a pintura, nas trevas, quase inumada.* / Ninguém pôde lembrar à luz a Camena / embora esse esforço tivesse cansado muitos peitos. / Ou faltavam prémios que convidam à beleza da arte, / ou faltava engenho para tão grandes artes. / Porém, a grande mãe de todas as coisas indignou-se que jazesse / a Ninfa reduzida a uma condição miserável, / educa Holanda, e a potência do seu engenho, da sua arte e da sua mão / eleva de novo a deusa sagrada até divinas alturas”. Agradecemos a Martine Furno pela sua colaboração na tração do epigrama. *Ib.*, p. 19. Itálico nosso.

ricular, o seu mestre André de Resende, que ajudava o jovem artista a pesquisar textos de autores clássicos e modernos sobre a pintura.

SIMONE MARTINI, MAIS QUE GIOTTO. UMA CONCEPÇÃO
“TRANSCENDENTALISTA” E METAFÍSICA DA ARTE

No passo desse seu tratado onde cita o nome de Petrarca, Holanda recorda Giotto, de entre os pintores que marcaram o despertar da arte que até então jazia sepultada. Com efeito, podia ler no prefácio de Landino à *Commedia* de Dante que, a Cimabue, sucedeu “Giotto Fiorentino, coetaneo di Danthe: costui fu tanto perfetto e assoluto che molto dipoi si sono affaticati gli altri che hanno voluto superarli [...]. Della disciplina di Giotto come del caval Troiano usciron mirabili pittori”⁵⁵. Também encontrava o nome de Giotto no guia de Roma de Francesco Albertini, *Opusculum de Mirabilibus Novæ Romæ* (Roma, 1510), no capítulo dedicado aos pórticos, no qual Albertini não deixa de evocar a *Navicella* de Giotto em São Pedro, citando o primeiro verso da célebre inscrição de Poliziano: “Ille ego sum per quem pictura extincta revixit”. Esse verso está gravado no monumento funerário de Giotto em Santa Maria del Fiore⁵⁶, que Holanda sem dúvida nenhuma visitou aquando da sua passagem por Florença (fig. 11).

Contudo, antes de Giotto, Holanda cita, primeiramente, Simone Martini “no ditoso tempo do gentil Francisco Petrarca”, o que não é anódino. Essa escolha deliberada contém em si a referência a uma

⁵⁵ Cristoforo Landino, *Commedia di Dante Alighieri*, Firenze, 1492, *Proemio*, “Fiorentini eccelenti in pittura et scultura”.

⁵⁶ “Eu sou aquele que ressuscitou a arte defunta da pintura”. Esse célebre monumento de Giotto, de autoria de Benedetto da Maiano (1490), que ainda hoje existe, é formado por um medalhão com a sua figura em meio corpo, a três quartos, no acto de fazer um mosaico com a cabeça de Cristo. Bem poderia ter sido um dos modelos do medalhão com o retrato de Miguel Ângelo que Holanda desenhou nas *Antigualbas*; vd. aqui fig. 2. Vd. André Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, PUF, 1982 (3. ed.), fig. 53 B.



Fig. 11 – Benedetto da Maiano, *Monumento de Giotto*, 1490.
Florença, Santa Maria del Fiore.

corrente teórica distinta da perfilhada por Vasari. O propósito de Holanda não era o de conferir uma absoluta precedência a Florença numa história tripartida da arte moderna. Despojado de qualquer espécie de *campanilismo*, via na evolução da arte moderna um processo contínuo, em acto por toda a Itália a partir do século XIV, com destaque para Roma, enquanto ponto de encontro dos maiores artistas italianos.

Para além dessa concepção histórica inspirada em Petrarca, relativa a um despertar e a uma renovação através do estudo da Antiguidade, bem como a um regresso à natureza conforme se lia em Plínio, uma

ideia partilhada, aliás, por todos os teorizadores dos séculos XV e XVI, outra perspectiva teórica e outros objectivos há que atraem Holanda. Tinha em mente elaborar uma teoria neoplatónica da pintura, em cujo âmbito o grande artista é uma espécie de santo, capaz de encarnar, nas suas obras e no seu ser, a revelação divina. Foi nos dois sonetos de Petrarca (RVF 77 e 78) sobre o retrato de Laura feito por Simone Martini⁵⁷ que teve oportunidade de encontrar, pela primeira vez, uma tal concepção do pintor:

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
 (onde questa gentil donna si parte),
 ivi la vide, e la ritrasse in carte
 per far fede qua giú del suo bel viso.
 L'opra fu ben di quelle che nel cielo
 si ponno imaginar, non qui tra noi,
 ove la membra fanno a l'alma velo (RVF 77.5-11)

Quando giunse a Simon l'alto concetto
 ch'a mio nome gli pose in man lo stile (RVF 78.1-2)

Germinalmente, aqui temos a chave da teoria da pintura de Francisco de Holanda, teoria que se apoia na Ideia platónica⁵⁸.

⁵⁷ Vasari cita, a partir da edição de 1550 das *Vite*, no começo da *Vita di Simone Martini*, os dois primeiros versos de ambos os sonetos, aos quais, em sua opinião, se deve a fama do pintor, mais do que às suas obras (“hanno dato più fama alla povera vita di maestro Simone, che non hanno fatto nè faranno mai tutte l'opere sue”). Maurizio Bettini analisa esses sonetos, detendo-se sobre o tema de Pigmalião e do artista-mago. Vd. Maurizio Bettini, “Tra Plinio e Sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative”, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, ed. Salvatore Settis, t. 1, *L'uso dei classici*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 222-265, 1. “Pigmalione e l'albero della virtù”, em particular pp. 222-231.

⁵⁸ Vd. Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, 1983 (1. ed. *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alten Kunsttheorie*, Studien der Bibliothek Warburg, 5, Leipzig-Berlin, 1924), p. 77 e n. 135.

O pintor supremo não pinta nem o que vê na natureza, nem os modelos antigos, mas antes, como diz Holanda, o que “ha de ver o seu entendimento com os olhos interiores em grandíssimo silêncio e segredo [...] como um exemplo sonhado ou visto no ceo ou em outra parte”⁵⁹. Ao contrário da gradual evolução estilística em três idades descrita por Vasari, na qual introduz sucessivamente a cópia da natureza, a Antiguidade e, a seguir, a graça⁶⁰, a evolução da pintura, para Holanda, faz-se aos solavancos – é a teoria do “gênio” ou do “monstro sagrado” em todo o seu esplendor

Foi decisivo o impacto desses sonetos de Petrarca na poesia de Miguel Ângelo. Na evocação poética da criação artística como arrebatamento divino, encontrava um dos temas magnos da sua própria poesia. Da mesma feita, é precisamente pela grande importância que confere, nos seus sonetos, à prática das artes “mecânicas” da pintura e da escultura que se distingue dos outros poetas petrarquizantes do século XVI, no que assim ganha em força e aspereza. É, com certeza, Miguel Ângelo quem faz ver a Holanda toda a importância dos dois sonetos de Petrarca.

Tendo escrito o seu tratado antes de ter conhecido Vasari, e antes de Vasari ter acabado o seu, Holanda perspectiva a evolução que vai do século XIV ao século XVI de uma maneira diferente, essencialmente guiado pela sua amizade com Miguel Ângelo. Panofsky põe em relevo a importância desses sonetos de Petrarca. “As simpatias pessoais de Petrarca ter-se-iam dirigido mais para o “transcendentalista” Simone Martini do que para Giotto”⁶¹, nota o crítico, esboçando nessa caracterização da arte de Simone os caminhos seguidos por Holanda.

Na verdade, é a concepção “transcendentalista”, ou antes, “metafísica” e “neoplatônica”, que se encontra na base do conceito de história da arte perfilhado por Francisco de Holanda. Para ele, o renascimento da arte é, antes de mais, a realização desse ideal do artista que se eleva até ao divino. Assim sendo, não é apenas o sistema histórico de Holanda que decorre de Petrarca, como também a sua

⁵⁹ *Da Pintura Antigua*, 1.15, “Da Idea”, p. 95.

⁶⁰ Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers*, pp. 31-32.

⁶¹ *Ib.*, p. 20 e n. 31.

teoria “transcendentalista” do pintor, inspirada, desta feita, pelas *Rime* em toscano.

De regresso a Portugal, Holanda escreve o tratado, *Da Pintura Antigua*, nos primeiros anos da década de 1540, baseando-se, sistematicamente, no platonismo para a sua construção. Mais do que isso, e por espantoso que tal possa parecer, é, pura e simplesmente, o primeiro autor a introduzir a filosofia na teoria da arte. Ora, o lampejo prístino dessa ideia provém dos dois sonetos de Petrarca sobre Simone Martini que Miguel Ângelo sem dúvida lhe mostrou⁶².

DO CULTO DE PETRARCA À FILOSOFIA DE PLATÃO⁶³

PETRARCA, apesar de não conhecer bem a filosofia de Platão, confiando inteiramente na autoridade de Cícero e de Santo Agostinho, ocupa um lugar privilegiado no renascimento do platonismo. A sua posição perante Platão é, pois, bem diferente da de Dante, para quem o supremo filósofo é Aristóteles, na senda do exemplo de São Tomás de Aquino. Na verdade, é Petrarca quem, no *Triumphus Famæ*, escrito em 1352, pela primeira vez derruba Aristóteles do seu pedestal de mestre absoluto da filosofia da Idade Média, por lhe preferir Platão⁶⁴. Quinze anos mais tarde, no tratado intitulado *De suiipsius et multorum ignorantia*, nomeará Platão, enfaticamente, como o “príncipe dos filósofos”⁶⁵. Todavia, mais do que através desse tratado, foi através do *Triumphus Famæ*, publicado conjuntamente com os outros *Triumphus*, ilustrados e traduzidos por toda a Europa, que o seu posicionamento filosófico se tornou conhecido.

⁶² Sylvie Deswarte-Rosa, *Ideias e Imagens*, III, cap. 2, “Michelangelo e Idea”, p. 130.

⁶³ *Ib.*, 3, pp. 87-89.

⁶⁴ Raymond Marcel, *Marsile Ficin*, Paris, 1958, pp. 61-62.

⁶⁵ *Ib.*, pp. 68-69: “et philosophie principem Platonem. Et quis, inquiet, principatum hunc Platoni tribuit? Ut pro me respondeam, non ego, sed veritas”. No *De suiipsius et multorum ignorantia*, Petrarca usa algumas imagens de cunho neoplatónico que Holanda estima muito, como seja a dos “olhos da alma que nos permitem ver o invisível”.

No *Triumphus Famæ* (3.4-7), Petrarca coloca Platão à frente do cortejo dos filósofos:

Volsimi da man manca, e vidi Plato,
che 'n quella schiera andò piú presso al segno
al qual aggiunge cui dal Cielo è dato;
Aristotele poi, pien d'alto ingegno;

Ou seja, na tradução portuguesa do século XVI⁶⁶:

Volvi-me da parte esquerda, e vi Platam,
que na esquadra vai mais perto ao sino
onde se chega por graça e estudo nam;
Logo Aristótil, d'engenho ardente

O anónimo tradutor português, acompanhando o texto verso a verso, faz o seguinte comentário:

E volvendo-se o Poeta da mão esquerda vio Platam [4], filósofo ateniense, [...] que na esquadra dos leterados vai mais perto ao sino [5], que he o fim da filosófica contemplaçam e consideraçam, porque se cremos SANTO AGOSTINHO, quanto há na nossa verdade cristã, elle o disse primeiro, e somente lhe faltou “Verbum caro factum est”: e de EUSÉBIO he chamado Mousés ateniense, ao qual sino chega somente aquelle a que he dado do Céu e cá na terra a poucos foi concedido, os quais somente sam Mousés e Paulo.

Aristóteles [7] [...] he aqui posto por segundo, seguindo o Poeta nisso o juízo de Marco Túlio e o de Santo Agostinho, porque Boécio, Tomás de Aquino e alguns outros o propõem a todos os filósofos, onde Dante: “Vi o Mestre daquelles que sabem estar antre a filosófica família, a que todos olham e a que todos fazem honrra”; de engenho divino, com o qual elle, melhor que nenhum outro, soube investigar os secretos da Natureza, e mais distintamente tractá-los e insiná-los a outrem. Escreveo em toda doctrina e guardou maravilhosamente a ordem e o decoro em todos os livros que escreveo e em todo o que falou.

⁶⁶ Biblioteca Pública de Évora, Manizola Ms 561. Vd. Giacinto Manuppella, *Uma anónima versão quinhentista*, pp. 90-91 e 216.

Na transformação que faz do último dos três versos sobre Platão, o tradutor português do século XVI acrescenta a ideia de que o lugar supremo atribuído a Platão pela graça dos Céus (“al qual aggiunge cui dal Cielo è dato”) não pode ser obtido pelo estudo (“onde se chega por graça e estudo nam”). Nesta nova formulação, o tradutor português opõe diametralmente o dom divino ao estudo.

É essa mesma oposição que encontramos em Francisco de Holanda no tratado *Da Pintura Antigua* (1.7, cap. “Que tal deve ser o pintor”):

Parecerá por ventura que qualquer homem poderá ser pintor, aprendendo; mas muito será enganado quem isto cuidar; porque [...] para ser perfeito e consumado em tal sciencia e tão profunda lho convem com uma nova graça nascer de Deus e de natural indole e rarissima [...] por que para dino de ser pintor mester ha nascer pintor, pois o pintar não se aprende [...].

Trata-se de uma temática específica de Holanda, quando considerada quer no panorama do humanismo português, quer no contexto da teoria artística europeia de meados de Quinhentos. Nenhum outro teorizador da arte declara, de modo tão límpido e categórico, que a Graça divina – ou, em termos platônicos, o acesso do espírito e da alma às Ideias incriadas e inatas – é condição *sine qua non* do génio em pintura.

Por isso, a tradução portuguesa dos *Triumph* de Petrarca, cuja cronologia é geralmente considerada posterior a 1560⁶⁷, talvez ilustre a expansão das ideias neoplatónicas de Francisco de Holanda acerca da criação, em consonância com a circulação de uma corrente neoplatónica, por esses anos, em Portugal, tributária do seu pensamento e do seu tratado.

A SALVAÇÃO CRISTÃ DOS ANTIGOS SÁBIOS

QUANDO, entre os anos de 1551 e de 1555, Francisco de Holanda desenha o fim do mundo, em linguagem petrarquiana, no *De Ætatibus*

⁶⁷ Segundo Giacinto Manupella.

Mundi Imagines (fig. 5), mostra, na quarta dessas imagens, a *Ressurreição* (f. 68v), que tem o seu correspondente no *Triumphus Famæ*, uma preocupação bem petrarquiana. Trata-se da salvação cristã dos antigos Sábios. De facto, Petrarca tinha-se preocupado com a salvação de sábios como Platão ou Cícero, cuja conceptualização filosófica coincidia, em tudo, com a dos teólogos cristãos Santo Agostinho e Santo Ambrósio, a ponto de não ser possível fazer a respectiva distinção⁶⁸. Nessa imagem da *Ressurreição*, há, com efeito, uma espécie de cronologia ou genealogia topográfica. Depois de um primeiro plano com santos cristãos que são chamados ao céu, vemos, mais ao fundo, uma figura com uma cruz, como que a assinalar uma linha de demarcação entre cristãos e precristãos. Ora, na zona que fica para além do espaço que cabe aos precristãos, há uma única figura que está envolta na mandorla da salvação. Bem poderia ser Platão.

Por sua vez, na imagem do *Último Juízo* (f. 69v, fig. 12)⁶⁹, que corresponde ao *Triumphus Divinitatis* de Petrarca, na zona superior, à esquerda de Cristo, por baixo do livro do Antigo Testamento, vêem-se, sucessivamente, Moisés, com cornos, que tem na mão as Tábuas da Lei; Elias; a rainha do Sabá; em quarto lugar, um homem com uma barba de sábio, que segura uma pedra rectangular; e, por fim, Josué. Há uma relação de simetria entre estes dois últimos e, à direita de Cristo, do lado dos Evangelhos, São Pedro e, a seguir, São Paulo com a espada.

No contexto da imaginária antiga e bíblica de Francisco de Holanda, através da qual podemos acompanhar a evolução dos símbolos nos seus múltiplos avatares, essa pedra rectangular é certamente a mesma que encontramos em *Roma Desfeita*, com a inscrição socrática “Cognosce teipsum”, preceito que Platão erigiu em regra de ouro da filosofia precristã. Da mesma forma, o velho sábio que a segura com os braços, à esquerda de Cristo, não poderá ser senão Platão. Assim responde Holanda, à sua maneira, à preocupação de Petrarca, pelo que diz respeito à salvação dos grandes Sábios pagãos, ao elevar o *Divino Platão* para além da cúpula do céu, até ao reino supraceleste das Ideias imor-

⁶⁸ Raymond Marcel, *Marsile Ficin*, pp. 77-81.

⁶⁹ Sylvie Deswarte-Rosa, “*Rome Décbue*”, pp. 166-167; id., *Ideias e Imagens*, II, “*Roma Desfeita*. Decomposição de uma imagem”, p. 108.



Fig. 12 – Francisco de Holanda, *Juízo Final*, *De Ætatibus Mundi Imagines* (f. 69v). Madrid, Biblioteca Nacional. Fotografia da Biblioteca.

tais. Com efeito, segundo Holanda, as Ideias platônicas estão no espírito de Deus no Paraíso cristão.

Mais tarde, apesar dos avanços da Inquisição em Portugal em todas as frentes, Francisco de Holanda há-de continuar a desenvolver esse simbolismo platônico noutras imagens do *De Ætatibus Mundi*, de forma bem mais visível. Contudo, para se proteger, passará a identificar diretamente a pedra da Sabedoria antiga com Cristo. Nos desenhos dos anos da década de 1570, a pedra rectangular figura na base da Árvore de Jessé com o Menino Jesus ao cimo (f. 37v). Volta depois a aparecer por trás da Cruz na *Crucificação* (f. 50), na base da Árvore do Novo Adão que é o Messias, mas atrás dele no tempo. Na cena da *Ressurreição* (f. 52v), Holanda retoma o tema da pedra, desta feita a do túmulo de Cristo, que é levantada por um anjo que voa, para que Cristo dele saia e se eleve à Vida eterna. Na mesma imagem, em cima, à esquerda, envolto num círculo de luz, evoca o Limbo onde se encontram Adão e Eva, acompanhados por uma multidão, com o velho sábio que segura a pedra em primeiro plano.

Como tal, a pedra platónica da Sabedoria torna-se, juntamente com a Cruz, um atributo do Salvador, sem nada perder da sua significação primeira. Tal como a Cruz, assim também a pedra rectangular da Sabedoria antiga lhe serve de apoio e o acompanha até à hora da morte, da Ressurreição e da Salvação.

PARA ALÉM DE PETRARCA

PETRARCA ENCONTRA-SE, assim, na origem de várias imagens marcantes da obra de Francisco de Holanda, tais como *Roma Desfeita* e a série de triunfos do *De Ætatibus Mundi Imagines*. Encontra-se também, com aqueles dois sonetos, e a par de Miguel Ângelo, na origem da sua visão transcendentalista da arte.

É Miguel Ângelo quem lhe inspira, primordialmente, a sua teoria neoplatónica da arte. Criador quase divino, é o novo Apeles que deu à pintura “spirito vital e a restitui quasi em seu primeiro ver e prisca animosidade”.⁷⁰

⁷⁰ *Da Pintura Antigua*, 1.5, p. 43.

Foi com Miguel Ângelo que Holanda aprofundou a leitura de Dante e de Petrarca. Teria podido ficar-se por aí. O seu golpe de génio, enquanto teorizador da arte, foi o de prosseguir as suas pesquisas, aprofundando as ideias-mestras do neoplatonismo florentino até chegar às respectivas fontes, para delas tirar o melhor partido no seu tratado sobre a pintura. De regresso a Portugal, no intento de melhor compreender a filosofia e de encontrar textos que pudessem servir de base às suas teses, consultou, detidamente, um imenso leque de obras, entre a Antiguidade e o seu tempo: dos Antigos, Platão e Hermes Trismegisto, Alcinus e Dionísio Areopagita; dos Padres da Igreja, Lactâncio e Santo Agostinho; dos neoplatonistas florentinos, Ficino e Cristoforo Landino; isso para além dos muitos contemporâneos, como Castiglione e Bembo, para apenas citar os mais importantes, e dando por descontados os habituais teorizadores da arte, Plínio, Vitruvius, Alberti e Gauricus.

Francisco de Holanda não se limitou ao culto de Petrarca, à semelhança de tantos outros artistas da sua época. Para ele, Miguel Ângelo, tal como Petrarca, não são um ponto de chegada, mas um ponto de partida. É o próprio Petrarca a orientar os seus sucessores, em todos os domínios, rumo a um conhecimento mais aprofundado da filosofia de Platão. Poder-se-ia mesmo dizer que o percurso que fica entre o culto de Petrarca e a filosofia de Platão foi previsto e encorajado pelo próprio poeta.

Sem o aval de um texto arquetípico antigo e perante a necessidade de operar uma delicada montagem de diversas fontes, foi necessária, a Francisco de Holanda, uma singular audácia para introduzir a especulação filosófica num tratado de pintura, actividade que os humanistas consideravam, apesar de tudo, “mecânica”. Prova-o o facto de nenhum teorizador da arte italiana o ter feito, numa Itália onde o neoplatonismo se respirava no ar.

Inspirado por Miguel Ângelo e por Petrarca, utilizando com argúcia a epistemologia de Platão, e isolado em Portugal, embora possuísse uma sofisticada visão da arte do seu tempo, Francisco de Holanda distingue-se em virtude da extraordinária liberdade criadora que põe na construção do seu pensamento e nas suas mais ambiciosas obras.

PETRARCA NA LITERATURA ESPANHOLA DO SIGLO DE ORO*

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO

A OBRA DE PETRARCA compreende, a par das *Rime*, escritos de ordem histórica, moral, filosófica e humanística. Esse repertório multiforme exige a integração, na tão difundida imagem do poeta *Canzoniere*, da sua faceta de pensador. Ambas as vertentes, a lírica e a intelectual, convergem num todo que se faz vínculo entre o mundo clássico e o presente renascentista, herdeiro de um paradigma dotado de absoluta vitalidade¹.

O estudo do legado de Petrarca à posteridade deve superar, pois, as fronteiras impostas pelas repercussões do *Canzoniere*, para considerar a restante parte da sua produção, de índole erudita e moral. É uma tal perspectiva, nos termos em que foi defendida por Gian Mario Anselmi, a orientar o presente estudo da literatura espanhola do *Siglo de Oro*, a qual assume esse património petrarquesco, na sua pluralidade, outorgando-lhe um papel modelar. Nas páginas que se seguem, foram seleccionados determinados momentos, que ilustram uma influência que não se pretende postular única, em conformidade com o ideal de uma imitação ecléctica e criativa, tal como foi postulado por Horácio, Cícero e Séneca, e referendado pelo próprio Petrarca nas suas *Familiars*². Se Petrarca consolidou, a partir da corrente trovadoresca

* O presente trabalho foi sugerido pela intervenção de Gian Mario Anselmi, “A herança de Petrarca”, propondo-se como comentário ou, mais exactamente, decorrência, das ideias expostas, com respeito à literatura espanhola dos séculos XVI e XVII.

¹ Para uma visão de conjunto, consulte-se K. Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, Barcelona, Crítica, 1989, cuja terceira parte é dedicada à “Filosofía” (pp. 185-241).

² Na epístola *Ad Iobannem de Certaldo (Familiarium rerum libri 23.19)*, ao considerar as capacidades poéticas do seu jovem ajudante, refere-se à imitação

e do *stilnovismo*, o movimento poético baseado na análise e na dignificação de amor, a sua obra latina, marcada por um sincretismo entre Antiguidade Clássica e cultura cristã, condicionou numerosos textos morais, históricos e eruditos, em cujo tecido esse mesmo sinal petrarquesco raramente tem vindo a ser reconhecido.

No panorama crítico, a abundância de pesquisas acerca do petrarquismo poético³ contrasta com o comedido número de estudos dedicado às repercussões do Petrarca humanista⁴. Estes valiosos contribu-

criativa, citando Séneca e Horácio: “Standum denique Senece consilio, quod ante Senecam Flacci erat, ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius” (Francesco Petrarca, *Prose*, ed. G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1955, pp. 1018-1020).

³ Para citar só alguns títulos representativos, podem-se recordar: J. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, RFE, 1960; R. Lapesa, “Poesía de cancionero y poesía italianizante”, *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 145-171; A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984-1987; A. Gargano, *Fonti, Miti, Topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988; P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990; D. Heiple, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1994. Quanto ao âmbito português: G. C. Rossi, “La tradizione del petrarchismo nella letteratura portoghese”, in *Convegno Internazionale Francesco Petrarca*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, pp. 71-102; R. Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Universidade de Coimbra, 1997.

⁴ Destacam-se os trabalhos de F. Rico, de entre os quais: “Cuatro palabras sobre Petrarca en España (siglos XV y XVI)”, in *Convegno Internazionale Francesco Petrarca*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, pp. 49-58; a edição do volume *Obras I. Prosa*, Madrid, Alfaguara, 1978; “Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo”, in *Actas del Coloquio Interdisciplinar “Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés”*, Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, pp. 115-130. De consulta obrigatória, são os capítulos de A. D. Deyermond, “Petrarch’s Latin Works in Spain and Portugal”, *The Petrarchan Sources of “La Celestina”*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1975, pp. 7-35, e de P. Manero, “La fortuna del Petrarca latino”, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987, pp. 58-66.

tos, apesar de escassos, permitem reconstruir a inicial trajetória desse sector da obra de Petrarca na literatura castelhana, quando começa as suas andanças, através das primeiras traduções, as *Invectivas contra el médico rudo y parlero* (*Invectivæ contra medicum*) de Hernando de Talavera (1450) e *La vida solitaria* (*De vita solitaria*), versão anónima do século XV, impressa em 1553 sob forma abreviada e imitada, em português, por frei Heitor Pinto, no ano de 1562.

A partir de Bernat Metge e de outros intelectuais catalães, afirma-se uma corrente de progressivo interesse pelas prosas latinas de Petrarca, cujo conhecimento é plasmado em numerosas obras do século XV: *Tratado de consolación* de Enrique de Villena; *De Providentia* de Alfonso de Cartagena; *Carta Prohemio* e *Bías contra Fortuna* do Marquês de Santillana; *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena; *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro; *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón; e *La Celestina* de Fernando de Rojas. Esta última obra cita profusamente os textos latinos de Petrarca, em particular o diálogo *De remediis*, o qual, além de servir como suporte doutrinal aos principais actos da tragicomédia (2-21), é origem da célebre máxima, “omnia secundum litem fiunt”, que foi traduzida no seu *Prólogo*, directamente dimanado da *Præfatio* ao segundo livro do tratado petrarquesco⁵. De outro modo, as suas obras históricas (*Africa*, *De viris illustribus*, *Rerum memorandarum libri*) reflectem-se nas *Generaciones y semblanzas* de Hernán Pérez de Guzmán e nos *Claros varones de Castilla* de Hernando del Pulgar. E não se pode passar por alto a influência do travejamento alegórico do *Bucolicum carmen* sobre a leitura cifrada que por Encina é proposta, ao traduzir as *Bucólicas* de Virgílio.

Por sua vez, os *Triumphs*, que até ao século XVI gozaram de mais ampla fortuna editorial do que o *Canzoniere*, foram vertidos de italiano para espanhol em 1512 por Antonio de Obregón, em quintilhas octosilábicas, e em 1542 por Hernando de Hoces, “en la medida y número de versos que tiene en el toscano”, pouco depois de Alvar Gómez ter

⁵ Vd. o capítulo intitulado, “Borrowings from *De Remediis Utriusque Fortunæ*”, do citado livro de Deyermond (pp. 50-71), bem como a edição de P. E. Russell, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 213-215.

traduzido o *Triunfo de Amor* em octossílabos, em 1538. Do fascínio exercido pelos *Triumphbi* sobre os autores medievais, dão conta obras como *Las trescientas* e *Laberinto de Fortuna* de Mena, as *Coplas* de Manrique, o *Triumphete*, a *Comedieta de Ponza* e o *Sueño* de Santillana⁶. Tesmunho da sua divulgação, são as versões ao divino⁷ deles elaboradas nos *Siete triunfos de las siete virtudes* de Alonso Hernández, no *Aucto de los triunfos de Petrarca a lo divino*, pertencente ao *Códice de autos viejos*, nos *Doce triunfos de los apóstoles* de Juan de Padilla, nos *Triunfos morales* de Francisco de Guzmán (1587) e nos *Triunfos del amor de Dios* de frei Juan de los Ángeles (1598). Esta trajetória de divinização culmina com os *Triunfos divinos* de Lope de Vega, que se atêm ao plano geral do modelo, para se centrarem sobre a sua sexta parte, o *Triumphus Æternitatis*, num andamento que é afim ao do auto sacramental⁸.

*

Nem traduções, nem *rifacimenti* podem circunscrever o alcance dos *Triumphbi*, fonte de inspiração de desfiles triunfais de valor alegórico, postos em cena em algumas das mais representativas obras deste período, conforme se dirá de seguida⁹.

No 24º capítulo de *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea* de Alonso Núñez de Reinoso (1552)¹⁰, é relatado o desfile, que antecede um torneio, onde se insere um castelo montado sobre seis camelos e encimado pela legenda: *Esta es la gloria y galardón de amor, y quien ganare este castillo en amores tendrá ventura, y verá en*

⁶ Veja-se a introdução de G. M. Cappelli aos *Triunfos* de Petrarca, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 66-74.

⁷ O fenómeno afectou também o *Canzoniere* de Petrarca, objecto dos *contrafacta* espirituais de Malipiero, Salvatorino e Feliciano Umbruno da Civitella.

⁸ B. W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, pp. 272-274.

⁹ O conjunto de textos que seleccionarei dimensiona, sem pretensões de exaustividade, a influência dos *Triumphbi* e das prosas latinas de Petrarca sobre a literatura espanhola dos *Siglos de Oro*. As conclusões resultantes de uma perspectiva panorâmica podem ser confirmadas por uma análise mais pormenorizada, que siga as linhas deixadas em aberto pela presente visão geral.

¹⁰ Ed. M. A. Teijeiro Fuentes, Universidad de Extremadura, 1973.

él todas las cosas que amare. As donzelas que guardam o edifício explicam ao rei que nele residem três cavaleiros, Tormento, Cuidado e Sofrimento, com quem deverão combater os aspirantes ao gozo de amor. Esse aparato remete, pelo seu carácter simbólico, para o *Triumphus Cupidinis*. A obra de Núñez de Reinoso é pródiga em episódios alegóricos da mesma natureza, baseados em modelos muito diversos, aos quais há a acrescentar, em alguns casos, Petrarca. Assim acontece no 30º capítulo, onde fica contida uma descrição da casa da Fama, inspirada no 12º livro das *Metamorfoses* de Ovídio, que apresenta também ecos do *Triumphus Famæ*.

O episódio das bodas de Camacho (2.20, pp. 795-798)¹¹, no *Quijote* (1615), inclui nas celebrações diversas danças, de entre as quais uma *de artificio*, “de las que llaman habladas” (p. 795), onde participam duas fileiras de ninfas, guiadas por Cupido e Interesse. Preside à comitiva o “Castillo del Buen Recato”, derrubado por Interesse, porém, reconstruído ao último momento. Este passo, com ecos de *Clareo y Florisea*, proclama a vitória de amor, envolvendo o conflito entre Basílio e Camacho, enquanto forma de projecção do espectáculo, e remete para o primeiro triunfo petrarquesco, do qual se afasta ao pretender ilustrar o poder do afecto desinteressado, e não a tirania pelo deus exercida sobre as suas vítimas.

Durante a estadia no palácio dos duques, é posto em cena um outro desfile mais aparatoso, crucial para a evolução dos protagonistas e do enredo narrativo, que prepara o fim do encanto de Dulcinea. A aventura, que se reparte pelos capítulos 34 e 35 da segunda parte (pp. 912-929), começa com a visita de um postilhão disfarçado de demónio, que anuncia a chegada de Dulcinea del Toboso, acompanhada por Montesinos e precedida por seis turbas de encantadores. Ao emissário, seguem-se várias carruagens com aparelhos fúnebres, puxadas por bois, que levam magos em tronos. O ruído da artilharia e das rodas desaparece quando faz a sua entrada o último veículo: “Al compás de la agradable música vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales, tirado de seis mulas pardas, encubiertas empero de lienzo blanco” (p. 920). Doze penitentes vestidos de branco flanqueiam uma ninfa entronizada,

¹¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.

que encarna Dulcinea del Toboso. Contrariando os prognósticos do diabo, acompanha-a uma figura com roupas *rozagantes*, a qual, ao erguer-se e ao desvelar o rosto, “descubrió patentemente ser la mesma figura de la muerte, descarnada y fea” (p. 921), que se identifica como sendo Merlín e fixa a fórmula para quebrar o encantamento de Dulcinea nos três mil e trezentos açoites que deverá apanhar Sancho. A ideia de um amor inalcançável que simboliza a ninfa, numa espécie de *Triumphus Pudicitiae*, é afastada pela presença da morte, que ganha relevo com as suas vestes, recordação do *Triumphus Mortis*, em cujos versos a inoportuna aparição reluz sob um manto negro (“una donna involta in veste negra”, I, v. 31). Nestas cenas do *Quijote*, o desfile triunfal, além de testemunhar costumes característicos das festas da época, enquadra reminiscências literárias que têm por principal referente o poema de Petrarca.

O prolixo relato de Periandro, no segundo livro de *Persiles* (1617), contém duas peripécias baseadas em figurações alegóricas que têm a ver com os *Triunfos*. No 10º capítulo, celebra-se um espectáculo nupcial com regatas de barcas cujos nomes são simbólicos: *Cupido*, *Interés*, *Diligencia* e *Buena Fortuna* (pp. 344-348)¹². Como nas bodas de Camacho, a vitória encerra uma moralidade aplicável ao episódio que também diz respeito à interpretação da obra e à trajectória das personagens. No 15º capítulo (pp. 376-384), o protagonista conta a aparição, em sonhos, da Sensualidade e, na figura de Auristela, da Castidade. À coincidência geral com os *Triumphus*, marcados por uma visão onírica, há a acrescentar o indubitável parentesco com o *Triumphus Pudicitiae*, em que Laura derrota Cupido.

Los sueños de Quevedo (1627)¹³ desdobram um ciclo de visões da vida ultraterrena que culmina com o *Sueño de la Muerte*. Neste tratado, um cortejo de “ministros del martirio” (p. 324), composto por médicos, boticários, cirurgiões e charlatães, atrás dos quais desfilam turbas de palradores, trapalhões e metediços, abre caminho a “una que parecía mujer”, que ostenta uma fisionomia variegada e equívoca, com um olho

¹² Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.

¹³ Francisco de Quevedo, *Los sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

aberto e outro fechado, ora vestida, ora nua, jovem e velha, próxima e distante (p. 327). A “donosa figura” identifica-se como sendo a Morte, que vem buscar o testemunho da visão para o guiar na visita aos defuntos, sem deixar de o repreender, antes disso, pelos seus falsos juízos acerca da condição mortal: “sois vosotros mismos vuestra muerte” (p. 328), “lo que llamáis morir es acabar de morir y lo que llamáis nacer es empezar a morir” (pp. 328-329). No *Triumphus Mortis*, a morte surge no caminho, como “una donna involta in veste negra” (1.31), e profere uma terrível arenga perante o séquito de Laura, para lhe recordar o seu poder, do que dá conta a multidão de mortos que enche o campo (1.73-84), prova da falsidade da jactância terrena: “Miser chi speme in cosa mortal pone!” (1.85).¹⁴ Ao saber-se marcada pela Morte, Laura aceita segui-la e assume o seu novo estado como via de aperfeiçoamento, conforme o reflecte o seu rosto, “Morte bella pareo nel suo bel viso” (1.172), e o confirmam, no capítulo seguinte, as suas palavras: “‘Viva son io, e tu se’ morto anchora’, / diss’ella ‘e sarai sempre, infin che giunga / per levarti di terra l’ultima hora’ ” (2.22-24)¹⁵. No *Sueño*, a Morte, cujo aspecto quase irrisório a distancia da temível gravidade da figura do *Triunfo* petrarquesco, não pretende ceifar a vida do protagonista, mas tão só convertê-lo em testemunho de uma sátira social que tem por principal alvo os usos idiomáticos e que se conclui com o seu despertar. A alegórica proclamação da soberania da Morte sobre Amor e Castidade é superada por um tratamento festivo dos destinos finais do homem, pondo em dúvida determinados valores terrenos, sem afãs de transcendência. Precisamente entre as expressões tópicas que se pretende emendar, figura a “morte de amores”, no âmbito do grupo

¹⁴ Em *Visión, sátira y agudeza en los “Sueños” de Quevedo* (Madrid, Gredos, 1974, pp. 73-75), I. Nolting-Hauff adverte relativamente à alteração do esquema tradicional dos desfiles alegóricos. Face a Petrarca e aos seus imitadores, Quevedo forma uma corte de tipologias profissionais que antecedem a sua senhora, acentuando a tendência mistificadora própria do começo de alguns *Triunfos*.

¹⁵ Noções ilustradas em *La cuna y la sepultura* (1634; ed. L. López Grigera, Madrid, RAE, 1969), obra cristã e ascética que contém a doutrina para uma morte resignada e trata da libertação dos medos da morte, que pode ser formosa, como a morte no rosto de Laura.

de mortes, cada uma com a sua própria insígnia, dispostas de ambos os lados do trono da mulher que as rege: “La muerte de amores estaba con muy poquito seso. Tenía, por estar acompañada, porque no se le corrompiesen por la antigüedad, a Píramo y Tisbe embalsamados, y a Leandro y Hero y a Macías en cecina, y algunos portugueses derritidos” (pp. 336-337). Apesar de ser seleccionada, a enumeração remete para o desfile de amantes clássicos do *Triumphus Cupidinis*.

No *Criticón* de Baltasar Gracián (1651, 1653, 1657), a Morte irrompe perante Critilo e Andrenio (3.11, pp. 763-785)¹⁶, acompanhada pelos seus ministros. A sua presença inspira comentários contraditórios aos peregrinos da vida, os quais simbolizam duas formas de perceber o rosto da “tan temida reina” mediante uma série de qualificações anti-téticas: feia e bela, monstro e prodígio, vestida de negro e de verde, madrasta e esposa, enfadonha e agradável, pobre e rica, triste e risonha (p. 773). A *crisi*, tributária do desenho satírico, a tipologia social e a paródia idiomática do *Sueño de la Muerte* distanciam-se do modelo, conferindo um alcance transcendente à aparição tida no término da viagem da existência, que culminará na ilha da Imortalidade (3.12), no pélogo da Fama. Essa gradual subida ascensional, até à consecução da categoria de pessoa, mediante a derrota das paixões contrárias à virtude e ao valor, coincide, em parte, com a imagem do Paraíso pressentida no *Triumphus Æternitatis*, que permitirá ao poeta voltar a contemplar o rosto de Laura no mundo dos bem-aventurados. Enquanto Petrarca enfatiza a superação dos afãs terrenos, sujeitos ao tempo e à morte (vv. 49-51), na ânsia da revelação divina que lhe permitirá recuperar Laura, o último capítulo do *Criticón* põe fim à passagem pela vida com a entrada num recinto em que fama e imortalidade se identificam. Nesta última fase da sua peregrinação, antes de franquear as portas da mansão da Eternidade, Critilo e Andrenio presenciam um desfile de insígnies personagens, cuja memória perdura em virtude das suas façanhas ou dos seus escritos, equiparáveis aos que formam o cortejo da Fama nos três *Triumphus* que lhe são dedicados. Duas fases distantes da alegoria petrarquesca, a Fama e a Eternidade, fundem-se na última *crisi* da obra de Gracián, que define a perfeição como um estádio que o indivíduo alcança com os seus próprios meios, para consolidar uma reputação

¹⁶ Ed. S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1996.

mundana, carente de matizes religiosos explícitos que projectem transcendência sobre uma ética coerente em si mesma. Acrescente-se que, tal como no poema de Petrarca o percurso da visão teve Laura como guia, assim Critilo e Andrenio deambulam atrás de Felisinda, que no final do trajecto se descobre ser desengano e ulterior meta: “ya murió para el mundo y vive para el cielo. Hallarla heis allá, si la supiéredes merecer en la tierra” (3.9, p. 737).

Pelo contrário, o dogma cristão sustenta a trama de *El mágico prodigioso*, de inspiração hagiográfica. Esta obra de Calderón de la Barca (1637)¹⁷ relata a conversão de um sábio idólatra, Cipriano, que, iluminado pela Providência e com a ajuda do alvedrio, vence as tentações do demónio. Justina actua como veículo da graça, já que as suas virtudes farão o milagre da revelação da fé cristã. De modo semelhante ao par que é protagonista dos *Triumphs*, Cipriano e Justina empreendem um périplo espiritual em que a castidade vence o amor passional, induzido pelo demónio. Depois do martírio, a morte libertadora permite a união dos amantes no além.

Esta breve amostragem evidencia a extraordinária fortuna dos *Triumphs* entre os escritores áureos, que também se deixam seduzir pelas prosas latinas de Petrarca, incluindo-as no repertório dos modelos de obras doutriniais de perfil neo-estóico¹⁸. A semelhança de títulos e a fonte comum apontam para uma provável filiação entre o *De remediis utriusque fortunæ*, muito difundido desde o século XV e traduzido para castelhano, em 1510, por Francisco de Madrid¹⁹, e *De los remedios de cualquier fortuna* de Quevedo, concluído em 1633 e pela primeira vez editado em 1638. Ambas as obras remetem para o tratado atribuído a Séneca, *De remediis fortuitorum*, um compêndio de recomendações

¹⁷ Ed. B. W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.

¹⁸ As citações deste sector da produção de Petrarca procedem das seguintes edições: *Obras, I. Prosa*, al cuidado de Francisco Rico; textos, prólogos y notas de P. M. Cátedra, J. M. Tatjer, C. Yarza, Madrid, Alfaguara, 1978; *Prose*, a cura di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1955. A partir de agora, as remissões para esses volumes serão feitas através das referências abreviadas de *Obras* e *Prose*, respectivamente.

¹⁹ Editado parcialmente por P. Cátedra (*Obras*, pp. 411-470).

que visa o domínio dos afectos ou perturbações da alma. No *Juicio deste libro* que encabeça a sua obra, Quevedo torna explícitos os nexos que o ligam ao seu predecessor, ao referir-se à autoria e à época do tratado, constituído por fragmentos de Séneca: “Ni tengo al autor por más antiguo que el Petrarca (pues aquel estilo desde su *Próspera y adversa fortuna* se lee), si no hallara en la antigüedad ejemplar, de quien pueda ser imitación” (p. 956)²⁰. Petrarca dedica a cada uma das Fortunas, Próspera e Adversa, um livro que compreende os diálogos de Prazer, Esperança, Dor e Temor com a Razão, a qual rebate os argumentos associados às diversas possibilidades de felicidade e desgraça. Só o livro segundo, onde se pretende libertar a alma das adversidades, deriva do *De remediis fortuitarum*, traduzido e glosado por Quevedo numa versão que em alguns aspectos é afim a esta parte da obra de Petrarca. Ambos os autores submetem o modelo a um tratamento por amplificação, que glosa concisas sentenças com advertências, *correctiones* e conselhos, encorporando citações da *Bíblia*, dos Padres da Igreja e, fundamentalmente, dos autores clássicos, apresentando casos e *exempla* como ingredientes ao serviço da eficácia doutrinária de cada capítulo. O esquema dialógico do tratado latino, fundado na repetição de cada título, à maneira de estribilho, seguido pelas respostas da Razão, mantém-se em Petrarca e em Quevedo, que faz preceder a sua glosa pela tradução castelhana²¹.

À influência dos *Triumphs* sobre a estrutura alegórica do *Criticón*, agrega-se a que pôde exercer a obra doutrinária de Petrarca, não fortuitamente catalogada, na biblioteca do Discreto (2.4), no âmbito da *Moral Filosofía*, junto de Séneca, Epicteto, Lípsio e Quevedo²². Na

²⁰ Cita-se pela edição das *Obras completas* de Quevedo, I, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 954-969.

²¹ Para reforçar as analogias, podem-se recordar os poemas de Quevedo acerca da roda da Fortuna, em especial o soneto, “Resístete a la rueda, que procura”, associado ao modelo iconográfico para o qual também remete a gravura da tradução alemã do *De remediis* (1532) de Petrarca, como o põe em relevo R. Cacho Casal, “La rueda de la fortuna y los necios en un soneto burlesco de Quevedo”, *Hispanic Research Journal*, 5, 3, 2004, pp. 213-228.

²² Ao deparar com “unas grandes hojizas, muy estendidas, no de mucha eficacia”, comenta o guia: “Éstas del Petrarca, Justo Lipsio y otros, si tuvieran

sua peregrinação pela vida, Critilo e Andrenio simbolizam uma antinomia entre as faculdades racionais e o instinto, equiparável à contenda dialéctica entre a Razão e os afectos no *De remediis*, obra que, além do mais, propõe um paradigma de *virtus* como compêndio de qualidades que se cultivam graças ao esforço e ao estudo. O ideário, de estirpe estoíca e cristã, reflectido no extenso colóquio petrarquesco não carece de pontos de contacto com a ética individual que Gracián forja nas suas principais obras (*El Héroe*, *El Político don Fernando*, *El Discreto*, *Oráculo manual y Arte de prudencia*, *El Comulgatorio*, *El Criticón*).

O *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599, 1604) expõe uma doutrina ética e religiosa através do esquema do relato autobiográfico das andanças de um pícaro. Nesta obra, o pecador protagonista das aventuras e o asceta que as julga enfrentam-se num jogo dialéctico posto ao serviço de um dictatismo moralizante. Essa tensão de contrários, que em *Guzmán* determina o desdobramento da personagem e a estrutura narrativa e temporal, traveja o *Secretum*, resultado da crise espiritual que afecta Petrarca em torno de 1340, tal como é testemunhada pelos *Psalmi pœnitentiales*. Sob o olhar da Verdade, Franciscus e Augustinus entabulam um diálogo, que se estende pelos três livros que formam o *De secreto conflictu curarum mearum*, no qual o Santo tenta levar o seu discípulo a rejeitar a condição corporal e os sentidos. Dimensionamentos afins remetem, em última instância, para as *Confessiones* ou os *Soliloquia* de Santo Agostinho, um dos suportes doutrinais de Petrarca²³. Mesmo assim, as prolixas digressões acerca da Fortuna, da Providência e de vários vícios permitem reconstruir, em *Guzmán de Alfarache*, uma visão do mundo em muitos aspectos afim

tanto de intensión como tienen de cantidad, no hubiera precio bastante para ellas” (p. 375). Previamente, o *Canzoniere* de Petrarca, simbolizado por uma viola de marfim, foi objecto do seguinte juízo: “En estas rimas del Petrarca se ven unidos dos extremos, que son su mucha frialdad con el amoroso fuego” (p. 364).

²³ Vd. K. Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, Barcelona, Crítica, 1989, p. 218. C. Yarza, autor da tradução (*Secreto mío*, em *Obras*, pp. 41-150), acrescenta aos *Soliloquia* o *De consolatione Philosophiæ* de Boécio e as *Tusculanæ* de Cícero (p. 35).

à que resulta dos tratados morais de Petrarca, dos quais a distanciam os postulados da ideologia contra-reformista que subjaz ao relato picaresco²⁴. Reforça as afinidades a tendência comum para contrabalançar a substância filosófica e moral da sua obra com exemplos, máximas e citações literárias, enquanto argumentos que servem para esclarecer e amenizar a doutrina.

Os cotejos efectuados centraram-se na irradiação dos *Triumphhi*, do *De remediis* e do *Secretum*. Dois dos autores seleccionados nesta sucinta panorâmica, Cervantes²⁵ e Quevedo, revelam, nos seus escritos, familiaridade com outros textos de Petrarca, a agregar ao compêndio de influências que condicionam determinados passos. A matéria pastoril emerge no *Quijote* por entre episódios intermitentes, desde o *Discurso de la Edad de Oro* (1.11, pp. 121-123) e a representação da fingida Arcádia (2.58, pp. 1100-1105), passando pelas histórias de Marcela e Grisóstomo (1.11-14, pp. 119-157) e de Leandra (1.51, pp. 576-582). Sem que se pretenda postular uma filiação directa, estes capítulos assentam num paradigma ético semelhante ao que enforma o *De vita solitaria*²⁶, ao apresentar as vantagens de uma existência apartada, segundo o desígnio partilhado por muitas das obras que se alinham na trajectória do género bucólico²⁷. No *Quijote*, a ânsia de retiro campestre adquire uma feição livresca, como todas as aspirações do seu protagonista, que em vez de ver no *otium* pastoril uma circunstância favorável à formação

²⁴ Vd., a esse respeito, as digressões sobre a fortuna (1.1.7, pp. 202-203; 1.2.7, pp. 329-330), a Providência divina (2.3.1, p. 335; 2.3.3, p. 382), a calúnia (1.1.8, p. 224), o engano (2.1.8, p. 133) ou os vícios da juventude (2.2.2, p. 174). *Guzmán de Alfarache*, ed. J. M. Micó, Madrid, Cátedra, 1998, 2 v.

²⁵ Cf. A. Farinelli, *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1928; A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972.

²⁶ *Obras* (pp. 349-368), ed. P. Cátedra. A esse tratado podem-se acrescentar outros escritos, como a epístola 13.8 de *Familiares*, *Ad Franciscum Sanctorum Apostolorum, suæ agrestis et solitariae vitæ modus* (Prose, pp. 968-973). Esse ideal fica patente nos capítulos de *Clareo y Florisea* situados na Ilha Deleitosa (2-4, pp. 69-75), os quais, por sua vez, poderiam ter influenciado os episódios pastoris do *Quijote*.

²⁷ Sumariada no capítulo introdutório do meu livro, “*Resonare silvas*”. *La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI* (Universidade de Santiago de Compostela, 2004, pp. 9-45).

intelectual, o concebe enquanto novo âmbito pelo qual se poderá estender a ficção novelesca.

Uma tal atitude ilustra a peculiar fusão entre vida e literatura que serve de distintivo às obras cervantinas e domina o modo como se desenvolve o *Quijote* de 1615, cujos protagonistas sabem ser personagens de uma obra que circula impressa e se incorpora na trama da sua continuação. Semelhantes são os efeitos reflexos patentes em Petrarca, que, através de múltiplas evocações das suas obras, mostra consciência de si mesmo, como escritor que converte a sua actividade em argumento dos seus tratados. Comprovam-no as citações do poeta aduzidas por Agostinho no terceiro livro do *Secretum*²⁸, na autobiografia pessoal e literária reconstruída na *Posteritati*²⁹ e na carta escusatória dirigida a Bocácio, integrada nos *Senilium rerum libri*³⁰.

Os conselhos de D. Quijote a Sancho, antes do seu governo da ilha (2.42-43, pp. 969-976), traçam um memorial de príncipes, inserido numa ampla tradição, que entronca na *Institutio principis christiani* (1516) de Erasmo, dedicada a Carlos V³¹. Algumas das epístolas que compõem os *Familiarium rerum libri* oferecem conselhos ao homem de Estado, eleito como destinatário, assentes num arrazoado que maneja argumentos morais e propõe figuras exemplares extraídas da história clássica, tal como o ilustram as missivas *Ad Carolum quartum Romanorum regem, exhortatio ad transitum in Italiam* e *Ad Andream Dandulo ducem Venetorum, exhortatio ad pacem cum Ianuensibus*³². Assim fica delineada a proximidade ideológica de Petrarca e Erasmo, também corroborada pelos efectivos paralelismos entre o *De remediis* e o *Enchiridion* (1503)³³, bem como pela conformidade de um programa moral, assente, respec-

²⁸ *Obras* (pp. 136-137).

²⁹ *Prose* (pp. 2-19).

³⁰ *Prose* (pp. 1031-1067).

³¹ Nessa mesma linha se situam as *Empresas morales* de Saavedra Fajardo (1640), que desenham um arquétipo de governante que reúne virtudes religiosas e pessoais.

³² *Prose* (pp. 905-915 e 941-955, respectivamente).

³³ Próximas dessa tradição, encontram-se obras modeladas segundo *Il Cortegiano* de Castiglione (1528), traduzido por Boscán em 1534, tais como *El escolástico* de Villalón (1537) e *El cortesano* de Luis Milán (1561).

tivamente, nas noções análogas de *virtus* e *pietas* do homem ímprobo e do cavaleiro cristão³⁴. A relação poderia abarcar obras que, a partir de postulados erasmistas, censuram costumes e instituições religiosas, principalmente o *Diálogo de Lactancio y un arcediano* (1527) e o *Diálogo de Mercurio y Carón* (1528) de Alfonso de Valdés, o *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* (ca. 1530-1535) e *El Cróton* atribuído a Cristóbal de Villalón (ca. 1553). O modelo de Luciano, mediado pelos *Colloquia familiaria* do holandês, inspiram a forma e a intencionalidade destas obras, nas quais também se poderiam rastrear ecos de alguns escritos polémicos de Petrarca, como o *Liber sine nomine*, onde desmascara a corrupção do clero, num ataque dirigido contra aquela Babilónia que era a cúria papal de Avinhão³⁵, ou as *Invectivæ contra quendam magni status hominem*, em cujas páginas as críticas profundas se concentram nos ataques *ad hominem* contra o cardeal Jean de Caraman. A comum dimensão satírica e censória não oculta as profundas diferenças que correm entre estas obras de virulenta crítica pessoal e o conjunto de escritos que dimana de um marco ideológico e espiritual propício aos movimentos heterodoxos que se difundem na primeira metade do século XVI.

A obra moral de Petrarca, determinante para a voga do estoicismo³⁶, participa na poligénese da *meditatio mortis* que Quevedo verte na sua poesia e na sua prosa. Esta filiação estende-se a outras secções da sua produção, como seja a histórica, representada pela *Primera parte de la vida de Marco Bruto, escrita por el texto de Plutarco, ponderada con discursos*, impressa em 1644. A biografia de Marco Bruto escrita por Plutarco é traduzida e comentada em sucessivos *Discursos* que, com o auxílio de outras fontes como Tito Lívio, Tácito, César, Séneca e Cícero, aplicam a história romana e os seus protagonistas à interpretação dos

³⁴ Assinalaram a relação, entre outros, J. C. Margolin, “Pétrarque et Erasme”, in *Petrarca (1304-1374)*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1975, pp. 184-197; F. Rico, “Cuatro palabras sobre Petrarca en España” e *El sueño del humanismo. De Erasmo a Petrarca*, Barcelona, Destino, 2002, pp. 126-152; Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España* (pp. 64-65).

³⁵ *Obras* (pp. 323-335), ed. C. Yarza.

³⁶ Vd. K. A. Blüher, *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1983.

feitos contemporâneos. A predilecção por determinados modelos clássicos aproxima a *Vida de Marco Bruto* dos textos históricos de Petrarca, em especial do *De viris illustribus*, cujo próêmio explicita a dependência das fontes indicadas (p. 12)³⁷. Quevedo e Petrarca partem de quanto foi previamente escrito para perspectivarem a história à luz de táticas análogas, fundadas em critérios selectivos e no tratamento psicológico e humanizante da personagem, retratada através de juízos morais que também se aplicam aos acontecimentos, tal como o provam os capítulos dedicados a Cipião³⁸, centro da obra, ou a César, para os quais podiam remeter alguns passos de *Marco Bruto*³⁹.

Uma das obras agrupadas nos textos polémicos de Petrarca, as *Invectivæ contra medicum*⁴⁰, questiona as disciplinas físicas e o exercício da medicina baseado na sofística e na loquacidade, através de uma crítica que tem por objectivo enaltecer a poesia. Estas *Invectivæ* fazem parte de uma tradição donde decorrem, igualmente, os médicos tipificados dos *Diálogos o coloquios* de Pedro Mejía (1551)⁴¹, dos *Coloquios satíricos* (1553)⁴² de Torquemada e de *Los sueños* e *La Hora de todos* (escrita entre 1635 e 1639 e publicada em 1650) de Quevedo.

³⁷ Nessas páginas introdutórias, Petrarca reconhece a dívida, sem diminuir o seu mérito, ao notar que, se é certo que quanto diz se encontra noutras obras, a apresentação da matéria não é a mesma, chamando a si todo um trabalho de reelaboração, na medida em que recolhe dados de vários autores, resume ou amplifica episódios, omite notícias ou funde fontes diversas (*Obras*, pp. 11-12).

³⁸ *De Publio Cornelio Scipione Africano Maiore* (Prose, pp. 236-249).

³⁹ Petrarca, *De gestis Cæsaris* (Prose, pp. 251-267); Quevedo, *Obras completas*, v. 1, pp. 818-887. Semelhante é a perspectiva patente em *Grandes anales de quince días* e em *Munco caduco y desvarios de la edad*, exemplos da noção de “historia política” cunhada por Tucídides, segundo nota V. Roncero López, *El humanismo de Quevedo: filología e historia*, Pamplona, EUNSA, 2000, pp. 122-154. Ambos os textos figuram no v. 3 das *Obras completas* de Quevedo, ed. dirigida por A. Rey, Madrid, Castalia, 2004, pp. 45-115, 119-183.

⁴⁰ Texto traduzido por Hernando de Talavera com o título de *Invectivas contra el médico rudo y parlero* (*Obras*, pp. 369-410, ed. P. Cátedra).

⁴¹ Ed. A. Castro Díaz, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 209-281.

⁴² *Obras completas*, v. 1, ed. L. Rodríguez Cacho, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1994, pp. 278-292.

Precisamente, dos tantos vícios dessa classe profissional a serem denunciados, *La Hora* carrega as tintas sobre a sua verborreia e o seu apego ao aforismo como método de cura⁴³.

Aplicados à poesia de Quevedo, estes matizes comportam uma revisão da dicotomia que opõe compilações como *Canta sola a Lisi* e *Polimnia*⁴⁴, já que em ambas o substrato petrarquesco, amoroso ou moral que seja, actua como nexos unificador. Um exame da poesia do século XVI conduz a conclusões semelhantes, que põem em causa as habituais divisões da matéria poemática em secções petrarquistas, ou afins à poética do *Canzoniere*, com as suas derivações, ou clássicas. Na poesia de Garcilaso de la Vega, a influência de Petrarca não só incide sobre os sonetos e as canções, mas também sobre passos que propugnam o paradigma estóico do sábio que se sobrepõe à dor, como na primeira elegia, e do herói virtuoso representado na segunda por D. Fernando, ou o ideal epicureu do apartamento, no canto de Salicio da segunda égloga, inspirado no *De vita solitaria*, na mesma medida em que se inspira no *Fortunate senex* de Virgílio (primeira bucólica) e no *Beatus ille* de Horácio (segundo épedo).

A sombra do Petrarca transmissor de uma filosofia moral clássica e cristã faz-se sentir na poesia de frei Luís de León, no que a condenação de vícios e afãs mundanos, a imagem recorrente da vida como prisão e os apelos à virtude concordam com a doutrina exposta no *De remediis*. Constatam-se, mesmo assim, dívidas para com alguns passos dos *Triumphs*, tais como a alegoria da prisão terrena aduzida por Laura como argumento para vencer o medo da morte ou as visões do *Triumphus Æternitatis*, às quais se assemelham as líras que, na 8ª e na 10ª ode, comunicam a revelação da morada divina.

Conforme o ilustra a panorâmica que ficou traçada, a tese defendida por Gian Mario Anselmi na sua intervenção não só encontra plena

⁴³ “Con aforismo escurridizo” (cap. 1, p. 163); “también presume de aforismo el esparto” (cap. 25, p. 245). *La Hora de todos y Fortuna con seso*, ed. J. Bourg, P. Dupont, P. Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.

⁴⁴ Para o estudo da peculiar configuração dessas correntes, vd., respectivamente, S. Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde “Canta sola a Lisi”*, Madrid, Gredos, 1999, e A. Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995.

confirmação na literatura espanhola dos séculos XVI e XVII, mas obriga a modificar tantas das perspectivas que dizem respeito à sua dívida para com a obra de Petrarca, muito mais avultada do que habitualmente se admite. A imagem unívoca do poeta artífice de dois ciclos de composições de inspiração amorosa, *in vita* e *in morte*, enriquece-se com plurais vertentes da criação literária, cuja paradigmática interpenetração susteve o restabelecimento actualizado do mundo clássico que foi levado a cabo por gerações posteriores.

PETRARCA E A CULTURA PORTUGUESA: TEMPO, DESEJO E MELANCOLIA – UMA LEITURA DO *SECRETUM*

MARIA MANUEL BAPTISTA *

“Pensa na fragilidade do corpo [...]. Pensa na brevidade da vida, acerca da qual grandes homens escreveram numerosas obras. Pensa que o tempo foge [...]. Pensa na morte, que é certa, e na hora incerta da tua morte que, a qualquer momento e em qualquer lugar, está iminente”

PETRARCA, *Secretum*

A PRESENÇA DE PETRARCA no pensamento português é um tema de tal forma vasto que seria ousado tentar abordá-lo no âmbito de uma tão breve reflexão. Pretendemos, porém, sublinhar apenas algumas das linhas de pensamento que o vate italiano tornou perenes na sua obra e que fizeram dele, na arguta interpretação de Pina Martins, o ‘primeiro moderno’, ou até mesmo ‘o nosso primeiro moderno’.

Deixando de lado a vertente lírica de Petrarca, cuja presença no contexto português do Renascimento e do Maneirismo foi já objecto de importante e decisivo estudo de Rita Marnoto (Marnoto, 1997), a presente reflexão centra-se, não na “filosofia” petrarquista, mas na *forma mentis* petrarquista, abordando muito em particular o *Secretum*¹, que é considerado um dos seus livros mais representativos, e “porventura o mais importante dos seus escritos autobiográficos” (Martins, 1974:23).

* Toda a correspondência sobre este artigo deve ser enviada para Maria Manuel Baptista, Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 3810 Aveiro, Portugal, ou para o seguinte endereço electrónico: mbaptista@dlc.ua.pt

¹ No presente trabalho utilizaremos a seguinte tradução do *Secretum: Mon Secret* (trad. du latin et présenté par François D. Desroussilles), Paris, Rivages, 1991, 4. ed.

Também não é nosso objectivo averiguar as possíveis (e, nalguns casos, já estabelecidas) influências de Petrarca nas obras de místicos e humanistas portugueses dos séculos XV e XVI, embora se saiba que, no que respeita ao interesse que suscitou na Península Ibérica, “[...] o Petrarca humanista precede o Petrarca poeta” (Rossi, 1959:345) (impacto que se alargou progressivamente da literatura catalã à castelhana e desta à portuguesa).

O foco da nossa reflexão dirigir-se-á antes para a compreensão dos meandros da particular sensibilidade e quadro conceptual determinante da reflexão petrarquista, particularmente aquela que se encontra plasmada num dos maiores poeta-símbolo da Cultura Portuguesa: Camões.

Uma tal viagem, fá-la-emos sobretudo pela mão de Eduardo Lourenço, que escreveu textos absolutamente decisivos sobre esta temática ao estabelecer uma interessantíssima genealogia entre Camões e o Romantismo português, filiação em que o próprio filósofo nos parece inserir-se, prolongando uma já antiga e perene *forma mentis* da cultura portuguesa que, num outro local, fizemos remontar a Antero de Quental e Oliveira Martins, mas que, no que respeita particularmente à questão do Tempo tal como é vivido pela Cultura Portuguesa na forma de Saudade, radica muito particularmente em Fernando Pessoa e em Teixeira de Pascoaes.

O fio condutor do percurso a que nos propomos será a temática ontológica do Tempo e uma das suas formulações poético-existenciais, a Melancolia, concluindo assim pela presença perene de uma componente na cultura portuguesa que, *lato sensu*, designaremos existencialista, mas que em determinado sentido e nalguns momentos históricos bem precisos podemos fazer remontar à agudíssima sensibilidade poética e penetrante reflexão de que a obra de Petrarca é humano e pungente testemunho.

1. MELANCOLIA, DESEJO E TEMPO NO *SECRETUM* DE PETRARCA

A PAR DA SUBJECTIVIDADE do poeta, da apresentação da figura feminina, da complexidade da vida interior do amante, do sentimento da natureza e de aspectos especificamente métrico-estilísticos, Rita

Marnoto (Marnoto, 1997) apresenta o sentimento do tempo como uma das vertentes essenciais para caracterizar o petrarquismo.

É precisamente este aspecto que nos interessa, visto que a sua presença no *Secretum* é fundamental para a compreensão do pensamento de Petrarca. Tudo indica que esta obra tenha sido redigida no inverno de 1342-1343 que, de acordo com os seus biógrafos (Wilkins, 2003), foi um momento crítico na vida íntima de Petrarca. Mais tarde, entre 1353 e 1358, ela terá sido revista, julga-se que talvez à luz das concepções presentes na fase final da obra de Petrarca (designadamente as que enformam os *Triumphs*), incidindo tal revisão em matérias como a Cupidez, o Corpo, o Tempo, a Fama, etc., quer dizer, todos os avatares da alma que deseja ascender ao mundo divino.

De qualquer forma, é à luz de uma profunda inquietação existencial e moral que, em nossa opinião, deve ser lido este relato de uma conversa imaginária entre Petrarca e Santo Agostinho na presença de uma espectral (mas não menos real) personagem chamada Verdade. Decisivo para a compreensão da obra é o facto de que todos os problemas que vão sendo colocados ao longo do diálogo se resolvem na decidida e aprofundada meditação da morte enquanto realidade pessoal, representação imaginária a que devemos recorrer não de forma teórica, abstracta, distanciada ou mesmo estetizada, mas abordando-a como um acontecimento que em breve ocorrerá em cada um de nós:

Não é suficiente que a ideia da morte aflore ligeiramente ao nosso ouvido ou que a sua recordação aflore ligeiramente o nosso espírito. É preciso permanecer aí bastante tempo, e por uma meditação atenta analisar bem os membros dos mortos, as extremidades geladas, o peito inflamado e coberto de suor, as entranhas que latejam, a respiração que afrouxa à medida que a morte se aproxima, os olhos cavos e ferozes, o olhar lacrimoso, a fronte enrugada e lívida, as bochechas descaídas, os dentes amarelos, o nariz apertado, a língua paralisada e descamada, o paladar seco, a cabeça pesada, a respiração ofegante, a voz rouca, os tristes suspiros, o odor fétido de todo o corpo e sobretudo o horror de um rosto que se decompõe.

(PETRARCA, 1991:57).

Singular remédio este, difícil mesmo para os mais nobres de espírito, pois que, tal como afirma o próprio Petrarca, “[...] mesmo que um

espírito nobre aborde o pensamento da morte, e se livre de outras meditações que o podem conduzir à vida, [...] é-lhe impossível aí permanecer porque uma multidão de paixões o arrasta para o seu ponto de partida” (Petrarca, 1991:67).

Compreende-se assim que, do que aqui se trata é, em primeiro lugar, de uma atitude de gravidade face à vida, a qual melhor se recolhe no momento da morte: deve-se olhar para a tumba meditando que é para lá que cada um de nós vai, diz-nos, gravemente, Petrarca².

Longe de se tratar de mero tema literário ou da estetização da morte (falta de que Santo Agostinho acusará Petrarca, que tinha já imaginado desse modo a morte de Laura, pecado do qual agora se dirá profundamente arrependido)³, a conclusão que se pretende retirar desta secreta e íntima meditação é a de que “filosofar é aprender a morrer” (Petrarca, 1991:183).

E é nesta temática da morte que enraizará uma outra que perpassa todo o *Secretum* e terá as mais fundas consequências, quer literárias quer filosóficas, tanto para o Humanismo europeu em geral, como para o Humanismo português em particular. Trata-se da temática da fragilidade da vida e da natureza humana: ao longo de todo o diálogo vai sendo dito insistentemente que a vida é curta e o perigo é iminente⁴, o tempo é limitado e, por ordem da mãe-natureza, ele foge, voa⁵. Assim, para os mortais, cada dia é o último ou muito próximo do último⁶ e, verdadeiramente, não há sequer forma adequada de dizer quão inexorável é a voragem do tempo...⁷

É a própria corporalidade do homem que lhe determina uma incontornável fragilidade ontológica⁸, inserindo-o no domínio de uma incerteza comum a todo ser vivo⁹, dotando-o mesmo de maior número

² P. 182.

³ P. 128.

⁴ P. 183.

⁵ Pp. 161 e 173.

⁶ P. 165.

⁷ P. 164.

⁸ Pp. 109 e 164.

⁹ P. 76.

de necessidades do que qualquer outro animal¹⁰ e projectando-lhe uma vida feita de vicissitudes, bem como um futuro misterioso¹¹. Em suma, e de acordo com Petrarca, a fragilidade do homem deve levá-lo a ter presente que “[...] a vida é curta, os seus dias incertos, o seu destino inevitável, e ele pode morrer de mil maneiras” (Petrarca, 1991:89).

No quadro de uma tão sublinhada e pungente afirmação da fragilidade humana¹², inscreve Petrarca uma verdadeira fenomenologia da melancolia¹³ e da tristeza¹⁴ que, começando por radicar num sentimento psicológico de ausência de Laura¹⁵, acaba por instituir um profundo vazio metafísico¹⁶, uma tenebrosa tristeza da alma¹⁷, uma tão terrível ‘discórdia íntima’¹⁸ que só pode levar ao desespero¹⁹. Para esta ‘peste’ antropológica só conhece Petrarca, pela voz de Santo Agostinho, um remédio que é a esperança em Deus, a razão dos filósofos e a educação da vontade e do desejo conforme ao ensinado pelos estoícos.

Mas Petrarca parece resistir e continua a falar-nos ao longo do diálogo em angústia²⁰, no terror da morte²¹, na dúvida²² e na incerteza²³ como elementos de uma violência interior que não deixa sossegar o corpo nem promete quietude à alma²⁴. De resto, o diálogo não se encerrará sem que possamos recolher na obra uma singular antropologia da qual se deduz, naturalmente, também uma muito específica gnoseologia.

¹⁰ Pp. 88-89.

¹¹ Pp. 108 e 164.

¹² Pp. 39, 52, 54 e 72.

¹³ P. 102.

¹⁴ P. 99.

¹⁵ P. 64.

¹⁶ P. 90.

¹⁷ Pp. 99-101 e 115.

¹⁸ P. 67.

¹⁹ P. 72.

²⁰ P. 104.

²¹ P. 35.

²² P. 60.

²³ P. 108.

²⁴ P. 94.

Em termos antropológicos, Petrarca apresenta-nos o Homem como um ser cindido entre corpo e alma²⁵, entre paixão e razão²⁶. A questão do amor nas suas complexas relações quer com o corpo, quer com a alma, torna-se um dos temas que maior perplexidade e resistência trará para o interior da obra, recusando-se Petrarca a aceitar a resolução das suas próprias contradições por via meramente racional de carácter platonizante. Chegando a aceitar que amou o corpo de Laura para além da alma²⁷, Petrarca resiste por longo tempo a anuir a esta profunda verdade que Santo Agostinho lhe indica, e só acaba por admiti-la porque compreende que é a voz da experiência que lhe fala. Na verdade, nestes assuntos a razão não basta, e são necessárias a experiência e a vontade para verdadeiramente compreender²⁸. A importância da beleza do corpo acaba também por ficar estabelecida, embora reconhecendo que ela origina um estado de violência interior que faz do amor humano um desvio ao amor divino²⁹. Porque Petrarca conhece bem os meandros da dialéctica amorosa³⁰, conclui que o melhor é evitar estoicamente as paixões, até porque acabamos por amar perversamente as lágrimas e os suspiros³¹.

Mas, por outro lado, a adesão ao estoicismo puro³² constitui árdua e constante dificuldade, pois é um ideal difícil³³, que não se destina ao vulgar dos mortais³⁴, mas apenas aos verdadeiros Homens³⁵. Evitar a paixão seria assim um acto de vontade e de uma razão³⁶ serenas³⁷. Mas já todo o terceiro diálogo do *Secretum* nos apresenta as dificuldades em ceder às ideias de que amor e glória são duas paixões nefastas³⁸,

²⁵ Pp. 51 e 87.

²⁶ P. 114.

²⁷ P. 145.

²⁸ Pp. 147-148.

²⁹ Pp. 139 e 140.

³⁰ P. 136.

³¹ Pp. 142-143.

³² P. 43.

³³ Pp. 38 e 45.

³⁴ P. 40.

³⁵ Pp. 56 e 86.

³⁶ Pp. 105-116.

³⁷ P. 115.

³⁸ P. 123.

chegando mesmo Petrarca a afirmar que as opiniões são livres e relativas e que ele manterá de qualquer forma a sua, pois que embora podendo vir a ser falsa, ele tem o direito de se querer iludir consciente e alegremente³⁹.

Ao leitor não escapa assim que, para além do platonismo assumido explicitamente por Petrarca⁴⁰, está latente uma visceral recusa em negar o mundo e praticar uma via ascética pura, tanto mais que o *Secretum* termina precisamente com a obstinada fala de Francisco que afirma as suas dificuldades em contornar a sua própria natureza, embora lamentando tal facto. De resto, a articulação do desejo, da vontade, da razão, dos livros e da experiência constituirão os elementos decisivos de uma determinada gnoseologia patente na obra. Antes de tudo, e distanciando-se dos métodos medievais, Santo Agostinho recorda que conversar é diferente de disputar⁴¹, pois que só o primeiro implica uma disposição benévola de espíritos que se vinculam na procura da verdade. Para além disso, conhecer é diferente de definir⁴², assim como saber é diferente de agir. Retomando aqui a interessantíssima problemática relativa à vontade e ao desejo que frequentemente se opõem à razão, mesmo à mais esclarecida, Petrarca recorda que razão e vontade são dois aspectos diferentes implicados na acção⁴³. Agir implica não só a vontade, o que já de si é complexo, mas também a correcta instrução do desejo, o que ainda é mais difícil⁴⁴. Do mesmo modo, conhecer as grandes obras é diferente de retê-las na memória e meditar nelas por um esforço de vontade⁴⁵.

De qualquer forma, Petrarca promove a valorização da experiência em pé de igualdade com os livros⁴⁶, articulando constantemente a cultura greco-latina⁴⁷ com as verdades do Cristianismo e da Patrística. De resto,

³⁹ P. 125.

⁴⁰ Pp. 49, 64, 79 e 94.

⁴¹ Pp. 54 e 121.

⁴² P. 55.

⁴³ P. 40.

⁴⁴ P. 50.

⁴⁵ Pp. 38, 73, 111 e 112.

⁴⁶ P. 56.

⁴⁷ P. 76.

poetas e filósofos concorrem para a verdade cristã⁴⁸, embora do ponto de vista existencial a questão decisiva seja o *querer*⁴⁹. Não é por isso de estranhar que o mais importante de todo o conhecimento seja o conhecimento de si próprio⁵⁰, onde verdadeiramente tudo se decide.

Uma última nota apenas para salientar a interessantíssima referência de Petrarca para o olhar humano, considerando-o relativo, pois a nossa percepção do mundo depende em primeiro lugar da posição em que nos encontramos, mas também da vontade de querer olhar⁵¹.

Na realidade, trata-se de uma gnoseologia de profundas e inesperadas consequências, não tanto pelos seus desenvolvimentos posteriores que se verterão quase sempre, sobretudo entre nós, num neo-platonismo mais ou menos estereotipado que se considera herdeiro do humanismo italiano em geral, e de Petrarca em particular, mas antes de tudo por aquilo que deixa por resolver e mantém como antinomia irresolúvel *a priori*, resistindo em mantê-lo como desafio humano incontornável em direção a um ideal de perfeição.

Por resolver fica, assim, não só a oposição dialéctica entre vontade e razão, mas também a articulação entre beleza ideal e beleza física, amor divino e humano, os livros e a experiência, corpo e alma, mundo físico e espiritual. É esta irresolução que, em nossa opinião faz de Petrarca o vulto que na cultura europeia instaurou com singularidade e vigor uma sensibilidade e exigência teórica e existencial que nós hoje designamos como sendo a própria do homem moderno, herança que Camões tão originalmente soube recolher e aprofundar.

2. DE CAMÕES AO ROMANTISMO: A HERMENÊUTICA CULTURAL LOURENCEANA

UMA RÁPIDA ABORDAGEM de alguns manuais de literatura, filosofia e cultura portuguesas mais utilizados em Portugal levar-nos-ia a concluir que teria sido fraca ou pelo menos intermitente a importância de

⁴⁸ Pp. 38, 40, 66 e 113.

⁴⁹ P. 93.

⁵⁰ Pp. 73-74.

⁵¹ P. 107.

Petrarca no contexto português. Na verdade, na *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes (Saraiva e Lopes, 1975), as referências ao nome de Petrarca são meramente pontuais, não havendo investigação sobre a sua obra, ou visão de conjunto da sua presença na cultura portuguesa. Nas *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas* de Hernâni Cidade (Cidade, 1975) a situação é idêntica, bem como na *História da Cultura em Portugal* de António José Saraiva (Saraiva, 1950). Mais recente e especificamente dirigida à temática que aqui nos interessa é a *História do Pensamento Filosófico Português*, dirigida por Pedro Calafate (Calafate, 2002) que, no seu segundo volume, relativo ao Renascimento e Contra-Reforma, apresenta apenas uma referência a Petrarca, no domínio da Estética e relativa a Francisco da Holanda, não se abordando em nenhum momento o universo mental e vivencial do vate italiano, quer ao abordar os “Humanistas filósofos” André de Resende, João de Barros, D. Jerónimo Osório e Álvaro Gomes, quer no estudo de autores que se situam entre a reflexão filosófica e uma via de espiritualidade mística, tal como frei Heitor Pinto.

Não é aqui o lugar para descortinar as razões de tal ‘distracção’ crítica, sobretudo nos domínios da cultura e da filosofia. De qualquer forma, parece-nos que a mundividência e reflexão petrarquistas penetraram não só os escritos e as reflexões de muitos dos nossos filósofos de quatrocentos e quinhentos (entre outros, Leão Hebreu, Sá de Miranda, Garcia de Resende e Bernardim Ribeiro), como também a sua sensibilidade e o seu coração. Entre eles e mesmo antes deles, D. Duarte, Rei-filósofo, um homem do sentimento melancólico (a saudade), que, com os seus irmãos, teria constituído um primeiro escol pré-humanista em Portugal. Destacam-se nesta linha as problemáticas relacionadas com a preocupação estoica da articulação da vontade com o entendimento, e neste contexto a importância concedida à memória, mas sobretudo à análise da tristeza, da morte e da contingência que é o próprio homem. Daí o capítulo dedicado à saudade, que é vista quer como um sentimento de tristeza quer de alegria, pré-anunciando desta forma a ambivalência deste sentimento em Camões.

Tratando-se também de uma análise confessional aquela que nos revela o *Leal Conselheiro*, D. Duarte (1999) mover-se-á num peculiar triângulo lógico-existencial determinado por Thánatos, Eros e Poder,

procurando a serenidade interior na moral estoíca, num quadro teológico profundamente cristão. A sua particular sensibilidade pré-humanista, ou já humanista, não pode deixar de nos remeter para o mesmo quadro de preocupações e de soluções teóricas de alguns problemas que, mais do que especificamente petrarquistas, são filhos de um tempo e de uma mundividência de que Petrarca é um dos mais ilustres precursores.

Mas é sem dúvida Camões aquele que, até hoje, tem merecido maior atenção dos críticos, no que respeita à apropriação e ao diálogo vivo com a herança petrarquista. Não é que na lírica ou na épica de Camões se expresse uma filosofia *tout-court*, ou que ‘por de trás’ do poema haja algo mais importante do que aquilo que o próprio poema diz na sua textura propriamente poética. É o próprio Eduardo Lourenço que o afirma já desde 1948 em relação ao romance em particular, mas também à literatura em geral (Lourenço, 1983c), para o reafirmar mais tarde a propósito precisamente da forma como havemos de compreender a eventual presença de Platão em Camões: “o *ser do poema* não só goza de uma autonomia em relação a toda a visão metafísica que possa estruturá-lo, como tal autonomia reside justamente no intervalo irreduzível que separa nele o seu *ser próprio* do horizonte conceptual que nele se funde ou de que depende” (Lourenço, 1983b:19). E o que é válido para Platão também o será para Petrarca, notando Eduardo Lourenço que aquilo que a ambos aproxima é o facto de as suas obras sinalizarem, respectivamente, o nascimento e o aprofundamento da “[...] Melancolia Moderna, quer dizer, precisamente, do sentimento da existência humana prisioneira do tempo. Tanto vale dizer, de nada, mas de um nada que dura” (Lourenço, 1983b:47.) Uma tal melancolia conduziria inexoravelmente ao “[...] desespero humano [...] sem remédio, se, ao contemplar a fundo a face vazia do Tempo, nós não pudéssemos aperceber sob ela, por uma espécie de inversão de perspectiva, já com sabor pascaliano, o olhar pleno e imóvel da Eternidade” (*ib.*).

Em Camões, Eduardo Lourenço sublinha o tempo existencial que releva da contínua mudança a que tudo parece estar sujeito e que se verte em parte na temática do ‘desconcerto do mundo’, mas ultrapassa-a para atingir uma espécie de ‘des-concerto’ da própria razão nele imersa, no momento em que a própria razão ‘oscila’ face ao poder devorador do próprio tempo, não só poder de corrupção, mas também

de desilusão, no momento em que a própria memória é atingida de absurdidade. É por isto que Lourenço pode afirmar que a experiência do tempo, em Camões, é simultaneamente menos clara e mais complexa de que a de Petrarca, mas instituindo-o com redobradas razões num espaço de modernidade no que se refere ao seu enquadramento existencial e conceptual.

A originalidade de Camões encontra-se não numa qualquer reflexão abstracta mas na sua relação com o Poema, na relação do Poeta com a própria escrita: “É na relação do Poeta com a sua própria escrita que a pressão do *tempo* é apreendida no seu real alcance, é no acto em que ela se exerce, nesses arrependimentos criadores tão típicos de Camões, nesse regresso reflexivo sobre o que acaba de nascer-lhe sob a pluma para se tornar por seu turno objecto de percepção e turvação que o monstro temporal, de que Santo Agostinho falou, revela o seu império sobre a alma do Poeta” (Lourenço, 1983b:53).

Aquilo que Jorge de Sena designava por ‘dialéctica camoniana’ é baptizado de ‘razão oscilante’ por Eduardo Lourenço, querendo com isso sublinhar o facto de o Poeta criar em si duas ‘metades’, constituindo aí o espaço de uma interrogação em que a sua ‘razão vacila’.

Em última análise, Camões é, para Eduardo Lourenço, o símbolo da agonia da cultura medieval e a metamorfose de uma nova cultura de que ele é o exemplo ímpar entre nós (Lourenço, 1983d), mas também imagem de um Camões–Acteon, quer dizer do “Príncipe do Desejo e da Morte que nele se esconde” (Lourenço, 1983a:32). Desejo, morte, melancolia, ausência e tempo, eis algumas das principais chaves de compreensão de Camões no horizonte de Petrarca, mas também pistas para compreendermos a particular hermenêutica que a partir daqui Eduardo Lourenço aplicará à Cultura Portuguesa.

No ensaio que maior número de publicações conheceu de entre todos os já escritos por Eduardo Lourenço, o filósofo da cultura regista a apropriação que o romantismo fez de Camões e da sua obra. Se por um lado esta apropriação pode parecer surpreendente, Lourenço recorda que o romantismo é o corolário natural do tipo de sensibilidade cultural que nasce com Camões, Tasso, Cervantes, Shakespeare, todos eles de alguma forma “[...] precursores de uma angústia existencial profunda, mas também os que tiveram um destino maldito por causa do seu génio, incompatível com a ordem do mundo que os rodeia. Em

última análise, com a referência transcendente em que essa ordem se sustenta” (Lourenço, 1999:144). Por razões de índole histórica, mas também por ação da revolução romântica a que o séc. XIX português assistiu, Camões vem a tornar-se um herói romântico, cujo futuro destino se passará a identificar com o da própria pátria: “(...) poeta, com a sua voz grave de herói extenuado, com a sua indignação perante a arbitrariedade da sociedade e dos poderosos, com a sua angústia tão moderna perante o desconcerto da história e do tempo, sem falar da vertigem erótica que perpassa nalgumas das mais famosas estrofes do poema” (Lourenço, 1999:146). E será nesta atmosfera moderna que Eduardo Lourenço irá integrar numa mesma linha de sensibilidade poética e cultural figuras tão diversas como Antero de Quental, Oliveira Martins, o Junqueiro da ‘Pátria’, Pascoaes e Pessoa (este de um modo já diverso).

Não é aqui o momento adequado para aprofundarmos esta genealogia cultural, na qual podemos sem hesitação incluir também a obra de Eduardo Lourenço. Não podemos, no entanto deixar de nos referir aos laços que unem o nosso filósofo da cultura a esta tão importante vertente da cultura europeia em geral, e da cultura portuguesa em particular. A sua obra está perpassada por uma profunda angústia existencial e uma incessante busca de sentido, que coincide com um singular questionamento, simultaneamente metafísico e poético, do Tempo e da saudosa melancolia que o acompanha. As temáticas da Ausência e da relação poética ao mundo como forma privilegiada de abordar uma tal situação existencial, bem como a fragilidade da condição humana e a *fragmentação* do sujeito, estruturam todas as múltiplas e diversas reflexões de Eduardo Lourenço nos últimos 60 anos, testemunhando já não somente aquilo que poderíamos designar por modernismo, mas inaugurando com o seu tão amado Pessoa, o pós-modernismo na cultura portuguesa contemporânea.

Filhos de Petrarca e de Camões? Nada que nos pareça demasiado improvável até porque, recordêmo-lo, Petrarca acaba o seu *Secretum* prometendo a Santo Agostinho que recolherá *os fragmentos dispersos da sua alma* e que tentará cuidar de si, embora tal tarefa não se lhe afigure fácil, nem de sucesso garantido, pois que, tal como secretamente confessa, não pode Petrarca matar o *Desejo*, isto é, negar essa espécie de nada, que é, como sublinha Eduardo Lourenço, ‘um nada que dura’.

BIBLIOGRAFIA

- Albuquerque, Luís, “Pedro Nunes” (1971), *Dicionário de História de Portugal*, Joel Serrão (dir.), Porto, Livraria Figueirinhas, 1971: 171-172
- Calafate, Pedro, *História do Pensamento Filosófico Português*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002
- Cidade, Hernâni, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1975
- D. Duarte, *Leal Conselheiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999
- Lourenço, Eduardo, “A Amorosa Iniciação” (1980/3/21), *Poesia e Metafísica – Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa, 1983a: 1-7
- id., “Camões e o Tempo ou a Razão Oscilante” (1972), *ib.*, 1983b: 31-49 (Conferência realizada em 1972 na Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português em Paris, por ocasião do 4º Centenário da publicação de *Os Lusíadas*)
- id., “Camões-Actéon (Para um Reexame da Mitologia Cultural Portuguesa)” (1970/3), *ib.*, 1983c: 11-30
- id., “O Século de Camões” (1980/1/12), *ib.*, 1983d: 73-77
- id., “Romantismo, Camões e a Saudade” (1987/11), *Portugal como Destino, Seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999: 143-154 (Comunicação ao colóquio “Le XIX^e siècle au Portugal. Histoire-Société-Culture-Art”, Paris, 5 a 7 de Novembro de 1987)
- Marnoto, Rita, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Universidade de Coimbra, 1997
- Martins, José V. de Pina, *Petrarca, esse Primeiro Moderno*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural de Paris, 1974
- Petrarca, Francesco, *Mon Secret*, (trad. du latin et présenté par François D. Desrousilles), Paris, Éditions Rivages, 1991, 4. ed.
- Rossi, Giuseppe Carlo, “O Petrarca Humanista na Obra de Frei Heitor Pinto” (1959), *III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Lisboa, 1959: 345-358
- Saraiva, António José, *História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Jornal do Fôro, 1950
- Saraiva, António José e Lopes, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1975, 8. ed.
- Wilkins, Ernest Hatch, *Vita del Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 2003 (n. ed.)

PETRARCA E A FIGURA DO POETA EM PORTUGAL: APROXIMAÇÕES A UMA TEORIA DO CÂNONE

HÉLIO J. S. ALVES

À memória do Prof. José da Costa Miranda

NAQUELE FIM DE TARDE, quase ao pôr-do-sol, Massinissa, rei dos núbidas e aliado dos romanos, dilacerado entre o amor e o dever, decide deixar para sempre a bela Sofonisba. Este momento crepuscular do poema *Africa* de Francesco Petrarca é observado a partir do ar pelo próprio Sol poente. O astro celeste, renomeado Apolo, apieda-se da cena porque ela lhe lembra o que ele próprio sofreu por causa de Dafne. “Laureaque ante oculos stabat sua sacra”, “tinha o seu sagrado louro à frente dos olhos” (5.480). É chamando a atenção para este trecho que Philip Hardie, num valioso ensaio acerca da epopeia novilatina do Renascimento, nos recorda que a tentativa épica de Petrarca não se afasta tanto dos seus *Rerum Vulgarium Fragmenta* como se poderia pensar¹. O mito constituinte do universo lírico de Petrarca, que metaforiza sujeito e objecto da representação poética, amante e Laura em Apolo e Dafne, faz a sua aparição também em campo épico.

Pessoalmente, gostaria de aproveitar a chamada de atenção do estudo de Hardie para ir um pouco mais longe, propondo que a cena de Apolo e Massinissa, incluídos os seus imediatos antecedentes e subsequentes narrativos, constitui, em parte, a alegoria duma reflexão petrarquiiana em torno de dois modos de expressão poética, o lírico e o épico. Com efeito, o quinto livro da *Africa*, em que se desenvolve a história dos dois

¹ Na expressão do estudioso, a cena é das que gera “generic complexities”, complexidades de género literário: Philip Hardie, “After Rome: Renaissance Epic”, in A. J. Boyle (ed.), *Roman Epic*, Routledge, London and New York, 1993, p. 302

amantes muito para além do que Tito Lívio, a fonte textual ali privilegiada, havia assinalado, constitui o Livro central do poema e a charneira que liga a fase profética e escatológica da formação heróica de Cipião Africano, o protagonista, nos primeiros quatro livros, à segunda fase, a dos últimos quatro, que corresponde à concretização militar e moral das virtudes do mesmo herói. Pelo meio encontra-se este aparente desvio de percurso e de protagonismo, no qual, como que em *mise-en-abyme*, se desenrolam os grandes temas de combate entre o amor e a glória, a *cupiditia* e a razão, mas também, numa estruturação ideológica que vinha já de longe, entre a lei e a ordem euro-ocidentais, e a dissolução e as sombras afro-orientais, entre a civilização representada por Roma e a barbárie simbolizada por Cartago, e até, entre os sólidos valores masculinos e as tibiezas femininas. Massinissa, o númida, fraqueja e oscila entre Sofonisba, a voluptuosa rainha líbia, e Cipião, o romano de virtudes divinas, sendo que quase todo o livro quinto se dedica ao conflito íntimo entre as duas tendências, até ao triunfo final da via masculina e épica, projectando o caminho da virtude.

Não, todavia, sem o sentimento de perda que a metáfora apolínea ilustra. Os louros literários que na *Africa* estão do lado da epopeia, num esforço consciente de resolução dos dilemas do sujeito petrarquiano, não deixam de parecer, ao Sol que ilumina toda esta “cena primordial de instrução” moral, intelectual e literária², valores menos certos e definitivos do que o impulso narrativo principal do poema parecia instaurar e confirmar. O crepúsculo surge, aqui e noutros momentos de Petrarca, como metáfora do entre-lugar³ em que se joga a identidade do sujeito, cuja escrita, concebida no contínuo entre luz reticente e sombra em crescendo, vai deixando perder aquilo que ela mais ardentemente deseja⁴. A atenção de Apolo à memória literária

² Sobre a “cena primordial de instrução” (*Primal Scene of Instruction*), expressão criada a partir de Freud e Derrida, vd. Harold Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, 1975, capítulo 3.

³ O conceito de “entre-lugar” foi aplicado por Silviano Santiago, no Brasil, à identidade cultural das literaturas latino-americanas.

⁴ Veja-se em particular o soneto *RVF* 188 e um trecho do *De Vita Solitaria* 1.2, nos quais o crepúsculo é símbolo central da crise sentida por Petrarca entre a vida virtuosa idealizada e a força real dos desejos e das paixões.

permite que a opção de Massinissa apareça na sua verdadeira natureza de sacrifício, não apenas da vida da personagem, mas, de forma muito mais abrangente, do próprio acto de escrever.

Como nas *Rime Sparse*, o bardo surge figurado na *Africa* à laia do deus dos poetas, recordando a sua Musa. O mito solar constituinte da figura do poeta petrarquiano despenha-se sobre a mais canónica das práticas épicas, tornando o exercício do género literário mais prestigiado também num exercício apolíneo, no sentido em que Petrarca utiliza na epopeia a mesma figuração do poeta que vai utilizando nas Rimas. Contudo, o processo aparece-nos diferente, condicionado que é pelo radical de apresentação que a mudança de géneros impõe. Assim, enquanto na lírica a ficção se elabora em torno duma construção autobiográfica, na *Africa* o regime predominante da terceira pessoa provoca a identificação da figura apolínea com o herói da narração. São os sentimentos representados para o herói que se repercutem na figura do poeta. É Massinissa, dividido entre moral social e desejo pessoal, que representa, *re-figura*, no acto épico de narrar, a metáfora mitológica que articula o poema petrarquiano. Temos na epopeia, portanto, uma situação nova, em que a significação se produz mediante a articulação entre herói e figura primeira do autor, ou seja, em que o poeta se ficcionaliza, internamente ao discurso, como uma combinação daquilo que o representa – a metáfora solar – com aquilo que representa o protagonista. Neste sentido, a acção particular de Massinissa que suscita o pensamento identificativo de Apolo possui, inevitavelmente, virtualidades semânticas sobre o modo como o poeta é representado pelo poema épico.

Volens nolens, a situação narrativa que há pouco resumi complexifica a mimese do sujeito se a compararmos com a lírica. Se é verdade que o Apolo das *Rime* escreve precisamente porque se *alimenta* do afastamento e da frustração do seu amor, o Apolo da *Africa* não pode senão *lamentar* a opção epicamente inevitável pelo dever marcial do herói, e rezear a perda improdutiva e definitiva da sua Dafne. Os louros que Petrarca vislumbra na memória do Livro Quinto não são os louros da glória militar mas aqueles proporcionados pela figura feminina, pela Musa-Laura metaforizada em Dafne. Da forma mais misteriosa, o poeta representa-se como criatura divinatória, como o deus Apolo, a prever o sentido da sua herança e do reconhecimento da obra

entre os pósteros. Naquele breve instante de nostalgia solar, alastrado, mediante a hesitação de Massinissa, a todo o quinto livro da *Africa* – no fim de contas, a espinha dorsal do poema –, pressente-se a dúvida de Petrarca perante o seu projecto, uma dúvida relativa à sua posteridade poética, manifestada sob a forma duma angústia abafada entre o sentido do dever, ameaçado de consequências intimamente insatisfatórias ou mesmo frustrantes, cuja expressão poética era a epopeia, e o impulso amoroso pela Musa, a narração lírica do seu encontro-desencontro com Laura, afinal conducente ao verdadeiro *lauro*...

O que estou a levantar com estas considerações é a questão da “figura do poeta”, uma expressão que utilizo no meu título e que exige esclarecimento. *Figura* significa simultaneamente *forma*, no sentido físico e plástico que surge inicialmente em latim, e *tropo*. Os tratadistas clássicos aplicavam *figura* a todo o discurso que, retórica e poeticamente, se exprimisse intencionalmente de maneira indirecta; mas aplicavam a palavra particularmente para significar a arte da alusão, a arte de esconder aquilo que efectivamente se diz. Finalmente, com o advento do Cristianismo, *figura* tornou-se sinónimo de *alegoria*, isto é, o sentido ao mesmo tempo recôndito, profundo e prévio dum discurso. A figura tornava-se *pré-figura*, a forma e também o significado ocultos que antecipam o futuro, que enviam uma mensagem sobre as coisas que hão-de vir.

Se pensarmos bem, Homero, já poeta-teólogo para os Antigos, e Virgílio, o príncipe da poesia em latim, foram resgatados para a Idade Média fundamentalmente porque se consagrou a sua capacidade prefigurativa, a capacidade, inscrita nos seus poemas, de alegorizar o devir. Ao dar testemunho de que Virgílio profetizou, *in ænigmate*, a vinda do Salvador, os comentadores medievais confirmavam que o título de poeta correspondia ao de *vates*, ou seja, que o poeta escrevia na presunção de que o significado da sua obra seria concretizado pelo futuro. O segredo da actividade verdadeiramente poética era visto, pois, como o da mutação da figura em prefiguração, mediante acções de alguma maneira intencionais (o que não quer dizer explícitas) dos autores sobre os seus textos. A hermenêutica clássica, ocidental e cristã, extraía esta *intentio auctoris* correspondente à “verdade” do texto, cujo código de base incluía precisamente a regra dos futuríveis figurados, para a reconstruir decodificada, convalidando e estendendo o devir do significado textual.

Se há dois elementos do que hoje chamaríamos “teoria poética” em que Petrarca insiste particularmente, são eles 1) o discurso figurado como ocultação e 2) o carácter futuroológico da actividade literária. Não surpreenderá, portanto, que, quer por intermédio da teoria hermenêutica assimilada na sua época, quer pelas características idiolectais do autor, o primeiro elemento referencie com frequência o segundo. O poeta de Arezzo traz para a literatura profana o ideário hermenêutico das epístolas de Paulo e dos tratados de Agostinho, utilizando a figura de Laura, cujo antítipo mitológico é Dafne, como veículo dum significado prospectivo de mil anos de leitura. A escrita de Petrarca fez-se para a compreensão figurativa daqueles que hão-de nascer; ela propõe-se como a letra duma unção a realizar-se. Esta espécie de milenarismo secular, que encontramos reformulado, por exemplo, na *Collatio Laureationis* de 1341, encontra a sua forma mais desenvolvida na epopeia. Petrarca, como escreveu Tillyard, “considerava a sua *Africa* um tipo de regeneração subsequente”⁵. Na primeira pessoa, o sujeito da *Africa* reivindica para o seu livro a capacidade profética de anunciar uma boa-nova: “Es post me victura diu, meliora supersunt / Secula” (9.454-5), “viverás muito tempo depois de mim, em séculos melhores”. A vinda do cantor de Cipião chega a ser profetizada em sonhos intratextualmente, numa *visio* de história literária que dá bem o indicador de como a nova poesia desenha os circuitos da própria sobrevivência na memória dos séculos.

Todavia, a *Africa* acabou por se tornar, para o seu autor, numa obra organicamente imperfeita, nas palavras de Vincenzo Fera⁶. Ao contrário do que sucedeu com os *fragmenta*, no fim de contas inteiros e completos, a epopeia de Petrarca veio, no concreto, abrir as brechas do dilaceramento intergenérico que levou o autor a inscrever nela as fragilidades que viriam a orientar a sua recepção⁷. As determinações

⁵ E. M. W. Tillyard, *The English Epic and its Background*, Chatto and Windus, London, 1954, p. 189.

⁶ V. Fera, *La Revisione Petrarquesca dell'“Africa”*, Centro di Studi Umanistici, Università degli Studi di Messina, Messina, 1984.

⁷ Sobre o desmembramento das *Rime* de Petrarca como forma de realizar a perpetuação duma inteireza, vd. Nancy Vickers, “Diana described: scattered woman and scattered rhyme”, in Elizabeth Abel (org.), *Writing and Sexual Difference*, University of Chicago Press, 1982, pp. 95-110.

explícitas depositadas na lírica e no poema épico escondem, e até invertem, a real natureza dos respectivos projectos. No caso da *Africa*, a dúvida inconfessadamente alegorizada é aquela que o quinto livro insinua: a de que o poema significa algo que poderá não se materializar, que ele talvez prefigure, afinal, um vazio⁸.

Estes efeitos de canonicidade, se assim lhes podemos já chamar, os modos como os textos poéticos petrarquianos inscrevem o destino futuro deles mesmos, podem ser observados na história literária portuguesa no que diz respeito às realizações que vêm a figurar o “eu”. É na prática renascentista, entendida *lato sensu* desde Sá de Miranda ao século XVII, que a poesia em língua portuguesa se vê obrigada a um confronto com a obra de Petrarca, ao nível das estruturas métricas, prosódicas, estróficas, sintácticas, ao nível lexical, ao nível das formas (do soneto ao cancionero narrativo) e ao nível temático, como o sentimento da natureza, a efígie da amada e a intimidade do sujeito amante, níveis estudados em profundidade por Rita Marnoto no seu indispensável livro sobre *O Petrarquismo Português*. Ora as oscilações entre os modos lírico e épico, particularmente no plano da figuração do sujeito enquanto poeta, encontram em Petrarca uma presença com tanto de numinoso e opressivo, quanto de subtil, variável e complexo, uma presença determinante nas formas que tomou o repto da prefiguração e os seus efeitos correlatos no cânone.

Começo por referir três poemas líricos de três poetas do Renascimento português que, como procurarei deslindar, exigem interpretações alegóricas dirigidas para a compreensão das peculiaridades autoreflexivas de cada um dos autores, na construção dos seus diferentes idiolectos

⁸ Justifica-se aqui uma nota explicativa de prevenção. De facto, atribuo à *intentio auctoris*, quer o literal signico, quer o alegórico simbólico, já que é necessário ter em conta a modernidade do sujeito humano petrarquiano e pós-petrarquiano, um sujeito de consciência cindida e complexa, passível de intenções diferentes e até autocontraditórias. Não faz sentido, neste contexto, promover uma falsa desresponsabilização do autor perante a obra, ou perante um suposto e anacrónico inconsciente, ou ainda perante o leitor intérprete, este último até pelas razões aqui expostas. É o poeta que fabrica a sua *persona* autoral, conforme a vontade, os desejos, os receios e também as circunstâncias sócio-culturais.

em face da obra de Petrarca. Os sonetos que se iniciam pelos versos “Sol que já tantas voltas aos céus deste”, “Quando o Sol encoberto vai mostrando” e “Já tramontado o Sol do assento puro”, publicados respectivamente em 1598 (postumamente) por António Ferreira, em 1595 por Luís de Camões (também postumamente) e em 1596 por Vasco Mousinho, são a prova de que o sentido referencial da lírica pós-petrarquiana, a existir, constrói-se em torno duma obsessão, não apenas pela autorepresentação inquiridora, mas também pela personalização duma figuratividade que é percebida como inapelavelmente recheada e repleta por Petrarca. O Sol daqueles primeiros versos revela-se sempre petrarquista, no sentido em que configura o poder poético de Apolo, o poder invencível da Ordem literária e cultural, perante o qual, nem a constatação de que aqueles sonetos portugueses constituem obras-primas do género chega para os consolar dessa espécie de *destituição figurativa* a que a poesia de Petrarca os sujeita. Dito de outro modo, aqueles sóis não são, nem podem ser, elementos da paisagem natural, e o seu referente nunca é exterior à poesia; antes enchem com uma luz demasiado brilhante a prática escritural dos candidatos à posição de autores da própria poesia.

Sol, que já tantas voltas aos céus deste
 E de todas me viste estar chorando,
 Faze que este teu lume, que tomando
 Vás doutra luz qual nunca cá tiveste,
 5 Minhas lágrimas seque, se soubeste
 Algum' hora ser triste e chorar, quando
 Aquele amado teu louro abraçando
 Tornar-lhe sua forma não pudeste.
 Ah Febo, qu' inda tu da dura terra
 10 Abrandar tua planta a ti podias,
 Inda com doces lágrimas regala.
 Eu como abrandarei ãa dura Serra,
 Por quem as noites choro, choro os dias,
 E não m' ouve, nem vê, nem crê, nem fala?

(António Ferreira, *Poemas Lusitanos*,
 soneto 1.22. ed. T. F. Earle)

Thomas Earle, ao comentar este soneto de António Ferreira, sugere que se trata dum desafio a Petrarca, duma reivindicação de superioridade baseada no maior sofrimento do poeta pelo amor de Serra do que o daquele Febo pela sua Laura⁹. É inegável que o soneto se torna incompreensível sem uma leitura que reverta o significado para os fenómenos inerentes à própria escrita. Basta tentar fazer com ele uma interpretação “romântica” e paisagística: como se decidiria o significado dos versos 3 e 4 onde se diz que o Sol não é a fonte da sua luz que não é sua? O texto fornece-nos, porém, os dados necessários à compreensão, ao apontar os recursos e a técnica petrarquistas de auto-interpelação. Essa “outra luz” que está por trás do Sol depois nomeado Febo é o nome da metáfora duplamente cósmica e mitológica que o traduz: naturalmente Petrarca e o seu cancionero “apolíneo”. Serra, a amada do sujeito, é o contrário mesmo da luz petrarquiana, é a Musa cuja frieza coloca em dúvida, e chega a denegar, o exercício triunfal do poema. Neste sentido, o efeito retórico do soneto de Ferreira reside na comunicação da incapacidade do sujeito para obter condições literárias (individuais, sociais e culturais) equivalentes às que permitiram a Petrarca o louro de Apolo, o reconhecimento poético que faz com que o deus ainda agora, no século XVI, “regala” a Musa com as suas lágrimas. Por contraste, Serra é, manifestamente, uma Dafne improdutiva, uma Dafne que “não fala”. Por isso, a sequência dos sonetos amorosos de Ferreira, autobiograficamente petrarquista, entender-se-á melhor quando se interpretar semiótica em vez de referencialmente o trajecto que vai da relação com Serra, impeditiva da concretização e conservação dum espaço literário próprio, ao “amor novo” e “novo sol” de sonetos posteriores da mesma sequência¹⁰.

É também uma Amada-Musa que carece de poderes discursivos suficientes aquela que encontramos no soneto “Quando o Sol encoberto vai mostrando” de Luís de Camões:

⁹ Cf. T. F. Earle, *Musa Renascida. A poesia de António Ferreira*, Caminho, Lisboa, 1990, pp. 153-4.

¹⁰ Refiro-me aos sonetos 1.33 e seguintes dos *Poemas Lusitanos* de Ferreira.

- Quando o Sol encoberto vai mostrando
 Ao mundo a luz quieta e duvidosa,
 Ao longo de ãa praia deleitosa,
 Vou na minha inimiga imaginando.
- 5 Aqui a vi, os cabelos concertando;
 Ali, co' a mão na face, tão fermosa;
 Aqui, falando alegre, ali cuidosa;
 Agora estando queda, agora andando.
- 10 Aqui esteve sentada, ali me viu,
 Erguendo aqueles olhos tão isentos;
 Aqui movida um pouco, ali segura;
 Aqui se entristeceu, ali se riu;
 Enfim, nestes cansados pensamentos
 Passo esta vida vã, que sempre dura.

(Luís de Camões, *Rimas*, 1595, fl.8v; ed. Hélio J. S. Alves)

O decalque do poema que começa “Sennucio, i’ vo’ che sapi in qual manera” (RVF 112) é preparado mediante uma reflexão acerca dos poderes de Petrarca, precisamente na única estrofe de Camões, a primeira, que não depende, ao pé da letra, daquele soneto do *Canzoniere*¹¹. Um sintagma de recorte petrarquista (“minha inimiga”) associa-se a um Sol que está para o sujeito camoniano como a aura (*l’aura*) está para o seu predecessor. Camões toma os vocábulos de Petrarca na sua acepção propriamente artística, isto é, como significantes duma atmosfera sugestiva que emana do próprio poema e da musa que o torna possível. Essa atmosfera, toldada e “duvidosa” pelo esforço visionário próprio do poeta português, está ocupada quase totalmente pelo Apolo italiano. Por efeito de silepse, o tropo disjuntivo que no *contexto* tem um valor semântico incompatível com aquele que possui no *intertexto*¹², o Sol que brilha como Petrarca é o mesmo Sol que se encobre como Camões.

¹¹ Com efeito, mesmo os dois últimos versos do soneto de Camões possuem quase sempre equivalentes no léxico utilizado naquele soneto de Petrarca na primeira quadra e no último terceto.

¹² Vd. Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Johns Hopkins University Press, Baltimore e Londres, 1990, p. 131.

Para o poeta português, a luz petrarquiana é a causa mesma que, motivando a sua poesia, a impede também de, literalmente, brilhar. Os “cansados pensamentos” que Camões representa, para sua frustração e... cansaço, são meras traduções dos *pensier* que, *lasso*, Petrarca havia já formulado. A conclusão do soneto alegoriza a luta, carente de glória, que a *persona* lírica camoniana trava por uma posição de destaque e independência no campo literário, um campo que só se compreende por intermédio do seu Apolo – a obra de Petrarca –, mas que também requer a conquista de posições individuais que lhe dêem consistência. O tropo de auto-interpelação que o poema intertextual de Camões manifesta, representa a percepção da teia que a obra lírica de Petrarca lhe tece, e a noção de que o soneto lhe não consegue responder e se resigna à impossibilidade de libertação, ficando como versão nublada da sua origem. A existência efectiva de canções e sonetos camonianos que de facto respondem, com extraordinário efeito, à dominante petrarquiana, sugeriria que “Quando o Sol encoberto vai mostrando” se situa numa fase diferente do percurso poético do autor.

Mais profundamente, porém, seria profícuo e de todo válido observar como a multiplicidade de perspectivas e tons empregues por Camões na sua (se e quando é sua...) lírica se relaciona por sistema, topologicamente, com a sua (que não era só sua...) obsessão petrarquista. E perguntar se a própria indeterminação textual do “cancioneiro” camoniano, incerto e elusivo nas atribuições de autoria, nas lições textuais e na autobiografia poética que deveria configurar¹³, não será uma réplica intencional, destrutiva, ao influxo implacável da inteireza lírica de Petrarca...

Alguém que achou forma radical de esquivar o Apolo aretino foi Vasco Mousinho. A própria menção do poeta, porém, traduz bem o

¹³ Merece atenção erudita a pergunta final de Vasco Graça Moura no seu livro *Camões e a Divina Proporção* (2. edição, Imprensa Nacional, Lisboa, 1994, p. 228), “em que medida terá Camões contribuído para o ‘apagamento’ da sua própria biografia?”, desde que ligada, como deve, aos quesitos de formação “biográfica” do sujeito que são próprios do acto poético petrarquista (vd. Vítor M. Aguiar e Silva, “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões”, estudo fundamental impresso no livro do mesmo autor, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Cotovia, Lisboa, 1994, pp. 179-190).

sacrifício por ele cometido contra a própria *persona* literária: é que o seu nome autoral, inconsistente por curiosíssima iniciativa do próprio¹⁴, foi quase totalmente esquecido pelos receptores. Tal como no precedente petrarquiano da *Africa*, o soneto de Mousinho começa por um Sol crepuscular; mas, neste caso, o Sol nem chega a iluminar o poema:

- Já tramontado o Sol do assento puro,
 Debuxadas se vêem no claro rio
 As seis filhas de Atlante pelo estio;
 Cobre-se Electra só de um manto escuro.
- 5 Já que com tanto risco me aventuro
 E sou tachado por escuro e frio,
 Mostrem-se todos, que eu, num só desvio,
 De vergonha escondido estar procuro.
- 10 Mas bem sabeis, engenho ilustre e nobre,
 Que inda que o lavrador bárbaro veja
 Que não são mais que seis estas estrelas,
 O astrólogo sábio, que descobre
 Mais avante, e co' a vista além peleja,
 Diz que são sete, esconde-se uma delas.

(Vasco Mousinho de Castelbranco, *Discurso... e outras varias Rimas*, soneto 16, ed. Hélio J. S. Alves)

Neste extraordinário misto de tratado de arte poética e de teoria hermenêutica, o poeta define-se por oposição, não apenas relativamente ao Sol, mas também às outras estrelas luminosas, só visíveis à noite. Mousinho depara-se com um campo, melhor, um firmamento literário, perante o qual o seu projecto poético e a sua escrita (o “tanto risco”) não acham lugar que não seja “escuro e frio”. A metáfora *in præsentia* do exercício da arte literária constrói-se com as Plêiades, estrelas cujo

¹⁴ Com efeito, a grafia do seu nome nunca assentou, nunca adquiriu autoridade: existem pelo menos as variantes “Vasco Mousinho de Castelbranco”, “Vasco Mauzinho de Quebedo” e “Vasco Mausinho de Quevedo”, todas em vida do poeta.

reflexo este poeta pretende partilhar. Logo, o Sol do primeiro verso não pode ser isento da correlação semântica imposta pelo poema, traduzindo-se pela poesia, nomeadamente pela mais canónica, autorizada e triunfante das suas manifestações. Por comparação negativa, o sujeito considera-se então a mais ínfima das estrelas, Electra. Mas mesmo aqui – como, segundo o próprio, em toda a sua lírica – há uma falta a “tachar” ao poeta, pois é Mérope e não Electra a pléiade que, na ciência da astronomia, se oculta no firmamento. Confirma-se assim, desde a imagem do “debuxo”, ou “risco”, por reflexo na água do rio, até ao “desvio/ de vergonha”, passando pela alegoria principal da luz e do seu maior ou menor brilho, que, apesar da segunda quadra, a semiose prevalece, uma vez mais, sobre a referência. Petrarquianamente oprimido, Mousinho só encontra espaço para o seu sujeito lírico, furtando-se das luzes da constelação literária e exigindo a si mesmo a poesia elusiva dum sujeito quase ausente.

Nos três sonetos exibidos, diferenças de posicionamento no firmamento literário ilustram algumas das possibilidades que a autoridade de Petrarca simultaneamente prevenia e solicitava para a representação e para o posicionamento da figura – silhueta e tropo – do sujeito poético. Ao mesmo tempo, dada a forma como a figura do poeta é representada, os mesmos textos desmentem a tese dos que pensam, como Frank Kermode ou Daniel Javitch, que a canonização depende relativamente pouco de propriedades intrínsecas aos textos literários¹⁵. Pelo

¹⁵ “Como não temos qualquer experiência de um texto venerável que garanta a sua própria perpetuidade, podemos dizer com sensatez que o meio pelo qual sobrevive é o comentário” (Frank Kermode, *Formas de Atenção*, Edições 70, Lisboa, 1991, p. 63, original inglês de 1985). Daniel Javitch começa por apresentar as posições principais nas teorias actuais do cânone, mas a natureza do seu estudo induz a pensar que os factores extrínsecos ao poema é que serão determinantes na sua canonização (*Ariosto classico* – trad. italiana de *Proclaiming a Classic*, 1991 – Bruno Mondadori, Milano, 1999). Ambos os autores, ao falarem dos aspectos internos das obras literárias, estão a pensar na sua valia estética e nas suas qualidades particulares. As propriedades intrínsecas a que me refiro, todavia, não se ajustam exactamente ao “estético” ou às características literárias indicadas por aqueles estudiosos, pois pretendo defender que são de natureza retórica e têm o sujeito da enunciação (ainda que através do enunciado) como objecto de “argumentação” demonstrativa.

contrário, a permanência ou a total ausência duma obra no cânone tem origem, em muito larga medida, no sujeito e na autorepresentação que a obra figura, por causa dos poderes *prefigurativos* que tal procedimento necessariamente comporta. Provêm genealogicamente daí, o êxito e o insucesso, a consagração e o olvido, atribuídos desde muito cedo a autores como estes ou a zonas particulares das suas obras. O valor dos poetas, medido através da literatura que os comenta, não independe de quantas vezes e por que meios os seus textos exigem confiança no próprio, como sucede exaustivamente nos sonetos de Shakespeare (por exemplo), nem daqueles que se alheiam intencionalmente das formas mais evidentes dessa confiança, como é o caso de Vasco Mousinho. É por isso que os comentários, independentemente da sua situação histórica, nem sequer costumam ter oportunidade de escolher ou decidir se o poeta X ou Y é, ou não, grande ou menor. A decisão é-lhes anterior, porque pertence à figura dos poetas.

Não é possível, todavia, retirar conclusões do efeito de Petrarca sobre os pósteros sem ter em conta uma das características, notoriamente pouco exploradas, que ele imbricou na alegorização do seu sujeito auto-interpelador. Refiro-me aos motivos oriundos da sobreposição dos géneros épico e lírico na sua obra. Efectivamente, no seguimento da revisão, que há pouco esbocei, da epopeia novilatina de Petrarca, a busca por uma posição do sujeito autoral no espaço das possibilidades abertas pelo género épico torna-se indissociável da construção cultural do sujeito que a inspiração lírica renascentista vai elaborando.

Não foi exactamente por esta razão que num livro intitulado *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Robert Durling sentiu a necessidade de estudar a lírica de Petrarca para compreender a auto-representação do sujeito poético na epopeia renascentista¹⁶. Embora nesse livro – publicado ainda nos primeiros anos de ascensão da narratologia – as ligações entre a lírica e a epopeia petrarquianas, e a própria *Africa*, não sejam sequer referidas, o tempo parece ter dado razão ao autor, na medida em que compreender a auto-interpelação petrarquista é encontrar caminho aberto para compreender também a auto-interpelação

¹⁶ Robert M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1965, pp. 67-87.

épica renascentista – e compreender ambas a partir dum relacionamento entre os géneros literários muito mais entretecido e estreito do que os estudos feitos na época do livro de Durling tornavam provável.¹⁷

Falar do Camões épico num contexto de *sujeição* petrarquista parece, à primeira vista, pouco relevante, se não desapropriado. Embora não haja dúvida que o *self-conscious narrator*, para utilizar o termo de Durling, possui uma pertinência invulgar no discurso épico de Camões, sendo até possível descobrir-lhe uma sequencialidade lógica n’*Os Lusíadas* suficiente para atribuir ao poema carácter autobiográfico e progressivamente lírico,¹⁸ a questão da interpenetração do lirismo e da epopeia no mais canónico poeta português tem-se revestido de popularidade académica e pedagógica mediante uma concentração na suposta isenção autotélica dos procedimentos ideológico-culturais camonianos. É como se o reinvestimento das grandes causas líricas na epopeia fizesse de Camões uma espécie de homem único e inteiro, por superação e rejeição, precisamente por *superlatio*, da passividade desinteressante dos seus predecessores e contemporâneos.

O idealismo liberal de vários comentadores fornece exemplos suficientes deste procedimento.¹⁹ Não é difícil verificar que o discurso

¹⁷ Sobre a necessidade sentida de estudos que pusessem em contacto histórico e genológico as aplicações literárias do que ele chama “self-conscious narration”, vd., por exemplo, as pp. 44-45 do livro de Durling.

¹⁸ A operação de análise sequencial d’*Os Lusíadas* foi desenvolvida por Maria Vitalina Leal de Matos numa conferência que terminou assim: “Desto modo, o autor está cada vez mais implicado, envolvido e confundido com o poema: dir-se-ia que uma inspiração lírica domina o termo da epopeia” (“Que farei eu com este poema? Como evolui o projecto da epopeia ao longo d’*Os Lusíadas*” in AA. VV., *Épica. Épicas. Épica Camoniana*, Cosmos, Constância - Lisboa, 1997, pp. 53-70).

¹⁹ Uma visão redutora da obra de Petrarca e do código petrarquista, em si mesma um avanço importante relativamente ao silêncio normal da crítica camoniana romântica e nacionalista a este respeito, serviu e ainda serve a exaltação da “originalidade” de Camões, em volumes de ensaístas de real qualidade como António José Saraiva (*Luís de Camões*, 1959), Jorge de Sena (*Trinta Anos de Camões*, 1980) e Eduardo Lourenço (*Poesia e Metafísica*, 1983). O último, depois de estabelecer o problema fundamental (“[...] qual dos nossos ilustres

crítico-literário predominante pouco mais tem *feito* do que glosar o *efeito* resultante da figuração do sujeito poético na obra de Camões. É um discurso que fica estarecido com a pragmática retórica do autor, sem contabilizar o grau de ficcionalidade de que Camões necessita para ocultar a sua não-originalidade e produzir a visão gigantesca, adamas-toriana, da sua *persona*²⁰. Por outras palavras, o discurso comentarístico repete e perpetua a reivindicação camoniana numa energia figurativa ausente do código que a enfermou, cumprindo exactamente com a intenção canonizante da *figura* de Camões.

Ora, dados os antecedentes que encontram em Petrarca um momento de junção (pagano-cristã) e transformação (secular e moderna), essa mesma figuração torna inadiável a análise das formas preferidas da sua realização na epopeia portuguesa. Momentos representativos do fenómeno podem ler-se na invocação que dá início ao terceiro canto de *Os Lusíadas* e na fala de Leonardo do nono canto. No primeiro trecho é palpável a estratégia retórica preferida de Camões:

camonistas [...] se deu ao trabalho de comparar Petrarca e Camões? E compará-los, não com a ideia fixa [...] de demonstrar que são parecidos ou radicalmente diversos, que um é superior ao outro, mas apenas para ver, para que cada qual possa, enfim, saber em que consiste esse famoso petrarquismo de Camões” – pp. 15-16), acaba, umas páginas adiante, por recair no idealismo de evitar a vinculação e repetir a transcendência do objecto canónico perante o código (“Pensamos que é concretamente a maneira própria de Camões *superar* o petrarquismo [...] *Superado* a sério, quer dizer, ‘de dentro’ ” – p. 26).

²⁰ O adjectivo “adamastoriano” e o verbo correspondente tornaram-se possíveis desde o título do artigo de Jared Banks, “Adamastorying Mozambique” (*Luso-Brazilian Review*, 37, 1, 2000, pp. 1-16). João R. Figueiredo antecipou-se-me na interpretação figurativa do Adamastor, que exprimiui na seguinte forma lapidar: “a descrição ‘figura de grandíssima estatura’ [V, 39: i-iii] é uma descrição estritamente literária. Trata-se realmente de uma figura no sentido retórico do termo que põe em cena a poesia a falar dela mesma através da mais extraordinária prosopopeia de *Os Lusíadas*. Quanto ao facto de ser de grandíssima estatura, é mais uma instância de auto-estima com a qual Faria e Sousa decerto concordaria e que faz do Adamastor, enquanto poeta culto e assim chegado à idade adulta, também uma figura sublime do próprio Camões” (*A Autocomplacência da Mimese. Defesa da Poesia, Os Lusíadas, e a Vida de Frei Bertolameu dos Mártires*, Angelus Novus Editora, Coimbra, 2003, p. 73).

Agora tu Calíope me ensina,
 O que contou ao Rei, o illustre Gama:
 Inspira immortal canto, e voz divina,
 Neste peito mortal, que tanto te ama.
 Assi o claro inventor da Medicina,
 De quem Orpheo pariste, ó linda dama:
 Nunca por Daphne, Clicie, ou Leucothóe
 Te negue o Amor/Amar divido, como sóe.
 Poem tu Nimfa em effeito meu desejo,
 Como merece a gente Lusitana,
 Que veja e saiba o mundo que do Tejo
 O licor de Aganipe corre e mana,
 Deixa as flores de Pindo, que ja vejo
 Banharme Apolo na agoa soberana.
 Senão direy, que tens algum receio,
 Que se escureça o teu querido Orpheio.

(*Os Lusíadas*, 1572, 3.1-2)²¹

Sem dúvida, o passo citado *afigura-se* uma aplicação do tópico da superação, mediante a suposta transferência da fonte dos poderes poéticos para águas portuguesas, agora “soberanas”. Camões não só apregoa que Apolo o beneficia por antecipação, mas também, mais ousadamente, que é seu desejo que o deus siga o poeta no amor deste por Calíope. Repare-se: é Apolo que deve imitar Camões e não o contrário. O poeta afirma-se em posição de comando, como se os deuses não pudessem senão ceder-lhe as suas prerrogativas de inspiração literária, obnubilando o próprio Orfeu. A fonte da poesia é afinal o Tejo, e “Camões” a sua figura.

Segundo Paul Ricoeur em *De l'Interprétation* (1965), o signo não necessita da interpretação requerida ao símbolo, mas tão-somente de compreensão, uma vez que aquele é, por natureza, literal. No discurso encantatório de Camões, pela veemência epidíctica que o caracteriza,

²¹ O trecho transcrito resulta dum confronto dos exemplares da primeira edição reproduzidos em K. David Jackson (ed.), *Camões and the First Edition of “The Lusíads”, 1572*, CD-ROM, Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2003.

o signo impõe uma compreensão que se fica predominantemente pela mera adesão empática. São os significados obtidos através da interpretação que o poeta, dir-se-ia, tende a bloquear²². A torrente retórico-estilística camonianiana barra o exercício da interpretação propriamente dita e empurra o receptor competente na língua para a imagem melhor do poeta e de si próprio que resulta desta oratória do louvor. A leitura e o comentário que lhe sejam feitos não são, por conseguinte, arbitrários ou errôneos, como pretende a teoria poético-hermenêutica de Harold Bloom, mas sim *conduzidos, e reduzidos à anuência*, pela retórica figurativa que os precede. É segundo estes parâmetros, por exemplo, que a definição da relação entre Camões e os seus predecessores mais canónicos (Homero, Virgílio e Petrarca) surge avassaladoramente nos camonistas antigos e modernos²³.

Ao tentar aceder-se aos símbolos desta passagem do estranho ao próprio, e, portanto, ao reclamar-se a necessidade de interpretação, verifica-se que o deus do Sol e da medicina tem, infelizmente para a canonização translinguística de Camões, um passado de amores que está iniludivelmente ainda presente. Com efeito, o amor activo de Calíope por Apolo exige que a musa siga o deus até ao Tejo, não vá ele traír-lhe o sentimento com uma lista de três ninfas iniciada por Dafne. A espécie de justaposição que se propõe entre o Autor e Apolo na “voz divina” e nos amores não se realiza hermeneuticamente, porque Camões exige a impossível deslocação dos deuses. A figuração do sujeito camo-

²² Maria Vitalina Leal de Matos denunciou a situação, ao verificar, a partir de intervenções num encontro de estudiosos da literatura, que o lirismo de Camões chega a ser “cativante a ponto de adormecer a nossa própria capacidade de análise” (*Ler e Escrever*, INCM, Lisboa, 1987, p. 55). Este “adormecimento” construído pela linguagem camonianiana é evidentemente de natureza retórica.

²³ A. S. Macedo em 1631: “[...] podemos melhor chamar a Homero ou Virgílio primeiros Camões do que a Camões segundo Homero ou Virgílio” (apud Maria Lucília Gonçalves Pires, *A Crítica Camonianiana no Século XVII*, col. “Biblioteca Breve”, Lisboa, 1982, p. 16). H. Macedo em 1980: “Dante e Petrarca foram os poetas supremos do seu tempo. Mas Camões estava na vanguarda do seu, antecipando o nosso” (*Camões e a Viagem Iniciática*, Moraes Editores, Lisboa, p. 20). Os exemplos poderiam multiplicar-se, mas estes valem pela interligação dos motivos: a declaração da superioridade de Camões, conjugada com a repetição dos termos em que a retórica do poeta faz assentar esta superioridade.

niano constitui pois, simbolicamente, uma fuga para a frente, uma vez que não elide, antes torna gritante, a dependência da sua exibida superioridade perante uma impossível superação das águas e da voz de Apolo e Dafne²⁴. A deslocação simbólica que decorre do acto volitivo de interpretação, resulta na denúncia das grilhetas que Camões está perenemente a tentar quebrar²⁵.

O conhecido discurso de Leonardo à ninfa Efire, objecto duma estimulante exegese por parte de Faria e Sousa no século XVII, supõe-se figurar o sujeito épico num contexto de revisão do Parnaso, essa montanha de Apolo onde reside a inspiração poética. Depois de abundantes considerações sobre a forma como a Ilha do Amor constituiria uma reconstrução, pessoal e portuguesa, da residência dos poetas e das Musas, Faria e Sousa escreve²⁶:

Alegoricamente se vê, que este Leonardo, i su Efire, son nuestro Poeta, i su Musa (...) En la estanc. 78. hablando Leonardo Portugues con Efire, introduze un verso Italiano. Esto claramente... fue mostrar el Poeta, que Leonardo era un Poeta

²⁴ Luís de Oliveira e Silva já expôs este problema típico do idiolecto de Camões: “O narrador de *Os Lusíadas* [...] também pretende naturalizar as fontes de inspiração [...] Não tarda, contudo, pouco mais adiante, revelando a disfuncionalidade da naturalização empreendida, a desnacionalizar as musas [...] A água do Tejo, ao fim e ao cabo, como os automóveis que invadem hoje as nossas estradas, é importada [...] Nesta dissensão interna fica bem expressa a separação, advertida por Hegel, entre o nacionalismo do tema e uma maneira de proceder tomada dos antigos, contradição que rouba ao poema a necessária espontaneidade épica”. (*Ideologia, Retórica e Ironia n.º Os Lusíadas*, Edições Salamandra, Lisboa, 1999, pp. 116-117).

²⁵ Este acto é também, neste caso, um exercício do género daquele a que alude Aristóteles na *Retórica*, citando Sócrates: “a dificuldade não é louvar os atenienses perante os atenienses, mas perante os lacedemónios” (1415b 29-32). No lugar cultural próprio, o “feitiço” (*tbaumadzein*) da retórica laudativa adormece facilmente as capacidades interpretativas e suscita nos comentários, como vimos, repetições quase hipnóticas dos signos literais do texto comentado. Como Camões nimba todos os portugueses no louvor de si mesmo, a interpretação efectiva, ou é produzida por estrangeiros, ou exige deslocações imaginárias.

²⁶ *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, reimpressão facsimilada da edição de 1639, INCM, 1972, v. 2, t. 4, cc. 245-47.

noticioso de los estraños, i que sabia que hablava con una Musa, que no le desentendería... I assi es menos culpable la introducion del verso estraño... Todo lo otro en estas ocho estancias, contiene queixas de Leonardo, de que la Musa le fuesse huyendo... Finalmente la estãcia 81 (ultima desta invencion) nos remata el pensamiento, diciendo, que yá Efire no huya tanto a Leonardo por huirle quanto por irle oyendo; i que alfin èl la alcançò. Todo es propiedad del Poeta: porque hasta la propia Musa se holgava de oirle; quiere dezir esto, que aplaudia el Parnaso su Poesia divina. I por fin de cuentas se dexò alcãçar Efire de Leonardo: esto es, que consiguiò el Poeta la cumbre de la Poesia en este canto, i en este Poema.

Temos assim, legitimada pelo comentário, a consagração suprema do nome de Camões. Uma consagração que, exactamente glosando o poeta, Faria e Sousa faz depender da remoção aparente dum obstáculo terrível, aquele verso italiano (*tra la spica e la man, qual muro è messo*), cuja inserção ele instintivamente desaprova, e que, não por acaso, é de Petrarca e das *Rime Sparse*. O poema pretende projectar, tipologicamente, uma vitória sobre Petrarca, contrariando a ideia que existe um “muro” *tra la spica e la man*, e atingindo a consumação do amor pela Musa. Num extraordinário feito de *hiperokhè* oratória, Leonardo/Camões desenha a própria coroa de louros. Coroa que Faria e Sousa vem confirmar e repetir para o futuro, apesar do incómodo de ver o seu ídolo a tentar a conquista da Musa por empréstimo italiano...

Segundo Harold Bloom, o cânone é feito de *strong poets*, daqueles poetas que triunfam na luta com os seus precursores igualmente fortes. Camões seria então exemplo do poeta que se impõe por si próprio, pelo músculo másculo com que derruba as Musas dos outros. O que vimos encontrando em Petrarca e na poesia portuguesa, todavia, é uma diferença entre presença poética e canonização. A canonização não resulta directamente da capacidade intrínseca do poeta para lutar com outros poetas, mas antes da estratégia retórica adoptada por ele para sobreviver no futuro, ou, por palavras mais consentâneas com o meu propósito, para prefigurar os seus leitores. Camões optou por uma epidíctica de autoproclamação heróica e trágica, e trouxe para a sua estratégia tudo o que a pudesse servir melhor, incluindo os mesmos valores dominantes que já observámos na *Africa*: ordem, civilização, virilidade. A opção obteve frutos estupendos: bastará ler os seus mais influentes comentadores, de Faria e Sousa em diante, para os confirmarmos.

Tudo leva a crer, porém, que, como vimos no soneto “Quando o Sol encoberto vai mostrando”, a estratégia, ou não foi a inicial, ou não se manteve constante. E é duvidoso que os momentos poéticos que desenvolvem o gigantismo correspondam necessariamente ao melhor que a obra de Camões tem, do ponto de vista artístico, para oferecer. A fala de Leonardo e o poema lírico referido parecem-me exemplos suficientes da dissociação entre estética e eloquência, pois embora o texto épico figure o triunfo poético, cultural e sexual por excelência, resulta menos bem esteticamente do que o soneto, que nos surge melancolicamente resignado à sua condição de impotência. A fortuna crítica da obra camoniana não é signo da “força” da sua poesia, no sentido que lhe dá Bloom; é antes signo duma sucessão de inscrições textuais suasórias que figuram em si, consequentemente prefigurando, a compulsão da sua canonização.

Nesta medida, é preciso estar atento a inscrições figurativas que não pretendem impor-se pela força nem pela imodéstia, mas que acentuam, por outras vias que não a da luta titânica, as incertezas do seu mesmo destino. Como é diferente António Ferreira de Camões na maneira como ambos estruturaram a sua relação com o devir! Se, como se percebe da análise do soneto “Sol que já tantas voltas aos céus deste”, Ferreira constrói a figura dum sujeito poético inferiorizado face a Petrarca, não surpreenderá que os juízos de valor tenham geralmente glosado a suposta incapacidade do poeta para mais altos voos. Citando, como amostra, o crítico e historiador literário Fidelino de Figueiredo, se Ferreira “repetidamente se confessa inapto” para a epopeia, só pode ser porque, em comparação com Camões, a sua obra poética é “a obrinha de Ferreira”...²⁷

Todavia, não foi necessário fugir ao género épico para conseguir a abertura de espaços de autofiguração exteriores a sujeitos hipertrofiados

²⁷ *A Épica Portuguesa no Século XVI*, ed. facsimilada, INCM, Lisboa, 1987, p. 281. A inferioridade e a superioridade com que as obras poéticas de Ferreira e Camões foram respectivamente rotuladas durante quatrocentos anos – raras vozes discrepantes nunca vingaram – possuem uma relação apenas indirecta, como espero ter clarificado, quer com os méritos estéticos efectivos de cada uma, quer com as atmosferas políticas e ideológicas que conduziram os processos de recepção.

em Gigantes. O poema com que o meu ensaio terminará, o *Sepúlveda* de Jerónimo Corte-Real, coloca o sujeito, sob a capa petrarquiana de Febo, a contemplar uma nova Musa: nem Laura, nem Dafne, nem sequer uma outra ninfa. O Apolo da *Africa* surgiu, alegorizando o poeta, quando algo, uma vez mais, lhe trouxe o seu amor à memória comovida. No *Sepúlveda*, a “cena primordial de instrução” leva a um resultado oposto:

Descobriase Phebo lá no Oriente
 [...]
 Os inflamados olhos rodeando
 Polla mundana machina terrestre
 Descuidado de haver cousa que o faça
 De sua amada Daphnes esquecido,
 Aquelle corpo vio, aquelle corpo
 Em que a neve se abate, e fica escura.

(*Naufrágio e Perdição de Sepúlveda*, 1594, canto 16)

Corte-Real descreve o tremendo impacto da visão carnal de Lianor através da repetição quase obscena de “aquele corpo” e da insinuação de que o deus esqueceu Dafne ali mesmo. Ora o que, até este ponto, poderia parecer mais uma estratégia de superação, desta feita assinando um corte radical com o passado, revela-se, no desenvolvimento do episódio, como algo diferente:

[Apolo]
 Entende a perfeição, entende o preço
 Daquela que no mundo igual não tinha
 De a ver assi se julga por ditoso,
 E de a ver assi fica arrependido.
 Não lhe basta saber de hervas, e prantas
 Occultas propriedades proveitosas,
 Nem para o grande ardor qu’ alma lh’ abrasa
 Bastão da caballina as águas frias
 Que Amor não lhe deixou livre o juizo,
 Nem forças nem poder de remedarse,
 Nem lhe deixou razão para poderse

Guardar, donde ve certo hum tal perigo.
 Rendido estava o triste os olhos promptos
 Na certa perdição de su' alma e vida.
 [...]

Ó misero não ves que em tal beleza
 Hum mal està terribel escondido.
 Que quanto mais aos olhos lhe dà gosto,
 Tanto na alma lhe cria mór tormento,
 E na forma bellissima enlevado
 Corre por onde Amor morte lhe busca.

Lianor, a mulher portuguesa de carne e osso que substitui as ninfas de derivação grega e petrarquiana, longe de permitir finalmente a libertação do engenho poético, profetiza paradoxalmente a morte deste. O novo amor de Apolo, que lhe fez esquecer Dafne, resultará na destruição do próprio Apolo. Depois de Lianor, o deus já não é deus da medicina (das “ervas e plantas”), nem deus da poesia (das “águas cabalinas”). Com a cessação dos seus poderes inspiradores, cessa também o dom apolíneo da profecia, pois a divindade nem se dá conta da destruição que este amor lhe causará. O excesso define aqui a impossibilidade de futuro.

Como Petrarca na *Africa*, Corte-Real coloca-se na posição de observador da própria Musa e estabelece, por meios retóricos, os parâmetros do próprio devir como poeta. Desta vez, a profecia está muito longe de poder disfarçar-se de optimismo, pois ela implica a perda das próprias capacidades divinatórias e, por conseguinte, a perdição do poema. O *Sepúlveda* prefigura o seu destino. Em vez de se alojar num canto secreto, de se debater num entre-lugar ou de se abater e resignar, ele procura activamente o seu esquecimento. Em vez de querer vencer o tempo a todo o custo, Corte-Real escusa-se à canonização. Aqui também a comentarística literária lhe tem sido obediente, glosando, pela repulsa, a morte que o autor inscreveu nesta extraordinária epopeia²⁸.

²⁸ Sobre a história da recepção do *Sepúlveda*, cf. *Jerónimo Corte-Real – Poesia*, a/c Hélio J. S. Alves, Angelus Novus, Braga, Coimbra, 1998, e Hélio J. S. Alves, ‘As memórias gloriosas’ e o *inglório esquecimento: na(rra)ção e canonização nos Lusíadas de Camões e no Sepúlveda de Corte-Real*, E-book em <http://www.terranovacomunicacao.com.br/Memoria%20gloriosas.html>.

Os custos do esquecimento de Dafne revelaram-se, pois, enormes²⁹: tal como Apolo, a poesia, lírica e épica, provou que não consegue perpetuar-se sem ela. A *superlatio* de Camões, cujo ícone é a metáfora dum Titã glorificado, mostra bem como, apesar de tudo, foi elaborada a partir da memória do cantor de Laura, assegurando o seu êxito póstumo. Mas Petrarca, do alto do Parnaso donde sonhava o futuro, não perdoou a Corte-Real a ousadia de ter assinalado o seu fim, impedindo-o ao silêncio com o qual, inevitavelmente, os poetas me obrigam agora a terminar.

²⁹ O nome de Dafne surge, tanto quanto me pude aperceber, três vezes no *Sepúlveda*, sempre sob a forma “Daphnes”: no trecho citado, onde constitui paragoge, e em outros (canto 9: “De ver a bella Daphnes se apressava”; canto 10, “Que a Daphnes quer mostrar mais fermosura”), onde não há razões prosódicas aparentes para o facto. O mais provável é estarmos aqui perante um erro de declinação no grego antigo, por analogia com a frequente terminação de nomes próprios em -es no nominativo (Orestes, Héacles etc.). Tal sucedeu na carta poética de Sá de Miranda a Pêro de Carvalho, onde surgem correctamente os nomes Gíges e Crates, mas onde se lê Circes em vez de Circe. O erro repete-se n’*Os Lusíadas* de Camões (veja-se o comentário de Epifânio Dias a 6.24). Mas embora a insuficiência no conhecimento do grego por parte destes poetas possa explicar a forma “Daphnes”, em poema anterior de Corte-Real, publicado em vida do autor (o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, canto 13), lê-se o correctíssimo “Daphne”. Terá o poeta consultado entretanto uma nova fonte que o levou a alterar a redacção da palavra, ou poderemos afirmar que o esquecimento simbólico da Musa original tem destes efeitos literais?...

CADEIAS DE VIDA, CADEIAS DE AMOR. PARA O ESTUDO DE UM MOTIVO PETRARQUISTA NAS LETRAS IBÉRICAS

GIULIA POGGI

1. DE ENTRE OS TANTOS motivos transversais do petrarquismo, as tantas hipérboles e antíteses através das quais se estrutura a sua língua, os tantos símiles a que se refazem as suas vicissitudes, porquê as cadeias?¹ Porque, segundo me parece, as cadeias se encontram no ponto de convergência das duas perspectivas (tempo e espaço) em torno das quais se articula este colóquio. Espaço, porque as cadeias ressaltam, no discurso petrarquista, a contrariar a progressão do poeta no seu caminho. Tempo, porque a sua cíclica e inelutável reproposição confronta a dimensão arquetípica de amor com a do empírico e do contingente, a passagem dos dias e dos anos. Uma contradição bem sintetizada pelo teórico do cultismo, Carrillo y Sotomayor, o qual, ao concluir um soneto cujas interlocutoras são as próprias cadeias amorosas, afirma:

que Amor en fin es Dios y el tiempo humano².

Todavia, antes de chegar às fórmulas que encerram, ao nível retórico, a psicomáquia característica do discurso petrarquista, o motivo difunde-se largamente por toda a Península Ibérica, dando lugar a uma série de elaborações e de transformações que radicalizam o seu conteúdo. Aliás, a homofonia, *yerro/hierro*, *erro/ferro*, tanto em português como

¹ A propósito das várias tipologias de constrangimento que atravessam o petrarquismo hispânico, vd. pp. 148-175 do repertório elaborado por M. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

² L. Carrillo y Sotomayor, *Poesías completas*, ed. A. Costa, Madrid, Cátedra, 1994, soneto 49 (“¿Vosotras sois? Segunda vez dudoso”).

em espanhol, faculta um ulterior enriquecimento no jogo entre *erro* e *errar*, já embrionariamente presente nos versos de Petrarca, não sendo tão só a errância do poeta, o seu vaguear “Di pensier in pensier, di monte in monte” (RVF.129, segundo um famoso *incipit* que une para sempre, à paisagem, o caminho interior), a serem condicionados pelos seus “erros” terrenos, mas também estes últimos a transmutarem-se em grillhões, ferros, cadeias, naquele “doce jugo” de que a *voluptas dolendi* do poeta chega a ter saudades.

Daqui advém um outro factor determinante para a escolha de um tal motivo: a sua promíscua proveniência. O *topos* dos laços de amor, da mesma forma que a metáfora do poeta prisioneiro que dele decorre, remonta, de facto, à lírica dos trovadores, tal como a ela remonta, sob um outro aspecto, a formalização do tema ao nível narrativo (e penso, naturalmente, na *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro), uma imagem de vago sabor masoquista à qual se sobrepõem reminiscências clássicas. Assim, no 76º soneto dos *Rerum Vulgarium Fragmenta*, o motivo provençal da doce prisão (já presente em Aimeric de Peguilac) intersecta-se com um outro, tirado de Aulo Pérsio Flaco, o do poeta que, apesar de se querer livrar do jugo amoroso, está destinado a trazer consigo, para todo o sempre, os seus sinais:

Et come vero prigioniero afflicto
de le catene mie gran parte porto,
e 'l cor negli occhi et ne la fronte ò scritto³.

Não uma só imagem, portanto, mas fragmentos, fitas de imagens, quantas são as que exploram as diversas tipologias do constrangimento e da limitação da liberdade. Imagens que, no seu todo, se recompõem no acontecimento estruturante da lógica do *Canzoniere*, ou seja, o encontro com Laura, que faz do poeta um prisioneiro e de Laura a dona da chave da sua prisão:

³ Tanto a referência a Aimeric de Peguilhan (“Atressi.m pren quom fai al joguador”), como a referência a Pérsio (*Satire*, 5.157-60) se encontram no comentário ao soneto de Marco Santagata, na sua edição do *Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta)*, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004, pp. 399-401, que passará a ser citada através da sigla RVF.

Amor con sue promesse lusingando
 mi ricondusse a la prigione antica
 e die' le chiavi a quella mia nemica
 ch'anchor me di me stesso tene in bando (RVF 76.1-4)

Conforme consta do *incipit* desse mesmo 76º sonetto, a ser lido em conexão com o 89º, no qual, em virtude daquele paradoxo de ascensão provençal de que dizíamos, a fuga não se resolve em libertação, mas antes em saudade do “doce jugo”:

Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe
 molt'anni a far di me quel ch'a lui parve,
 donne mie, lungo fôra a ricontarve
 quanto la nova libertà m'increbbe. (RVF 89.1-4)

Note-se que não é só a metáfora da prisão amorosa a ligar os dois *incipit*, como também, e sobretudo, o carácter ineludível dos seus antecedentes, ou seja, a trama temporal que os estrutura e que, na breve medida de uma quadra, põe em evidência como, apesar da passagem do tempo, nada tenha substancialmente mudado. No primeiro caso, porque é o poeta a regressar espontaneamente, atraído pela lisonja amorosa, à “prigione antica”. No segundo porque, apesar de fugir, tendo em vista uma liberdade pela qual “molt'anni” suspirou, se dá conta do seu cariz ilusório (note-se, de novo, um advérbio temporal, “[...] *lungo* fôra a ricontarve”). De tal maneira que os pedaços de imagens (como a do poeta que leva atrás de si um pedaço das suas cadeias) e as sequências lexicais características do macrotexto petrarquesco devem ser lidas na decorrência desse evento temporal que se torna, por assim dizer, gerador de atemporalidade.

Além disso, em Petrarca as cadeias não são só as causadas pelos laços amorosos, nem a prisão é só aquele espaço invisível a que o enamorado é continuamente reconduzido: esta coincide, igualmente, com a natureza finita do homem, com o seu próprio corpo, aquele invólucro do qual o poeta aspira libertar-se e que, projectado sobre Laura, se converte no “bel nodo”, no “ardente nodo” que está presente em tantas rimas da segunda parte do *Canzoniere*. O que tem como resultado a expansão de toda uma semântica relativa ao constrangi-

mento: “prigione antica”, com certeza, mas também “carcer terrestre” (RVF 306); nó cuja dissolução é invocada e, ao mesmo tempo, esconjurada (RVF 275: “Morte biasmate; anzi laudate Lui/che lega e scioglie [...]”), mas também grilhões que estorvam o caminho, cadeias que continuam atadas ao pescoço do poeta, a testemunhar a sua ilusória libertação.

Até aqui, portanto, e sem querer analisar outros contextos (como a canção RVF 105, onde parece entrever-se uma recuperação do *topos* no sentido da sua desconsagração, ou alguns passos, bastante significativos, do *Secretum*), o nosso Petrarca. Mas que acontece com os seus sequazes? De que modo as cadeias, que o italiano tinha herdado dos provençais e dos clássicos, passam a fazer parte daquela ampla e convencional repetição de motivos, estruturas métricas e fórmulas lexicais a que se dá o nome de petrarquismo?

2. Querendo limitar a pesquisa ao petrarquismo peninsular ibérico, devemos fazer incidir essa investigação não tanto sobre aqueles autores que levaram a cabo as primeiras experiências nesse domínio (penso em alguns sonetos de grande sucesso, objecto de uma série de interessantes reelaborações e variações retóricas)⁴, quanto, em particular, sobre aqueles que imprimiram novas interpretações às imagens ou, para melhor dizer, aos pedaços de imagens nele contidas. Recordo, antes de mais, Garcilaso, o qual, na quarta canção, trata o tema da prisão amorosa, inserindo-o num novo contexto, o do canto do poeta:

De mi agora huyendo voy buscando
a quien huye de mí como enemiga,
que al un error añado el otro yerro,
y en medio del trabajo y la fatiga
*estoy cantando yo y está sonando
de mis atados pies el grave hierro.*

Mas dura poco el canto, si me encierro
acá dentro de mí, porque allí veo
un campo lleno de desconfianza.

⁴ Acerca delas, vd. G. Caravaggi, “Alle origini del petrarchismo in Spagna”, in *Miscellanea di Studi Ispanici*, Istituto di Lingua e Lett. Spagnola dell’Università di Pisa, Pisa, 1971-1973, pp. 7-101.

Muéstrame la esperanza
de lejos su vestido y su meneo,
mas ver su rostro nunca me consiente⁵.

Embora se encontrem presentes vários elementos que fazem parte da arquetípica constelação petrarquista (a fuga da amada e de si mesmo, o peso das cadeias, “el grave hierro”, etc.), a prisão deixa de ser, com Garcilaso, um lugar fechado, um espaço interior do qual a amada (só ela) tem as chaves. Mais do que um centro donde fugir para não voltar, é um lugar mental, uma contínua errância que se reproduz a si mesma (“al uno error añado el otro hierro”) e que coloca o poeta, não propriamente em confronto com o passado, mas num presente que se projecta sobre um futuro. Ao olhar retrospectivo da obsessão, substituiu-se, como tal, o olhar prospectivo, apesar de penoso e alimentado por expectativas falaciosas, da esperança. E é mesmo esse sentimento, a esperança, a ocupar o espaço de Garcilaso, transformando a imagem provençal do poeta subjugado numa outra, elegíaca, do prisioneiro acorrentado que canta,

Crura sonant ferro, sed canit inter opus,

Conforme escreve Tibulo (2.6.26): a chamada “elegia da esperança”, à qual Garcilaso põe mão, baseando-se num classicismo de inflexões neoplatónicas, para modificar o motivo das cadeias amorosas. O que é espantoso, na revisitação de Garcilaso, são os elos que ligam a situação do poeta à do amante. O facto de que, escoltado pelo prisioneiro de Tibulo, o poeta de Toledo estabeleça uma contemporaneidade entre o som das cadeias e o dos seus versos, não serve, tão só, para dar uma conotação existencial (que já não é simplesmente amorosa) ao *topos* petrarquista, como também para lançar as bases de um novo código. No seu âmbito, o erro de amor e a errância poética confundem-se e, graças à homofonia da qual inicialmente dizíamos, escrever versos significa, sempre e apesar de tudo, errar, “dar passos”: em suma, ser peregrino do mundo.

⁵ Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. C. Burell, Madrid, Cátedra, 1990 (canción 4, “El aspreza de mis amles quiero”, vv. 79-92, itálico meu).

O imbricamento do motivo elegíaco da esperança naquele, petrarquista, das cadeias, influi profundamente sobre o sucessivo desenvolvimento do *topos*, tanto que, a poucos anos de distância de Garcilaso, será Camões a retomá-lo em três dos seus sonetos (36, 85 e 109).

Não pretendo, de momento, explorar as relações, que já foram amplamente tratadas, entre Petrarca e Camões, nem tão pouco as que ligam este último a Garcilaso, evidentes a olho nu: o que, de momento, me interessa observar é que, se, por um lado, Camões retoma a antítese entre um “agora” e um “então”, já presente em Petrarca, por outro lado, interpreta-a à luz de uma perspectiva que enche de novos significados o motivo das cadeias. Dos três sonetos camonianos que testemunham esse resvalamento do fatalismo erótico dos provençais para uma reflexão sobre a existência, eivada de neoplatonismo, o primeiro, que é o 36^o, é inteiramente construído no presente, com encadeamento sintático unitário:

Presença bela, angélica figura,
em quem, quanto o Céu tinha, nos tem dado;
gesto alegre, de rosas semeado,
entre as quais se está rindo a Ferosura;
olhos, onde tem feito tal mistura
em cristal branco o preto marchetado,
que vemos já no verde delicado
não esperança, mas enveja escura;
brandura, aviso e graça, que aumentando
a natural beleza cum desprezo
com que, mais desprezada, mais se aumenta;
são as prisões de um coração que, preso,
seu mal ao som dos ferros vai cantando,
como faz a sereia na tormenta⁶.

À semelhança do que acontece em Petrarca, o esquema acumulativo do soneto gera expectativas que acabam por exaltar a valência coerciva

⁶ Para o texto e a numeração dos sonetos, sigo a edição das *Rimas* de A. J. da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 1994, à qual se referem todas as indicações.

das cadeias amorosas⁷. E é interessante notar como, de entre os elementos que compõem tal esquema, esteja presente também a esperança, aqui identificada, através de uma equação de sabor dantesco (“mentre che la speranza ha il fior del verde”, *Purgatorio* 3.135), com a cor dos olhos. Igualmente evocada por Garcilaso sob a forma de miragem, a esperança passa, pois, a fazer parte, juntamente com as matizes do sentimento que lhe é contrário (a “enveja escura”), daquela expectativa, tal como é enunciada, que Camões resolve com um predicado nominal (“são as prisões de um coração que, preso”)⁸, engrandecida a ponto de assim ficar expressa, com a maior limpidez, a imagem do cantor que arrasta as cadeias. Imagem que se abre, no último verso, à evocação de uma paisagem marinha (“como faz a sereia na tormenta”), através da qual exila quer o *topos* da prisão petrarquista, quer o dos grillhões de Tibulo. Última presença nas areias da dor, a sereia exalta, ao mesmo tempo que a condena, a eterna vocação do poeta ao canto, invertendo a antiga antítese provençal entre prisão e liberdade, a favor do carácter ilusório da última.

À diferença do 36º soneto, tanto o 85º, como o 109º, se situam num plano diacrónico que permite ao poeta confrontar o presente com o passado, o “agora” com o “então”. A inspirar Camões, não é tanto a constatação dos elementos que compõem a sua escravidão, quanto a trajectória que a compreende. É essa a grande novidade do poeta português: à diferença de Garcilaso, que tinha reproposto a imagem no presente, leva a cabo uma espécie de balanço da sua existência, entrelaçando a antítese, prisão / liberdade, no quadro de uma temporalidade que nunca se satura completamente. Enquanto tal, rasga uma abertura a sentimentos como a nostalgia e a saudade, os quais, distanciados do “grave dolore” de Petrarca, se afastam também, apesar da comum raiz neoplatónica, do sentimento de perda de Garcilaso. Com uma sucessão

⁷ A propósito deste tipo de soneto, vd. as observações de L Renzi, “La sintassi continua. I sonetti d’un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI”, in *Lectura Petrarce*, 8, 1988, pp. 187-220.

⁸ A sintaxe do soneto, no seu todo, poderia ser considerada como ampliação de um terceto já presente em *RVF* 266: “Carità di signore, amor di donna / son le catene ove con molti affanni / legato son, perch’io stesso mi strinsi” (vv. 9-11).

assindética de verbos no passado, que, escandida pelo confronto com a consciência presente, retoma eventos esparsos pela vida do poeta, constrói-se o 85º soneto:

Em prisões baixas fui um tempo atado,
vergonhoso castigo de meus erros;
inda agora arrojando levo os ferros
que a Morte, a meu pesar, tem já quebrado.

Sacrifiquei a vida a meu cuidado,
que Amor não quer cordeiros, nem bezerros;
vi mágoas, vi misérias, vi desterrros:
parece-me qu'estava assi ordenado.

Contentei-me com pouco, conhecendo
que era o contentamento vergonhoso,
só por ver que cousa era viver ledado.

Mas minha estrela, que eu já 'gora entendo,
a Morte cega, e o Caso duvidoso,
me fizeram de gostos haver medo.

Da mesma feita que dirige o seu olhar, retrospectivamente, para a sombra de Garcilaso,⁹ o poeta chega a amargas conclusões: não foram só o destino (“parece-me qu'estava assi ordenado”, “minha estrela”), nem a sorte (“o Caso duvidoso”) a guiarem a sua tumultuosa existência (“vi mágoas, vi misérias, vi desterrros”), mas a própria Morte, explicitamente citada no quarto e no décimo terceiro versos e implicitamente presente no início da segunda quadra, “Sacrifiquei a vida a meu cuidado/[...]”. É através dessa oscilação entre vida simbólica e vida real, entre morte de amor e morte física, que se calibra todo o soneto, no qual alguns críticos quiseram ler referências explícitas aos

⁹ Penso, em particular, no 1º soneto, “Quando me paro a contemplar mi estado”, examinado, tal como outros derivados do petrarquesco, “Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni”, por E. Glaser, “‘Quando me paro a contemplar mi estado’: trayectoria de un Rechenschafts-Sonett”, *Estudios hispano-portugueses. Relaciones literarias del siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1957, pp. 59-65.

amores de Camões,¹⁰ outros uma expansão, em chave neoplatónica, da concepção ascética própria de Petrarca, pelo que as “prisões baixas” significariam o sentimento amoroso, por si mesmo, e os “desterros” não um exílio tomado à letra, mas, em sentido lato, a lonjura inspirada por lugares e pessoas amadas.¹¹ Permanece o facto de que, qualquer que seja a interpretação desses versos, o tema da esperança perde expressão, quase sendo calado: o poeta deixa de associar o seu canto, nos termos em que o faziam Tibulo e Garcilaso, ao som das cadeias. A imagem da primeira quadra remete mesmo para grillhões invisíveis, que até depois de se terem quebrado, em virtude da morte física, persistem: essa mesma morte que, no *Canzoniere*, era evocada enquanto suprema via de dissolução do cárcere corpóreo e que aqui é superada em nome de uma ideal projecção de sentimentos. A contraposição entre um “agora” e um “então” (“um tempo” ... “agora”) e a dialéctica “erros”/“ferros” diluem-se no quadro de uma visão pessimista da vida,

¹⁰ Cf., a propósito dos amores terrenos de Camões e da substituição do modelo fornecido pela Laura petrarquesca, as observações de R. Marnoto sobre “Camões, Laura e a Bárbara escrava”, *Estudos de literatura portuguesa*, Viseu, Universidade Católica, 1999, pp. 75-102.

¹¹ “El dezir que fue un tiempo atado en prisiones, se entiende que eran las de Amor; pero el dezir que eran baxas, parece contra el decoro de la causa de sus amores, pues ella no fue menos que una Dama de Palacio. Puedese responder que si bien era tan superior el objeto dellos, tuvo él por baxeza [...] el aver sido enamorado”: é este o ambíguo comentário ao soneto de Faria e Sousa, o qual, detendo-se demoradamente na imagem das cadeias do terceiro verso, retoma o já citado passo de Pérsio e vários lugares petrarquescos e petrarquistas (Boscán, Garcilaso, Francisco de la Torre) sem mencionar, todavia, Tibulo (*Rimas várias de Luís de Camões, príncipe de los poetas heroycos y lyricos de España [...] comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Lisboa, com Privilégio Real, 1685, ed. facsimilada, Lisboa, Imprensa Nacional, 1972, Primeira parte, t. 1, p. 15). Contrário a uma interpretação literal das “prisões baixas” mostra-se Silvio Pellegrini no comentário ao soneto contido na sua antologia camoniana de *Liriche*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1951, pp. 75-76. Relativamente ao perigo das interpretações românticas de Camões, adverte L. Stegagno Picchio, “Biografia e autobiografia. Due studi in margine alle biografie camoniane (I. ‘O canto molhado’; 2 ‘Super flumina’)”, in *Quaderni Portoghesi*, 7-8, 1980, pp. 21-111.

a cuja luz são revistos tanto os prazeres, quanto as alegrias experienciados. Um pessimismo que, se omite o motivo de Garcilaso da esperança, não se harmoniza, todavia, com a visão escatológica que sustinha a lírica de Petrarca.

Modulado a partir de uma dialéctica temporal, é o 109º soneto, cujo *incipit* repropõe a antítese entre “canto” e “choro”, várias vezes tratada por Petrarca. Todavia, se em Petrarca as duas acções chegavam a ser permutáveis, justificadas como o eram em virtude das contradições intrínsecas às vivências amorosas do poeta (cf., por exemplo, o *incipit* de RVF 229, “Cantai, or piango, et non men di dolcezza”, e o inverso, de RVF 230, “I’ piansi, or canto, ché ’l celeste lume / [...]”, ou ainda o de RVF 252, “In dubbio di mio stato, or piango, or canto, / [...]”), Camões estrutura a antítese em sentido dinâmico, fazendo seguir ao lapso temporal indicado no primeiro verso (“já [...] agora”) uma insistente reflexão sobre o seu passado:

Eu cantei já, e agora vou chorando
o tempo que cantei tão confiado;
parece que no canto já passado
se estavam minhas lágrimas criando.

Cantei; mas se me alguém pergunta: – Quando?
– Não sei; que também fui nisso enganado.
É tão triste este meu presente estado
que o passado, por ledó, estou julgando.

Fizeram-me cantar, manhosamente,
contentamentos não, mas confianças;
cantava, mas já era ao som dos ferros.

De quem me queixarei, que tudo mente?
Mas eu que culpa ponho às esperanças
onde a Fortuna injusta é mais que os erros?

O jogo retórico que liga a primeira quadra à segunda, repropoendo, por três vezes, uma mesma acção (“cantei”, “canto”, “cantei”) é reforçado no primeiro terceto (“cantar”, “cantava”). Em suma, todo o soneto é percorrido por um poliptoto difuso que traz para primeiro plano, juntamente com o motivo do canto, os seus fugazes confins temporais. O poeta sabe que cantou, mas não recorda quando, a partir do momento

em que a sua felicidade foi enganadora (“É tão triste este meu presente estado / que o passado, por ledo, estou julgando”, escreve, com reminiscências de Garcilaso) e o seu canto arauto de prisão. “Cantava, mas já era ao som dos ferros”, afirma no décimo primeiro verso, historicizando, e quase lamentando, a sua vocação órfica, com uma locução (“ao som dos ferros”) já presente no 36º soneto. Mas, ao fazê-lo, elabora ulteriormente a imagem do prisioneiro que canta acorrentado, com origem em Tibulo. À diferença de Garcilaso, o qual, apesar de ter transferido essa imagem para o terreno da poesia, tinha respeitado a sua composição verbal e paratáctica, Camões restaura o seu valor adversativo, mas, ao mesmo tempo, coloca-a numa lonjura esfumada que exalta ainda mais o motivo das esperanças frustradas. Miragem a conquistar, em Garcilaso, a esperança é, neste soneto de Camões, um objectivo tornado vão pelo papel da fortuna. Porque é a fortuna, ou melhor, conforme resulta do soneto precedente, o caso, o destino, a obstinarem-se contra o poeta, ainda antes de ele ser constrangido a abandonar as suas esperanças, as quais surgem inexoravelmente vinculadas ao seu canto, de acordo com uma imagem sincrética da qual não poderá prescindir, no posterior lirismo peninsular, a definição de poeta. Assim sendo, poderemos concluir dizendo que, por mais heterogéneos que sejam, na sua estrutura, e por mais diversos que sejam, nas recuperações rítmicas e lexicais (pensamos na rima “erros”/“ferros” que, na primeira quadra do 85º soneto, veicula a mensagem final da segunda parte do 109º), nestes três sonetos o motivo das cadeias amorosas é profundamente elaborado, relativamente a um contexto que é não só petrarquesco, como também garcilasiano. Porque, se na imagem do poeta que arrasta cadeias Garcilaso tinha substituído Tibulo a Pérsio, introduzindo o motivo do canto, Camões faz seu este motivo de tal modo que acaba por o projectar para além dos confins temporais e espaciais que delimitavam o petrarquismo, substituindo o conceito cristão de pecado e de providência pela ideia neoplatónica de sorte, destino e fortuna.

3. A reelaboração camoniana do conceito de prisão amorosa, enquanto lugar aberto (dele é bom exemplo a imagem da sereia que projecta a noção de canto sobre um cenário marinho, tão afastado do imaginário petrarquesco e, da mesma feita, tão próximo do poeta dos *Lusíadas*), não passa inobservada. Quero dizer que a síntese entre canto

e choro, “erros” e “ferros”, que o poeta português efectua, identificando a esperança com a imagem do prisioneiro canoro, encontra a sua continuidade no petrarquismo ibérico, em cujo âmbito se delineiam sucessivas modulações em torno quer da linha de Garcilaso (o poeta canta enquanto arrasta as suas cadeias), quer da linha camoniana (o poeta canta ao som das suas cadeias).

Sequaz da primeira linha é Fernando de Herrera, o qual, bom conhecedor de Garcilaso e das fontes que o inspiram (de entre as quais Tibulo, explicitamente citado no comentário à quarta canção), alterna os antigos traços provençais (e não só) do sofrimento, com os de Tibulo. O que importa, todavia, é que as cadeias do poeta ressoem no presente – e, nesse plano, creio que a lição de Garcilaso seja fundamental –, pelos espaços abertos à errância, como neste soneto em que os traços trovadorescos do “grave dolore” são deslocados, tendo como pano de fundo uma paisagem itinerante:

Por altos bosques voy con paso incierto
y arrastrando el hierro al cuello impuesto
grave es y el son que hace me es molesto,
que me recuerda el daño y el dolor cierto.

Los ojos alzo y veo un gran desierto
lleno de horror, de espinos mal compuesto;
desmayo en un intenso dolor puesto,
y a mi salud no hallo paso abierto.

Esperanza desnuda me sustenta,
deseo ardiente y aura breve y fría
y mis suspiros rompo en triste llanto.

Y cuando la razón del mal me afrenta,
en medio del trabajo y pena mía,
de mi enemiga la belleza canto¹².

Profundamente modificada em relação à petrarquista, a imagem do poeta prisioneiro constrói-se a partir de uma série de sugestões que, ao intersectar-se com retórica das antíteses (esta sim, proveniente do

¹² Cito, modernizando a grafia, de F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985. O soneto é datado de 1578.

arquétipo) desagregam o seu forte erotismo inicial. Não passa despercebida, por exemplo, a recuperação, em posição rimática, do par “canto” / “llanto”, nem a constituição, rigorosamente simétrica, dos pares, “llanto” / “suspiros”, “dolor” / “bellezza”, nem, sobretudo, o motivo do poeta que não se pode libertar das próprias cadeias (“de le catene mie gran parte porto”, tinha escrito o poeta de Arezzo, restituindo ao verso uma reminiscência de Pérsio). A Garcilaso deve-se, aliás, não só o motivo da esperança (“esperanza desnuda me sustenta”), que projecta, definitivamente, em sentido prospectivo, aquela diferença temporal donde procedia a eterna obsessão do poeta italiano, como também o pormenor elegíaco das cadeias que ressoam. Em suma, as duas fontes clássicas (Pérsio e Tibulo) convivem nesta restauração do motivo feita por Herrera a partir de estilemas petrarquescos e de recordações, quase citações, de Garcilaso (como o 13º verso, clara reminiscência do 83º verso da quarta canção, “en medio del trabajo y la fatiga”).

Mas a concentração de semas relativos ao constrangimento e à fadiga não chega a resgatar, na sua totalidade significativa, a imagem do poeta que arrasta as cadeias de amor. Imagem que de novo surge, despida do seu erotismo de marca trovadoresca e petrarquesca, num soneto da maturidade de Góngora. Trata-se do 167º,¹³ o qual, datado de 1623, como todos os daquele período *desengañado*, se lê conjuntamente com o precedente, o 166º, onde o tema da esperança¹⁴ é retomado, para ser desenvolvido a partir da metáfora do batel em mar tempestuoso. Aproxima os dois sonetos não só a epígrafe (*A la esperanza*, o 166º; *Acredita la esperanza con historias sagradas*, o 167º), mas também o maciço recurso a citações clássicas, como a que, claramente tirada de Tibulo, ocupa toda a primeira quadra do 167º soneto:

¹³ Segundo a numeração e o texto de Biruté Ciplijauskaitė na sua edição dos *Sonetos completos* de L. de Góngora, Madrid, Castalia, 1985.

¹⁴ Se as cadeias, tanto essenciais, como amorosas, constituem um motivo tópico recorrente, a esperança faz-se tema na medida em que, tal como na dupla invenção de Góngora, assume este e outros *topoi* de constrangimento. Veja-se, a propósito da dialéctica tema/motivo (e do carácter recursivo que caracteriza o último), as definições fornecidas por C. Segre na entrada “Tema/motivo” compilada em *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1981, v. 14, pp. 3-21.

Cuantos forjare más hierros el hado
a mi esperanza, tantos oprimido
arrastraré cantando, y su rüido
instrumento a mi voz será acordado.

Joven mal de la invidia perdonado,
de la cadena tarde redimido,
de quien por no adorarle fue vendido,
por haberle vendido fue adorado.

¿Qué piedra se le opuso al soberano
poder, calificada aun de real sello,
que el remedio frustrase del que espera?

Conducido alimenta, de un cabello,
uno a otro profeta. Nunca en vano
fue el esperar, aun entre tanta fiera.

O que distingue o modo como Góngora elabora o motivo das cadeias do de Petrarca, Garcilaso e do próprio Camões é, por um lado, a sua marca vincadamente figurativa e, por outro lado, a sua funcionalidade, pelo que diz respeito ao tema que inspira a esperança. Um tema, recorde-se, que não fazia parte do ditado do poeta de Arezzo, e que só posteriormente, com Garcilaso, veio a alargar o horizonte do petrarquismo. Todavia, mais do que a Garcilaso, este soneto faz-se devedor a Camões, não só pelo seu cariz fortemente existencial (atente-se, logo na primeira quadra, na menção ao “hado”, em tudo e por tudo semelhante à da “Fortuna”, no 109º, e à do “Caso duvidoso”, no 85º), como também, e em particular, pela intersecção, ou melhor, pelo acordo, entre o canto do poeta e as cadeias do prisioneiro. Intersecção essa que, já presente na locução camoniana, “ao som dos ferros”, Góngora amplifica e aperfeiçoa, transformando as cadeias que pelo poeta são arrastadas em verdadeiro e próprio instrumento musical. Ao fazê-lo, porém, desequilibra completamente a imagem do prisioneiro de amor e restitui-a ao seu contexto, inspirado em Tibulo, desta feita enriquecida por um novo elemento: a harmonia. Na verdade, esse elemento já tinha sido insinuado no desfecho do 36º soneto de Camões. A imagem da sereia que canta no meio da tempestade talvez se encontre na base da repartição por dois sonetos, nos termos em que é feita por Góngora, ambos dedicados a um tema que, naquele momento, se mostrava par-

ticularmente urgente, a esperança. Mas, contrariamente a Camões, que o cantara tendo como pano de fundo uma dialéctica temporal de forte sabor petrarquista, Góngora constrói o seu soneto com base numa esperança que é quanto de mais longínquo possa estar, quer do contínuo regresso à “prigione antica” de Petrarca, quer das desconsoladas reflexões sobre o destino que lhe são associadas pelo poeta português. Não se pretende dizer que ao soneto de Góngora falte um dinamismo temporal interno, pois a enunciação no futuro da primeira quadra (“Arrastraré... será acordado”) desloca prospectivamente a acção expressa no presente por Petrarca (“delle catene mie gran parte porto”) e por Garcilaso (“estoy cantando yo [...]”), intersectando-a, da mesma feita, com a recordação de dois quadros bíblicos (a prisão de José e a de Daniel): daqui decorre a alternância entre presente e passado (“conducido *alimenta* [...] / nunca *fue vano* [...]”) que estrutura o último terceto. E, todavia, apesar de tanto este soneto, como o precedente, se calibrem a partir de um sistema verbal compósito, mediante o qual, do futuro, se volta ao passado, para a partir dele avançar de novo para o futuro, exclui-se, de facto, o plano das vivências amorosas do poeta, numa atitude a situar para além do código petrarquista. Já Camões (o primeiro a deslocar para o passado o motivo) tinha projectado, no âmbito de mais vastos confins, a imagem do poeta prisioneiro, abrindo o código a considerações existenciais sobre a morte, sobre o fado e sobre o caso. Considerações que Góngora retoma, adaptando a potente imagem elegíaca do *incipit* (e as outras duas, bíblicas, que se lhe sobre-põem) a uma situação que já não é existencial, mas contingente: a esperança de obter a renda há tanto esperada (e aqui, obviamente, joga com o duplo sentido do verbo “esperar”), à qual o poeta dedica, nesse mesmo ano, mais de um soneto.

Em suma, entre as tantas citações de cadeias que poderiam ser feitas, a partir do *corpus* de Góngora, a do 167º soneto parece-me ser a mais adequada para testemunhar a persistência e, simultaneamente, a transformação de um motivo que, gerado no seio do alegorismo medieval (um amor entendido como serviço), logo se carrega de ressonâncias neoplatónicas, para se fazer expressão de uma experiência puramente individual. O código petrarquista, que por Garcilaso é reproposto à luz de reminiscências de Tibulo e que pelo Camões das “prisões baixas” é respeitado, dá lugar, desta feita, a um novo conceito de servidão

(e, em sentido contrário, de liberdade), o do poeta que, na dependência econômica do poder político, não pode senão elevar o seu canto contra ele. É curioso notar como, depois de Góngora, o acordo entre o canto de esperança do poeta e as cadeias que arrasta (acordo, conforme ficou dito, transmitido, através de Garcilaso, por Camões) não se apague, passando antes a figurar em sucessivos contextos.

Não penso tanto nos mais próximos seguazes de Góngora, como sejam, o Conde de Villamediana, autor de sonetos muito trabalhados, nos quais as cadeias do amante desempenham um papel fundamental, nem num cultor da *nueva poesía*, como Francisco de Rioja, que reconstrói a dupla, “som” / “choro”, no âmbito de uma prisão com toda a probabilidade real e autobiográfica.¹⁵ Penso em Quevedo, por exemplo. Apesar da declarada aversão pelo poeta de Córdoba, não desperdiça a oportunidade de reelaborar as suas imagens e os seus motivos, de entre os quais o das cadeias, feitas instrumento órfico por excelência, conforme ressoam na segunda quadra de um dos seus sonetos de tema amoroso:

La vida es mi prisión, y no lo creo
y al son del hierro que perpetuamente
pesado arrastro y humedezco ausente
dentro en mí propio pruebo a ser Orfeo¹⁶.

Não será fácil reconhecer em quem se inspirou Quevedo, ao compor estes versos. Ao mesmo tempo que repropõem, quase à letra, a locução camonianiana, “ao som dos ferros”, revisitam a imagem de Góngora à luz de um gosto que já foi definido como neogótico. Certo é que a acumulação de semas relativos aos conceitos de pena e de constrangimento restaura, paradoxalmente, as cadeias amorosas de Petrarca, as mesmas

¹⁵ Trata-se do 94º soneto, do qual transcrevo a primeira quadra, modernizando a grafia: “En mi prisión y en mi profunda pena/sólo el llanto me hace compañía/ y el horrendo metal que noche y día/en torno al pie molestamente suena”, F. de Rioja, *Poesía*, ed. B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984.

¹⁶ É o 297º soneto (“A todas partes que me vuelvo veo”), segundo a edição de J. M. Blecua, *Poesía original completa* de F. de Quevedo, Barcelona, Planeta, 1981.

que Garcilaso havia de introduzir no espaço da errância, que Camões havia de fragmentar por entre as infinitas rotas do destino e que Góngora havia de transformar em nome de uma renovada, e particularmente “cultu”, concepção da esperança.

O TEMPO DE PETRARCA

PETRARCA E A FILOSOFIA. ENTRE A INVENÇÃO DA ANTIGUIDADE E A GÊNESE DA MODERNIDADE

LEONEL RIBEIRO DOS SANTOS

“...In me autem singularia quedam sunt.”

PETRARCA, *Secretum* 3.142

1. PROPONHO-ME ABORDAR nesta breve nota o significado de Petrarca para a filosofia e também um pouco o Petrarca enquanto filósofo. Trata-se, sem dúvida, duma faceta menos conhecida desta singular figura nascida há 700 anos, cuja rica personalidade se exprimiu em diferentes papéis: como poeta lírico e épico, como historiador, como humanista e também como filósofo moral. Uma multiplicidade de papéis vivida, porém, com um profundo sentimento da unidade e integridade da sua individualidade pessoal. “Eu sou um só e inteiro”, declarava o poeta, numa das cartas¹. E não será exagerado dizer que, se não se atender a todos os aspectos da sua multifacetada expressão literária, perde-se a inteireza do homem que a criou e assim ficamos também impossibilitados de apreender a coerência e o significado da sua obra.

¹ “Ego sum unus utinamque integer”, *Rerum senilium libri* 15.11 (F. Petrarca, *Opera*, Basileia, 1554, p. 1046). Na falta de uma edição completa moderna das obras de Petrarca, os seus escritos serão citados pelas edições que nos eram acessíveis na altura em que redigimos este ensaio. De alguns dos escritos petrarquianos por nós usados e citados há edições recentes (com texto original e tradução, nomeadamente para o francês e o italiano), as quais serão oportunamente referidas. Para algumas peças, a edição das *Prose* (Milano, Napoli, 1955) continua a ser útil. Útil nos foi também a Antologia proposta por Alberto Asor Rosa na *Storia e antologia della letteratura italiana* – v. 3/1: *Petrarca e la cultura del Trecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1978.

De um modo geral, as Histórias da Filosofia passam ao lado da figura e obra de Petrarca. Como, de resto, por vezes passam até ao lado de todo o período do Renascimento, desvalorizado do ponto de vista da sua contribuição para a filosofia e considerado apenas como um período de erosão das grandes sínteses filosóficas medievais ou, na melhor das hipóteses, como o ambiente mental e cultural confuso onde lançam raízes algumas das matrizes de pensamento da Modernidade. Entalado no sombrio século XIV entre o crepúsculo do que se viria posteriormente a chamar “Idade Média” e os primeiros raios do que seria saudado como a aurora de um “Tempo Novo” da cultura e pensamento humanos, Petrarca e os seus discípulos humanistas dos séculos XV e XVI teriam, quando muito, contribuído apenas para acelerar a dissolução da filosofia escolástica, mas não teriam apresentado eles mesmos nenhuma verdadeira alternativa filosoficamente relevante. Mesmo em algumas obras e estudos dedicados à “cultura filosófica” do Renascimento, se Petrarca chega a ser neles mencionado enquanto inspirador do movimento humanístico, não faltam os que consideram este movimento como de pouco significado do ponto de vista filosófico, vendo nele apenas um movimento pedagógico-cultural centrado no cultivo das disciplinas que constituíam a base dos *studia humanitatis*, com uma preocupação sobretudo retórica, literária e estética, e visando a restauração e a imitação dos modelos de beleza e de virtude da antiguidade romana, propostos como alternativa de realização humana, numa época marcada por uma profunda crise cultural e pela indigência de valores.

A desqualificação filosófica dos pensadores do Humanismo e do Renascimento decorre da estreita ideia de filosofia que se tem. Parte-se do pressuposto de que a filosofia ou é uma técnica argumentativa, um exercício de disputa entre opiniões ancoradas em diferentes autoridades, ou uma disciplina escolar que se ocupa da exegese das opiniões a respeito das questões e sentenças recenseadas como dignas de ensino, de disputa ou de comentário, mas perde-se o sentido de que acima de tudo a filosofia se ocupa das grandes interrogações com que se confrontam os humanos e, por isso, não pode hipotecar a sua originária vocação sapiencial nem deixar de ser movida pelo amor da sabedoria. É uma parente próxima dessa concepção e prática estreitas de filosofia a que precisamente era visada em algumas das críticas de Petrarca aos

filósofos do seu tempo, ditos ‘modernos’, enquanto alguns outros, por seu turno, o consideravam um ignorante, filosoficamente falando, precisamente porque ele não seguia nenhuma filosofia das que na época eram creditadas pela autoridade de Aristóteles. Mais adiante comentarei algumas passagens da resposta que o poeta deu a estes seus críticos, no *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1367-1368), a peça que constitui o melhor documento para acedermos à concepção petrarquiana de filosofia e de sabedoria.

Para os contemporâneos e para os discípulos quatrocentistas do autor das *Rime* (ou, mais propriamente, dos *Rerum vulgarium fragmenta*), Petrarca era por certo o grande poeta laureado (fora-o, porém, não pelos poemas em vulgar e sim pelo poema épico latino *Africa*, que deixaria inacabado). Mas, acima de tudo, era o humanista, o filósofo moral, o teólogo até². A inflexão no sentido duma visão de Petrarca centrada quase exclusivamente na sua obra poética em vulgar dá-se no início do século XVI com Pietro Bembo, o organizador da edição aldina do *Canzoniere*, de 1501, impondo-se a partir daí uma mudança de gosto e de preferências na abordagem da obra do poeta, que vai dar azo à expansão do petrarquismo como moda literária por todo esse século,

² Numa das suas cartas, o humanista florentino Coluccio Salutati faz o elogio de Petrarca e depois de falar da pessoa, do seu carácter e costumes, da sua obra poética e da eloquência dos seus escritos, apresenta-o também como um exímio filósofo, não por certo daquela filosofia sofisticada que se praticava nas Escolas do tempo, mas da verdadeira filosofia que é de vocação moral, a qual ele expõe seja nos poemas, seja nas suas cartas, seja nos seus livros: “in philosophia [...] quantum excessit! non dico in hac, quam moderni sophiste ventosa iactatione inani et impudente garrulitate mirantur in scolis; sed in ea, que animos excollit, virtutes edificat, vitiorum sordes eluit, rerumque omnium, omissis disputationum ambagibus, veritatem elucidat. [...] in hac, inquam, revolve carmina, considera epistolas, meditare libellos, quos divini prorsus ingenii vir ille vivens emisit, et quantum in illa profecerit abunde videbis. illam autem omnium scientiarum antistitem et, ut ita loquar, philosophie philosophiam, que divinitatis arcana rimatur, quamquam omnium scibilium apicem videatur excedere, quam capaci mente biberit quamque perspicuo conceperit intellectu, ceu potest, libratís suis opusculis, coniectari, non facile possim exprimere.”, Coluccio Salutati, *Epistolario*, ed. Novati, Istituto Storico Italiano, Roma, v. 1, 1891, pp. 178-179.

não só em Itália como também noutros países europeus, incluindo Portugal, onde a inspiração petrarquiana se fez sentir com maior ou menor intensidade em vários dos nossos maiores poetas quinhentistas. Ainda assim, a ajuizar pelo número de edições e até de traduções de alguns dos seus escritos de filosofia moral, nomeadamente do *De remediis utriusque fortunæ*, não se apagou de todo ao longo do século XVI a influência do Petrarca pensador³. Mesmo na cultura portuguesa quinhentista ela se fez sentir, tendo sido já bem identificada em obras de escritores moralistas e místicos, nomeadamente, em Frei Amador Arrais e em Frei Heitor Pinto⁴. E até Camões poderá ter lido, além do *Canzoniere*, também o *De remediis*, talvez em alguma das várias traduções castelhanas publicadas no seu século, pois, como já foi notado, um dos seus sonetos parece ser a glosa em verso duma meditação de Petrarca acerca das contradições do amor⁵.

³ A avaliar pelas sucessivas edições não só dos *Opera omnia* (Basileia, 1496; Veneza, 1501, 1503, 1554, 1581), como também de algumas obras isoladas – *Secretum*, *Epistolæ*, e sobretudo *De remediis utriusque fortunæ*. Veja-se: Mary Fowler, *Catalogue of the Petrarch Collection*, Oxford University Press, London/Edinburgh/Glasgow/New York/Toronto/Melbourne/Bombay, 1916.

⁴ Na “Introdução” a uma edição da *Imagem da Vida Cristã* (Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã ordenada por diálogos*, Lello & Irmão, Porto, 1984, pp. XXV-XXXII), o Prof. José V. Pina Martins põe em justo destaque a “presença constante e explícita” de Petrarca na obra do frade jerónimo, onde a remissão mais constante é para o *De remediis utriusque fortunæ*, mas também para o *De uita solitaria* e mais ocasionalmente para os *Triumph*. Veja-se também: Giuseppe Carlo Rossi, “Il Petrarca e l’Umanesimo Italiano nell’opera di Fr. Heitor Pinto”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale*, Sezione Romanza, 1, 1, Napoli, 1959, pp. 65-96; e do mesmo Rossi, sobre a presença de Petrarca em Frei Amador Arrais: “Presenza del Petrarca nella mistica portoghese del Cinquecento”, *Studi Petrarqueschi*, Bologna, 6, 1956, pp. 189-193; Mário Martins, “Petrarca no Boosco Deleitoso”, id., *Estudos de literatura medieval*, Braga, 1956.

⁵ *De remediis utriusque fortunæ / Les remèdes aux deux fortunes* (1.69: “De gratis amoribus”), texte établi et traduit par Christophe Carraud, Millon, Grenoble, 2002, v. 1, p. 320: “Est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum suplicium, blanda mors.” Para uma ampla avaliação do petrarquismo em Portugal, veja-se a obra de Rita Marnoto, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do*

Ainda hoje é a faceta do Petrarca poeta em vulgar a que largamente domina sobre todas as outras. Não é que não haja para isso boa razão. Para o que não há de todo razão é para o quase total esquecimento das outras facetas, nomeadamente, a do filósofo. Não faltam, é certo, na bibliografia petrarquiana obras e importantes estudos sobre a sua visão do mundo, o seu pensamento, a sua relação com os filósofos e até sobre o seu contributo para a filosofia renascentista e moderna⁶. Repetem-se

Maneirismo, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1997 (comentário do aproveitamento por Camões do citado tópico do *De remediis*, nas pp. 538-541). Para uma visão de síntese da história da recepção da obra de Petrarca, veja-se: Raffaele Amaturio, *Petrarca*, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 383-394.

⁶ Em Portugal, ao longo das últimas décadas, foi uma voz quase solitária nos estudos petrarquianos a do Prof. José Vitorino de Pina Martins. Refira-se, em especial, o seu ensaio “Francesco Petrarca premier des Modernes”, in id., *Humanisme et Renaissance de l’Italie au Portugal, Les deux regards de Janus*, F. C. Gulbenkian, Paris/Lisbonne, 1989, v. 1, pp. 169-203 (uma luminosa síntese nas pp. 184-185): “On a déjà fait observer que Pétrarque ne fut ni un philosophe, ni un créateur, ni un penseur. Mais on n’a peut-être pas assez mis en évidence le fait qu’il en avait parfaitement conscience (et que d’ailleurs il n’avait pas cette prétention). En réalité, son œuvre est celle d’un penseur moraliste, toujours soucieux de préconiser un idéal et une règle de vie, inspirées par les leçons de son expérience personnelle. Si l’on considère l’œuvre de Pétrarque sous cet angle, on ne peut manquer d’être frappé par sa personnalité exceptionnelle, et il apparaît bien comme le premier humaniste. S’il convient en moraliste d’être à la fois pénétrant et profond, on ne saurait dire qu’il ne fut pas un profond philosophe, car, penseur éclairé, il fut en fait un profond moraliste. Ceux qui concluent à sa faiblesse philosophique, n’ont simplement pas envisagé son œuvre pour ce qu’elle est: une œuvre morale à contenu normatif. La même erreur a été commise par ceux qui, à travers les siècles, n’ont voulu voir que le poète, oubliant que toutes les idées morales de l’Humanisme viennent directement de Pétrarque.” Sobre a dimensão filosófica da obra de Petrarca, veja-se: Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l’Humanisme*, Paris, 1907. Mais recentemente: Charles Trinkaus, *The Poet as Philosopher. Petrarch and the Formation of Renaissance Consciousness*, Yale University Press, New Haven / London, 1979; id., *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 v., University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 1970 (destaque para os seguintes capítulos: v. 1: pp. 3-50, “Petrarch: Man Between Despair and Grace”; pp. 179-199, “The Dignity of Man in the

amiúde como lugares comuns os epítetos que alguns estudiosos oitocentistas da sua obra lhe deram, chamando-lhe ora o “pai do Humanismo” ora o “primeiro dos Modernos”. Ao destacar aqui o alcance da obra de Petrarca para a filosofia o que pretendo é devolver o significado a estes epítetos, embora em certa medida e ao mesmo tempo relativizando-os. Evidentemente, o tema é imenso, mas vou limitar-me a delinear o estado da questão e a enunciar alguns tópicos mais relevantes.

Assim, a relação de Petrarca com a filosofia pode ser apreciada de vários pontos de vista: 1) Petrarca e a sua relação com a filosofia ou com os filósofos do seu tempo; 2) Petrarca e a sua relação com a filosofia e os filósofos da Antiguidade; 3) Petrarca e o seu papel na génese do pensamento renascentista e moderno; 4) Petrarca enquanto filósofo ele mesmo. É óbvio que cada um destes aspectos tem que ver com todos os outros, mas seja-me consentido que me sirva destes quatro tópicos para arrumar a minha exposição.

2. Consideremos, em primeiro lugar, a relação de Petrarca com a filosofia e com os filósofos do seu tempo. Tarefa nada cómoda, em primeiro lugar, porque não é fácil fazer um diagnóstico da situação da filosofia no século XIV e, em segundo lugar, porque muitas das referências críticas de Petrarca aos filósofos contemporâneos são genéricas e não dirigidas a este ou àquele autor, a esta ou àquela tese⁷.

Na época, o cultivo da filosofia dava-se no quadro institucional das universidades e costuma, por isso, designar-se como a “filosofia da Escola” ou “Escolástica”. Mas sob esta designação comum oculta-se uma grande variedade de momentos, de tendências e de personagens com relevo especulativo próprio. No interior da própria instituição universitária medieval havia intensos debates e até profundas divergências especulativas e doutrinárias, de modo algum se apresentando ela como um corpo monolítico. Por certo, esta filosofia da Escola já

Patristic and Medieval Traditions and in Petrarch”; v. 2: pp. 563-570, “Petrarch, Salutati and the Figural Tradition”; pp. 689-696, “*Theologia Poetica* and the *Prisci Poetae* in Petrarch and Boccaccio”.

⁷ Veja-se: Cesare Vasoli, “Petrarca e i filosofi del suo tempo”, in *Il Petrarca Latino e le origini dell’Umanesimo* (Atti del Convegno Internazionale, Firenze 19-22 maggio 1991), *Quaderni Petrarqueschi*, 9-10, 1992-1993, pp. 75-92.

não apresentava no século XIV o vigor especulativo e a consistência arquitectónica que alcançara no século anterior, com Tomás de Aquino (1224-1274), com Boaventura de Bagnoregio (1221-1274) ou com João Duns Escoto (1265-1308). Os novos escolásticos, sobretudo os que eram tidos por “modernos”, ocupavam-se preferentemente em debates em torno de subtilezas formais lógico-linguísticas, cuja real pertinência e utilidade não era reconhecida por muitos dos seus críticos, mas que exerciam sobre as doutrinas e verdades tradicionais um poderoso efeito deletério. É esta maneira de praticar a filosofia – convertendo-a numa dialéctica tida por estéril e sofisticada – que é frequentemente visada em muitas das críticas de Petrarca aos filósofos do seu tempo, que ficariam conhecidos como nominalistas. Na primeira metade do século XIV, é Guilherme de Ockham (1285-1347) o mais destacado representante desta filosofia da Escola. Este frade franciscano, professor na universidade de Oxford, rompe com as suas doutrinas o equilíbrio das sínteses escolásticas e algumas das suas teses são por muitos historiadores consideradas como as que abrem caminho à eclosão do pensamento moderno⁸. O seu nominalismo e a luta contra os universais e as essências metafísicas favoreceram o desenvolvimento das formas renascentistas e modernas do individualismo e do particularismo e o seu exacerbado voluntarismo teológico e antropológico parece legitimar por antecipação as modernas filosofias do poder e da dominação, quer estes sejam exercidos sobre os homens ou sobre a natureza. Algumas teses teológicas que ensinava em Oxford foram mesmo denunciadas como suspeitas de heresia por um deposto reitor dessa universidade e isso conduziu a que lhe fosse instaurado processo de averiguação da ortodoxia daquelas teses por parte da Cúria papal, a qual, na época, estava

⁸ Veja-se: Panajotis Kondylis, *Die neuzeitliche Metaphysikkritik*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1990, sobretudo o primeiro capítulo: “Nominalismus, Humanismus und die Kritik an der aristotelischen Logik und Metaphysik vom 14. bis 16. Jahrhundert”, pp. 29-145; Louis Dupré, *Passage to Modernity. An Essay in the Hermeneutics of Nature and Culture*, Yale University Press, New Haven/London, 1993. Algo do anti-intelectualismo petrarquiano e do sentimento da irreductível individualidade do poeta vai ao encontro da filosofia ockhamista e, de resto, o nominalismo e o humanismo irão cruzar-se mais do que uma vez ao longo dos séculos XV (Lorenzo Valla) e XVI (Mario Nizolio).

sediada em Avinhão. Para cuidar da sua própria defesa, Ockham viajou até Avinhão, onde viveu num convento dos franciscanos entre os anos 1324 e 1327. Acabaria por ver-se aí envolvido na célebre querela acerca da pobreza de Cristo (e da Igreja) que aqueles frades mendicantes sustentavam desde o século anterior e que acabou por chegar à Cúria papal. Em consequência desse envolvimento, viu-se o professor de teologia de Oxford obrigado a fugir de Avinhão e a acolher-se sob a protecção do Imperador, na corte da Baviera. Não é impossível que o franciscano inglês e o poeta toscano se tivessem cruzado alguma vez em Avinhão, pois também Petrarca aí regressara, após a morte do seu pai, em 1326. Mas, por essa época, nem o frade franciscano se fazia notar aí como filósofo, nem o poeta se ocupava com questões filosóficas ou teológicas, absorvido que andava com cuidados de amor, pois foi precisamente no ano de 1326, no dia 6 de Abril, que terá conhecido Laura, a grande paixão idealizada da sua vida e a musa inspiradora das suas rimas.

Numa síntese muito genérica, pode dizer-se que, na época de Petrarca, havia duas famílias ou “seitas” de filósofos que repartiam entre si o espaço escolar da filosofia. Ambas reclamavam a tutela de Aristóteles, embora propusessem visões quase simétricas do aristotelismo: uma, valorizando sobretudo o formalismo da dialéctica, era representada pelo já referido nominalismo britânico, que entretanto se difundia no continente, a partir da universidade de Paris, ganhando adeptos também noutros centros universitários; a outra, valorizava e cultivava sobretudo os escritos científicos de Aristóteles, lidos através da interpretação do filósofo árabe Averróis e difundia um aristotelismo de tendência naturalista, tendo como sua base tradicional de ensino e de irradiação a universidade de Pádua⁹. Petrarca vai recusar tanto a absolutização da dialéctica, que reduzia a filosofia a uma polemologia estéril, quanto a exclusiva centração da filosofia no estudo da natureza, que a levava a perder o sentido da urgência e primazia da questão do homem e sobretudo da sua condição moral. Tanto uma como a outra

⁹ P. O. Kristeller, “Petrarch’s ‘Averroist’: a Note on the History of Aristotelism in Venice, Padua and Bologna” e “Il Petrarca, l’umanesimo e la scolastica a Venezia”, in id., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, 2, Roma, 1985, pp. 209-238.

reduziam a filosofia a uma pretensa e inchada prática científica de conhecimento, formalista num caso, naturalista no outro, quando, segundo Petrarca, o problema essencial com que se confronta o espírito humano é de ordem ética. Uma e outra se ancoravam na autoridade de Aristóteles, mas tratava-se de um Aristóteles muito incompleto e sobretudo de um Aristóteles de segunda ou terceira mão, não lido nos seus próprios textos. Se à primeira das “seitas”, Petrarca contrapõe uma sabedoria prática de matriz retórica, à segunda contrapõe uma orientação da reflexão filosófica para uma analítica da condição humana, de preocupação essencialmente ética, fazendo assim uma síntese pessoal da sabedoria romana, de inspiração ciceroniana, com a sabedoria cristã, de inspiração agustiniana.

Tem sido justamente observado que a luta de Petrarca contra os filósofos não é feita tanto em nome de uma outra filosofia, e sim em nome da restauração do que considerava ser a autêntica teologia e que, no essencial das suas críticas aos filósofos, o poeta se serve de tópicos que eram tradicionais e recorrentes no interior da própria cultura e até na instituição universitária medieval. Em 1346, o papa Clemente VI escreveu à universidade de Paris uma carta em que advertia os mestres e estudantes de filosofia e de teologia contra o perigo da importação de doutrinas “estrangeiras”, “inúteis e errôneas”, e os exortava a aderirem às Escrituras e às doutrinas fundamentais da “verdade católica”¹⁰. Essas doutrinas “estrangeiras” eram, tudo o indica, as dos nominalistas e ocamistas oxonienses. Ao lermos as críticas de Petrarca contra os dialéticos britânicos parece que estamos a ouvir alguém que dá eco próprio à referida carta papal. Por outro lado, as suas violentas diatribes contra o averroísmo, mais do que determinadas por razões filosóficas, parecem ser motivadas sobretudo pelas perniciosas consequências que aquela doutrina tinha sobre verdades essenciais da fé cristã, nomeadamente no plano moral, pois dissolvía o homem na

¹⁰ Cf. H. Denifle, A. Châtelain, *Chartularium universitatis Parisiensis*, Paris, § 1125, pp. 587-590. Citado apud Olivier Boulnois, “Scolastique et humanisme. Pétrarque et la croisée des ignorances”, prefácio à ed. bilingue de: Pétrarque, *De sui ipsius et multorum ignorantia/Mon ignorance et celle de tant d'autres*, Millon, Grenoble, 2000, pp. 17-18.

natureza e punha em causa a imortalidade da alma¹¹. Assim, a atitude de Petrarca contra os que precisamente eram considerados “modernos” ou representavam as formas mais ousadas do pensamento da época até pode ser lida como reaccionária e como uma defesa das concepções mais tradicionais. Mas o poeta faz as suas críticas contra a filosofia escolástica e a filosofia aristotélica e averroísta de fora da instituição universitária, por conta própria, a partir de um novo programa de cultura humana orientado pela valorização dos antigos teólogos, cuja teologia e filosofia reconhecia próximas ainda da cultura retórica dos escritores latinos que entretanto redescobrira. Isso faz com que as suas críticas aos filósofos dialécticos ganhem um alcance completamente novo. Petrarca considera a dialéctica como um jogo de crianças e lamenta que sejam os homens maduros e mesmo anciãos os que se entretêm com ela, negligenciando o cultivo de artes mais úteis: a retórica e as outras artes liberais, o “conhecimento das letras que constitui o fundamento de todos os estudos”¹². As críticas de Petrarca provindo do exterior da instituição universitária, não são digeridas e absorvidas pelo sistema escolar, voltando-se contra este no seu todo, pondo em evidência a necessidade de o abandonar em nome de algo mais essencial. E o essencial é a “verdade católica”, a qual, segundo o poeta, se encontra mais pura nos escritos dos antigos Padres da Igreja, os quais nem se serviam das subtilezas da lógica, nem se ocupavam das curiosas questões especulativas da ciência natural e da metafísica aristotélicas, mas cultivavam uma sabedoria de recorte retórico e de preocupação essencialmente antropológica e ética. Esta

¹¹ Numa das suas cartas, Petrarca revela o seu projecto irrealizado de escrever uma refutação das blasfémias do averroísmo, exortando o amigo a escrevê-la. Nessa mesma carta, chama ao filósofo árabe “cão raivoso que ladra com abominável furor contra Cristo e a fé católica” (“canem illum rabidum Auerroim, qui furore actus infando, contra dominum suum Christum, contraque catholicam fidem latrat”), *Rerum familiarium libri* 4.2 (*Opera*, Basileia, 1581, p. 627).

¹² Carta a Tomás de Messina, *Rerum familiarium libri* 1.6 (*Opera*, 1581, v. 2, pp. 579-580) “Si enim Dialecticæ scholas, quod in eis pueri lusimus, senes relinquere nescimus. [...] Sic nemo reperitur, qui uel senem infantibus colludentem non oderit, aut rideat [...] quid autem quæso ad omnem disciplinam tam utile, imò tam necessarium est, quàm ipsarum literarum prima cognitio, in quibus omnium studiorum fundamenta consistunt?”

desvalorização da especulação científica e metafísica vai a par com a tendência do poeta para o fideísmo¹³ e, em geral, para uma visão do mundo na qual a ordem da razão e da verdade cede perante a ordem do coração e do amor. Segundo Petrarca: “Os verdadeiros filósofos morais e os melhores mestres das virtudes são aqueles cuja primeira e última intenção é tornar bom o ouvinte e leitor, aqueles que não apenas ensinam o que é a virtude ou o vício e que fazem soar nos ouvidos o preclaro nome da primeira e o escuro nome do segundo, mas aqueles que induzem nos corações o amor e o cultivo do que é óptimo e o ódio e a fuga do que é péssimo. É mais recomendável desenvolver a vontade boa e piedosa do que o entendimento claro. Como gostam de dizer os sábios, o objecto da vontade é a bondade, e o objecto do entendimento é a verdade. Mas é preferível querer o que é bom do que conhecer o que é verdadeiro. Pois aquele nunca está isento de mérito e este frequentemente até tem culpa e não tem escusa. Por conseguinte, erra muito aquele que emprega o tempo a conhecer a verdade e não a abraçá-la e mais ainda aquele que se dedica a conhecer Deus e não a amá-lo. Pois de nenhum modo Deus pode ser conhecido nesta vida, mas pode ser amado pia e ardentemente e por certo esse amor é sempre feliz. Mas o conhecimento por vezes é

¹³ O fideísmo de Petrarca declara-se inequivocamente em muitos passos das suas obras, como este: “Veræ autem fidei notitia et altissima, et certissima, et postremo foelicissima sit scientiarum omnium, qua deserta, reliquæ omnes non viæ, sed deviaæ, non termini, sed ruinæ, non scientiæ sed errores sunt.” (*De sui ipsius et multorum ignorantia, Opera*, Basileia, 1581, p. 1055; ed. C. Carraud, pp. 180-182). Ele responde, de resto, ao seu cepticismo especulativo e filosófico, bem expresso nas páginas da mesma obra em declarações deste teor: “Siquidem in hac ipsa portiuncula scibilium rerum philosophamur tumidissimi, et inquietissimi dissidemus, et magne velut specie scientie superbimus [...] Sane in hac tanta scientie inopia, ubi implumes alas vento aperit humana superbia, quam frequentes et quam duri scopuli! Quot quamque ridicule philosophantium vanitates! Quant opinionum contrarietas, quanta pertinacia, quanta protervia! Qui sectarum numerus, que differentia, quenam bella, quanta rerum ambiguitas, que verborum perplexitas! Quam profunde, quamque inaccessibiles veri latebre, quot insidie sophistarum omni studio veri iter vepribus ceu quibusdam obstruentium, ut nequeat internosci quis illuc rectior trames ferat!” (*Opera*, Basileia, 1581, p. 1057; ed. C. Carraud, pp. 196-198).

miserável, como é o dos demónios que, tendo-o conhecido, gemem nos infernos”¹⁴.

Sendo embora verdade que as críticas de Petrarca aos filósofos escolásticos nominalistas e aos aristotélicos averroístas não são movidas tanto por razões filosóficas quanto por razões teológicas e em nome de uma sabedoria de inspiração retórica, também é certo que, ao aproximar-se de Platão e ao contrapor a filosofia de Platão à de Aristóteles, ele contribuiu decisivamente para pôr em causa a hegemonia que o aristotelismo havia entretanto alcançado na instituição universitária, preparando o terreno para a efectiva e ampla recepção do platonismo na cultura filosófica europeia que viria a consumir-se no decurso do século seguinte.

3. O segundo aspecto a considerar é a relação de Petrarca com os filósofos antigos. Que conteúdo e significado tinha para ele a Antiguidade filosófica? Que conhecia dela e de que modo o conhecia? Que interpretação fazia das filosofias antigas?

Devem ter-se em conta, antes de mais, as limitações de competência linguística, pelo próprio poeta reconhecidas (apesar da encetada aprendizagem do Grego, todavia interrompida pela morte do monge Barlaão da Calábria, que o ensinava), que o impediam de aceder aos pensadores gregos, nomeadamente a Platão, com a agilidade com que

¹⁴ “Hi sunt ergo veri Philosophi, morales, & virtutum optimi magistri, quorum prima et ultima intentio est, bonum facere auditorem & lectorem, quique non solum docent, quid est virtus, aut vitium, præclarumque illud hoc fuscum nomen auribus instrepunt, sed rei optimæ amorem, studium, pessimeque rei odium, fugamque pectoribus inferunt. Tutius est voluntati bonæ ac piæ quam claro intellectui operam dare. Voluntatis siquidem obiectum, ut sapientibus placet, est bonitas, obiectum intellectus, est veritas. Satius est autem bonum velle, quam verum nosse. Illud enim meritò nunquam caret, hoc sæpè etiam culpam habet, excusationem non habet. Itaque longè errant: qui in cognoscenda veritate, non in adipiscenda, & multò maximè, qui in cognoscendo non amando Deo tempus ponit. Nam & cognosci ad plenum Deus in hac vita nullo potest modo, amari autem potest, piè atque ardentè, & utique amor ille felix semper. Cognitione verò nonnunquam misera, qualis est dæmonum, qui cognitum apud inferos contremiscunt.” *De sui ipsius et multorum ignorantia* (Opera, Basileia, 1581, v. 2, p. 1052; ed. de Christophe Carraud, Millon, Grenoble, 2000, p. 158).

acedia aos latinos. Mas havia também uma limitação material, de acesso às fontes mesmas, seja pela escassez dos manuscritos, seja porque de muitas obras até o rasto se havia perdido, uma limitação que só no século seguinte se ultrapassaria, graças à intensa procura de manuscritos antigos dos escritores latinos e à importação de manuscritos dos escritores gregos estimulada pela emigração dos sábios de Bizâncio para Itália. O próprio Petrarca encontrou alguns manuscritos de discursos perdidos de Cícero e possuía uma importante biblioteca pessoal, na qual, segundo refere, em resposta aos que o acusavam de ignorante, havia mais de dezena e meia de obras de Platão em Grego¹⁵. Embora consideravelmente extenso para a época, o conhecimento que Petrarca tinha da Antiguidade – a “notitia vetustatis” que com tanto empenho procurava – era, objectivamente falando, muito limitado. A Antiguidade foi para ele, como o declara na “Carta aos Vindouros” (*Posteritati*), uma pátria de auto-exílio a que se acolhe em deliberada fuga da sua própria época. “Entre muitas outras razões, se me apliquei unicamente ao conhecimento da Antiguidade, foi porque esta época em que vivo sempre me desagradou”, escreve ele na citada carta¹⁶.

Num fragmento sobre Goethe, escrito pelo ano 1797, Novalis faz notar que, para o artista ou para o filósofo, “tal como surgem ao mesmo tempo a Natureza e o conhecimento da Natureza, assim também surgem ao mesmo tempo a Antiguidade e o conhecimento da Antiguidade e muito nos enganamos quando cremos que existem os Antigos: os Antigos surgem apenas a partir do momento em que o olhar e a alma do artista os descobre. Os vestígios da Antiguidade são apenas estí-

¹⁵ “Sexdecim vel eò amplius Platonis libros domi habeo, quorum nescio an ullum isti unquam nomen audierint [...] neque Græcos tantum, sed in Latinum versos aliquot nunquam alios visos aspicient.”, *De sui ipsius et multorum ignorantia* (*Opera*, Basileia, 1581, v. 2, pp. 1053-1054; ed. C. Carraud, p. 170). Sobre a biblioteca pessoal de Petrarca, veja-se: Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, pp. 293-296 (“Le Catalogue de la première bibliothèque de Vaucluse”); Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato I, Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, 1947; J. V. Pina Martins, *op. cit.*, pp. 193-198.

¹⁶ “Incubui unice, inter multa, ad notitiam vestustatis, quoniam michi semper etas ista displicuit.” *Posteritati, Prose*, pp. 2-7.

mulos específicos para a formação dos Antigos [...] O espírito produ-los mediante o olhar e a pedra esculpida é apenas o corpo que só agora recebe significação e se torna manifestação deles”¹⁷. Esta observação do poeta e pensador romântico germânico, a respeito de um outro grande descobridor da Antiguidade nos tempos modernos, cabe completamente a Petrarca. Pode dizer-se dele, com muito mais verdade do que de qualquer outro, que inventou a Antiguidade, pois com ele pela primeira vez os Antigos foram estabelecidos como referência, como paradigma de qualidade moral e estético-literária, mas também compreendidos na sua contextualidade histórica própria e na sua diferença. Petrarca inventou a Antiguidade antes de mais como sua pátria de exílio cultural. Mas este exílio, longe de revelar-se como uma alienação, foi o caminho para a descoberta de si próprio e das energias criadoras do homem, no amor, na arte, ou na virtude. Ao auto-exilar-se entre os Antigos, Petrarca descobriu a Antiguidade como alternativa ainda possível para a miséria de cultura, de virtude e de humanidade do seu tempo. E, desse modo, ele descobriu a Antiguidade, não já apenas como o passado com que se pode, na melhor das hipóteses, apenas alimentar a erudição do espírito, mas verdadeiramente como um futuro ainda possível, como uma inspiração que acorda no homem o sentido da sua dignidade e valor e a confiança nas suas forças criadoras.

O conhecimento que Petrarca tinha da Antiguidade filosófica, sendo embora considerável para o seu tempo, era objectivamente muito limitado. É o mundo da cultura romana – onde pontificam as figuras de Virgílio e de Cícero – que primeiramente lhe surge como um mundo de valores a restaurar e a imitar e só progressivamente chegará a descobrir o interesse também pela cultura grega. Na maio-

¹⁷ “Natur und Natureinsicht entstehen, zugleich, wie Antike, und Antikenkenntniss; denn man irrt sehr, wenn man glaubt, dass es Antiken giebt. Erst jetzt fängt die Antike an zu entstehen. Sie wird unter den Augen un der Seele des Künstlers. Die Reste des Alterthums sind nur die specifischen Reitze zur Bildung der Antike. [...] Der Geist bringt sie durch das Auge hervor – und der gehaune Stein ist nur der Körper, der erst durch sie Bedeutung erhält, und zur Erscheinung derselben wird.”, Novalis, *Schriften*, bd 2: *Das philosophische Werk I*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981, p. 640.

ria das suas apreciações dos antigos filósofos gregos, ele reproduz ideias ou juízos sumários colhidos nas obras filosóficas de Cícero e de Séneca ou nos escritos de autores cristãos (Lactâncio, Santo Agostinho). Mas também a este propósito o que importa não é tanto o conteúdo da sua noção de Antiguidade quanto a sua atitude em relação a ela, a qual vai ser decisiva para a recuperação cada vez mais ampla e intensa do pensamento dos Antigos nos dois séculos seguintes. Os seus mestres de pensamento foram sobretudo Cícero, Séneca e Agostinho. A sua relação com Aristóteles é muito reservada. Confessa ter lido todos os livros de *Ética* (por certo, na versão medieval – de Roberto de Grosseteste –, que tão criticada viria a ser pelo seu discípulo e biógrafo Leonardo Bruni, nascido como ele em Arezzo) e os comentários aos mesmos, reconhecendo naqueles uma boa descrição das virtudes, mas não um discurso verdadeiramente capaz de animar os espíritos a ser virtuosos, qualidade que, em contrapartida, encontrava nos pensadores romanos. Cita amiúde a *Retórica*, nomeadamente nas *Invectivæ contra medicum*, bastante menos a *Metafísica* e quase nunca outros escritos do Estagirita. Embora admita que o estilo e o pensamento de Aristóteles nada têm a ver com as esqueléticas versões que os escolásticos apresentam dos seus escritos e ideias, não aprecia contudo o modo de pensar do filósofo grego e considera mesmo que a sua filosofia dificilmente se concilia com as verdades essenciais da doutrina cristã, nomeadamente, a imortalidade das almas individuais e a relação de Deus criador com o Mundo, pois que o filósofo grego, segundo a interpretação dominante na época, apenas consentiria a imortalidade do intelecto universal e defenderia a eternidade do mundo, o que se revela incompatível com a ideia de criação deste por Deus. Aristóteles, escreve Petrarca, não viu com suficiente pertinência as coisas divinas e eternas. Reconhece que ele foi sem dúvida um grande homem, mas não mais do que um homem como os outros, que também disse muitos erros e mentiras, pelo que nem deve ser adorado, nem deve jurar-se pelo seu nome. Todavia, sabe fazer uma clara distinção entre o filósofo grego e os seus pretensos e maus seguidores contemporâneos, os “estultos aristotélicos” que andam sempre com o nome de Aristóteles na boca, mas distorcem as ideias do mestre e sobretudo são incapazes de pensar pelas suas próprias cabeças. O filósofo grego preferiria ser levado ao inferno do que andar em tais

bocas e odiaria a sua mão direita por ter escrito coisas que tais discípulos ignorantes não entendem, ou interpretam mal, desviando-as do seu verdadeiro significado¹⁸. Considera, por outro lado, que Aristóteles não é dono da verdade, pois, antes dele, houve muitos outros poetas e pensadores que disseram coisas tão ou mais importantes quanto as dele. E cita Homero, Hesíodo, Pitágoras, Anaxágoras, Demócrito, Diógenes, Sólon, Sócrates, mas sobretudo aquele que considera o “príncipe dos filósofos” – Platão. Esta predileção por Platão, muitas vezes confessada, funda-se antes de mais na natural simpatia que tem pelas doutrinas morais platônicas, que reconhece como naturalmente afins do Cristianismo, mas é-lhe também abonada por uma vasta galeria de escritores, tanto pagãos como cristãos, tanto poetas como filósofos, entre os quais se conta, em primeiro lugar, Cícero e Virgílio, e depois Plínio, Plotino, Apuleio, Macróbio, Porfírio, Censorinus, Josefo, e sobretudo Ambrósio, Jerónimo e Agostinho.

De Platão, Petrarca cita amiúde – nomeadamente no *De sui ipsius et multorum ignorantia* – o *Timeu*, obra que possuía na sua biblioteca na versão latina parcial e comentários de Calcídio, um escritor cristão do séc. IV, e que leu e anotou ele próprio com as suas reflexões¹⁹. Conhecia também a versão parcial que Cícero fizera da mesma obra platônica, com o título *De essentia mundi*, obra que Petrarca terá tomado não como uma tradução mas como obra própria do escritor latino.²⁰ Provavelmente terá conhecido e lido também o *Fédon*

¹⁸ *Invectivæ contra medicum 3* (ed. critica a cura di Pier Giorgio Ricci, Roma, 1950, pp. 60-61): “Ydiote procaces, in ore semper habetis Aristotilem, qui credo in ore vestro quam in Inferno esse tristius ducat, et puto dextram suam oderit, qua illa scripsit que, paucis intellecta, per ora multorum ignorantium volitarent.”, *De sui ipsius et multorum ignorantia* (*Opera*, Basileia, 1581, p. 1052; ed. C. Carraud, p. 162): “Quid ergo? Dicat aliquis, ‘An et tu contra Aristotilem mutis?’ Contra Aristotilem nichil, sed pro veritate aliquid, quam licet ignorans amo, et contra stultos aristotelicos multa quotidie in singulis verbis Aristotilem inculcantes, solo sibi nomine cognitum, usque ad ipsius, ut auguror, audientiumque fastidium, et sermones eius etiam rectos ad obliquum sensum temerarie detorquentes.”

¹⁹ Veja-se: Sebastiano Gentile, “Le postille del Petrarca al ‘Timeo latino’”, *Quaderni Petrarqueschi*, 9-10, 1992-1993, pp. 129-140.

²⁰ *Ib.*, pp. 138-139.

e o *Ménon*, os outros diálogos de Platão de que havia tradução medieval²¹.

Petrarca interpreta o pensamento de Platão na linha da tradição ciceroniana, neoplatônica e cristã, vendo-o como um filósofo que põe em destaque a nobreza do espírito e a sua autonomia em relação ao corpo, a condição moral e a dimensão espiritual do ser humano. Trata-se de um platonismo moralista, idealista e intimista, apreendido sobretudo na leitura das obras de Agostinho. Segundo Petrarca, da mesma forma que, em muitos dos seus escritos, Cícero fala como um católico e até como um Apóstolo, assim Platão, se lhe tivesse sido possível viver em tempos cristãos, não deixaria por certo de ser um cristão, tal a afinidade que existe entre as suas ideias e as verdades da fé católica²².

Num passo do *De sui ipsius et multorum ignorantia*, lê-se uma declaração que traduz a atitude de Petrarca perante Cícero e Platão e o modo como o poeta-filósofo entendia a possível conciliação entre esses dois expoentes da cultura e filosofia pagãs, romana e grega, e o Cristianismo. Escreve Petrarca, evocando um motivo que surge numa carta de S. Jerónimo e que viria a tornar-se um dos tópicos maiores em torno dos quais se define o pensamento humanista até meados do século XVI (o debate acerca do ciceronianismo²³ ou sobre a possibilidade de alguém ser simultaneamente ciceroniano e cristão): “Se admirar Cícero é ser ciceroniano, então eu sou ciceroniano. [...] Mas quando se trata de pensar e falar acerca da religião, isto é, da suma verdade e da verdadeira felicidade e da salvação eterna, certamente não sou nem ciceroniano nem platónico, mas cristão, ainda que me pareça certo que o próprio

²¹ Giovanni Gentile, “Le traduzioni medievali di Platone e Francesco Petrarca”, in id., *Studi sul Rinascimento*, Sansoni, Firenze, 1936, pp. 23-88.

²² Para uma apreciação global do platonismo de Petrarca, veja-se: Clemens Zintzen, “Il platonismo del Petrarca”, *Quaderni Petrarqueschi*, 9-10, 1992-1993, pp. 93-114.

²³ Sobre este debate, veja-se: Remigio Sabbadini, *Storia del Ciceronianismo e di altre questioni letterarie*, Ermano Loescher, Torino, 1886; Izora Scott, *Controversies Over The Imitation of Cicero in the Renaissance*, Columbia University, 1910 (reimpr. Hermagoras, Davis, Cal., 1991); Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence: Rhétorique et “res litteraria” de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève, 1980; Martin L. McLaughlin, *Imitation in Literary Theory and Practice in Italy, 1400-1530*, Oxford, 1983.

Cícero teria sido cristão se tivesse podido ver Cristo ou conhecer a doutrina de Cristo. Quanto a Platão, o próprio Agostinho nenhuma dúvida tinha de que ele se teria feito cristão se voltasse a viver neste tempo ou se tivesse tido na época em que viveu o conhecimento das coisas futuras; e o mesmo Agostinho refere que foi isso que fizeram na sua época muitos platônicos, em cujo número ele próprio se deve contar²⁴.

Num passo da segunda parte do *Secretum*, Agostinho acusa Francisco de estar dominado pelo “desejo das coisas temporais” (“rerum temporalium appetitus”) e de “ser consumido pelas chamas da luxúria” (“luxurie flammis incenderis”), recomendando-lhe como antídoto a “celeste doutrina de Platão”, a qual o ensinará a manter o espírito afastado das concupiscências corporais e a erradicar as imagens delas, de modo que possa erguer-se puro e livre à contemplação dos mistérios da divindade, ao que está associado o pensamento da própria mortalidade. E continua: “Sabes do que falo: conheces estas coisas familiarmente da leitura dos livros de Platão, sobre os quais se diz que desde há algum tempo te aplicas intensamente.” Ao que Francisco responde: “Confesso que a eles me apliquei com viva esperança e grande desejo; mas a novidade da língua estrangeira e a prematura partida do meu mestre interromperam o meu propósito. De resto, esta doutrina que me recordas conheço-a muito bem, seja através dos teus escritos seja pelo que dizem os outros platônicos²⁵.”

²⁴ “Si mirari autem Ciceronem, hoc est ciceronianum esse, ciceronianus sum [...] At ubi de religione, ide est de summa veritate et de vera felicitate deque eterna salute cogitandum incidit aut loquendum, non ciceronianus certe nec platonicus, sed cristianus sum; quippe cum certus mihi videar, quod Cícero ipse cristianus fuisset, si vel Cristum videre, vel Cristi doctrinam percipere potuisset. De Platone enim nulla dubitatio est apud ipsum Augustinum, si aut hoc tempore revivisceret, aut dum vixit, hæc futura prenosceret, quin cristianus fieret; quod fecisse sua ætate plerosque platonicos idem refert, quorum ipse de numero fuisset credendus est.”, *De sui ipsius et multorum ignorantia (Opera*, Basileia, 1581, p. 1054; ed. C. Carraud, p. 176).

²⁵ *Secretum* 2.98-100 (ed. de E. Fenzi, Mursia, Milano, 1992, p. 170): “A.- Quid enim aliud celestis doctrina Platonis admonet, nisi animum a libidinibus corporeis arcendum et eradenda fantasmata, ut ad pervidenda divinitatis archana, cui proprie mortalitatis annexa cogitatio est, purus expeditusque consurgat?”

Apesar desta sua visão filosoficamente muito limitada do platonismo, graças ao reconhecimento do “divinum ingenium” de Platão²⁶ e à predilecção pela filosofia platónica relativamente à de Aristóteles, Petrarca predispõe os espíritos dos seus contemporâneos e dos seus discípulos para a grande apropriação da obra e pensamento platónicos que constituirá o acontecimento filosoficamente mais importante do século seguinte, encetado por vários humanistas e consumado por Marsílio Ficino com a sua tradução para o Latim de todo o *corpus* platónico e os seus comentários a muitas das obras do filósofo ateniense. Graças ao seu platonismo, que é mais de afeição do que de efectivo conhecimento do *corpus* platónico e que, além disso, é muito limitado e quase só indirectamente apreendido, Petrarca inicia o irreversível embora lento processo de destituição de Aristóteles e da sua filosofia da posição hegemónica que havia alcançado no século anterior e que se manterá ainda nas universidades europeias até ao século XVII, processo esse cujo saldo histórico final já foi descrito como “um regresso a Platão” e uma “vitória de Platão sobre Aristóteles”²⁷. Mas, por outro lado, ao apontar a distinção entre os “estultos aristotélicos” (fossem eles, de resto, os averroístas ou os escolásticos) e o próprio Aristóteles e, baseando-se sobretudo no testemunho de Cícero, ao chamar a atenção para uma qualidade doutrinal e retórica dos textos aristotélicos

Scis quid loquor, et hec ex Platonis libris tibi familiariter nota sunt, quibus avidissime nuper incubuisse diceris.

F.- Incubueram, fateor, alacri spe et magno desiderio; sed peregrine lingue novitas et festinata preceptoris absentia presiderunt propositum meum. Cetrum ista michi, quam memoras, discipline et ex scriptis tuis et ex aliorum platoniorum relatione notissima est.”

²⁶ *Secretum* 2.100 (ed. cit., p. 172). Uma síntese da imagem petrarquiana de Platão, feita a partir de testemunhos colhidos das suas leituras dos Antigos, encontra-se em *Rerum memorandarum libri* 1.25.

²⁷ Alexandre Koyrè, *Estudios de historia del pensamiento científico*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1977, p. 195. Koyrè diz isto a propósito de Galileu e da sua ciência da natureza e evidentemente não era a filosofia platónica da natureza o que Petrarca tinha em vista quando lia e anotava a versão latina do *Timeu*. Há que ter em conta por certo as várias fases e os diferentes aspectos do renascimento do platonismo entre os séculos XIV e XVII. Mas por muito distantes que estejam nessa história, tanto Petrarca como Galileu fazem parte dela.

originais que as versões e interpretações escolásticas do aristotelismo não deixavam sequer suspeitar que existisse, Petrarca está também na gênese do amplo movimento de restauração do pensamento aristotélico levado a cabo pelas gerações de humanistas que lhe seguiram, os quais, traduzindo de novo, editando e interpretando os escritos aristotélicos, trouxeram à luz do dia um outro Aristóteles realmente muito diferente daquele que era proposto e ensinado pelos filósofos escolásticos.

4. E chego ao terceiro momento desta minha Nota, onde se trata de avaliar a influência de Petrarca nas filosofias do Humanismo, do Renascimento e da Modernidade. É aqui que nos acodem ao espírito os epítetos de “pai do Humanismo” e de “primeiro dos Modernos”, com que o laureado poeta tem sido nomeado por sucessivas gerações de estudiosos da sua obra. Mas estes epítetos que de uma forma ou de outra têm sido glosados nos estudos petrarquianos desde a segunda metade do século XIX não podem hoje já ser repetidos sem que, por outro lado, se tenha em conta a substância ainda essencialmente medieval do pensamento de Petrarca, aspecto que alguns estudos recentes têm posto em destaque²⁸. Como se o epíteto de “primeiro dos modernos” só pudesse ser aplicado a Petrarca se contrabalançado com o de “último dos medievais”.

Importaria, antes de mais, ter presente a atitude de Petrarca em relação ao seu tempo, o seu sentido e visão da história e o modo como sentia e pensava a sua relação pessoal com ela²⁹. E o que de imediato mais ressalta é a incomodidade com que ele vive na pele do seu tempo, ao ponto de, como vimos ao evocar a sua *Carta à Posteridade*, escolher exilar-se na Antiguidade e preferir o convívio com os Antigos à companhia dos seus contemporâneos. É estranho que um pensador que viveu assim tão intensamente voltado para o passado possa ser invocado

²⁸ Veja-se: Olivier Boulnois, “Scolastique et humanisme. Pétrarque et la croisée des ignorances”, que serve de prefácio à tradução francesa e edição bilingue do *De sui ipsius et multorum ignorantia/Mon ignorance et celle de tant d'autres*, Millon, Grenoble, 2000, pp. 5-43; Pietro Millefiorini, “Francesco Petrarca tra medioevo e modernità”, *La Civiltà Cattolica*, 155, 2004, pp. 334-346.

²⁹ Eckhard Kessler, *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, W. Fink, München, 2004.

e reconhecido como o principal impulsionador dos movimentos de renovação cultural (literária, artística, filosófica) que caracterizam o Renascimento e a Modernidade. Mal instalado no seu próprio tempo, Petrarca sentia-se como vivendo “na fronteira entre duas épocas ou culturas, olhando simultaneamente para diante e para trás”³⁰. Numa das suas cartas métricas lamentava que lhe tivesse cabido viver num tempo intermédio de miséria e abaixamento, entre a nobre grandeza do passado e um futuro que tanto podia representar a definitiva perda da memória dos Antigos como a possível restauração pelos vindouros da sua grandeza cultural e moral³¹. Na época, não estavam ainda formadas as categorias com que nos habituámos a arrumar e a caracterizar os diferentes tempos históricos: Idade Antiga, Idade Média, Renascimento, Idade Moderna. Houve todavia quem atribuisse a Petrarca a caracterização da Idade Média como sendo uma “idade das trevas”³². Mas esta imagem, embora frequente nos escritos petrarquianos, não se aplica aí propriamente àquilo que hoje chamamos Idade Média, expressão que então nem sequer existia, mas sim à época romana imperial ou pós-republicana, ou à sua própria época e àquela que poderia sobrevir após a sua morte, pois se considerava o último que ainda guardava alguma memória dos Antigos e temia que com a sua morte se apagasse de vez e de todo essa memória. Mas há também passagens dos seus escritos que exprimem a esperança de que às “trevas” possa suceder de novo a antiga “luz” e restabelecer-se na sua “primitiva pureza” não só a antiga grandeza da Roma republicana e os valores de beleza, de virtude e de humanidade que brilham nos Antigos, como

³⁰ “Ego [...] uelut in confinio duorum populorum constitutus, ac simul ante retroque prospiciens.”, *Rerum memorandarum libri* 1.2 (*Opera*, Basileia, 1554, p. 448).

³¹ “Vivo, sed indignans, quæ nos in tristia fatum/Sæcula dilatos peioribus intulit annis./Aut prius, aut multo decuit post tempore nasci;/Nam fuit, et fortassis erit, felicius ævum./In medium sordes, in nostrum turpia tempus / Confluxisse vides; gravium sentina malorum/Nos habet; ingenium, virtus et gloria mundo / Cesserunt; regnumque tenet fortuna, voluptas;/Dedecus ingenti visu! nisi surgimus actum est.”, *Epistolæ metricæ* 3.33 (F. Petrarca, *Pœmata minora*, 2, ed. D. Rossetti, Milano, 1831, p. 262).

³² Veja-se: Theodor E. Mommsen, “Petrarch’s Conception of the ‘Dark Ages’”, *Speculum*, 17, 1942, pp. 226-242.

até o “estado da fé primitiva” da Igreja³³. É este homem, que convivia com os homens do passado como se eles fossem mais reais e vivos do que os seus contemporâneos, que tem sido chamado “pai dos humanistas” e “primeiro dos modernos”, o que, mais uma vez, levanta problemas, pois as relações entre o Humanismo quatrocentista e quinhentista com aquilo a que se chama a Modernidade seiscentista e setecentista não são inequívocas ou pelo menos não revelam uma continuidade linear. Por certo Petrarca tinha alguma consciência do seu papel na gênese daquela quase silenciosa revolução cultural que viria a ser o movimento humanístico do Renascimento. Exprime-a numa carta a Boccaccio, nestes termos: “Um louvor que me fazes eu não recuso: a estes nossos estudos, negligenciados durante muitos séculos, por meu engenho muitos foram estimulados em Itália e muitos porventura fora de Itália; sou efectivamente o mais velho de todos os que hoje se dedicam a tais trabalhos”³⁴. E não há dúvida de que sobretudo os humanistas do século XV e ainda alguns do século XVI se reclamavam expressamente da inspiração e da herança intelectual de Petrarca. Mas se a relação de Petrarca com o movimento humanístico é incontestável, já a sua relação com a Modernidade é algo menos óbvio. Em primeiro lugar, pela dificuldade de estabelecer o que é o “moderno” e de caracterizar a essência daquilo que se veio a chamar a “Modernidade”. O adjectivo “moderno” era usado na época de Petrarca, por ele mesmo e ainda depois dele, para identificar uma daquelas formas da filosofia pouco recomendável, a dos dialécticos e nominalistas britânicos, que ele criticava e rejeitava não só pela esterilidade das suas disputas acerca de temas lógico-linguísticos, mas também pelo carácter bárbaro do seu estilo. Neste sentido, mais do que um dos “modernos”, Petrarca é declaradamente um anti-moderno. De resto, embora não deixasse de ter em conta a “Posteridade”, o principal interesse de Petrarca estava orientado para os Antigos. E, como já acima se deixou indicado, muitas

³³ *Rerum senilium libri 7 (Opera omnia, Basileia, 1554, p. 903)*: “Incipit, credo, Christus Deus noster suorum fidelium misereri, uult ut arbitror, finem malis imponere, quæ multa per hos annos uidimus, uult pro aurei sæculi principio Ecclesiam suam, quam uagari propter culpas hominum diu sinit, ad antiquas et proprias sedes suas et priscae fidei statum revocare.”

³⁴ *Rerum senilium libri 17.2.*

das críticas de Petrarca aos filósofos escolásticos e averroístas do seu tempo eram tópicos correntes na cultura medieval. Como então insistir em chamá-lo o “primeiro dos modernos”? Onde poderá residir a “modernidade” de Petrarca?

É sobretudo no modo como as questões, mesmo as mais tradicionais, são por Petrarca vividas e tratadas que se podem reconhecer nele alguns daqueles traços que vários séculos mais tarde se viriam a considerar como sendo inequivocamente modernos. Assim, costuma atribuir-se a Petrarca, como característica da sua modernidade, a emergência da subjectividade, mormente sob o modo da presença que a experiência subjectiva própria ocupa nos seus escritos. A declaração da subjectividade – da experiência subjectiva – seria a grande novidade e revolução de Petrarca, já no domínio da expressão poética, e que se estende depois por toda a sua obra de historiador, de pensador, de filósofo moral. Charles Trinkaus escreveu com razão: “A grande realização de Petrarca consistiu em que ele concebeu a objectividade poética através do *medium* da experiência subjectiva. Dizer que Petrarca pensou filosoficamente como um poeta não significa minimizar a sua importância como filósofo, mas pôr em destaque o seu peculiar modo de pensar. A obra de Petrarca, seja ela poética, histórica ou filosófica tem importância crítica por ser a primeira maior manifestação da grande transformação do modo objectivo do pensamento e percepção clássicos para os modos subjectivos renascentista e moderno. [...] Petrarca deu um poderoso impulso ao movimento no sentido da subjectividade”³⁵.

Os escritos de Petrarca dão por certo inequívoco testemunho, e a vários níveis, daquilo a que, desde Hegel, nos habituámos a chamar a subjectividade como característica da Modernidade. Trata-se, porém, de uma subjectividade moral e dos afectos, sobretudo do maior e mais poderoso de todos os afectos – o amor –, e não de uma subjectividade de cariz gnosiológico, do conhecimento ou da razão. Se há um cogito petrarquiano, ele é, sem dúvida, tal como o será o de Descartes, de inspiração augustiniana, mas soletra-se como um “amo, ergo sum”. Por conseguinte, também por este lado, a presumida modernidade de Petrarca é de ascendência genuinamente medieval.

³⁵ *The Poet as Philosopher*, pp. 2-3.

A modernidade de Petrarca revelar-se-ia, pois, sobretudo no processo de introjecção a que ele submete as doutrinas e a cultura, fazendo-as passar e validando-as pela sua íntima vivência pessoal. Precisamente porque tudo é reportado à sua intimidade espiritual, à sua consciência suspicaz e ao seu juízo crítico, não pode mais o homem estar seguro de nada, ficando obrigado a ajustar contas continuamente consigo mesmo, convocando o testemunho da sua própria consciência: “conscientiam meam facio contestem”³⁶.

5. Finalmente, Petrarca como filósofo ele próprio. Há que ter presente, em primeiro lugar, a relevância filosófica da sua vastíssima obra literária não poética (as cartas, sobretudo as *Familiares*, *Seniles*, *Sine nomine* ... ; os tratados morais, *De vita solitaria*, *De otio religioso*, *De remediis utriusque fortunæ*, *De sui ipsius et multorum ignorantia*; as invectivas, *Invectivæ contra medicum*, *Invectiva contra eum qui maledixit Italiæ*; as confissões autobiográficas, *Secretum – De secreto conflictu curarum mearum* – ... e tantas outras peças dificilmente classificáveis pelo género, pois transgridem os géneros, e ele próprio tem consciência disso ao reconhecer que algumas das cartas são tratados ou livros, enquanto alguns tratados são como cartas!). Em que medida é que o pensamento expresso nesta imensa variedade de escritos e de géneros é decisivo para se compreender o significado da sua obra, e até a sua faceta de poeta?

Evidencia-se nesses escritos, para além dos aspectos já anteriormente mencionados, o Petrarca enquanto pensador da condição humana e “filósofo moral (cujo pensamento resulta da pessoal fusão do estoicismo, do platonismo e do cristianismo), mas também o filósofo humanista que contrapõe ao paradigma dialéctico-metafísico dos escolásticos e ao paradigma naturalista dos aristotélicos averroístas um novo paradigma de racionalidade, colhido na meditação dos antigos (sobretudo em Cícero) e solidário de toda uma nova visão do homem, da história e da cultura, paradigma esse a que, à falta de melhor designação, se poderá chamar o paradigma retórico, para o contrapor ao paradigma metafísico dos antigos e medievais, ao paradigma lógico e formalista dos “modernos” dialécticos seus contemporâneos, representados sobretudo por aquela “seita insolente” de bárbaros fabrican-

³⁶ *Secretum* 3.148.

tes de “raciocínios de duas pontas” – os “enthymemata bis acuta” –, “que se adornam com o esplêndido nome de Aristóteles e que pretendem que Aristóteles discutia da mesma forma que eles”, como são os Britânicos visados numa carta a Tomás de Messina contra os sofistas dialécticos³⁷, para o contrapor, por fim, ao paradigma científico-naturalista dos averroístas paduanos (visados no *De ignorantia*). Se a estes Petrarca pergunta “de que lhe aproveitaria conhecer as naturezas dos animais e das aves e dos peixes e das serpentes e não conhecer ou desprezar a natureza dos homens, para que nasceram, de onde vieram e para onde vão”³⁸, à filosofia dos dialécticos, “erguida sobre pilares falaciosos que se enrolam no vazio com a ventosa jactância das suas estéreis disputas”, ele contrapõe a “verdadeira filosofia que abreviadamente propõe os passos certos e modestos para alcançar a salvação”³⁹.

Não seria descabido, a este propósito, perguntar que ideia fazia Petrarca de si próprio? Considerar-se-ia ele verdadeiramente um filósofo? Resposta a esta pergunta podemos encontrá-la em dois documentos seus: um é a carta a Francesco Bruni, de 25 de Outubro de 1362, que nos dá um verdadeiro auto-retrato; o outro é a já várias vezes citada resposta aos seus detractores venezianos – o *De sui ipsius et multorum ignorantia*, uma notável peça que, para além do tom apologético e crítico, nos revela a atitude geral do seu autor em relação à filosofia e aos filósofos e a sua ideia de uma filosofia de recorte moral, onde se compatibilizam sem violência os ensinamentos dos pensadores pagãos antigos (sobretudo de Cícero, de Séneca e de Platão) com os ensinamentos do Evangelho e da teologia patrística, onde enfim deixa delineada a sua concepção de uma sabedoria de feição retórica na qual

³⁷ *Opera*, Basileia, 1581, p. 579.

³⁸ “Nam quid oro, naturas belluarum et volucrum, et piscium, et serpentum nosce profuerit, et naturam hominum ad quid sumus, unde et quo pergimus vel nescire, vel spernere?” *De sui ipsius et multorum ignorantia* (*Opera*, 1581, 2, p. 1038).

³⁹ “Hec est enim vera philosophia, non que fallacibus alis attollitur et steriliūm disputationum ventosa iactantia per inane circumvolvitur, sed que certis et modestis gradibus compendio ad salutem pergit.” *De remediis utriusque fortunæ*, pref., ed. cit., p. 10.

se funde a sabedoria prática dos antigos pensadores romanos com a antropologia dos afectos e da liberdade, colhida da leitura das obras de Agostinho de Hipona.

Citarei um passo do primeiro documento, a carta a Francesco Bruni: “Fazeis de mim um orador, um historiador, um filósofo e um poeta, e finalmente até um teólogo. Não teríeis por certo feito isso se não tivésseis sido persuadido por algo em que é difícil descrever: refiro-me ao Amor. [...] Mas deixai que vos manifeste quão longe me sinto da vossa apreciação. E o que vos digo não é apenas a minha opinião, mas é um facto. Não sou nada do que me atribuis ser. Quem sou eu, pois? Eu sou um estudante [*scholasticus*], e nem bem isso sou, mas antes um habitante da floresta, solitário [...] Desprezo as seitas, sou amante da verdade, mas esta é difícil de descobrir e sendo eu o mais humilde e fraco de todos aqueles que tentam encontrá-la, muitas vezes perco a confiança em mim próprio e para não cair em erros abraço a própria dúvida como sendo a verdade. Assim me tornei gradualmente um prosélito da Academia, como um entre a imensa multidão, como o último deste humilde rebanho. Não acredito nas minhas faculdades, não afirmo nada e duvido de tudo, excepto daquilo que considero sacrilégio duvidar. Eis pois que aquele teu Hípias que outrora ousava tudo saber no grémio filosófico, nada mais te declara do que a sua ânsia de investigar a verdade, do que a sua dúvida e ignorância”⁴⁰.

Neste auto-retrato (há outros, como por exemplo, a *Carta à Posteridade*, o que mostra a consciência que o poeta e pensador tinha

⁴⁰ “[...] tu me Oratorem, tu Historicum, tu Philosophum, tu Pœtam, tu me denique Theologum facis. [...] Ego vero amice, ut intelligas quantum vel opinione mea, vel reipsa ab hac sententia, tua absim, horum omnium, quæ mihi tribuis, nihil sum. Quid ergo? Scholasticus, & ne id quidem, sed sylvicola, solivagus [...] Sum sectarum negligens, veri appetens, quod quoniam quæsitum arduum, ego quæsitur infimus, atque infirmus, sæpe diffidens mei, ne erroribus implicet, dubitationem ipsam, pro veritate complector. Ita sensim Academicus, advena unus ex plurimis, atque in humili plebe novissimus, evasi, nil mihi tribuens, nil affirmans, butansque de singulis, nisi de quibus dubitare sacrilegium reor. En tuus ille Hippias in conventu olim Philosophico, cuncta profiteri ausus, tecum nihil præter inquisitionem veri anxiam, præterque dubietatem atque inscitiam, profitetur.”, *Rerum senilium libri 1.5* (*Opera*, Basileia, 1581, v. 2, p. 745).

da sua singularidade) sobressaem alguns tópicos que nos ajudam não só a compreender a peculiar relação de Petrarca com a filosofia como sobretudo a peculiar atitude filosófica de Petrarca.

Em primeiro lugar, a confessada consciência da sua própria ignorância. Trata-se de um tópico recorrente nele e que dará mesmo título e tema à obra que escreve em 1367-68 – *De sui ipsius et multorum ignorantia* –, em resposta àqueles que, invejosos da sua fama de poeta, a ele se haviam referido como sendo um “homem bom, mas ignorante” (“vir bonus, ydiota”)⁴¹. Petrarca não contesta o juízo dos seus detractores a respeito da sua condição de ignorância. Mas aponta a diferença que existe entre ele e os seus críticos, a saber que ele reconhece de facto a sua ignorância, ao passo que aqueles, sendo de facto ignorantes, se consideram sábios. Não escrevera ele já, no capítulo “De sapientia” do *De remediis utriusque fortunæ*, que “o julgar-se sábio é o primeiro degrau da estupidez” (“credere se sapientem primus ad stultitiam gradus est”)⁴². Por esta sua atitude inaugura Petrarca aquele socratismo cristão que dará fruto no século seguinte, na obra de Nicolau de Cusa, *De Docta ignorantia* (1440). Não foi sem suficiente razão que alguém, cuja identidade se desconhece, fez editar juntamente com o referido diálogo de Petrarca, e como se fosse deste, a primeira parte dum diálogo homónimo de Nicolau de Cusa, que faz parte do políptico do *Idiota* (1450), fazendo-a passar como sendo do poeta durante quatro séculos. De facto, há uma proximidade de tom e de atitude sapiencial entre os dois pensadores e é sabido que o Cardeal-filósofo possuía na sua biblioteca e anotara ele próprio os diálogos de Petrarca, nomeadamente os do *De remediis utriusque fortunæ*, a obra de Petrarca que teve maior sucesso e difusão nos séculos XV e XVI. Em Petrarca, a douta ignorância está associada à convicção de que o saber e a ciência são formas muito subalternas de realização humana, consistindo esta sobretudo na virtude e, para o cristão, no amor. Por isso dirá: “Fiquem os meus detractores com a sua pretensa e inchada ciência, e seja a minha parte a humildade e o conhecimento da minha própria ignorância e fragilidade [...] seja

⁴¹ *De sui ipsius et multorum ignorantia* (Opera, Basileia, 1581, p. 1037; ed. C. Carraud, p. 60).

⁴² *De remediis utriusque fortunæ* 1.12 (ed. cit. p. 60).

enfim Deus a minha parte e aquilo que eles não me invejam, a virtude iletrada.”⁴³

Vai na mesma linha a tendência para o cepticismo deste confesso “prosélito da Academia”. Trata-se, porém, do cepticismo no plano cognoscitivo ou especulativo, e não no plano moral, religioso ou afetivo. Nestes outros domínios, Petrarca não descrê das suas convicções e sentimentos. Na parte final da citada carta, insinua-se mesmo o que poderia considerar-se um verdadeiro cogito moral e afetivo: “duvido de tudo menos daquilo que julgo ser sacrilégio duvidar” (“dubitans de singulis, nisi de quibus dubitare sacrilegium reor”). É a própria consciência moral-afetiva que credita a verdade. Creio-o, sinto-o, logo é verdadeiro! Embora a mais de um século e meio de distância, ao nível do pressuposto, não estamos longe de Martinho Lutero, formado, tal como Petrarca, na leitura das obras de Agostinho de Hipona.

O segundo tópico que o texto citado revela é a condição solitária do pensador. Petrarca vê-se como um homem sem seita, como um inquiridor da verdade em campo aberto e por conta própria, sem garantias que não sejam as suas próprias faculdades e o seu juízo, mas sobretudo sem a confortante segurança e arrimo das autoridades e das escolas. Os pensadores antigos, que escolhe por mestres de pensamento, são seus companheiros de pesquisa que o estimulam e não donos do seu espírito que o aprisionam; ou são mesmo provocadores e acusadores, como é o Agostinho do *Secretum*. Não são depósitos de certezas definitivas prontas a usar sem o investimento do próprio juízo. No *De vita solitaria* dirá: “não há liberdade maior do que a do juízo, e de tal modo a reivindico para mim que não a nego aos outros”.⁴⁴ Esta autonomia do sentimento e do juízo próprios a respeito das opiniões dos Antigos, é igualmente reivindicada no Prefácio ao *De remediis*: “Que direi? Ousarei abrir a boca entre homens tão importantes? É por certo difícil, e está preparada a suspeição de temeridade para o novo homem

⁴³ “Mea vero sit humilitas et ignorantie proprie fragilitatisque notitia [...] postremo portio mea Deus, et, quam michi non invident, virtus illiterata.”, *De sui ipsius et multorum ignorantia* (Opera, Basileia, 1581, pp. 1039-1040; ed. C. Carraud, pp. 76-78).

⁴⁴ “Nulla maior quam iudicii libertas, hanc itaque michi vindico, ut aliis non negem.”, *De vita solitaria* 1.4 in: Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, p. 183.

que ousar tocar coisas tão antigas. [...] Mas como posso eu julgar acerca de uma qualquer coisa, se não de acordo com o que sinto? A não ser que, como juiz, eu seja arrastado pelo juízo alheio; mas quem assim faz, já não julga ele mesmo, apenas relata os juízos dos outros”⁴⁵.

Finalmente, há um terceiro aspecto que na citada carta se revela: o sentido da irredutível individualidade e da incontornável subjectividade. Esta carta diz de forma inequívoca o que constitui uma peculiar característica do pensamento petrarquiano, a que já acima se aludiu: ele não segue os cânones da Escola, mas as exigências e os ritmos da sua própria natureza, e as suas mais importantes evidências e convicções, mesmo se são confirmadas pela leitura das obras dos Antigos (Cícero, Séneca, Platão, Agostinho...), a que soube, como ninguém antes dele o fizera, dar um novo sentido, não deixam por isso de ser extraídas da “experiência das coisas e da vida”⁴⁶, do “comum livro da experiência”, como se lê num passo do *Secretum*⁴⁷, ou, segundo um outro passo desta mesma obra, “tiradas da íntima profundidade da sua própria experiência”⁴⁸.

⁴⁵ “Quid dicam? Ausimne tantos inter viros hiscere? Durum quidem, et temeritatis parata suspitio novo homini vetusta tangenti. [...] Quid enim de re qualibet iudicare possum, nisi quod sentio? Nisi forte compellar ut iudicio iudicem alieno; quod qui facit, iam non ipse iudicat, sed iudicata commemorat:”, *De remediis utriusque fortunæ*, ed. cit., p. 12.

⁴⁶ *De remediis*, ed. cit., p. 14: “O que me leva a opinar assim não é a fama dos escritores, nem os jogos de palavras e os intrincados sofismas, mas sim os experimentos das coisas e da vida, que aduzem disso os exemplos [...]” (“Quod ut sic opiner, non me scribentium fama, non verborum laquei nodique sophismatum, sed rerum experimenta viteque huius adigunt exempla [...]).

⁴⁷ “[...] cuncta, que memoras, de medio experientie libro michi videris excerpisse.” *Secretum* 3.160, ed. cit., p. 228.

⁴⁸ “[...] ex intimis experientie penentralibus erutum”, *Secretum* 3.168, ed. cit., p. 238.

A AURORA E O AMIGO NA REDACÇÃO DO *PLANCTUS*. UMA PESQUISA FILOLÓGICA SOBRE AS RIMAS DE PETRARCA DEDICADAS A SENNUCCIO DEL BENE

GIONA TUCCINI

Verus amicus [...]: est enim is *qui est tamquam alter idem*.

CÍCERO, *De amicitia* 21.80

SENNUCCIO DEL BENE¹ nunca compilou as suas composições: são catorze as que chegaram até nós, mas é provável que correspondam a

¹ Engenhoso poeta tardio do *Stil Novo*, dotado de um pico daquela malícia florentina, que se transferiu para Avinhão, era um dos raros amigos com quem Petrarca podia trocar algumas palavras escritas em vulgar. Bem pouco sabemos sobre a sua vida. Nasceu em Florença no ano de 1279 e lá morreu em 1349 (esta última data é atestada pela apostilha que Petrarca registou no manuscrito autógrafo Vaticano Latino 3196, o chamado “codice degli abbozzi”, ou seja, códice dos esboços; vd. infra), tendo sido condenado em 1313, juntamente com outros seus concidadãos, por ter apoiado o imperador Henrique VII na expedição contra as muralhas da cidade. Mas é provável que Sennuccio já antes daquela data vivesse no exílio, se – num documento da época – em 1311 a sua presença é assinalada em Milão. Alguns anos volvidos, está na corte pontifícia de Avinhão, onde estabelece uma relação de amizade muito próxima, que será também muito longa, com Petrarca, mais novo do que ele. Quando, em 1326, é revogada a sua condenação ao exílio, Sennuccio não regressa à pátria, permanecendo temporariamente em Avinhão, a fim de desempenhar algumas incumbências na Cúria, de entre as quais a de embaixador à corte imperial da Alemanha. Giuseppe Billanovich pensa que, de 1338 a 1339, Sennuccio tenha estado em Nápoles, juntamente com Dionigi di Borgo San Sepolcro, um outro amigo de Petrarca. É de crer que, nos círculos de florentinos estantes em Nápoles, Sennuccio e Dionigi tenham encontrado Bocácio, com quem dividiam o apreço dedicado a Petrarca. Vd. G. Billanovich, *Prime ricerche dantesche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 222-223.

uma pequena parte da sua obra². Dos sete sonetos que dele conhecemos, dois são dirigidos ao amigo Francesco Petrarca: “Oltre l’usato modo si rigira” é resposta a “Signor mio caro, ogni pensier mi tira” (RVF 266) e “La bella Aurora, nel mio orizzonte”, à dispersa (conforme são designadas as rimas que Petrarca não quis inserir no *Canzoniere*, apesar de lhes ter dado grande atenção), “Sì come il padre del folle Fetonte”. O nome de Sennuccio goza de uma posição elevada, em termos numéricos, de entre os correspondentes e dedicatários que figuram no *Canzoniere*. São, pelo menos, vinte e quatro, as composições – com fina variação de tons e conteúdo – dedicadas ou dirigidas a outros destinatários. Os verdadeiros textos de correspondência, os que requerem uma resposta da parte do receptor, escasseiam. Joseph A. Barber, por ocasião de uma *lectura* pronunciada a 30 de Abril de 1982³, tinha aventado a fascinante hipótese de que, no seio dos *Rerum Vulgarium Fragmenta*, se encontrasse um microcancioneiro consagrado a Sennuccio, formado por quatro sonetos dedicados ao amigo florentino, dispostos entre as rimas em vida e em morte de Madonna Laura:

“Aventuroso più d’altro terreno”	(RVF 108)
“Sennuccio io vo’ che sapi in qual manera”	(RVF 112)
“Qui dove mezzo io son, Sennuccio mio”	(RVF 113)
“Né così bello il sol già mai levarsi”	(RVF 144)

² Algumas notícias biobibliográficas sobre Sennuccio del Bene encontram-se na introdução às edições do seu cancionero. De entre elas, recordamos as de M. Szombathely, Bologna-Trieste, Cappelli, 1925; A. Cuomo, Salerno, Spadafora, 1927; A. Silvestro, Catania, Sorace e Siracusa, 1931; e A. Altamura, Napoli, Perella, 1950. D. Bianchi também atribuiu a Sennuccio o soneto, “I’ ho mille penne e più stancate”, no artigo “Petrarca o Boccaccio”, in *Studi Petrarqueschi*, 5, 1952, pp. 13-84. Acabou de ser dado aos prelos o trabalho de Daniele Piccini, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Roma, Antenore, 2004.

³ J. A. Barber, “Il sonetto CXIII e gli altri sonetti a Sennuccio”, in *Lectura Petrarce* (Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti), 1983, pp. 21-39.

E por três sonetos a repescar das dispersas:

“Sì come il padre del folle Fetonte”

“Sì mi fan risentire a l’aura sparsi”

“Quella ghirlanda che la bella fronte”

Barber não pretendia fazer crer que um desses sonetos tivesse dado origem aos outros do grupo, embora sugerisse, em voz baixa, a existência de uma linhagem mais geral e mais complexa que ligava os seus versos, como uma fraternidade entre composições afim à que ligava o próprio poeta e o seu amigo. Os sete sonetos remontam a um Petrarca ainda bastante novo, excepção feita ao *RVF* 113, “Qui dove mezzo io son, Sennuccio mio”, composto não depois de 1342 (datação que lhe foi atribuída não só por Barber, mas também por Giovanni Ponte).

O soneto *RVF* 291, “Quand’io veggio dal ciel scender l’Aurora” – à semelhança do *RVF* 287, “Sennuccio mio, benché doglioso et solo” – é datável de Novembro de 1349, com base na apostilha registada no início da folha 12v do códice Vaticano Latino 3196, o chamado “codice degli abbozzi”:

1349 novembris 28, inter primam et tertiam. Videtur nunc animus ad hec expedienda pronus, propter sonitia de Morte Sennuccii et de Aurora, que his diebus dixi et exererunt animum

Está, pois, ligado a Sennuccio del Bene, apesar de o nome do amigo nele não figurar abertamente. Mas há dois elementos-espia que o fazem seu parente:

a) A presença da equação em paranomásia *Laura-l’Aurora*, densamente representada nos escritos que circulam entre Petrarca e Sennuccio.

b) O sétimo verso, “ma io che debbo far del dolce alloro?”, que, segundo Rosanna Bettarini⁴, confere crédito ao *incipit* da canção *RVF* 268.

⁴ R. Bettarini, “Che debb’io far? (*RVF* CCLXVIII)”, in *Lectura Petrarce* (Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti), 7, 1987, pp. 187-199.

“Quand’io veggio dal ciel scender l’Aurora” é um soneto construído a partir de cinco rimas, de acordo com o esquema (em leitura horizontal):

A l’aurora	B d’oro	B discoloro	A Laura ora
A l’ora	B tesoro	B alloro	A mora
C duri	D colei	E chiome	
C oscuri	D miei	E nome	

As rimas A, “-ora”, e B, “-oro” – que só diferem na última vogal –, têm uma relação aliterante com a rima C, “-uri”, e compartilham a tônica com a rima E, “-ome”. O sintagma em posição rimática, “Laura ora” (v. 4), gera *æquivocatio* com “l’aurora” (v. 1) e com “l’ora” (v. 5). A rima é rica nos versos terceiro, “discoloro”; quinto, “l’ora”; e sétimo, “alloro”, com analogia não só da parte final das palavras, vogal tônica incluída (-o-), mas também do som (-l-) que a precede.

O soneto da Aurora (RVF 291) acentua as penas do poeta, no meio de tantas rimas em morte. É um trunfo importante. Petrarca, mentalmente, rumina-o bem, qual estímulo específico para o alcance da solução formal que diz respeito ao *incipit* do *planctus* RVF 268. No soneto, fala-se da Aurora, a quem não repugnam as câs do antigo Titão, e a cujos braços regressa, todas as noites, para neles descansar.

Assim é, igualmente, em Dante, no *Purgatorio* (9.1),

La concubina di Titone antico
già s’imbiancava al banco d’oriente,
fuor de le braccia del suo dolce amico⁵;

E, depois, no soneto RVF 291, que aqui se está a analisar, no seu quinto e sexto versos:

O felice Titon, tu sai ben l’ora
da ricovrare il tuo caro tesoro.

⁵ O espaço e o tempo intervêm no *simile* com que se abre o canto, uma Aurora que, do meio do céu, mostra a cabeça coroada de estrelas que resplandecem na constelação de Escorpião, a fim de precisar algo e predispor o ânimo para a contemplação.

Mas Laura não volta para o amante, a quem não deixou mais do que o nome:

né di sé m' à lasciato altro che 'l nome. (RVF 291.14)

O nome... e em quantas formas! Quase todos os *mots refrain* das quadras (*l'Aurora*, *Laura ora*, *Alloro*) são aquilo a que Cesare Segre chama “isotopias de Laura”, ou seja, aquelas modulações em torno do nome que Petrarca dissemina pelo *Canzoniere*, e que para aqui são deslocadas, todas juntas, em posição de relevo, tantas e tão próximas que a rima A, em “-ora”, não se distingue da rima B, em “-oro”, a não ser pela última vogal, numa solução monossonorante. Além disso, ambas as rimas, em estado puro, contêm o nome de Laura, se “-oro” é um dos típicos *senbals* e se “Aura” pode ter, petrarquescamente, uma variante monotongada em “-ora”, tal como acontece, pelo menos uma vez, no plural, em rima com “horrore”:

Parme d'udirla, udendo i rami et l'ore

[...]

Raro un silentio, un solitario horrore. (RVF 176, vv. 9 e 12)

O máximo da *nominatio* culmina com a rima entre *l'aurora* (v. 1) e *Laura ora* (v. 4), tal como *Oro (aurum)* (v. 2) rima com *Laurum* (v. 7), sob forma do alotropo *alloro*, pois *Oro - aurum* e *Laurum - alloro*, apesar de serem palavras diferenciadas na forma, designam, todas elas, o nome da amada. As rimas essenciais A, “-oro”, e B, “-ora”, tendem a retroceder no verso, fazendo-se pseudo-ricas, ao mesmo tempo que aumentam também as potencialidades fónico-conotativas da ressonância:

v. 3	(disco)loro	(“Amor m'assale, ond'io mi discoloro”)
v. 7	(al)loro	(“ma io che debbo far del dolce alloro?”)
v. 5	l'ora	(“O felice Titon, tu sai ben l'ora”)

A mesma condição fónica em torno do binómio Laura-Aurora – embora distribuída entre quadras e tercetos – é restabelecida, numa espécie de novo florescimento, na dispersa “Sì come il padre del folle

Fetonte”, soneto caudado dirigido a Sennuccio, que lhe responde, por sua vez, pelas mesmas rimas, no soneto, “La bella Aurora nel mio orizzonte” (respectivamente, 30ª e 31ª das *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite* compiladas por Angelo Solerti).⁶ Em “Si come il padre del folle Fetonte”, a rima B das quadras, em “-oro”, aproxima-se do som da rima C dos tercetos, em “-ora”, determinando a seguinte grelha, aliterada e rica,

v. 3	(al)loro	(“per quella Dafne che divenne alloro”)
v. 13	(disco)lora	(“finché la notte non si discolora”)
v. 14	l'ora	(“così, perdendo il tempo, aspetto l'ora”)

Exactamente como a vimos realizar-se, anteriormente, no soneto RVF 291, com fulgentes ligações internas.

A notória aspereza da dispersa, “Si come il padre del folle Fetonte”, induz-nos a considerá-la o primeiro soneto das rimas dispersas. É uma aspereza, antes de mais, formal, decriptada por um esquema métrico – tecnicamente típico da idade juvenil – que se conta de entre os menos usados pelo poeta. Temos em atenção, sobretudo, os tercetos, que rimam, CDD DCC, e o facto de se tratar de um soneto caudado. Conforme aludimos de início, Natalino Sapegno focou também a prematuridade petrarquesca na ambígua combinação LAURA-AURORA, que mais tarde será descontinuada, em prol da mais feliz, LAURA-LAURO.

O soneto baseia-se em três episódios distintos, todos eles tirados das *Metamorfoses* de Ovídio:

1. O de Dafne – filha de Peneu, rio da Tessália –, a qual, perseguida por Apolo, que dela se encontra enamorado, foge, transformando-se em loureiro.

2. O de Europa – filha do rei fenício Agenor e irmã de Cadmo – que, raptada por Jove, transformado em Touro, por ele é levada para Creta, onde dará à luz Minos.

3. O trágico episódio de Píramo e Tisbe, os jovens da Babilónia que, tendo saído de casa, à noite, para um encontro amoroso, se suicidam: Píramo a pensar que Tisbe tivesse sido dilacerada por uma leoa,

⁶ *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, raccolte a cura di A. Solerti, Firenze, Sansoni, 1909.

Tisbe ao deparar com Píramo na hora da morte. O seu sangue tinge de preto os bagos – anteriormente brancos – da amoreira.

Há um excesso de reenvios mitológicos nas dispersas e isso porque Petrarca, nas suas primeiras experiências, gosta de expor, quando não de ostentar, os seus conhecimentos em matéria clássica:

30. *A Sennuccio del Bene*

Sì come il padre del folle Fetonte, ⁷	A
quando prima sentì la punta d'oro	B
per quella Dafne che divenne alloro,	B
de le cui fronde poi si ornò la fronte;	A
e come il sommo Giove nel bel monte	A
per Europa trasformossi in toro,	B
e com' per Tisbe tinse il bianco moro	B
Píramo del suo sangue innanzi al fonte:	A
così son vago de la bella Aurora,	C
única del sol figlia in atto e in forma,	D
s'ella seguisse del suo padre l'orma.	D
Ma tutti i miei pensier convien che dorma	D
finché la notte non si discolora:	C
così, perdendo il tempo, aspetto l'ora.	C
E se innanzi di me tu la vedesti,	E
io ti prego, Sennuccio, che mi desti.	E

Décimo verso: “única del sol figlia in atto e in forma”.

O efeito meteorológico da Aurora (*in atto, in forma*) inspira ao poeta uma imponente sugestão, a de encanto (já que se trata de *amoris imago*), e, de um ponto de vista interpretativo, garante plena continuidade temática entre esta dispersa e o terceiro e o quarto versos do soneto RVF 108, “Aventuroso più d'altro terreno”:

[...] quelle luci sante,
che fanno intorno a sé l'aere sereno.

⁷ O pai do pobre Faetonte é Hélios, que conduzia o carro do sol. Mas, em épocas mais recuadas, Hélios era confundido com Apolo, pois pensava-se que também ele guiava o carro solar.

A imagem *in atto* – com referência à Aurora da dispersa – é também repetida no sétimo verso do mesmo soneto:

che l'atto dolce non mi stia davante.

Mas, além de ser reconduzível a este último soneto, a 30ª dispersa muito tem em comum com a 77ª, “Io son sì vago della bella Aurora”, em virtude de retomar não só o nome de Aurora – *unica del sol figlia* –, mas também todo um elenco de personagens mitológicas, como Prometeu, Dido e Fílis:

77.

Io son sì vago della bella Aurora,	A
unica figlia di quel che l'alloro	B
nobilità in prima per coloro	B
che 'n ver lui corse o vuol correre ancora,	A
ch'io mi sento mancare ad ora ad ora	A
sì tutti i spirti, ch'io mi discoloro,	B
e dico: – Lasso, ben veggio ch'io moro	B
per questa bella che non s'innamora.	A
Ma se Prometeo tosto non mi spira	C
del suo valor contro tal donna altera,	D
per cui rete d'Amor mai non si tira,	C
convien ch'io entri del tutto in la schiera	D
di Dido e di Fillis, le quai con ira	C
spenser di questa vita la lumera.	D

A rica equivalência diz respeito aos primeiros catorze versos do soneto, “Si come il padre del folle Fetonte”, com o *envoi* a Sennuccio na cauda. A composição seria igualmente completa e autónoma sem a cauda, mas o seu acrescento é um contributo para o fabrico daquela imagem de Sennuccio como metade do poeta, a metade que o completa. À semelhança do último terceto de RVF 108, Sennuccio pode ser novamente visto como um intermediário activo (*prega*) entre Petrarca e Amor:

Ma se 'n cor valoroso Amor non dorme,
prega, Sennuccio mio, quando 'l vedrai,
di qualche lagrimetta, o d'un sospiro. (RVF 108.12-14)

Também neste caso – analogamente a quanto acontece na cauda da 30ª dispersa – Petrarca pede a Sennuccio que actue em seu nome, conforme convém à outra metade (prónuba) que intervenha junto de Amor. A interpretação do *congedo* pode ser dupla e “Sennuccio mio” pode ser entendido:

a) Como vocativo – e, portanto, susceptível de ser parafraseado, segundo Ezio Chiòrboli, “quando tu lo vedrai, l’amor mio, pregalo, Sennuccio, che delle molte mie pene qualche compassione dimostri con alcuna lagrimetta, con un sospiro solo”.

b) Como complemento directo de “prega” – e, neste caso, o *aventuoso terreno* é convidado a pedir a Sennuccio que tenha compaixão das penas amorosas do amigo. Quem aceita esta leitura – recentemente sufragada por Ferdinando Neri, Apollonio-Ferro e por Giovanni Ponte – deve eliminar a vírgula depois de “prega”.

O poeta tende, tantas vezes, entre as evasivas e a envolvência de Amor, para um ponto único: o amigo. A assídua presença de Sennuccio nos RVF e nas dispersas é tão inebriante como aquele vinho da Numídia, que se dizia saber a violetas e a vespas.

Mas regressemos ao soneto RVF 291. O *incipit*, “Quand’io veggio dal ciel scender l’aurora”, encontra-se ligado, muito provavelmente, a uma recordação das *Escrituras*,

Quæ est ista quæ progreditur quasi aurora consurgens
(*Canticum canticorum*, 6,9)

A confrontar com *Triumphus Mortis*, 2.5-8.

Na sextina RVF 239, “Là ver’ l’aurora, che sì dolce l’aura”, *l’aurora* é expressão central de um *incipit* que apresenta *l’aura* (ou *Laura*) como palavra-rima e LAU- como sílaba inicial do verso, admitindo a equivalência gráfica de V/U: esta é a sílaba-chave do nome, tal como no acróstico do soneto, “Laudando s’incomincia udir di fore”, RVF 5. O início da sextina RVF 239 é, pois, todo um condensado de alusões, particularmente intrincado, e não só para escrutinadores munidos de lentes de engrandecimento. Embora a isotopia sincrónica (*aurum-laurum*) pareça eventualmente de grande peso para Petrarca (equivale, na vertical, à charada de abertura, em torno do nome de *Laureta*, no soneto

RVF 5), não se vê ainda o que teria levado ao desfecho da canção RVF 268, “Che debb’io far? che mi consigli, Amore?”. Podia parecer que, depois de um insatisfatório início triste, o *planctus* da composição RVF 268 tenha recebido uma solução estilística tirada do sétimo verso da Aurora,

Ma io che debbo far del dolce alloro? (RVF 291.7)

O qual oferece uma solução ao espinhoso e complicado *incipit* da canção, “Che debb’io far? che mi consigli, Amore?”, na sua entoação definitiva, ou seja – depois de mais de uma tentativa de início (“che farò?”, “che faccio omai?”) –, a chegada a um interrogativo que exprime desorientação absoluta. Segundo Lodovico Castelvetro – e depois Carducci-Ferrari, Michele Scherillo, Ezio Chiòrboli, Nicola Zingarelli – o exórdio inspira-se num fragmento de Lutácio Cátulo contido nas *Noctes Atticæ* de Aulo Gélío:

Quid ago? Da, Venus, consilium (19.9.25)

Por sua vez, Francisco Rico confronta-o, por simetria, com,

Quid igitur faciam? Desperabimus ne? (*Secretum* 3)

Ao que se poderá acrescentar um passo da epístola métrica a Giacomo Colonna:

Ergo iterum, quid agam?

O “pensamento forte” do ensaio de Rosanna Bettarini é este: se Petrarca se impregna, então, do soneto da Aurora, enquanto impulso específico para a solução formal que tem a ver com o *incipit* do *planctus* RVF 268, há que nos interrogarmos se o soneto RVF 287, *de morte Sennucci* (“Sennuccio mio, benché doglioso et solo”), não cooperará, com extrema finura, na redacção da canção, exercendo uma mesma função técnica, em particular pelo que diz respeito ao *explicit* do *planctus* em questão. Parecia mesmo que, depois de um processo tão subtil quanto difuso, Sennuccio e a Aurora se pudessem confrontar no

planctus, qual rastilho e esquadria do projectante espírito petrarquesco.

O *planctus* RVF 268 tinha sido escrito a 19 de Maio de 1348, dia em que Petrarca teve notícia da morte de Laura, remontando a 1 de Setembro do mesmo ano a redacção do esboço da balada RVF 324, aliás, último texto contido na folha 14r do manuscrito Vaticano Latino 3196. Em 28 de Novembro de 1349, Sennuccio acabara de falecer (Laura tinha desaparecido há mais de um ano) e o esquisso é tirado do frio da gaveta. Volta a reclinar a cabeça sobre os papéis, para retomar o labor do *planctus*. Segundo Carl Appel, a primeira versão de RVF 268 – que na folha 13r e 13v do “codice degli abbozzi” termina com a última estância, sem comiato – encontra o seu *congedo* original nos versos registados no cimo da folha seguinte (a 14r) com o mesmo esquema da sirima, cDdEE,

S'Amor, vivo è nel mondo	c	
e ne l'amicho nostro al qual tu vai,	D	
canzon, tu 'l troverai	d	
mezzo dentro in Fiorenza e mezzo fori:	E	
altri non v'è che 'ntenda i miei dolori	E	(folha 14r)

A confrontar com o da versão definitiva:

Fuggi 'l sereno e 'l verde,	c	
non t'appressare ove sia riso o canto,	D	
canzon mia no, ma pianto:	d	
non fa per te di star fra gente allegra,	E	
vedova sconsolata in veste negra.	E	(RVF 268.78-82)

Edificar um *planctus*, reverdecendo-o com a recordação do amigo, é uma acção grande: dar abrigo a si mesmo, elevar-se até ao *alt(er)/us*. Na mesma folha 14r, a seguir a esse comiato, vem uma parte da balada que começa, “Occhi dolenti, accompagnate il core”, evidente variação em torno do *planctus* da *Vita Nuova*, “Li occhi dolenti per pietà del core”. Nessa mesma folha, há ainda uma outra balada, a que Petrarca – com referência à tipologia – chama *canzone plebeia* e que, na segunda redacção, começa, “Amor quando fioria mia spene” (a composição

RVF 324, única balada da segunda parte do *Canzoniere*). Os versos de Dante, em “Occhi dolenti”,

Ma qual ch’io sia la mia donna il si vede,
e io ne spero ancor da lei mercede (vv. 69-70)

Foram retomados na balada *RVF* 324, em lugar que permite a manutenção da rima, ou seja, na invariante posição X do refrão-volta:

Tolta m’è quella ond’io attendea mercede; (v. 3)
et qual è la mia vita, ella sel vede; (v. 12)

Pois bem, o tema dantesco da *pietas* ultraterrena – que acabou de ser tratado – também está presente em “Che debb’io far?”, em particular na primeira redacção (última variante escrita nos “abozzi”), a qual, no fim da quinta estrofe, conserva quase todos os elementos da balada,

Ma recando a la mente
che pur morta è la mia speranza, viva
allor ch’ella fioriva,
qual io divento ella sel vede, e spero
veder colei ch’è or sì presso al vero (vv. 51-55)

Onde ressalta a identidade rítmico-lexical-sintáctica dos dois senários,

Amor, quando fioria (RVF 324.1)
Allor ch’ella fioriva (planctus RVF 268.53)

Bem como a comum posição média, dantesca, do verbo “vedere”, à semelhança dos versos do soneto *RVF* 203:

Ella non par che’l creda, et sì sel vede; (RVF 203.4)
al fonte di pietà trovar mercede; (RVF 203.8)

Balada e canção assim vão ficando, misturadas no papel, e luxuriam, entrelaçadas, até 1356, quando o poeta volta a pôr a balada na gaveta,

por se ter dado conta, com fastio, da exagerada promiscuidade que corria entre duas tipologias tão diferentes. Assim sendo, também a balada entra no motor do *planctus* antes de 1 de Setembro de 1348, se não antes, porque, na própria apostilha, Petrarca regista que a escreveu noutro sítio, mas não sabe onde. Toda a apostilha à actual balada RVF 324 (folha 14r, última linha antes do *incipit*, portanto da primeira linha, porque se deve ler de baixo para cima) relata, “alibi scripsi hoc principium, sed non vacat querere. 1348. septembris. 1., circa vesperas”. Donde se conclui que:

1. A composição escrita no cimo da folha 14r faz parte da primeira redacção de “Che debb’io far?”.

2. Toda a canção é de 1348, antes de Setembro – logo a seguir à morte de Laura.

3. É genericamente projectada a partir do *planctus* da *Vita Nuova*.

Mas quem é o amigo “mezzo dentro in Fiorenza e mezzo fori”? Nino Quarta, a partir das pesquisas de Guasti e de Francesco D’Ovidio, pensa que essa figura se possa identificar com Sennuccio del Bene. Isso por se ter descoberto que Sennuccio foi reitor do Ospedale di San Bartolomeo del Mugnone (que ficaria no perímetro da área onde é hoje a sede da polícia de Florença), então fora da cidade, para lá da Porta de San Gallo. Na verdade, o verão de 1348 passou-o Sennuccio “meio” em Florença, “meio” (a metade que faltava a Petrarca), verosimilmente, em Parma. “Meio”: a fórmula é de Horácio, “Animæ dimidium meæ”⁸, depois retomada por Agostinho nas *Confessiones*, ao lamentar a morte de um amigo⁹. Petrarca nomeia, conjuntamente, Horácio e Agostinho

⁸ *Carmina* 1.3.8.

⁹ Agostinho, *Confessiones* 4.6.11: “Sic ego eram illo tempore et flebam amarissime et requiescebam in amaritudine. Ita miser eram et habebam cariorem illo amico meo vitam ipsam miseram. Nam quamvis eam mutare vellem, nollem tamen amittere magis quam illum et nescio an vellem vel pro illo, sicut de Oreste et Pylade traditur, si non fingitur, qui vellemt pro invicem vel simul mori, qua morte peius eis erat non simul vivere. [...] Mirabar enim ceteros mortales vivere, quia ille, quem quasi non moriturum dilexeram, mortuus erat, et me magis, quia ille alter eram, vivere illo mortuo mirabar. Bene quidam dixit de amico suo *dimidium animæ suæ*. Nam ego sensi animam meam et animam

numa das suas cartas *Familiare*s, ao contar o prazer que lhe proporcionam os amigos, mesmo quando distantes.¹⁰ Nesse “meio”, reside o motivo da separação física que domina o intercâmbio de correspondência poética. Não é apenas uma cifra emotiva, como também um distintivo no plano da introspecção (exactamente como para Agostinho), indício do contínuo desdobramento que junta – numa só unidade, como Orestes e Pilades – os dois amigos,

Qui dove mezzo son, Sennuccio mio
(così ci foss'io intero, et voi contento) (RVF 113.1-2)

E que, de um modo mais vasto, coloca a tónica sobre o poeta, ensoberbando um traço qualificativo que lhe é conatural,

dì qua dal passo anchor che mi si serra
mezzo rimango, lasso, e mezzo il varco (RVF 36.7-8)

Versos em que “mezzo rimango”, a meio caminho entre quadras e tercetos e no meio do hemistíquio, substitui a *lectio* original, “mezzo mi trovo”, conforme também se lê no *planctus* do “codice degli abbozzi” (folha 14r),

[...] tu 'l troverai
mezzo dentro in Fiorenza e mezzo fori

Com a disjunção sintáctica de uma arqueação.

O soneto RVF 287 *de morte Sennuccii* é mencionado na apostilha de 1349, “novembris 28”, e, tendo em linha de conta que o soneto da Aurora funciona como propulsor estilístico para o *incipit* do *planctus*, essa composição envolve o desfecho do próprio *planctus*. “Wer hielte ohne Freund im Himmel / Wer hielte da auf Erden aus?”, perguntava-se Novalis nos *Geistliche Lieder*... Ora, no soneto em morte,

illius unam fuisse animam in duobus corporibus, et ideo mihi horrori erat vita, quia nolebam dimidius vivere, et ideo forte mori metuebam, ne totus ille moretur, quem multum amaveram”.

¹⁰ Primeira redacção das epístolas 2-5 do oitavo livro.

Sennuccio – do outro lado do céu, como dantes em Avinhão – não deixa de cauterizar a infelicidade do amigo, nem tão pouco de ser espectador de Laura e intermediário entre o poeta e a amada,

A la mia donna puoi ben dire in quante
lagrime io vivo [...]

(RVF 287.12-13)¹¹

Ainda que, no *planctus* RVF 268, Sennuccio acabe por ser deposto, deixando de aparecer abertamente, ao contrário do que estava programado na primeira solução do comiato. Sennuccio é abandonado e exonerado do lugar que lhe tinha sido atribuído, por, entretanto, ter morrido, permanecendo, contudo, no ideário poético da composição, enquanto destinatário não declarado. Chegados a este ponto, poder-se-ia fazer uma outra consideração, bem mais importante no aspecto valorativo: depois do desaparecimento do amigo, a dedicatória da segunda redacção do *planctus* RVF 268 torna-se – num crescendo de dor – cada vez mais violenta e ainda mais aflitiva na terceira redacção. Em palavras pobres, a morte de Sennuccio agrava o tom *lacrimoso*¹² do *congedo* da canção em análise e a inquieta urdidura da escrita petrarquesca aparece aqui suspensa, como nunca, entre acribia e maciço investimento emotivo.

Precisámos, anteriormente, que o *planctus* da *Vita Nuova*, “Li occhi dolenti per pietà del core”, é o exemplo em torno do qual Petrarca orbita para regular a temperatura emotiva em “Che debb’io far”. Pois bem, no *planctus* RVF 268 forma resíduo o tema da viuvez do amante e de Amor precedentemente expresso por Dante em “Li occhi dolenti”.

¹¹ À minha Senhora podes dizer “in quante lacrime io vivo” é uma expressão usada no sexto verso do soneto RVF 130, “e di lacrime vivo a pianger nato”. “Et son fatt’una fera” (neste caso, pelo facto de se afastar da vida em sociedade) equivale ao quinto verso do soneto RVF 306, “ond’io son fatto un animal silvestro”. De “fere selvestre” escreve também o poeta no terceiro verso do soneto RVF 301, “fere selvestre, vaghi augelli et pesci”.

¹² Na referência de Petrarca à “canzon mia lacrimosa” ressoa a “Lacrimosa lyra” de Arrigo da Settimello, autor da famosa elegia *De diversitate fortunæ et Philosophiæ consolatione* que teve grande difusão durante todo o período medieval.

Trata-se do motivo da *donna gita* que, para acolher a inevitável chamada aos céus, regressa ao Paraíso. Igualmente devedor ao *planctus* dantesco é o desejo de morte, por parte do poeta, e o confronto com a morte. Comenta Rosanna Bettarini:

Il pianto e la giovinezza perduta è quanto Leopardi estrae dalle strofe tre e quattro di Petrarca [del *planctus*], quando pone, in due strofe consecutive di *A Silvia*, la clausola *cotanta speme* come finale di verso (“quando sovviemmi di cotanta speme”), e “il fior degli anni tuoi” come settenario autonomo, corrispondente al settenario del secondo emistichio petrarchesco¹³.

O tema da *donna gita* é um motivo da poesia medieval, também abertamente retomado por Leopardi: “O Nerina... dove sei gita”. Esse assunto é definidor e qualificante do *planctus*, sendo tratado por um poeta moderno. Leopardi, ao arrumar os seus papéis, com o pensamento na *donna gita*, especifica a tipologia poética em que se baseia, que é, além do mais, análoga e especular ao *planctus*, quando escreve nas *Ricordanze*: “A la fioca lucerna poetando [...] in sul languir cantai funereo canto”. Que nos deve parecer o *funereo canto* leopardiano, se não um produto epigonal do *planctus* petrarchesco? “Che debb’io far? che mi consigli, Amore?” é o primeiro *funereo canto* das rimas em morte, uma ala que se abre com uma canção e dois sonetos nos quais Laura aparece viva e végeta (RVF 264-266). É, portanto, evidente que a morte da amada, ocorrida a 6 de Abril de 1348, não divide em duas secções o *Canzoniere*, mas – depois desse acontecimento – a segunda parte volta-se a ensanguentar com os seus temas e motivos. Petrarca escuta e serve-se da tradição dos dois grandes *planctus* – pela morte da mulher amada – assinados por duas personalidades que lhe eram próximas:

a) Cino da Pistoia, com o seu lamento pela morte de Selvaggia.

b) Dante Alighieri, com “Li occhi dolenti per pietà del core” pela morte de Beatrice na *Vita Nuova*.

A redacção mais antiga do *planctus* RVF 268 (folha 13r) começa com uma abertura, própria de canção, cujo esquema é o mesmo da redacção definitiva (dois pés iguais, AbC, AbC, sirima cD [dEE]), e consta:

¹³ Cf. R. Bettarini, “Che debb’io far? (RVF CCLXVIII)”, p. 187.

Amore in pianto ogni mio riso è vòlto,
 ogni allegrezza in doglia,
 ed è obscurato il sole agli occhi miei;
 ogni dolce pensier dal cor m'è tolto,
 e sola ivi una voglia
 rimasa m'è di finir gli anni rei
 e di seguir colei,
 la qual omai di qua veder non spero.

Aqui, Petrarca detém-se, dada a fragilidade do seu ardor, uma incerteza imputável a um começo que não é suficientemente triste: “non videtur satis triste principium”, apostilha no “codice degli abbozzi”. E, contudo, o exórdio tem densa circulação: o primeiro verso desse esboço “[...] in pianto ogni mio riso è vòlto”, é realojado pelo menos em três pontos dos *RVF*:

1) No nono e no décimo versos da versão definitiva do *planctus RVF* 268, “[...] ogni mia gioia / per lo suo dipartir in pianto è vòlta”, aderindo ao estado, mais do que dolente, a que dá ocasião a dupla sextina, na qual se enuncia a fórmula segundo a qual, “doppiando ’l dolor, doppia lo stile”.

2) No quinto verso da sextina *RVF* 332, “e i soavi sospiri [...] / vòlta subito in doglia e ’n pianto” (vv. 3 e 5).

3) No décimo quarto verso do soneto *RVF* 292, “et la cetera mia rivolta in pianto”.

O terceiro verso do esboço, “ed è obscurato il sole agli occhi miei”, é reactivado:

1) No décimo sétimo verso da versão definitiva do próprio *planctus*, “et in un punto n'è scurato il sole”.

2) No verso inicial do soneto *RVF* 275, “Occhi miei, oscurato è ’l nostro sole”.

Pelo que diz respeito a esse verso específico do *abbozzo*, as remissões vão para *Isaías*, 13.10; para Dante, *Vita Nuova*, 23.5; e ainda para Dante, *Vita Nuova* (“Donna pietosa”), “Poi mi parve vedere a poco a poco / turbar lo sole e apparir la stella” (vv. 49-50).

O último verso, “la qual omai di qua veder non spero”, volta a florescer no sétimo e no oitavo versos da última redacção do *planctus*, “perché mai veder lei / di qua non spero”.

Também Dante exprime a sua insatisfação, ao desentenebrecer uma tristeza imperfeita (quantitativamente em *deficit*), quando diz “entrata de la nova materia che appresso vene” na *ouverture* do livro em morte de Beatrice – *Vita Nuova*, 28 ss. –, enodando-lhe aquele lamento mortífero que são as *Lamentationes* de Jeremias: “Quomodo sedet sola civitas [...] quasi vidua domina gentium”.¹⁴ Uma tal incerteza quanto à tonalidade de um exórdio, no clima vocal de um começo, é um peso fortíssimo colocado sobre o coração do poeta e consiste no reconhecimento daquilo a que Scherillo chama “dissonanza grave” com quanto até ao momento tinha sido escrito. Uma tal perplexidade é mesmo reproduzida na anotação que anda associada à segunda redacção de 1349:

1349 novembris 28, inter primam et tertiam. Videtur nunc animus ad hec expedienda pronus, propter sonitia de Morte Sennucci et de Aurora, que his diebus dixi et erexerunt animum. (fol. 12v)

Nessa apostilha, Petrarca declara sentir-se pronto para arriscar novos versos. Percebe que tem finalmente disposição de ânimo para retratar, de modo resolutivo, a agitada, incerta e profunda matéria daquele canto fúnebre, estimulado como está pelo soneto a Sennuccio e encorajado pelo da Aurora. O amigo e a amada são dois dioscuros bem individualizados, mas postos em rima e erigidos paralelamente, por aqueles dias, “que his diebus dixi et erexerunt animum”. Nessa experiência, o seu influxo – convergente numa única acção a borbotar – é, como nunca, público e ostensório.

O soneto *de Morte Sennucci*, RVF 287, servirá de modelo a Bocácio no seu soneto à morte de Petrarca, “Or sei salito, caro signor mio”. Vejam-se os seus versos, “Or con Sennuccio e con Cino e con Dante / vivi, sicuro d’eterno riposo / mirando cose da noi non intese” (vv. 9-11).

É um soneto com quatro rimas e esquema:

A solo	B riconforto	B morto	A volo
A polo	B torto	B corto	A duolo
C spera	D Dante	C schiera	
D quante	C fera	D sante	

¹⁴ *Lam.* 1.1.

As rimas A, “-olo”, e B, “-orto”, são aliterantes. Por sua vez, C, “-era”, e D, “-ante”, invertem as vogais.

A partir do *incipit*, “Sennuccio mio, benché doglioso et solo”, Petrarca exprime a sua impotência, confrontado com um dado de facto, no caso, com o desaparecimento do amigo. É um verso afim àquele, incipiente, da canção *RVF* 128, “Italia mia, benché ’l parlar sia indarno”, em que o poeta se lamenta das chagas – *topos* dantesco –¹⁵ mencionadas no verso sucessivo, causadas pela guerra travada nos arredores de Parma no inverno de 1344-1345. Propósito da canção é o de deplorar o uso de milícias mercenárias por parte dos senhores italianos.

A expressão de amizade, “Sennuccio mio”, surge no soneto *RVF* 287, bem como no *RVF* 113, “Qui dove mezzo son, Sennuccio mio”, no qual Petrarca lhe dá notícia de uma viagem que acaba de concluir (segundo alguns críticos, o regresso à Provença, vindo de Itália, onde Sennuccio tinha ficado; segundo outros, uma viagem de Avinhão para Vaucluse), referindo-se, lepidamente, aos fenómenos atmosféricos que absorveram os seus pensamentos, durante o percurso, “la tempesta e ’l vento/[...] il folgorar pavento” (neste ponto, a faceta divertida parece levar a melhor), bem como ao efeito reconciliador que as imagens relacionadas com o louro sobre si e sobre os seus reveses têm, “Tosto che giunto a l’amorosa reggia/vidi onde nacque l’aura dolce et pura/ch’acqueta l’aere, et mette i tuoni in bando”. São versos floridos de esplendor, animados por visões familiares, concluídos num tempo de enamoramento.

A amizade entre Petrarca e Sennuccio dá conta de como em todas as composições podem ser atijados lumes, quando há uma mão “encontrada” que os queira acender. Numa extensa porção do organismo inventivo que são os *RVF*, o apego do poeta a Sennuccio del Bene garante o bom êxito do texto. Melhor não poderíamos motivar a conclusão da estima por um tão conspícuo património: para além da *Familiaris* 4.14, a totalidade do *corpus* das composições líricas que o poeta dirigiu ao seu concidadão, mais velho do que ele, não se limita a sete. Pelo menos doze trabalhos em verso constituem a trama e a

¹⁵ *Purg.* 7.94-95, “Rodolfo imperator fu, che potea / sanar le piaghe c’hanno Italia morta”.

urdidura de um microcancioneiro – dentro do *Canzoniere* de Petrarca – que envolve, de modo irreflectido ou indirecto, a personagem de Sennuccio.

As dispersas,

- “Si come il padre del folle Fetonte”
- “Si mi fan risentire a l’aura sparsi”
- “Quella ghirlanda che la bella fronte”

(que correspondem, exactamente, aos itens 30, 31 e 32 da edição de Angelo Solerti), as composições dos *Rerum Vulgarium Fragmenta*,

- Soneto 108, “Avventuroso più d’altro terreno”
- Soneto 112, “Sennuccio, i’ vo’ che sapi in qual manera”
- Soneto 113, “Qui dove mezzo son, Sennuccio mio”
- Soneto 143, “Quand’io v’odo parlar sì dolcemente”
- Soneto 144, “Né così bello il sol già mai levarsi”
- Soneto 266, “Signor mio caro, ogni pensier mi tira”
- *Planctus* 268, “Che debb’io far? che mi consigli, Amore?”
- Soneto 287, “Sennuccio mio, benché doglioso et solo”
- Soneto 291, “Quand’io veggio dal ciel scender l’Aurora”

E talvez ainda os sonetos *RVF* 109, *RVF* 110 e *RVF* 111, susceptíveis de serem cooptados para esta rica corporação – por continuidade temática, em virtude da alta voltagem unitiva e expressiva em torno do louro –, de acordo com as possibilidades interpretativas avançadas por Marco Santagata e Rosanna Bettarini.¹⁶

¹⁶ Vd. F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1997, pp. 510-519; e F. Petrarca, *Canzoniere: Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.

AUTORES

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO é Professora jubilada da Universidade de Roma “La Sapienza”, em cuja Faculdade de Letras ensinou, durante mais de 35 anos, língua e literatura portuguesas e literatura brasileira. Membro de numerosas Academias (Academia das Ciências de Lisboa, Academia Brasileira das Letras), Doutora *honoris causa* por diversas Universidades, agraciada com várias condecorações, italianas, portuguesas e brasileiras, é autora de mais de 600 publicações, a maioria das quais dedicada a assuntos portugueses e brasileiros.

JOÃO R. FIGUEIREDO ensina literatura portuguesa e literatura italiana do Renascimento na Universidade de Lisboa, onde obteve o grau de Mestre em teoria da literatura. É o autor de *A autocomplacência da mimese: “Os Lusíadas”, uma defesa da poesia e vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires* (2003). Prepara uma dissertação de doutoramento sobre *Os Lusíadas*.

XOSÉ MANUEL DASILVA é Professor da Faculdade de Filologia e Tradução da Universidade de Vigo. É autor de diversos estudos de crítica literária e tradutológicos, muitos deles com referência ao âmbito português. Parte da sua actividade tem como objecto de análise a obra de Camões. Tem-se também detido sobre aspectos relacionais das literaturas portuguesa e espanhola. Publicou os volumes, “*De tão divino acento em voz humana*” (*Leituras dos sonetos de Camões*) e *Babel ibérico* (*Antologia de textos críticos sobre la literatura portuguesa traducida en España*).

VASCO GRAÇA MOURA tem extensa bibliografia publicada como poeta, romancista, ensaísta, cronista e tradutor (de Dante, Petrarca, Villon, Ronsard, Garcia Lorca, Rainer Marie Rilke, Shakespeare, Gottfried Benn, H. M. Enzensberger, Walter Benjamin, etc.). Colabora regularmente na imprensa, na rádio e na televisão, como crítico literário e comentador político. De entre os vários prémios que recebeu enquanto tradutor, recorde-se o prémio Monselice, Diego Valeri, atribuído às *Rimas* de Petrarca.

FERNANDO J. B. MARTINHO é Professor aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi Leitor de português nas Universidades de Bristol e da Califórnia, Santa Bárbara. Os seus estudos têm incidido especialmente sobre a poesia portuguesa contemporânea. Além de ter colaboração em diversas revistas e colectâneas portuguesas e estrangeiras, publicou em volume, *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa – do “Orpheu” a 1960* (1983, 1991), *Pessoa e os Surrealistas* (1988), *Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s)* (1990) e *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50* (1996), tendo ainda publicado dois livros de poesia.

Nascido em Roma em 1943, GIULIO FERRONI é Professor de literatura italiana na Universidade de Roma, “La Sapienza”, Presidente do Curso de Licenciatura Especializada em Literatura e Coordenador do Doutoramento em Italianística. Entre os seus livros, contam-se: *Mutazione e riscontro nel teatro di Machiavelli* (1972), *Il comico nelle teorie contemporanee* (1974), *Le voci dell’istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro* (1977), *Il testo e la scena* (1980), *Storia della letteratura italiana* (4 v., 1991), *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* (1996), *La scuola sospesa. Istruzione, cultura e illusioni della riforma* (1997), *Passioni del Novecento* (1998), *Machiavelli o dell’incertezza* (2003), *I limiti della critica* (2005).

GIAN MARIO ANSELMINI é Professor de literatura italiana e Director do Departamento de Italianística da Faculdade de Letras da Universidade de Bolonha. Dedicou-se, em particular, ao estudo de Maquiavel, de Torquato Tasso e da tradição europeia dos clássicos na cultura moderna. Colaborou na *Letteratura Italiana* da Einaudi, dirige várias colecções de textos e de ensaios literários, é Codirector de *Ecdotica* e responsável por *griseldaonline*. Entre os seus mais recentes volumes, contam-se, *La saggezza della letteratura* (1998) e *Gli universi paralleli della letteratura* (2003). Organizou a antologia, *Lirici europei del Cinquecento* (2004).

ROBERTO GIGLIUCCI (1962) é Investigador de literatura italiana na Universidade de Roma, “La Sapienza”. Tem vindo a estudar temas de literatura medieval, renascentista e contemporânea, com relevo para os trabalhos dedicados ao petrarquismo, no plano filológico e interpretativo, e à obra poética de Torquato Tasso e de Giovan Battista Pigna. Editou criticamente Petrarca e Lodovico Domenichi. Quanto ao século XX, realizou pesquisas sobre Cesare Pavese e Eugenio Montale.

MANUEL CADAFAZ DE MATOS, Doutor em Estudos Portugueses pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, é investigador e docente universitário. Como investigador, tem-se dedicado à História do Livro e da Edição, tanto no contexto da cultura europeia do Renascimento, como no de alguns países asiáticos de matriz cultural europeia como a China, o Japão e o Índia. Como docente, é Professor na Escola Superior de Design e Professor convidado da Universidade de Barcelona. Ocupa ainda o cargo de Presidente da direcção do Centro de Estudos de História do Livro e da Edição, CEHLE, Associação; e de Director da *Revista Portuguesa de História do Livro*.

AMEDEO QUONDAM é Professor da Universidade de Roma, “La Sapienza”, Director do CIBIT (“Biblioteca Italiana Telematica”), Secretário da “Associazione degli Italianisti Italiani” e Presidente do “Centro Studi Europa delle Corti”. Tem vindo a editar criticamente textos literários dos séculos XVI e XVIII. Dedicar-se actualmente ao estudo dos modelos e dos circuitos editoriais quincentistas. De entre os seus mais recentes trabalhos, contam-se *Il naso di Laura* (1991), *Questo povero cortegiano. Castiglione, il libro, la storia* (2000), *Cavallo e cavaliere. L’armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno* (2003) e *Petrarca, l’italiano dimenticato* (2004).

RITA MARNOTO é Professora de literatura italiana e de literatura comparada e Directora do Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Doutorou-se com uma tese sobre o petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo. Dedicar-se ao estudo das relações literárias e culturais entre Portugal e a Itália, com relevo para o classicismo e para a contemporaneidade. Entre as suas últimas publicações em volume, contam-se, *A “Arcadia” de Sannazaro e o bucolismo* e *A “Vita nova” de Dante Alighieri. Deus, o amor e a palavra*, bem como os volumes *Caminhos da Italianística em Portugal* e *Leonardo express*, que coordenou.

Licenciada (1987) e doutorada (2002) em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa, MARIA MANUELA TOSCANO é Professora no Departamento de Ciências Musicais desta Universidade e membro do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical desta Faculdade. Os seus ensaios tem-se centrado sobretudo nas áreas da Estética e Análise Musical. A sua tese de Doutoramento, *Maneirismo inquieto. Os Responsórios da Semana Santa de*

Carlo Gesualdo, encontra-se no prelo. Em 1981, obteve o diploma do Curso Superior de Piano no “Conservatoire Européen” de Paris. Procurando integrar a actividade teórica com a pianística, tem acompanhado Filomena Amaro em recitais de *lead e mélodie*.

SYLVIE DESWARTE-ROSA é Directora de investigação do “Centre National de la Recherche Scientifique” e Professora do Instituto de História da Arte da Universidade de Lyon. Publicou numerosos estudos sobre as relações entre Portugal e a Itália, com relevo para *Il perfetto cortegiano: D. Miguel da Silva* (1989) e *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte* (1992).

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO é doutorada em Filologia Hispânica (1992) e Professora da Universidade de Santiago de Compostela (1997). O seu trabalho de investigação privilegia a literatura espanhola dos *Siglos de Oro*, em especial a poesia do século XVI, tema a que dedicou diversos artigos e três monografias: *La oda en la poesía española del siglo XVI* (1995), *Los sonetos de Francisco de la Torre* (1997) e *Resonare siluas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI* (2004). Mais recentemente, tem vindo a trabalhar sobre Francisco de la Torre, a poesia de Medrano na sua relação com o horacianismo europeu e o tema da magia em Cervantes y Quevedo.

MARIA MANUEL ROCHA TEIXEIRA BAPTISTA (1964) é doutorada em Filosofia da Cultura pela Universidade de Aveiro, onde exerce funções docentes (1993). Desde 1996 que vem publicando trabalhos no âmbito da sua especialidade. Debruçou-se, nos últimos anos, particularmente sobre a obra de Eduardo Lourenço, sendo hoje uma das maiores especialistas do autor. Publicou, entre outros livros, *O outro lado da lua – a Ibéria de Eduardo Lourenço* (2005), *Cartografia imaginária de Eduardo Lourenço – dos críticos* (2004), *Eduardo Lourenço: a paixão de compreender*(2003) e é co-autora de *Tempos de Eduardo Lourenço – Fotobiografia* (2003).

HÉLIO J. S. ALVES é Professor de literatura portuguesa e de literatura comparada na Universidade de Évora. Os seus trabalhos publicados incluem os livros *Jerónimo Corte-Real – Poesia* (1998), *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista* (2001), o fascículo da *História e Antologia da Literatura Portuguesa* dedicado à poesia épica do século XVI (2001) e um *e-book* sobre

a questão do cânone (2004). Contribuiu para os estudos italianos na sua Universidade, de que foi o primeiro coordenador científico, com a edição de uma brochura comemorativa da *Sessão Inaugural do Lectorado Italiano* (Évora, 2000).

Nascida em Pisa em 1946, cidade onde se formou e onde vive, GIULIA POGGI ensinou das Universidades de Verona e de Siena. Actualmente, é Professora de literatura espanhola na Faculdade de Letras da Universidade de Pisa. Estudou vários aspectos da literatura dos *Siglos de Oro* (Calderón, Tirso de Molina, Cervantes) e, em particular, a lírica petrarquista de Góngora e de Quevedo. Traduziu *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián (1986) e organizou a primeira edição integral italiana dos sonetos de Góngora (1997).

LEONEL RIBEIRO DOS SANTOS é Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Fez o seu doutoramento nesta mesma universidade com uma dissertação sobre a filosofia de Kant e nela lecciona, entre outras, as disciplinas de Filosofia Moderna e Filosofia da Educação. É Director da revista *Philosophica*. Principais obras publicadas: *Metáforas da razão ou economia poética do pensar kantiano* (1994), *A razão sensível. Estudos kantianos* (1994), *Retórica da evidência ou Descartes segundo a ordem das imagens* (2001), *Antero de Quental, uma visão moral do mundo* (2002), *Linguagem, Retórica e Filosofia no Renascimento* (2004).

GIONA TUCCINI é licenciado em Letras Modernas (Italiano) e doutorado em Línguas e Culturas do Mediterrâneo pela Universidade de Florença. Desenvolveu actividade didáctica e de pesquisa na Universidade de Roma “Tor Vergata”. Estudou autores dos séculos XIV (Petrarca e Ramon Llull) e XIX (Deledda, Forzano), dramaturgia do século XX (Enrico Pea, Dario Fo), problemas da modernidade literária italiana (pragmatismo, modernismo, Boine, Papini), a produção poético-dramática de Luigi Illica, bem como a obra de Pier Paolo Pasolini (*Il vespasiano e l'abito da sposa. Fisionomie e compiti della poesia nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, 2003). Traduziu poesia e prosa do inglês e do espanhol.

ÍNDICE

Introdução	5
------------	---

PETRARCA NA ACTUALIDADE

Luciana Stegagno Picchio, “Vasco Graça Moura tradutor de Petrarca”	13
--------------------------------------------------------------------	----

João R. Figueiredo, “Resposta à conferência de Luciana Stegagno Picchio”	29
--------------------------------------------------------------------------	----

Xosé Manuel Dasilva, “O <i>Canzoniere</i> de Petrarca traduzido por Vasco Graça Moura”	33
----------------------------------------------------------------------------------------	----

Vasco Graça Moura, “Traduzir Petrarca”	53
----------------------------------------	----

Fernando J. B. Martinho, “Petrarca na poesia portuguesa contemporânea”	63
------------------------------------------------------------------------	----

Giulio Ferroni, “A vaga de fundo do petrarquismo: Leopardi e Montale”	79
-----------------------------------------------------------------------	----

A AFIRMAÇÃO DO CÂNONE NA ITÁLIA DO CINQUECENTO

Gian Mario Anselmi, “A herança de Petrarca”	103
---------------------------------------------	-----

Roberto Gigliucci, “Petrarquismo plural e petrarquismo de <i>koine</i> ”	121
--------------------------------------------------------------------------	-----

Manuel Cadafaz de Matos, “Unidade e diversidade das edições impressas, de e sobre Petrarca entre os séculos XV e XVI”	131
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Amedeo Quondam, “Petrarquistas e gentis-homens”	187
-------------------------------------------------	-----

PERCURSOS DO PETRARQUISMO NA PENÍNSULA IBÉRICA

- Rita Marnoto, “Petarca em Portugal. *Ad eorum littus irem*” 251
- Maria Manuela Toscano, “As vozes de *Ya las sombras de la noche*.
Petarquismo e música portuguesa quinhentista e da primeira metade
do Século XVII” 273
- Sylvie Deswarte-Rosa, “O Poeta e o Pintor coroados de louros.
Do culto de Petarca à filosofia de Platão” 341
- Soledad Pérez-Abadín Barro, “Petarca na literatura espanhola
do *Siglo de Oro*” 383
- Maria Manuel Baptista, “Petarca e a cultura portuguesa:
tempo, desejo e melancolia – uma leitura do *Secretum*” 401
- Hélio J. S. Alves, “Petarca e a figura do poeta em Portugal:
aproximações a uma teoria do cânone” 415
- Giulia Poggi, “Cadeias de vida, cadeias de amor.
Para o estudo de um motivo petarquista nas letras ibéricas” 439

O TEMPO DE PETRARCA

- Leonel Ribeiro dos Santos, “Petarca e a filosofia.
Entre a invenção da Antiguidade e a génese da Modernidade” 459
- Gionna Tuccini, “A Aurora e o Amigo na redacção do *planctus*.
Uma pesquisa filológica sobre as rimas de Petarca dedicadas
a Sennuccio del Bene” 489

AUTORES 509

ÍNDICE DE NOMES 515