

ÍNDICE

Editorial	5-8
Dossiê – Francesco Petrarca, 1304-2004	9-138
ENSAIOS	
Marco Santagata, <i>Nascer duas vezes. Vicissitudes da lírica italiana dos primeiros séculos</i>	13
Maurizio Perugi, <i>As três versões da canção camoniana “Manda-me Amor”: um exercício de crítica das variantes</i>	41
POEMAS	
Luís Quintais, <i>Laura</i>	91
Vera Lúcia de Oliveira, <i>Há uns que são engenheiros</i>	92
Vasco Graça Moura, <i>exercício em vaucuse</i>	93
DIÁRIOS	
David Mourão-Ferreira, <i>Em Arezzo a 25 de Abril</i>	97
NOTAS	
Xosé Manuel Dasilva, <i>Petrarca na voz portuguesa de Vasco Graça Moura</i>	103
Roberto Gigliucci, <i>Perspectivas e sucessos dos estudos sobre o petrarquismo</i>	113
Rita Marnoto, <i>O sétimo centenário de Petrarca entre Portugal e a Itália</i>	129

ARTIGOS

Manuel Cadafaz de Matos, <i>Das relações quinhentistas entre Ioannes e Olavus Magnus e Damião de Góis</i>	141
Gianluca Miraglia, <i>Estudos camonianos em Itália</i>	169
Lenira Marques Covizzi, Lucia Wataghin, <i>Ungaretti tradutor discreto e a analogia entre os poetas árcades Tomás António Gonzaga e Giovanni Meli</i>	181
Valeria Giontella, <i>L'opera di Giovanni Antinori. Biografia di un architetto operante a Roma e a Lisbona nel sec. XVIII</i>	203
Massimo Mazzeo, <i>Uma viagem musical pelo século XVIII português e as influências italianas</i>	213
Aldo Colonna, <i>Cesare Pavese e il cinema</i>	223
Micla Petrelli, <i>"I was a poet animated by philosophy". Fernando Pessoa, ambiguità della poetica</i>	233
Sebastiana Fadda, <i>A dramaturgia de Luiz Francisco Rebello: do Teatro Estúdio do Salitre às significações do palco</i>	261

TEMAS E DEBATES

Lingue, unità europea e globalizzazione	293
Roberto de Mattei, <i>O papel da latinidade no século XXI</i>	295
Massimo Vedovelli, <i>Nuove motivazioni e pubblici della lingua italiana nel mondo</i>	309

ENTREVISTA

A Tonino Guerra raccolta da Giovanni Biagioni	337
---	-----

OBRA ABERTA

Agustina Bessa-Luís, <i>Sobre Manoel de Oliveira</i>	347
Dacia Maraini, <i>Pascoli</i>	353
David Mourão-Ferreira, <i>Diários de viagem. Uma semana em Roma</i>	363

RECENSÕES

Barbara Spaggiari e Maurizio Perugi, <i>Fundamentos da Crítica Textual</i> (Lino Mioni)	387
---	-----

Valeria Tocco, <i>A Lira Destemperada. Estudos sobre a tradição manuscrita de "Os Lusíadas"</i> (Isabel Almeida)	389
<i>Caminhos da Italianística em Portugal</i> (Isabel Morujão)	393
Ceserani, Vattimo, Gnisci, Dal Co, <i>Leonardo express</i> (Ana Vaz Milheiro)	397
Dino Buzzati, <i>O Deserto dos Tártaros</i> (Ernesto Rodrigues)	400
Valerio Massimo Manfredi, <i>Quimera</i> (Manuel G. Simões)	404
Eduardo Pitta, <i>Os dias de Veneza</i> (Manuel G. Simões)	407
Mário Cláudio, <i>Os sonetos italianos de Tiago Veiga</i> (Ernesto Rodrigues)	410

ACTUALIDADE

Editou-se... (Paola d'Agostino)	415
Portugal em Turim (Paola d'Agostino)	423
<i>Una guitarra portuguesa</i> nelle mani di un italiano (Riccardo Ianello)	427
Terceiro Encontro de Italianística. Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal (Rita Marnoto)	435
Istituto Italiano di Cultura di Lisbona: 2005, un anno di attività (Fabrizio Campoli)	439
Giuliano Macchi <i>in memoriam</i> (Aniello Angelo Avella)	459
Notas biográficas	465

VI È UN DETTO CHE PRESSAPPOCO RECITA “Le cose buone, se brevi, due volte buone”..... Confesso che faccio un po’ fatica ad applicarlo alla mia corta, seppur intensa, relazione con *Estudos Italianos em Portugal*. Sono molto orgoglioso (perché tacerlo?) di aver contribuito alla sua rivitalizzazione, ma sono altrettanto dispiaciuto di dover chiudere, dopo appena due numeri, questo rapporto. Pochi mesi dopo l’uscita di questa edizione raggiungerò infatti la fine del mio mandato e, dopo cinque anni piuttosto intensi, dovrò interrompere la mia esperienza portoghese per rientrare in Italia. Rimpianti di vario genere verranno sicuramente con me; non potrebbe essere altrimenti anche per uno la cui vita, fin dai 14 anni d’età, si è srotolata sempre tra realtà geografiche diverse. Sia comunque questa anche un’occasione per rivolgere un caldo ringraziamento e un altrettanto caldo saluto di arrivederci a tutti coloro che in Portogallo come in Italia mi hanno onorato con la loro preziosa collaborazione, pazienza, comprensione ed amicizia. Tutto ciò, incorniciato dalla gentilezza, disponibilità, ricchezza di valori, bellezza del Paese che ha ospitato questa mia breve ma intensa fetta di vita, verrà con me e resterà nella mia memoria, alla quale chiunque potrà sempre rivolgersi per qualsiasi necessità che sia alla mia portata esaudire.

Tornando comunque alla rivista, il fatto che la sua linfa vitale sia comunque garantita dalla Prof.ssa Marnoto, dall’Istituto de Estudos Italianos dell’Università di Coimbra e da tutti gli altri illustri amici che integrano il comitato scientifico e di redazione, mi tranquillizza non poco e mi spinge a rinnovare a tutti loro i sensi della mia gratitudine e di tutta la mia stima. Sono sicuro anche del fatto che chi, dopo di me, verrà designato a farsi carico della direzione di questo Istituto Italiano di Cultura saprà accompagnare questa nostra creatura verso sfide e traguardi ancor più elevati. Questo è non solo il mio auspicio, ma anche una sorta di “eredità irrinunciabile” che mi sento di lasciare, mosso dal piacere egoistico di continuare a seguire almeno sulle sue pagine l’evoluzione dei rapporti tra le nostre due realtà, destinate sempre di più e più profondamente a divenire sfaccettature arricchenti di una realtà europea che spero possa divenire sempre più omogenea, dall’Artico al Mediterraneo, dal Cabo da Roca a.....(beh, questo lasciamolo decidere ai politici!).

Ancora una volta, a tutti: obrigado e até sempre!

Giovanni Biagioni

HÁ UM DITADO QUE DIZ MAIS OU MENOS ISTO, “As coisas boas, quando breves, são duas vezes boas”... Confesso que me custa aplicá-lo à minha curta, mas intensa, relação com *Estudos Italianos em Portugal*. Orgulho-me muito (porque não dizê-lo?) de ter contribuído para a sua revitalização, tanto quanto me entristece ter de dar por terminada essa relação, depois de terem saído apenas dois números. Poucos meses depois da publicação deste volume, chegarei ao fim do meu mandato e, depois de cinco anos bastante intensos, terei de interromper a minha experiência portuguesa para regressar a Itália. Saudosas recordações de vários géneros irão seguramente comigo. Nem podia ser de outra forma, mesmo para alguém cuja vida, desde os 14 anos de idade, sempre se desenrolou por entre realidades geográficas muito diferentes. Que esta seja também ocasião para dirigir um caloroso agradecimento e um *arrivederci* igualmente caloroso a todos aqueles que, tanto em Portugal, como em Itália, me honraram com a sua preciosa colaboração, paciência, compreensão e amizade. Tudo isso, enquadrado pela gentileza, pela disponibilidade, pela riqueza de valores e pela beleza do País que acolheu esta minha breve mas intensa fatia de vida, irá comigo e ficará gravado na minha memória, à qual quem quer que seja se poderá sempre dirigir para o que estiver ao alcance das minhas possibilidades.

Regressando, porém, à revista, o facto de a sua linfa vital ficar garantida pela Prof. Rita Marnoto, pelo Instituto de Estudos Italianos da Universidade de Coimbra e por todos os outros ilustres amigos que integram os conselhos científico e de redacção tranquiliza-me bastante, levando-me a renovar-lhes os meus sentimentos de gratidão e de toda a minha estima. Tenho também a certeza de que quem, a seguir a mim, for designado para assumir a direcção deste Instituto Italiano de Cultura saberá acompanhar esta nossa criatura até desafios e metas ainda mais elevados. São esses não só os meus auspícios, bem como uma espécie de “herança irrenunciável” que queria deixar, levado pelo prazer egoístico de continuar a seguir, pelo menos através das suas páginas, a evolução das relações entre as nossas duas realidades, destinadas, cada vez mais e cada vez mais profundamente, a tornarem-se enriquecedoras facetas de uma realidade europeia que espero se possa tornar, também ela, cada vez mais homogénea, do Ártico ao Mediterrâneo, do Cabo da Roca a... (bem, isso é com os políticos!).

Uma vez mais, a todos: obrigado e até sempre!

Giovanni Biagioni

DOSSIÊ

FRANCESCO PETRARCA. 1304-2004

No passado ano de 2004, comemorou-se o sétimo centenário do nascimento de Francesco Petrarca, ocorrido a 20 de Julho de 1304 na cidade de Arezzo. Em Itália, em Portugal e um pouco por todo o mundo, a efeméride foi recordada com iniciativas culturais da mais diversa índole. Volvidos que são dois anos sobre as celebrações, a revista Estudos Italianos em Portugal dedica ao poeta um dossiê temático no qual se apresentam ensaios emblemáticos dos novos caminhos que entretanto se abriram aos estudos críticos, se faz um balanço informativo das actividades promovidas e se mostra como, para as literaturas de expressão portuguesa, Petrarca continua a ser uma presença viva, na charneira do novo milénio.

*Uma reflexão em torno do lugar ocupado por Francesco Petrarca no iter das letras italianas e em torno dos elos que o ligam ao fenómeno do petrarquismo cortesão, com ecos que se estendem até momentos bem mais adiantados no tempo, levou Marco Santagata a reequacionar os grandes pontos de referência da estrutura historiográfica da literatura italiana. Apoiando-se nos resultados das pesquisas textuais e filológicas realizadas nos últimos anos, esse crítico apresenta-nos um novo desenho da sua topografia. Tem por contraponto a história e antologia da literatura italiana, intitulada *Il filo rosso*, cujos oito volumes (aos quais se acrescentam os guias de utilizador) sairão até ao final de 2006, sob coordenação do próprio Marco Santagata e de Laura Carotti, Alberto Casadei e Mirko Tavoni. Por sua vez, Maurizio Perugi retoma as grandes lições da*

escola filológica italiana, em particular da crítica de variantes, para as aplicar a uma canção de Luís de Camões. As conclusões da sua análise mostram bem como, quer os estudos camonianos, quer os estudos petrarquistas em geral podem ser enriquecidos por uma metodologia comparatista que saiba potenciar sinergias. A estes dois ensaios de fundo, juntam-se, na secção final, três intervenções que traçam uma perspectiva das actividades e das iniciativas levadas a cabo por ocasião do sétimo centenário. As confluências que vão sendo construídas no âmbito da tradução do Petrarca em vulgar para português são avaliadas por Xosé Manuel Dasilva. Roberto Gigliucci delinea um panorama global dos estudos acerca do petrarquismo com informações relativas não só às grandes linhas de pesquisa desbravadas, como também às edições críticas da obra dos petrarquistas italianos que de alguns anos a esta parte têm vindo a ser realizadas, sem deixar de assinalar as grandes sendas em perspectiva. Por último, Rita Marnoto apresenta algumas informações gerais acerca das actividades desenvolvidas por ocasião do centenário, em particular no âmbito luso-italiano.

É mais que patente o facto de as celebrações de Francesco Petrarca de modo algum se terem resumido a uma recordação de circunstância. Aliás, da presença continuada e vital de Petrarca na cultura e na literatura de hoje diz-nos a palavra dos poetas ou o diário que por David Mourão-Ferreira foi registado a 25 de Abril de 1974 em Arezzo. A Marco Santagata, Maurizio Perugi, Xosé Manuel Dasilva, Roberto Gigliucci e Teresa Martins Marques, bem como aos poetas Luís Quintais, Vera Lúcia de Oliveira e Vasco Graça Moura, são dirigidos públicos agradecimentos pela sua colaboração e pela oportunidade que deram à revista Estudos Italianos em Portugal de oferecer ao seu público um panorama vivo dos setecentos anos do poeta.

Rita Marnoto

NASCER DUAS VEZES. VICISSITUDES DA LÍRICA ITALIANA DOS PRIMEIROS SÉCULOS*

MARCO SANTAGATA

1. AS OBRAS DE GRANDE DIVULGAÇÃO, e mesmo declaradamente ‘científicas’, desenham frequentemente uma história da lírica italiana dos séculos XIII e XIV muito, para não dizer demasiado, simplificada. No fundo, delineiam uma cadeia principal constituída por poucos elos (Sicilianos, Stilnovo com Guinizzelli, Dante e Petrarca), ladeada, em contracanto, pelo fio dos jocosos ou realistas.

Tomemos como ponto de referência duas obras significativas, publicadas a quarenta anos de distância uma da outra: os clássicos *Poeti del Duecento* de Contini, editados em 1960, e a *Antologia della poesia italiana* organizada por Segre e Ossola, cujo primeiro volume, dedicado ao século XIII, remonta a 1997¹.

A antologia de Contini, mais do que um cânone, fixou uma imagem da poesia do século XIII, aquela que cada um de nós tem ainda hoje à frente dos olhos, quando pensa na poesia dessa centúria, tomada no seu conjunto. O século XIII de Contini, longe de se esgotar nas abstractas finezas do código cortês ou nas paralelas abstrusidades retóricas do *trobar*

* Tradução de Rita Marnoto.

¹ *Poeti del Duecento*, a c. di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi 1960, 2 vol.; *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, *Duecento*, Torino, Einaudi 1997 (1999).

clus, afinal produtos fortemente codificados, é percorrido por tensões expressionísticas, por desígnios experimentalistas, por uma pluralidade de propostas literárias que pressupõe uma pluralidade de utentes. Mas dessa imagem de conjunto a lírica é tão só uma parte.

Também em âmbito lírico Contini introduz inovações orientadas no sentido da variedade. Se, dez anos antes, Salinari tinha articulado a sua antologia de *Poesia lirica del Duecento*² apenas em três partes, “I Siciliani”, “Guittone e i guittoniani”, “Gli Stilnovisti” (sem Dante), Contini (que afirma, contudo, na nota de apresentação, ter adoptado o esquema historiográfico “più accettato, frusto e pacifico”) subdivide a lírica profana em numerosos capítulos: “Scuola siciliana”, “Poesia cortese toscana e settentrionale”, “Poesia ‘popolare’ e giullaresca” (“popolare” entre aspas, “al perento modo romantico”), “Poesia ‘realistica’ toscana” (também entre aspas), “Dolce Stil Novo” (sem Dante, mas com Guinizzelli), “Vicini degli stilnovisti”. Contudo, fica a impressão de que, para a lírica, Contini está menos determinado em se afastar dos códigos aceites. Se considerarmos a percentagem de textos antologizados (calculada com base no conjunto dos líricos, cerca de 500), a sua progressão (Sicilianos 12%, Corteses 25%, Stilnovistas 33%) não se afasta muito da de Salinari (Sicilianos 17%, Guittone e guittonianos 37%, Stilnovistas 45%).

Mais alguns números. Nos *Poeti* de Contini, os Sicilianos e os Stilnovistas (sem Dante) juntos valem 46%; com o acrescento dos “Vicini degli stilnovisti”, chegam a 60%. Uma presença estável no cânone é a dos poetas “realistas”: somando-os aos precedentes, a percentagem global chega a 73%. Quarenta anos volvidos, a antologia de Segre e Ossola mantém, substancialmente, a mesma planificação: neste caso, a “Scuola siciliana” vale 19%, os “Siculo-toscani” 21%, o

² *La poesia lirica del Duecento*, a c. di Carlo Salinari, Torino, Utet 1951.

“Stilnovo” 28%. Crescem os “realistas” (etiquetados como “Poeti giocosi”), com 28%. Como se vê, a parelha Sicilianos – Stilnovistas (sem Dante), por si só, atesta 47% (eram 46% em Contini). Com o acrescento dos jocosos, a percentagem sobe para 71%, muito próxima, pois, dos 73% de Contini. Já observei que destas antologias anda ausente o Dante lírico. É evidente que com a sua presença se faria ainda mais nítida a linha que identifica o eixo de suporte da lírica do século XIII na sucessão Sicilianos – Stilnovo, com um parênteses cortês e o apêndice cómico-realista.

Fora de Itália, esta representação faz-se ainda mais acentuada, para não dizer esquemática. Esquemática é a das *Epochen der italienische Lyrik* (1964) de Hugo Friedrich³: a um primeiro capítulo somatório (trovadores provençais, sicilianos, poesia religiosa e burlesca), seguem-se os capítulos dedicados ao “Dolce stil novo”, a Dante e, sem solução de continuidade (facto a ter presente), a Petrarca. Mais articulado é o quadro oferecido pela *Anthologie bilingue de la poésie italienne* publicada pela Pléiade em 1994⁴. Articulado, mas considerando à parte a dilatação do número de textos jocosos e realistas, na linha de quanto já observámos: 23% de textos sicilianos, 12% de sículo-toscans, 35% de jocosos, 29% de stilnovistas (sem Dante). Como em Friedrich, também neste caso o capítulo dantesco é imediatamente seguido pelo petrarquesco.

O percurso delineado é discutível, não por sacrificar sabe-se lá que obra-prima, ou por mortificar sabe-se lá que grande poeta, mas por insinuar uma ideia evolutiva da nossa lírica das origens que acaba por se projectar bem para além dos

³ Trad. it.: Hugo Friedrich, *Epoche della lirica italiana*, Milano, Mursia 1974-76, 3 vol.

⁴ *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, Préface par Danielle Boillet et Marziano Guglielminetti, Edition établie sous la direction de Danielle Boillet, avec la collaboration de Giovanni Clerico, José Guidi, Maurice Javion, François Livi, Laura Nay, Claude Perrus et André Rochon, Paris, Gallimard 1994.

confins do século XIII. É a ideia de um curso linear e pacífico, de uma homogeneidade que unifica séculos de poesia lírica italiana. Era o que escrevia Friedrich em 1964: a lírica italiana “ha, rispetto a quella francese, spagnola, inglese e tedesca, il vantaggio di una maggiore coerenza. Essa non presenta brusche fratture di tradizione. A parte alcuni mutamenti tematici, resta per secoli vivo quel patrimonio fondamentale di vocaboli, di forme linguistiche, di significati, di mezzi stilistici, di generi che fu fondato dai siciliani e dai fiorentini del XIII secolo e ratificato dal Petrarca”⁵. Repete-o Segre em 1997: “Si può dire che la nostra poesia lirica, compreso il suo bifrontismo, segue un percorso molto lineare, così che per l’*ethos*, non meno che per lessemi e sintagmi, per *topoi* ecc., si può tracciare facilmente una storia, che culminerà con Petrarca per poi seguire il suo modello sino al Seicento”⁶.

Parece-me, pelo contrário, que essa história foi bem mais fracturada e dramática, mais rica de potencialidades não expressas e de motivações silenciadas, e menos sujeita à ditadura de uns poucos ou, melhor dizendo, sujeita à ditadura de poucos em virtude de razões a serem procuradas mais fora da instituição literária, do que na aparente continuidade de *topoi* e linguagens. E parece-me que os fios se embarçam logo a partir do século XIII.

2. É bem certo que, se privilegiarmos os extremos, ou seja, por um lado, aquela estranha experiência de lírica cortês sem corte que foi a poesia imperial da Sicília, por outro lado, aquela estranha tentativa de lírica aristocrático-burguesa que foi o Stilnovo, e se pusermos em relevo os factores de continuidade, então o emaranhado de fios que enreda o século XIII desfaz-se de forma simples e linear. Não é, pelo contrário, assim, se tivermos em linha de conta os impulsos

⁵ *Epoche della lirica italiana*, pp. V-VI.

⁶ *Antologia della poesia italiana*, p. XVIII.

centrífgos e as tensões que percorrem a lírica desse século. Nesse caso, emergirão fracturas profundas, bem mais profundas do que o bifrontismo a que acenava Segre com o convívio, no último quarto de século, de uma lírica áulica e de outra cómico-realista. De resto, observo à parte, o termo bifrontismo, já usado por Contini, talvez nem sequer confira plena razão de ser a essa dualidade específica. Na verdade, designa duas faces de uma realidade que deve ser lida de forma unitária. Hoje, contrariando a tendência de origem idealista que leva a ver os jocosos como um fenómeno prevalentemente metaliterário, de consciente paródia do contemporâneo registo trágico, começa a despontar a tendência, em parte antecipada pelos positivistas, para considerar esse filão poético na sua autonomia, desvinculando-o da ideia de contracanto paródico, para restituir dignidade de vivido aos conteúdos que exprime⁷.

As fracturas a que anteriormente aludia são, porém, outras.

Primeira de todas, a linguística. O facto de, em Itália, a lírica ser bilingue – toscana (como os Sicilianos adquirem verdadeira importância depois de “traduzidos”, acabam, também eles, por fazerem parte do panorama lírico em toscano) e provençal – não tem merecido, nas reconstruções historiográficas, todo o relevo que merece. A diversidade da especialização de filólogos românicos e de filólogos italianos parece-me ter constituído obstáculo a uma compreensão global da lírica em vulgar. Apesar de não faltarem poetas que escrevem em ambas as línguas, mais do que de bilinguismo dever-se-á falar de duplo circuito: provençal, a norte dos Apeninos; toscano, na Itália central (com os seus anexos bolonheses). O duplo circuito diferencia-se claramente, pelo que diz respeito às pessoas físicas, os poetas, mas muito menos pelo que diz respeito à circulação de livros. Quero dizer

⁷ Cf. o cap. “La tradizione comico-realistica” de Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino 2002.

que, se os trovadores viveram sobretudo nas grandes cortes feudais, os cancioneiros provençais devem ter tido leitores não só na corte de Frederico II, mas também nas cidades toscanas. Da coexistência entre separação e intersecção, as histórias da literatura, e as antologias ainda mais, não oferecem uma representação adequada. Quem quiser ter uma primeira ideia, mesmo só no plano visual, do panorama lírico italiano de meados do século, deve folhear as páginas dos cancioneiros antigos editados por Avalle⁸ e também as do último volume de *Los trovadores* de Martín de Riquer⁹, onde são antologizados os trovadores italianos activos em Itália no século XIII.

O duplo circuito linguístico deve ser colocado em relação, pelo menos, com dois outros fenómenos: com o atraso da lírica num vulgar italiano em relação ao resto da Europa e com a concentração da lírica em toscano numa área geográfica restrita. Bilinguismo, atraso e concentração geográfica denunciam o facto de em Itália a produção lírica andar imiscuída no grande confronto político-social e conotam, como sendo de classe, não só a produção em provençal das cortes feudais, mas também a produção em toscano das comunas centro-italianas. Seria difícil, para além de impróprio, tentar dar uma definição dessa classe em termos modernos, apesar de nos entendermos se dissermos que os líricos que escrevem em toscano são expoentes cultos do mundo urbano ligado ao comércio, às manufacturas e à finança. A novidade e a peculiaridade da situação italiana residem no facto de, neste caso, a lírica num vulgar local se ter quase de repente libertado do mundo das cortes feudais. O que significa que, para a lírica toscana, tendo em linha de conta a instituição

⁸ *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini (CLPIO)*, a c. di D'Arco Silvio Avalle e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi 1992.

⁹ Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Tomo III, Barcelona, Ariel 1983 (1975).

literária, podemos falar de uma tradição cortês, mas, considerando o papel que essa tradição desempenhava na sociedade feudal, não podemos falar de uma lírica funcionalmente cortês. Inútil sublinhar quanto uma “cortesia” cidadina e mercantil possa ser diferente, nas suas finalidades essenciais, daquela que, durante séculos, foi fundamento e base ideológica da sociedade nobiliária¹⁰. Digamos, com palavras breves, que se a velha cortesia era instrumento de integração e coesão de uma classe dirigente estabelecida, a nova cortesia é um dos canais para a formação de uma classe dirigente *in fieri*.

O mundo comunal é vário, com divisões e querelas, é social e culturalmente estratificado, está aberto ao novo e, ao mesmo tempo, está disponível para absorver estilos de vida e tipos de consumo cultural de marca nobiliárquica. A lírica exprime tudo isso: é vária quanto ao conteúdo e à forma, encontra-se dividida em escolas e correntes, anda envolvida em diatribes ideológicas e políticas, sempre pronta para absorver a tradição e, da mesma feita, para a contestar, é conservadora e experimental até à provocação, tanto se pode dirigir com uma linguagem críptica a grupos de iniciados, como dar voz a experiências da vida quotidiana ou falar à nova aristocracia com a linguagem da velha e às camadas populares com linguagens destruturadas. Em suma, a lírica da “geração do meio” não pode ser circunscrita aos confins das maneiras formalizadas, das escolas e dos códigos fechados. É como se a homogeneidade um pouco artificial dos Sicilianos, depois de o terreno toscano ter sido fertilizado, se desfizesse em pedaços. Da sua explosão, a par do persistente e dominante filão amoroso, nasceram poesia política, poesia partidária, poesia moral, poesia doutrinal, científica, didáctica, poesia goliarda e jocosa. Até poesia pré-artís-

¹⁰ Aludo à interpretação geral da lírica trovadoresca de Erich Köler, *Sociologia della Fin'amor. Saggi trovadorici*, Traduzione e introduzione di Mario Mancini, Padova, Liviana 1976.

tica nasceu. Dos cancioneiros Laurenziano, Palatino e Vaticano, A valle extraiu uma série de textos predantescos nos quais (são palavras suas) “si affollano personaggi incredibili [...], carcerati e usurai, indovini e cartomanti, alchimisti e teologi rissosi, buffoni e falliti”. “L’interessante (continua A valle) è che non si tratta di poesie manieristiche, ma di testimonianze [...] di esperienze vissute in proprio”; “la più parte [di questi poeti] sembra [...] gente venuta dal nulla (letterario)”¹¹. Em conclusão, é o resto dos sobreviventes de um universo de poesia pré-artística que foi varrido pelo curso da história¹².

Não se pense que no sector que é, de longe, o mais importante, o lírico-amoroso, reine paz e concórdia. E como poderia reinar se, por exemplo, a dicotomia entre *trobar leu* e *trobar clus* tantas vezes supera o plano da retórica, chegando até a deixar entrever os contornos de uma divisão política: guibelinos e filo-imperiais, os ‘cortesês’ do estilo chão; guelfos, os guitonianos do estilo obscuro? De resto, a oposição entre cortesês e anticortesês fica muito para além da disputa teórica *de amore* ou da pura alteração poética: entre os que repisam os velhos temas da *fin’amor* e as guinadas contra o amor adúltero dos Guittone, dos Monte Andrea, dos Chiaro Davanzati, vai uma diferença ideológica profunda, uma linha de demarcação que distingue dois modos de conceber a família e a estrutura social cidadina¹³.

¹¹ *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*, p. 840.

¹² Outras importantes considerações sobre o “realismo”, entre aspas, da lírica do século XIII, encontram-se no livro de Claudio Giunta, *Versi a un destinatario*.

¹³ Antecipei algumas linhas da minha interpretação da lírica do século XIII na comunicação, *La fondazione del canone e della biblioteca volgare*, apresentada ao congresso da “Associazione degli Italianisti Italiani” realizado em Roma em 2001 (*Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a c. di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni 2002, pp. 3–21), também publicada, com variantes, na “Nuova Rivista di Letteratura italiana”, IV (2001), pp. 9–39.

Estas sumárias observações queriam sugerir a ideia de que a lírica toscana da “geração do meio”, que nós hoje lemos como género literário especializado e para especialistas, então, no ponto máximo do crescimento económico e social dos novos estratos citadinos e antes de a *Commedia* de Dante ter descompaginado tudo, se apresentou como sendo o instrumento literário, senão exclusivo, certamente mais dúctil e potente, que foi elaborado para falar da realidade: amorosa, política, ideológica, existencial, criatural. É este o quadro sobre o qual se devem projectar as recusas, as polémicas, a orgulhosa diversidade daquele punhado de líricos florentinos que Dante há-de etiquetar como cultores do “dolce stil novo”.

São poucos, de facto, mas agressivos. Sobretudo, são lúcidos e determinados quando avançam com um programa poético que, sem que o pareça, se tingem de fortes tons ideológicos. Arrisco uma afirmação que poderá parecer um pouco paradoxal: a sua, é a única verdadeira tentativa de criar uma lírica funcionalmente cortês. O que a experiência tem de extraordinário reside no facto de ter sido feita no coração de uma Florença guelfa, mercantil e financeira. A sua corte é ideal e metafórica, tal como de certa forma o será a “aula” imperial dantesca: o lugar virtual onde aristocracia social e aristocracia de cultura se podem encontrar até coincidirem. Para Guido, Dante e os seus amigos, parece ser claro que uma poesia rigorosamente amorosa pelos temas tratados, *leu* na forma e lógico-filosófica nos seus fundamentos, não é um regresso ao passado, mas o modo de enlaçar, a uma tradição ‘alta’, uma jovem aristocracia intelectual que se propõe como vanguarda dos novos estratos sociais. Quanto mais o seu código poético se afasta de compromissos com a realidade, tanto mais os seus textos se enchem de reais valências ideológicas. Poucas vezes, em meu entender, uma tão patente abstracção de resultados se radicou no próprio dinamismo das transformações sociais.

3. Aquela estação, com a sua lírica multiforme, experimental, envolvida numa realidade e em lutas políticas, sociais e ideológicas, que tinha podido marcar de modo duradouro o curso da nossa poesia, revelou-se uma potencialidade não expressa. A lírica italiana seguiu outras estradas, privilegiou o tema amoroso e a estabilidade dos estatutos formais de matriz stilnovista-petrarquesca.

Foi, na verdade, a chamada à ordem¹⁴, primeiro, dos Stilnovistas, depois, de Petrarca, a sufocar os possíveis desenvolvimentos heterodoxos da lírica do século XIII? Se observarmos a história literária de cima, não podemos deixar de responder afirmativamente. Mas, para se apresentar assim, o ponto de observação deve ser colocado suficientemente alto, de modo a anular o lapso cronológico de mais de um século: tanto é o tempo que passa, na verdade, até que em Itália se forme e se consolide uma tradição lírica dotada daquelas características de repetibilidade, ordem e delimitação temática que se podem resumir com o nome de petrarquismo. É, pois, evidente que a linha historiográfica escolar, e não só escolar, Stilnovismo – Petrarca – petrarquismo, introduz simplificações e distorções que não têm correspondente na história de outros géneros literários.

Os Stilnovistas tiveram sucesso, sobretudo em Florença, e foi sobretudo em Florença que o continuaram a ter nas décadas subsequentes. Honestamente, não se pode afirmar que tenham modelado a lírica do século XIV. Também Petrarca teve sucesso, mas para poucos. Também no seu caso, não se pode propriamente dizer que tenha tido peso na lírica do seu século. De resto (e tive ocasião de o notar muitas vezes¹⁵), vinha de um outro mundo, de um outro mundo

¹⁴ Segundo a célebre definição de Gianfranco Folena, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della Letteratura Italiana*, I. *Le origini e il Duecento*, Milano, Garzanti 1965, p. 290.

¹⁵ Remeto para Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino 2004 (II ed.) e para a *Introduzione a*

geográfico e cultural, e além disso nas suas rima falava para pessoas bem diferentes dos pobres (culturalmente pobres) ver-sejadores da sua época. É um dado de facto que nas recolhas miscelâneas do século XIV e de inícios do século XV, ou seja, manuscritos que fotografam o quadro do que efectivamente se lia, aparecem os nomes de Cavalcanti, Guinizzelli, Dante, mas aparecem menos do que os de outros rimadores do século XIV que hoje são, para nós, semidesconhecidos. Além disso, o nome do velho Guittone ainda não tinha sido esquecido. Um outro dado de facto é o de que até o nome de Petrarca também só esporadicamente se encontra. Mais do que de nomes, trata-se de textos. Na maior parte dos casos, as composições são anónimas e o anonimato atinge do mesmo modo grandes e pequenos¹⁶. Para um leitor médio de poesia, nas primeiras décadas do século XV, os grandes autores não coincidem com os de hoje: são os Antonio da Ferrara, os Fazio degli Uberti, os Francesco da Vannozzo, os Simoni Serdini. Se tivéssemos de indicar o *big*, a escolha não poderia incidir senão sobre um: Simone Serdini da Siena, chamado “il Saviozzo”.

Nenhum dos rimadores que acabaram de ser nomeados se distingue pelas suas qualidades poéticas. Os líricos do século XIV, no seu conjunto, são pobres de valor, mas em grande número. Relativamente ao século precedente, deu-se um salto quantitativo. Seria necessário muito tempo para traçar um desenho fidedigno da poesia do século XIV: é demasiado vária (nos temas, nos géneros e nas formas) para poder ser arrumada com meia dúzia de palavras. Contudo,

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a c. di Marco Santagata, Nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori 2004.

¹⁶ Um código representativo dessa realidade é o ms. da Laurenziana, “Conventi soppressi 122”, acerca do qual se pode considerar a tese de doutoramento, discutida na Universidade de Pisa em 2004, de Maria Clotilde Camboni (*Un manoscritto miscellaneo di rime e prose volgari: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi soppressi 122*).

para nossa sorte, a impossibilidade de a reduzir a um punhado de categorias bem definidas é facto por si muito significativo: a resistência às classificações é índice de uma substancial continuidade entre a variedade prestilnovista e aquele engarrafamento tipológico do século XIV. As potencialidades polifónicas da poesia lírica da “geração do meio” não só superaram as barreiras que os Stilnovistas tinham pretendido erigir, mas acentuaram-nas ainda mais, para não dizer que levaram a uma deflagração. Bastará, porém, uma simples leitura, para colher uma diferença substancial entre a polifonia do século XIII e a anarquia do século sucessivo. Se um texto amoroso, político, moral ou realista do século XIII transmite ao leitor uma sensação de ‘veracidade’ e de ‘autenticidade’, um texto amoroso, moral, político ou realista de um dos tantos rimadores do século XIV (não sendo Petrarca, bem entendido) não consegue ser levado mesmo a sério. Ou seja, não consegue dissipar a sensação de que se trata de um objecto afinal secundário, que não tem incidência nem a querer. Entenda-se que nem todas as composições podem ser etiquetadas como jogos literários, mas só poucas se podem adornar com o título de textos de conhecimento. Os líricos do século XIV andam por uma espécie de terra de ninguém: não aspiram àquele culto da forma que será censurado aos seus colegas do século XVI, mas nem tão pouco se aproximam daquele empenhamento ético que os detractores dos petrarquistas de Quinhentos hão-de reclamar. Relativamente ao passado imediato, acontece que a lírica, de instrumento maior da comunicação literária, se tornou um género, ou melhor, uma prática específica, um dos componentes, e nem sequer o mais importante, do sistema literário. Passam a ser outras as tipologias de escrita que veiculam conteúdos que interessam. A lírica continua a falar da realidade, individual e social, mas sob uma angulação parcial, desprovida de uma marca ideológica credível e com um tom que, no final de contas, não aspira a uma audição particularmente atenta.

As causas desse declínio são conhecidas: crise da instituição comunal, nascimento das “tirantias” e respectiva evolução para “senhorias”, crescente papel desempenhado pelas novas cortes enquanto centros de produção de poesia de entretenimento e propaganda, transformação do poeta lírico, de “intelectual”, em diletante¹⁷. Não foram os Stilnovistas, pois, que homologaram a rica variedade de propostas líricas da “geração do meio”: as formas dessa lírica sobrevivem durante muito tempo. É o seu espírito que se vai apagando, pouco a pouco, e que se vai degradando, à medida que o século avança, em virtude do enfraquecimento daqueles pressupostos sociais, políticos e institucionais que lhe davam vida.

Nesse longo e confuso processo, de modo algum linear, dá-se um outro fenómeno bem conhecido, e que, porém, vale a pena sublinhar, ou seja, a ruptura da “linha gótica” por parte da lírica em toscano. O baricentro desloca-se da Itália central para a Itália setentrional, através de um arco geográfico compreendido entre Milão e Rimini: completa-se, assim, aquele movimento ascendente de Sul para Norte que caracterizou a história do primeiro século da poesia em vulgar. A partir desse período, os lances verdadeiramente decisivos, para a história do género, serão setentrionais. Se quisermos voltar a olhar as coisas de cima, para fazer o mapa do DNA da nossa lírica, não nos podemos contentar com a aposta na dupla Stilnovo – Petrarca: temos de recordar, pelo menos, os nomes de Giusto de’ Conti di Valmontone e de Pietro Bembo. Inútil determo-nos sobre Bembo. Quanto a Giusto, é um dos elos imprescindíveis, não por ser romano, mas por ter morrido em Rimini. Acrescento,

¹⁷ Para um quadro de conjunto da poesia do século XIV, continua a ser insubstituível, Armando Balduino, *Premesse ad una storia della poesia trecentesca*, “Lettere italiane”, XXV (1973), pp. 3-36, depois editado no vol. *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki 1984, pp. 13-55.

um pouco provocatoriamente, que talvez não seja totalmente descabido considerar o próprio Petrarca um astro da galáxia setentrional.

4. Não acho que Petrarca alguma vez tenha imaginado que a lírica italiana de pelo menos dois séculos viesse a ser designada a partir do seu nome: nada, durante a sua vida, lho podia fazer crer. Se ter-se tornado mentor daquela tradição é culpa de alguém, Petrarca está seguramente inocente. Mas, dito isto, não é que não desempenhe um papel importante para o futuro desenvolvimento da poesia – e, poder-se-á acrescentar, de toda a literatura em vulgar –, mesmo em tempos que lhe são próximos, só que é um papel muito diferente do de pai fundador que lhe é legitimamente reconhecido. Um pouco a brincar, um pouco a sério, podíamos até dizer que Francesco Petrarca correu o risco de passar à história não como pai da lírica, mas como aquele que a sufocou ainda no berço. Teria tido cúmplices, com certeza, mas seu teria sido o plano do crime. Petrarca, de facto, é o supremo responsável por aquele relançamento da língua latina e do mundo clássico que foi o Humanismo, e o Humanismo produziu uma radical redistribuição das partes no sistema literário e cultural. O século que tinha começado com a *Commedia*, que a meio tinha visto nascer o *Decameron* e o Cancioneiro, isto é, que tinha sancionado a plena maturidade do vulgar, terminava com uma grande crise da literatura em vulgar. A partir das últimas décadas do século XIV, instaura-se, em Itália, um novo regime de bilinguismo, ou melhor, de duplo circuito: sem ser restrito, porém, a um género, como o tinha sido no século XIV, mas extensivo a qualquer manifestação da cultura escrita. A cultura ‘alta’ é perfeitamente latina, razão pela qual a literatura em vulgar decai, automaticamente, para um plano baixo. A lírica, então, que já tinha sofrido um processo de declínio no quadro dos géneros em vulgar, resvala para níveis baixíssimos.

As vicissitudes e o falhanço do “Certame coronario” de 1441¹⁸ são um bom teste para avaliar quão profunda era a crise do vulgar. Para evitar a derrota, Alberti tinha tomado todas as precauções: um assunto tipicamente clássico, a ‘amizade’, a obrigação, para os participantes, de introduzirem nas composições apresentadas a concurso sentenças tiradas dos clássicos. Por sua vez, tinha seleccionado composições que se diferenciavam das rimazitas correntes. Apesar disso, perdeu clamorosamente.

Não quer isso dizer que, no longo lapso de tempo que correu entre a morte de Petrarca e a consolidação, em pleno século XV, dos estados regionais, a produção lírica tivesse desaparecido; podemos dizer, bem pelo contrário, que foi mesmo naquele período, na área véneta e nas cortes dos Este, dos Malatesta e da área de Feltre, que se lançaram as sementes para o seu renascimento sob novas formas¹⁹. É, todavia, um dado de facto que essas décadas, consideradas globalmente, assinalam uma fractura na história da lírica. Na que virá depois, os elementos de novidade irão prevalecer sobre os de continuidade. “Nascer duas vezes”, escrevi no título deste estudo, precisamente para sublinhar que a história da nossa tradição lírica, aparentemente unitária e linear, é, na realidade, bipartida. Uma duplicidade que até no tipo de competências dos estudiosos que dela se ocupam encontra correspondente: aos especialistas de lírica dos séculos XIII e XIV, pelo menos até Petrarca, são requeridas competências no âmbito da romanística, aos de lírica dos

¹⁸ Reconstruídos em *De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario*, ed. critica e commento a c. di Lucia Bertolini, Modena, Panini 1993.

¹⁹ Pelo que respeita a este período histórico, remeto para o meu cap., “Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano”, in Marco Santagata, Stefano Carrai, *La lirica di corte nell’Italia del Quattrocento*, Milano, Angeli 1993, pp. 43-95, e para o livro de Italo Pantani, “*La fonte d’ogni eloquenzia*”. *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni 2002.

séculos XV e XVI, competências no âmbito da poesia italiana e da poesia clássica.

A derrota de Alberti mostra que o resgate da poesia vulgar não se podia fazer a partir de dentro: não era de dentro da literatura, e muito menos de dentro da lírica, que podiam brotar os estímulos a um novo equilíbrio do quadro global dos géneros. A contraprova é dada pela circunstância de o relançamento, em grande estilo e com novas formas, da lírica vulgar ocorrer na segunda metade do século. É como dizer que só um novo quadro social e institucional podia baralhar as cartas e repor o equilíbrio das duas culturas.

Já delineeii, noutra ocasião, os processos históricos que, do meu modo de ver, levaram ao extraordinário florescimento da lírica que desabrocha na segunda metade do século XV, bem como os motivos pelos quais desponta com as cores de Petrarca²⁰. Em poucas palavras: trata-se da consolidação do sistema das cortes, com a substituição, aos estados “tirânicos” ou senhoris da época precedente, não raro com uma dimensão municipal, de estados ou estado-zinhos regionais, e da formação, dentro e em torno das cortes, de uma nova agregação social ‘mista’, aristocrática, mas não feudal, heterogénea e todavia coesa, homóloga na sua realidade, de corte para corte e de região para região, e, como tal, tendencialmente indiferente aos confins linguísticos e de tradição. Em suma, é esse conjunto de fenómenos políticos, institucionais e sociais a fecundar o terreno para um novo florescimento lírico. A lírica, ao retomar a dominante amorosa, reencontra uma função social que transcende o entretenimento e a propaganda, erigindo-se de novo em instrumento de agregação e em veículo de mensagens ideológicas. Com efeito, nas novas cortes ita-

²⁰ Remeto para o cap., “Dalla lirica ‘cortese’ alla lirica ‘cortigiana’: appunti per una storia”, no citado, Santagata, Carrai, *La lirica di corte nell’Italia del Quattrocento*, pp. 11-30.

lianas acontece algo que se parece, ao longe, e sublinho ao longe, com o que tinha acontecido nas cortes feudais da Provença dos trovadores.

A grande peculiaridade da lírica italiana é precisamente essa, a de ter tido uma história quase ao invés da das outras tradições românicas. Aquilo que, noutras zonas da Europa, fica no início do processo, para nós verifica-se no fim. A Itália não conheceu uma verdadeira tradição lírica de cariz ‘cortês’: a nobreza feudal não teve força, nem vontade, para experimentar novas formas literárias, ficando colada à língua e às formas da Provença. A “burguesia” toscana procurou dar vida a uma produção lírica própria e recognoscível, numa tentativa original, porém de escassa duração. Foi então, em pleno século XV, que a lírica se tornou um dos ingredientes mais importantes da cultura de corte: não ‘cortês’, portanto, mas ‘cortesão’. Uma nova figura social que, volvidas algumas décadas, assumirá o nome de ‘gentil-homem’, apropriar-se desse ingrediente, elegendo-o como um dos seus traços distintivos. É assim que a Itália, que originariamente tinha vivido sobretudo de importação, se transforma em potência exportadora de lírica, a ponto de deter o monopólio europeu do género.

5. Género que assume a linguagem, as formas e o imaginário de Petrarca. Sabemos que o petrarquismo do século XV prescinde de uma teoria da *imitatio* e que consegue instaurar um código comum através da prática da imitação espontânea. Creio que esta conceptualização designa um fenómeno análogo ao da difusão das modas, na nossa época. Imitar um modelo porque o vizinho também o imita significa levar a cabo um acto de imitação para imitar um outro acto de imitação. Num processo em que imitação gera imitação, mais do que o modelo em si contam as modalidades da sua fruição. A sua soma, por entre semelhanças e diferenças, confere substância a uma tradição que não é alimentada do exterior, na medida em que se nutre a si própria.

De outra forma, pode-se afirmar que não é o modelo a dar-lhe valor, sendo antes os actos de imitação que se seguem em cadeia a conferirem valor ao modelo. Com estas esquemáticas observações, pretendo sublinhar que, apesar de serem muitos e bem conhecidos os motivos que tornavam a poesia de Petrarca particularmente adequada para desempenhar aquele papel de referência, as verdadeiras razões em virtude das quais o Cancioneiro se elevou a modelo são externas ao livro. Tanto assim é que o reconhecimento oficial da sua autoridade modelizante há-de chegar mais tarde, quando já há muitos anos existe uma tradição petrarquista ou petrarquizante.

Para se poder difundir e vingar, a imitação por contágio deve encontrar um ambiente favorável, ou seja, um ambiente que induza cada pessoa a imitar o comportamento dos vizinhos. São vizinhos dos poetas líricos, não só e não tanto sob o ponto de vista espacial e geográfico, quanto por analogia de condição social e por homogeneidade ambiental, aqueles que estão sujeitos aos mesmos estímulos e são destinatários das mesmas solicitações. Estamos a falar do ambiente de corte. Não é com certeza por acaso que a distribuição geográfica dos poetas que petrarquizam, nos últimos quarenta anos do século, coincide quase perfeitamente com a das cortes. Bastará lançar um olhar sobre a carta política da Península para ver como, no declínio do século, depois do regresso em força da poesia à Itália meridional, foi levada à perfeição uma espécie de cerco àquela Toscana não cortês e, por isso, petrarquística de modo anómalo.

Nos anos cinquenta e sessenta do século XX, quando foi retomado esse género de estudos depois do eclipse idealista, para individuar a peculiaridade do petrarquismo quatrocentista elaborou-se a categoria de petrarquismo apetrarquesco ou de petrarquismo sem Petrarca. Era uma forma de sublinhar, conforme escrevia Maria Corti, que “nel Quattrocento il Petrarca non è che una delle componenti del petrar-

chismo”²¹. Essa ideia, bastante útil para livrar a poesia petrarquista do século XV da hipoteca quinhentista, por sua vez etiquetada como expressão de um petrarquismo “hertodoxo” ou “integral”²², apesar de continuar a sobreviver em histórias da literatura e manuais, parece-me que já teve os seus dias. Germinada no seio das pesquisas dos historiadores da língua, que por aquelas décadas detinham uma espécie de monopólio do estudo da literatura em vulgar do século XV, exprimia um ponto de vista parcial. Hoje, porém, o nosso conhecimento do petrarquismo quatrocentista não é comparável com o que então se detinha. O que é mais, elaborámos uma visão panorâmica do petrarquismo que engloba petrarquismos individualizados, tendo a possibilidade de valorizar, como tal, aqueles aspectos propriamente literários, esmagados pelas interpretações centradas sobre a língua.

Dizia anteriormente que a lírica cortês do século XV se parece, ao longe, com a lírica cortês trovadoresca. Pensava na dimensão social de ambos os fenómenos, na sua função modelizante de comportamentos e costumes, na sua capacidade de criar um vocabulário comum a todo um estrato social. Não pretendia, porém, minimizar a substancial diferença entre as duas tradições.

À primeira vista, a lírica cortês podia parecer comprometida com a vida social e de relação, mais ainda do que a lírica cortês. Acontecimentos do quotidiano, pequenas ou grandes ocasiões da história, festas e encontros mundanos, testemunhos e garantias da autenticidade do narrado povoam as composições dos líricos cortesãos. No entanto, e é esta a nítida

²¹ Pietro Jacopo De Jennaro, *Rime e lettere*, a c. di Maria Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1956; cit. p. XLVI. Quem escreve utilizou amplamente conceitos como esses na obra, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore 1979.

²² São definições de Emilio Bigi, *Lorenzo lirico*, in *Dal Petrarca a Leopardi*, Milano-Napoli, Ricciardi 1954, pp. 23-45.

diferença entre cortesões e cortesãos, os textos líricos do século XV não são parte integrante dos rituais de corte ou de sociedade: não são concebidos nem a pensar numa *performance*, nem com aquelas intenções pragmáticas (pedidos, favores, relações privilegiadas) próprias de muitas composições trovadorescas. Os líricos que petrarquizam ‘espelham’ um ambiente social, dele fazendo parte, porém, enquanto cortesãos e gentis-homens, não enquanto poetas. Entre a sociedade de que falam e a sua poesia, um diafragma permanece. O desfasamento entre representado e representação define a sua operação como acto eminentemente literário.

A principal característica do petrarquismo cortesão, que é a que o distingue da precedente tradição lírica e, pelo menos em parte, como veremos, da quinhentista, é o facto de se manifestar através de livros de rimas de autores individualizados. A poesia lírico-amorosa de marca petrarquista configura-se, ao longo desse período, como um sistema de homens e de livros e, portanto, de individualidades. Mesmo em presença de um vocabulário comum, de práticas largamente partilhadas e de um universo discursivo tendente à homologação, permanecem inalteradas a função-autor e a função-obra. Talvez se pudesse ser mais claro e dizer que a função-autor e a função-obra se afirmam, a partir do momento em que, se não por outras razões, em termos quantitativos, correspondem a uma novidade relativamente à época passada, na qual anonimato e dispersão eram características importantes do género lírico. Tanto mais assim é, andando obras e autores estreitamente ligados: muitas vezes o poeta cortesão pratica somente o género lírico, sendo quase sempre autor de um único livro de rimas, o livro de uma vida.

Evitei deliberadamente utilizar a palavra cancionero. Nem sempre, poder-se-ia até dizer, raramente, os livros de rimas do século XV são modelados a partir de Petrarca. Bordejam só as suas margens mais evidentes e externas. Todavia, não são recolhidas organizadas por géneros métricos ou por temas,

segundo critérios extrínsecos. Tendem a estruturar-se ao longo de um fio lógico, narrativo ou sentimental. Afinal de contas, o que interessa é que se trata de “livros de autor”: um livro de rimas, quaisquer que sejam as suas premissas, reenvia automaticamente para Petrarca, porque o livro foi a grande inovação (desprovida de sequazes, contudo, durante muito tempo) que introduziu na história do género. Sob este ponto de vista, os líricos cortesãos, que sob outros aspectos se mostram muito livres em relação ao modelo, são considerados petrarquistas a pleno título. À sua maneira, naturalmente: um modo arriscado porquanto, no fundo, contraditório. Pretendem comprimir dentro das estruturas fechadas de um livro, podendo até conferir-lhe um andamento narrativo, uma produção aberta, vária, descontínua, socializada, e portanto de marca não petrarquesca. Todavia, o predomínio da instância literária impede que esta lírica se acomode à função de mera modalidade comunicativa, de acto efémero e extemporâneo. Também a consciência de estar a fazer literatura remete para Petrarca.

6. Na segunda metade do século XV, a imitação por contágio deu vida a uma tradição ampla e, sobretudo, recognoscível. Se não tivesse havido esse petrarquismo de facto, teria sido impensável a existência do próprio petrarquismo regular, teorizado e sustido, no século XVI, por instrumentos de trabalho apropriados.

A mais relevante herança que os líricos do século XV deixam ao nascente mercado editorial é, muito provavelmente, o livro de rimas. Não é fácil desbravar, com meia dúzia de frases, o grande mar da produção de rimas impressas: vou avançar, como se costuma dizer, a corta-mato.

Na idade dos incunábulo, os cancioneros, ou melhor, os livros de autor são uma minoria²³. É significativo, porém,

²³ Fundamento-me nas pesquisas de Nadia Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma,

que quase todos provenham de círculos de corte: Milão, Mântua, Ferrara, Urbino, Nápoles. Nas primeiras três décadas do século XVI, o número de livros impressos de um só autor conhece um forte incremento, tanto que ultrapassa, à vontade, o das colectâneas de vários autores. A confirmar a centralidade do livro de autor, para além dos meros dados quantitativos, há também a considerar uma nítida tendência, por parte das tipografias, para conferirem uma forma unitária ao produto lírico de finais do século XV, o qual dela era originariamente desprovido. No ponto culminante de um processo inaugurado com a edição de Petrarca feita por Aldo Manuzio em 1501, coloca-se a publicação, em 1530, das rimas de Bembo e de Sannazaro. Por essa data, o caminho rasgado com a fixação que Manuzio fizera do modelo tipográfico do livro de rimas parecia ter atingido a sua meta: o petrarquismo encontrou uma teoria que regulava o plano linguístico-expressivo e uma forma privilegiada, o livro unitário, meio de transmissão estabilizado. Assim nasce, como nos ensinou Dionisotti²⁴, o petrarquismo do século XVI. E contudo, se de um ponto de vista centrado na observação do livro impresso lançarmos um olhar para o que sucederá nas décadas sucessivas, aquilo que foi indicado como sendo um início pode mesmo parecer um fim.

No século XVI, a noção de cancionero é bastante problemática²⁵, tão problemática que o próprio modelo petrarquesco pode ser submetido a leituras drásticas, ou até res-

Bagatto Libri 2000; de grande valor é o repertório de livros de poesia reunido por Italo Pantani: *Biblia. Biblioteca del libro italiano antico*, diretta da Amedeo Quondam; *La biblioteca volgare, 1 Libri di poesia*, a c. di Italo Pantani, Milano, Editrice bibliografica 1996.

²⁴ Carlo Dionisotti, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, “Giornale storico della letteratura italiana”, 140 (1963), pp. 161-211.

²⁵ Também o notou Guglielmo Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, III *Le forme del testo*, 1, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi 1984, pp. 439-518 (para o cancionero, cf. pp. 504-18).

truturado (como o fez Vellutello na edição de 1525, o mesmo ano, note-se bem, das *Prose* de Bembo), a ponto de aniquilar a sua configuração originária²⁶. No plano da prática poética, abundam sinais da crise daquela forma: desde o grande número de inéditos ou de edições póstumas que parece ser uma característica dos livros de autor mais estruturados, até à grande liberdade tida na construção dos cancioneros, na medida em que as preocupações de adesão a um arquétipo são muito menores de quanto o haviam sido, e já com bastante liberdade, no século anterior. O que mais interessa, numa perspectiva de história da literatura, é que num século XVI maduro, problemática não seja apenas a noção de cancionero, mas também a de livro de autor, apesar de ter uma estrutura. Na difusão de textos líricos através da imprensa, as antologias de vários autores assumem, de facto, um papel que tende a aumentar de peso com a passagem do tempo, e que se vai fazendo mais relevante, sem dúvida, do que o dos livros de autor. Não é excessivo afirmar que essa tipologia se torna constitutiva da própria prática lírica, a ponto de definir a sua natureza e a sua função²⁷. Quero dizer que, se a lírica de corte do século XV se apresenta como uma sociedade de indivíduos e de livros, a de um século XVI maduro surge como uma galáxia de microtextos.

A primeira impressão é a de que este nosso percurso nos tenha conduzido através de uma paisagem bem conhecida: a difusão de textos soltos ou de miscelâneas de vários auto-

²⁶ Quanto a Alessandro Vellutello, pode-se ver o capítulo que lhe foi dedicado por Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al “Canzoniere”*, Padova, Antenore 1992.

²⁷ Precursor deste tipo de estudos foi Amedeo Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma “antologia”*, Roma, Bulzoni 1974. Sobre o século XVI, veja-se também o volume, *“I più vaghi e i più soavi fiori”*. *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a c. di Monica Bianco ed Elena Strada, Alessandria, Edizioni dell’Orso 2001.

res não terá sido, talvez, o modo originário e, sobretudo, duradouro e prevalecente, através do qual a poesia lírica chegou ao seu público? Se assim fosse, o período dos livros de rimas, ou seja, os sessenta anos aproximadamente compreendidos entre 1470 e 1530, não seria senão um parêntese, ou até um desvio, num percurso substancialmente homogêneo. Mas a primeira impressão é enganadora. Não que os líricos ‘cortesãos’, que um consolidado *topos* historiográfico vê substancialmente como um grupo de poetas bizarros e extravagantes, devam ser desprovidos da aura quase preclassicista que me esforço em lhes conferir (isso não), permanecendo contudo os únicos que tentaram impor um gênero literário semelhante ao inventado por Petrarca no Cancioneiro: é que os líricos quinhentistas não podem ser assimilados aos colegas dos séculos precedentes. A imprensa, na verdade, modificou profundamente a função e, como tal, as características dos seus produtos. A lírica, que ao longo dos tempos veiculou instâncias e representou modos de ser de nobres feudais, de burgueses de comunas e cidades, de gentis-homens de corte, em pleno século XVI parece não possuir um referente social definido: não fala uma linguagem comum de classe, exprimindo antes experiências e pensamentos de pessoas singulares ou, no máximo, de pequenos grupos. Em compensação, porém, ao dirigir-se ao público anónimo e indiferenciado do mercado, tem um auditório como nunca o tivera a anterior lírica, seja pelo que diz respeito à composição social dos leitores, seja pelo que diz respeito à quantidade do seu número. Dito em termos extremamente sintéticos, talvez seja a primeira vez (à parte Petrarca, bem entendido) que o “eu” lírico não se deixa tão facilmente traduzir por um “nós” e, sobretudo, que àquele “eu” não correspondam um “tu” ou um “vós” com uma fisionomia reconhecível. Apesar de ser o primeiro fenómeno de literatura de massas da nossa história, o petrarquismo quinhentista resiste à análise sociológica.

Também em virtude de outros motivos de fundo a impressão de *déjà vu* é errada. É certo que a fragmentação, a variedade, a multiplicação de angulações e pontos de vista e a função difusamente comunicativa assumida pelos textos líricos, que não é menos importante (ou seja, o facto de serem, em muitos casos, referenciais, andando associados a práticas de sociedade, podendo ter por fulcro as mais variadas finalidades pragmáticas), é certo que tudo isso não produz uma sensação de desordem, e muito menos de caos. Pelo contrário, esse complexo dotado de inúmeras facetas apresenta-se como um conjunto compacto, homogêneo, sistemático. A garantir a resistência de um gênero que continha em si todas as condições para se desagregar ainda mais desastrosamente de quanto se tinha desagregado no século XIV, está a força modelizante do classicismo nas suas várias declinações: *forma mentis*, teoria da *imitatio*, prática poética fundada em mecanismos de réplica e repetição²⁸. A prática e a teoria classicistas erigem Petrarca na própria condição de existência de uma produção lírica que, na concepção e na prática, é o que mais longe dele se possa imaginar.

Afirmei anteriormente que é tempo de remeter para a história dos nossos estudos a categoria de “petrarquismo sem Petrarca”. Entendo que há uma outra categoria interpretativa que continua a gozar, por sinal, de um certo crédito, que também deve ser abandonada: refiro-me à ideia, que subjaz à noção de petrarquismo integral, segundo a qual os líricos do século XVI teriam associado uma *imitatio stili* e uma *imitatio vitae*: Petrarca mestre de estilo e de vida²⁹. Não me parece, de facto, que nos textos (nos textos líricos, quero

²⁸ Acerca destes temas, não pode deixar de ser feita remissão para os trabalhos de Amedeo Quondam, com relevo para o livro, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini 1991.

²⁹ A ideia foi sobretudo difundida através do tão conhecido livro de Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana 1974 (2 ed.; a primeira remonta a 1957).

dizer, e não em tratados ou comentários) se encontrem exemplos significativos de uma tal abordagem. A ideia de que os poetas petrarquistas o seguem como modelo das suas vicissitudes espirituais, na parábola entre amor e arrependimento, não encontra correspondente nos seus versos. Não é esse o Petrarca que encontramos nos cancioneiros quinhentistas, nem é isso o que caracteriza, primordialmente, o grande fenómeno petrarquista desse século.

7. Uma última observação. Um universo lírico imitativo e repetitivo como este, tanto mais que se estende assim pelo tempo, com uma tamanha riqueza de textos, a nós, leitores posromânticos, pode provocar, como ensina De Sanctis, uma sensação de artificialidade e de inutilidade ou, pior ainda, de aborrecimento e asfixia. Mas a nós, historiadores do fenómeno literário, oferece valiosa e abundante matéria de reflexão. Sob risco de poder parecer paradoxal, convido a considerar o facto de o classicismo quinhentista, precisamente em virtude das regras que lhe permitiam conservar unidos, sob a égide de um único código, actos singulares vários e diferenciados, ter sido também, a longo prazo, um factor de libertação. Bem o podemos verificar, se acompanharmos a evolução dos livros de rimas no Maneirismo e, depois, no século XVII. A forma da antologia de vários autores e a da recolha de rimas de um único autor, internamente articulada em subgéneros temáticos, foram, sob o ponto de vista histórico, as incubadoras de um processo que levou a lírica a libertar-se, primeiro, da hipoteca petrarquêsca e depois das próprias regras de género a que obedecia. Através desses livros, a lírica começou, de facto, a diferenciar-se no seu espaço interno, a especializar-se, a enveredar por vias centrífugas. À força de tanto acumular recolhas especializadas e parciais, de sublinhar peculiaridades discursivas e agregações temáticas, a lírica acabará por perder a sua unidade de superfície e, por fim, a própria consciência de género em si. De género literário que desde as origens se tinha carac-

terizado como género que englobava e reduzia à unidade o diverso, no século XVII e, sobretudo, no XVIII, transformar-se-á em género do qual se separam, gradualmente, diversas modalidades poéticas que acabarão depois por encontrar uma codificação autónoma. Quando um grande poeta sentir de novo a exigência de organizar os seus poemas em forma de livro, deixará de ter um modelo ou uma tradição a que se deverá adequar ou de que se deverá distanciar: há-de encontrar no interior desse espaço as razões que fazem de uma recolha de poesias um livro. Assim hão-se nascer os *Canti* de Leopardi que, paradoxalmente, até se poderão apresentar como uma derradeira homenagem àquele Cancioneiro então longínquo, finalmente restituído à sua unicidade irrepetível.

AS TRÊS VERSÕES DA CANÇÃO CAMONIANA
“MANDA-ME AMOR”: UM EXERCÍCIO
DE CRÍTICA DAS VARIANTES

MAURIZIO PERUGI

POSIÇÃO DO PROBLEMA. – As três versões da canção *Manda-me Amor*, VI na edição crítica de LAF publicada em 1995¹, estão longe de configurarem um caso único na tradição da lírica camoniana, tão rica em problemas de duplas, e às vezes até múltiplas, redacções. Esta tríada, no entanto, proporciona uma ocasião exemplar do ponto de vista do método que, elaborado em Itália, a partir dos anos 30, sob o nome de crítica das variantes, ainda não teve conveniente aplicação neste domínio da filologia lusitana.

Dentro da vasta bibliografia consagrada a *Manda-me Amor*, o estudo de Jorge de Sena destaca-se como o mais sério e exaustivo, por muito que os princípios rigorosos da crítica textual permanecessem fundamentalmente estranhos à sua abordagem. Afastando-se das conclusões de Sena, LAF resolveu publicar “as três versões do texto, dando natural preferência à primeira”, que ele julga “linguística e poeticamente superior às demais” (pp. 278-9). Esta intuição está correcta, como tentaremos demonstrar com base num certo número de elementos objectivos. Em conformidade com o nosso

¹ Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, 3, t. I: *Canções*, Lisboa, IN-CM, 1995, pp.269-384. Desta mesma edição decorrem todos os dados relativos à tradição manuscrita de *Manda-me Amor*, em que se baseia o presente contributo.

modelo, que já tivemos oportunidade de ilustrar², Camões parece ter submetido a revisão numerosos textos líricos, no intuito de os actualizar no que respeita quer às estruturas métricas e prosódicas, quer ao léxico e ao estilo.

A persistência, dentro da tradição camoniana, de traços métricos e linguísticos que remontam a um sistema mais antigo, originou uma quantidade de factores dinâmicos, a maioria dos quais se manifesta na tradição impressa, porém, sem deixar de afectar, em certa medida, as versões manuscritas. No tocante aos textos em dupla ou tripla redacção, como é o caso de *Manda-me Amor*, será preciso, de cada vez, distinguir, sempre que for possível, entre variantes de autor e variantes de tradição.

De acordo com uma dicotomia estabelecida por Emmanuel Pereira Filho, estes ‘aperfeiçoamentos’, sejam eles da responsabilidade do autor ou dos copistas, foram introduzidos no intuito de atingir uma maior conformidade com respeito a uma norma ora formal (isto é, métrica e linguística), ora ideológica, ou seja, motivada pela censura religiosa. O autor da única edição crítica existente da lírica camoniana levanta muitas vezes este delicado problema, mantendo no geral uma atitude de judiciosa cautela. Nesse âmbito, a crítica das variantes é, às vezes, susceptível de dar uma resposta mais precisa, na medida em que se pode apoiar na consideração linguística das leis que presidem à transmissão e recodificação do texto.

Indicamos respectivamente com M¹, M² e M³ as três versões do nosso poema³; figuram distribuídas pelos seguintes testemunhos⁴:

² Cf. Barbara Spaggiari e Maurizio Perugi, *Fundamentos da crítica textual*, Rio de Janeiro, Lucerna, 2004.

³ Advirta-se que, na edição de LAF, o nosso M¹ corresponde à *segunda versão*, e o nosso M² à *primeira versão*.

⁴ Siglas dos testemunhos manuscritos (quanto à bibliografia relativa, remetemos para a edição de LAF): C = Cancioneiro de Dona Cecília de Portugal

M¹ = LF², TT, Visc³.

M² = LF¹, C, a que remontam tanto Rh [= *Rythmas*, 1595], que leva o comiato alterado, como Ri [= *Rimas*, 1598] e FS [= Faria e Sousa, *Canción* VII, pp.50–61], nos quais o comiato foi restaurado. Além disso, M² encontra-se nas edições de Domingos Fernandes em 1616⁵; de João Franco Barreto em 1669⁶; na primeira versão de FS; na primeira versão do Visconde de Juromenha.⁷

M³: publicada pela primeira vez por Domingos Fernandes (1616), depois por FS, segunda versão (*Canción* VII, pp. 61–63), à qual remonta a segunda versão do Visconde de Juromenha⁸.

JUSTIFICAÇÃO DA FAMÍLIA M¹. – A identidade da família constituída por LF², TT, Visc³ fica demonstrada por *gosto* (em lugar de *gesto*), erro comum e específico no v.28⁹.

(séc. XVII); FS = Faria e Sousa; MJ = ms. Juromenha (entre 1590 e 1594), Biblioteca do Congresso (II-Port. Collection-D 87270); LF = Luís Franco Correia; TT = Torre do Tombo, ms. 2209. O ‘incipit’ *Manda-me Amor que cante docemente* também figura no Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro.

⁵ *Segunda parte* (após a primeira de 1614), oficina de Paulo Craesbeeck, Lisboa; nela se reproduz o prólogo de 1595, com a indicação de *Surrupita* como autor.

⁶ *Primeira* [1666], *Segunda* [1669] e *Terceira Partes* [1668, preparada por D. António Alvares da Cunha], nesta nova impressão emendadas e acrescentadas pelo licenciado J.F. Barreto, A. Craesbeeck, Lisboa: as duas primeiras reproduzem os textos de Domingos Fernandes; para a terceira, Cunha valeu-se de mss. deixados por FS, entre outras fontes.

⁷ A edição do Visconde de Juromenha em seis volumes, *Obras de L. de C.*, 1860–1869, aumentada de numerosas composições inéditas e apócrifas, contém também as redondilhas que FS não chegou a editar.

⁸ O qual publica, portanto, as três versões de *Manda-me Amor* (equivocando-se em relação à fonte da terceira, que provém, na realidade, via segunda versão de FS).

⁹ A corrupção de *gesto* para *gosto* é bem conhecida, p.ex. na tradição de Gregório de Matos.

No interior da tríada (onde Visc³ omite o v.67)¹⁰, TT separa-se dos demais testemunhos por inovações quer substantivas, quer formais. Além de alguns erros evidentes¹¹, citaremos um conjunto de recodificações devidas à presença de factores dinâmicos; eis aqui os casos mais relevantes:

8 *porque vejo que se a escrever o venho*, com inserção de *que*, com vista a desfazer o hiato após *se*;

25 *Os cabelos por onde fui enredado*, com vista a remediar o hiato após *fui*;

51 *meus spiritos (esp- Visc³) serem de mi saídos]* *meus spiritos de mi serem saídos* TT: trata-se de um típico verso de gaita galega, que TT resolveu por simples deslocação do inf. *serem*. Um caso análogo no v.32 *uns devinos spíritos salám* LF²] *espíritos divinos* Visc³ : *vivos sospiros* TT. Desta vez, o acento na 5ª sílaba ocasionou comutação sinonímica em TT¹², ficando o verso, consequentemente, hipométrico, por se limitar Visc³ a inverter a colocação do epíteto com respeito ao substantivo.

Além disso, TT apresenta certo número de ‘lectiones singulares’ que terão, por conseguinte, de ser eliminadas: 2 *o que ela em minha alma tem impresso*, onde os demais mss. apresentam a crase *já em*; 4 *fora contente*; 11 *que outro Orpheo*; 19 *Manam as fontes dágoa*, o vb. *manar* sendo empregado absolutamente; 21 *seu dano, ali Progne e Filomela* (por muito aceitável que possa parecer o hiato após *dano*, decerto *antigo* é lição preferível); 22 *Minha vontade*; 47 *vi que dava cuidei em mi que faria*, com sina-

¹⁰ Outros erros específicos de Visc³: 13 *poderei*; 15 *Senhor’ajuda*; 20 *anda chorando*; 23 om. *mostrar*; 33 *piedade*; 38 *a sua ágoa*; 47 *Vi que o dava*; 48 *carnes*; 53-54 *Que mudava a humana natureza/Nos montes, e a dureza* (contaminação?); 57 *dureza*; 61-63 *sendo: dando*. Veja-se também a ‘singularis’ 63 *divina causa* (em lugar de *devina cousa*).

¹¹ 5 *belo olhos*; 41 *abaixava-se* (+1); 62 *perdida* (que desfaz a rima); 37 *da beldade* (cf. 85 *da memória*); 77 *sentimento* (contra a rima); 87 *e com* (+1). Acrescente-se 12 *que se ele com canto as árvores moveo*, hipométrico, com acento na 5ª.

¹² *Spirito* é termo técnico, que remonta à linguagem dos stilnovistas.

lefa na cesura (cf. *cuidei que em mi faria* LF² : *cuidai o que em mim faria* Visc³); 63 *com apetite*, cf. 64 *mas c’o mudo | atônito sentido*; 70 *cada um com seu contrário | em um geito*; 88 *que foi causa de tão longa História*; 90 *eu não a escrevi d’alma a tresladei* (provável acento em 5ª).

Em 11 *dina* LF² : *dino* Visc³ : *digno* TT, o acordo de TT com Visc³ apontaria para uma inovação introduzida por LF²; o mesmo vale, até com maior razão, para 6 *abastaria*, face a *bastaria* que, alhures, aparece constante¹³.

A dispersão gráfica dos testemunhos pode ser exemplificada por 34 = 36 *lux* LF² : *lus* TT : *luz* Visc³; 40 *peis* LF² : *pees* TT : *pés* Visc³; 69 *pax* LF² : *paes* TT : *paz* Visc³¹⁴.

JUSTIFICAÇÃO DA FAMÍLIA M². – Na difracção do v.8, os mss. LF¹ e C¹⁵ coincidem na transformação *tomara* → *tomaria*, com vista a desfazer o hiato; o original *tomara | eu conserva-se em Rh*, enquanto o suplemento silábico *só* passou de Ri para FS e Visc¹.

Inversamente, os impressos Rh, Ri, FS, Visc¹ reagem de maneira concordante ao hiato no v.12, recorrendo à transformação *que eu escrevo* → *de qu(e) escrevo*. Outros casos de inovações comuns aos testemunhos deste grupo: 25 *em fios d’ouro* → *os fios d’ouro*; 42 *tocavam* → *pisavam*; 64 *o fino pensamento* → *o fim do pensamento*; 67 *onde cuidava* → *quando*

¹³ No v.3 *com o presuposto*, a convergência com Rh não é, com certeza, significativa. A variante *conserto*, que, no v.71, TT partilha com C, situa-se no limite entre formal e substantiva (cf. 45 *assentos* TT em lugar de *acentos*).

¹⁴ Neste caso e doravante, renunciámos propor a listagem completa das variantes formais e gráficas próprias de cada um testemunho.

¹⁵ No v.52 de LF¹, *de si está*, com certeza, errado. C falta a partir do v.73. ‘Singulares’ provavelmente errôneas de C: omite a conj. *e* no v.17, o art. *o* no v.24, os pronomes *tudo* no v.43, *eu* no v.45. Também errôneos 51 *me* (em vez de *mo*); 58 *nenhum* (hipométrico, em vez de *num*).

a via. Em 53 *Que me mudava*, os impressos omitem o pronome por haplografia¹⁶.

A solidariedade entre Rh e Ri fica além disso confirmada pela ausência, no v.36, do pron. *eu*, o que ocasionou a passagem de *como em meu desejo* Rh para *como no meu desejo* Ri. Junto com *s(e) encendiam*, a variante *no meu desejo* atesta que FS, Visc¹ remontam a Ri, tendo, porém, recuperado *eu* na sequência duma provável contaminação¹⁷.

FS e Visc¹ coincidem em 7 *Este excelente modo d(e) enganar-me*; 19 *Um amor*; 32 *admirável*; 34 *ali*; 35 *não ordinárias*; 38 *d(e) inflamadas na linda vista e pura*; 41=43 *se ba(i)xava(m)* (com Visc²); 51 *para ver*; 55 *por troco*; 58 *por o qu(e) em um juízo*¹⁸.

A LIÇÃO ESQUIVO E SUAS VARIANTES. – 1. Com certeza, o problema ecdótico mais sério do inteiro poema situa-se nos vv.24–28:

- 1) M¹ = TT, LF², Visc³
soltava por linda arte
*os cabelos em que fui enredado*¹⁹

¹⁶ Ao regime das variantes adiaforas pertencem 29 *o riso : com riso* Rh, *co riso* Ri, *co'o riso* FS, Visc¹; 36 *se a(s) encendiam : s(e) encendiam*; 57 *d(e) um monte : do monte*; 65 *cousa : causa*; 69 *em mansa : e em mansa*. A bifurcação principal confirma-se, no plano gráfico, em 22 *tauro : touro*; 65 *dizia : dezia* (porém, *dizia* Visc¹); 67 *asi(m) : assi*; 69 *pax/pas : paz*. No v.15, os impressos explicitam por *em meu defeito* a grafia *e meu defeito* dos mss. Finalmente, do ponto de vista gráfico e formal, a tríada Rh, Ri, FS define-se com base em 3 *prosuposto*.

¹⁷ É difícil julgar se 42 *Tendo inveja* é inovação de Rh; caso contrário, Ri teria recuperado *Ou d'inveja* por contaminação.

¹⁸ Visc¹ concorda com LF¹, C na variante 'facilior' *cantá-lo* (v.6).

¹⁹ Este motivo remonta a Rvf 181,1–2 "Amor fra l'erbe una leggiadra rete/d'oro et di perle tese sott'un ramo" (cf. vv.9–10 "E 'l chiaro lume che sparir fa 'l sole/folgorava d'intorno"). A metáfora, que desaparece em M² na sequência da mudança de rima, também se encontra em *Garcilaso de la Vega, Obra poética y textos en prosa*, Ed. de Benvenido Morros, Estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, canción IV, p.81, vv.101–3 "De los

ao doce vento esquivo
*os olhos rotilando em lume vivo*²⁰
o rostro airoso e gosto delicado
 (cf. *e o gosto* Visc³)

2^a) (M²) LF¹,C
quando o Amor soltava
em fios d'ouro as tranças encrespadas
ao doce vento estivo
c(om)'uns olhos rutilando em lume vivo
e as rosas entre a neve semeadas
 (cf. *Os olhos* Visc¹; *As rosas* DF²)

2^b) (M²) Rh
Quando o amor soltava
Os fios d'ouro, as tranças encrespadas,
Ao doce vento esquivas,
Dos olhos rutilando o lume vivas
E as rosas antre a neve semeadas

cabellos de oro fue tejida/la red que fabricó mi sentimiento,/do mi razón, revuelta y enredada (...)", com base em Rvf 59,4–5 "Tra le chioime de l'òr nascose il laccio,/al qual mi strinse, Amore": cf. *Lus*. III,56 "Sintra onde as Naiades escondidas/Nas fontes, vão fugindo ao doce laço/Onde Amor as enreda brandamente".

²⁰ *vivo lume* é sintagma petrarquiano, cf. Rvf 154,3; 162,11; 270,16; 321,7. Tanto na poesia stilnovista como na de Petrarca, o retrato físico do objecto amado tende a limitar-se aos olhos e aos cabelos, os traços que sempre se apresentam como uma irradiação luminosa; os olhos, aliás, "são associados à luz e ao fogo num dos diálogos de Platão mais lido durante o período, *Timeo*": cf. Vanda Anastácio, *Visões de glória (Uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1998, I, p.474 n.126. Um penetrante estudo sobre o ideal de beleza petrarquista encontra-se em Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, por ordem da Universidade, 1997, pp. 109ss.

Ri, FS, Visc¹

Quand'ò amor soltava

Os fios d'ouro, as tranças encrespadas,

Ao doce vent(o) esquivas,

Os olhos rutilando chamas vivas

E as rosas entr(e)'a neve semeadas

(cf. Os olhos Visc¹; as neves Visc¹)

3^a) M³ = MJ + DF², Visc²

quando amor me mostrava

em fios d'ouro as tranças desatadas

ao doce vento estivo (esquivo MJ)

os olhos rutilando em lume vivo

as rosas entre a neve semeadas

(cf. o Amor Visc²; De fios Visc²; ùas tranças DF²; em om. Visc²)

A versão de M¹, que julgamos ser a mais antiga, propõe o dístico *ao doce vento esquivo/os olhos rutilando em lume vivo*. A estrita relação, dentro do código petrarquiano, entre *cabelos/tranças*²¹ e *doce vento* pode ser exemplificada com base em muitos passos, p. ex. 159,6 “Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea,/chiome d'oro sì fino a l'aura sciolse?” ou 246,1-2 “L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine/soavemente sospirando move”. Entretanto, como o vb. *soltava* também sugere, o modelo mais próximo corresponde ao celeberrimo ‘incipit’ de Rvf 90,1-3:

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,²²
e 'l vago lume oltra misura ardea

²¹ Ou seja, “bionde trecchie”, “trecchie bionde”, “trecchie d'òr”, “trecchie sparte”.

²² Sabe-se que os arquétipos desta imagem remontam à poesia latina, cf. Virg. *Aen.* I,319 “dederatque comam diffundere ventis” (o passo, que se refere a Vénus, é citado por Petrarca duas vezes nas epístolas latinas, cf. *Fam.* I,11,4 e *Sen.* IV 5), bem como Ov. *Met.* I,529 “et levis impulsos retro dabat aura capillos” (Dafne).

onde *doce vento estivo* (= *aura*), *sparsi* (= *soltava*) e *dolci nodi* (= *fios d'ouro*)²³ vêm associados ao *vago lume* (= *lume vivo*), o qual *oltra misura ardea* (= *rutilando*)²⁴.

A versão mais antiga revela-se, aliás, como a mais conforme ao ‘usus’ camoniano. Os sintagmas *lume vivo* e *vento esquivo* encontram-se em rima n’Os *Lus.* V,18: “Vi, claramente visto, o lume vivo/Que a marítima gente tem por santo,/Em tempo de tormenta e vento esquivo,/De tempestade escura e triste pranto”. Claro que *esquivo* tem aqui a acepção medieval, comum ao espanhol, de ‘siniestro, horrible, malo, dañoso’²⁵; e não aquela de ‘variável, incerto’, que lhe atribui o *Dicionário* de Manuel dos Santos Alves.

No passo da nossa canção é o olhar da mulher que, com o seu brilho excessivo, ilumina o rosto dum luz vivíssima, atravessada, de certa forma, por relâmpagos fulgurantes, ou “relampados que o ar em fogo acendem” (*Lus.* V,16): com efeito, *lume vivo* não só traduz o *vivo lume* de Petrarca, como também remete para o fogo-de-santelmo, ou corpo santo, isto é, o fenómeno descrito em *Lus.* V,18 e, antes, por

²³ Além de *Lus.* IX,71 “De ùa os cabelos de oro o vento leva,/Correndo”, cf. outra canção camoniana, VII 19-21 “e os dourados cabelos/em tranças d'ouro finas/a quem o sol seus raios abaixou” (variante de MJ: “os ondados cabelos/louros longos fermosos/agora ao vento soltos ora atados”). Não é de autoria camoniana certa a oda *Naquele tempo brando* (n.º XI na ed. Costa Pimpão), onde “soltando as tranças d'ouro” se refere Febo; este texto, aliás, apresenta outros sintagmas comuns ao nosso (“O peito diamantino”, “os fios espalhados/d'Amor”, “onde Amor enredados/os corações humanos traz e atiza”, e mesmo “com a dor que o seu peito n'alma sente”, presente no ‘incipit’ de M³).

²⁴ Entretanto, *rutilar* é aqui tr., tendo por objecto o *rostro airoso e g[e]sto delicado*.

²⁵ Além de DCECH s.v., veja-se DECLC s.v.: “d’origen germànic, provinent d’una forma emparentada amb l’ags. *scéoh* (angl. *shy*), i l’a.-al. mj. *schiech* (al. *scheu*) ‘tímid’, ‘espantadís, que s’esporgueix’, ‘desbocat’”; “En castellà (...) ha de ser molt antiga l’acc. ‘sinistre, horrible, dolent, nociu’ que trobem en tants autors medievals com Berceo, l’Arx. de Hita o la *Dança de la muerte*”. Acrescente-se DCVB s.v. que regista, entre outros exs., este de Serra, *Gèn.* 56: “Vent molt fort e molt esquiú”.

D. João de Castro, com referência à noite de 12 para 13 de Julho de 1545²⁶:

Esta aparência a que chamão Corpo Santo era hũa claridade tamanha como a que costuma fazer uma candeia ou vella, mas a sua luz não era vermelha como fogo, mas prateada a semelhança da que se vê na lua; e quando dava algum relampago não aparecia este sinal.

Evidentemente, a alusão a este “misterio e segredo da natureza” pareceu a Camões adequada para evocar a beleza misteriosa e perturbadora do olhar feminino, tanto mais que ao aparecimento do fogo-de-santelmo, também conhecido pela designação clássica de Castor e Pollux, irmãos de Helena²⁷, era atribuído no séc. XVI um forte significado simbólico de portador de bonança no meio da tempestade²⁸. Mais em geral, recorde-se a tendência camoniana para tecer metáforas acerca dos olhos da mulher amada: “todas essas figuras têm marcadamente a característica de hipérbole, por enfatizarem o brilho dos olhos, relacionando-os com brilhos mais intensos”²⁹.

O adj. ainda aparece em *Lus.* IX,48 *Porque mais que nenhuma lhe era esquiva* (alude-se à ninfa Thétis), desta vez no sentido mais comum (‘rebelde, arisco, fugidio’), o mesmo, aliás, previsto pelas ocorrências na lírica camoniana³⁰. O patri-

²⁶ Cf. Vasco Graça Moura, “Vi claramente visto”, ou *Camões e D. João de Castro*, “Prelo”, n.º1, Outubro/Dezembro 1983, pp.35-50, nas pp.37-38.

²⁷ Cf. as relativas descrições de Plínio, Horácio, Ovídio.

²⁸ Graça Moura, art. cit., p.44.

²⁹ Maurília Galati Gottlob, *Os olhos nos sonetos de Camões*, “Alfa” [Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, Estado de São Paulo – Departamento de Letras], 15 (1969), pp.219-240, na p.222.

³⁰ Cf. Manuel dos Santos Alves, *Dicionário de Camões*, Lisboa, Editorial Império, 1994, pp.111 e 255.

mónio semântico moderno, substancialmente unitário³¹, remonta a este emprego consagrado na linguagem da poesia lírica, onde abundam sintagmas como *mulher esquiva*, isto é, ‘arisca, arredia, áspera; que rejeita afectos e carinhos’³²; ou *amor esquivo* num passo de Diogo Bernardes (*O Lima, Écl.* II, p.20, v.12) que, aliás, apresenta, com respeito ao nosso, uma notável semelhança:

Porque quando deixei
de ver os verdes olhos, por quem mouro,
rosas em viva neve, tranças d’ouro,
logo me transformou amor esquivo
em pedra não, nem louro,
em fonte d’agoa pura, em fogo vivo.

Camões chama *condição cruel e esquiva* àquela do amor não correspondido (son. IX)³³; cf. *Écl.* VII, p.170: “Ah! Ninfas fugitivas,/que, só por não usar humanidade,/para que sois esquivas?”³⁴.

³¹ O dicionário Houaiss, que data a primeira abonação de *esquivo* do séc.XIII (com base nos dados recolhidos por A.G. Cunha), prevê os seguintes matizes de significação: 1) ‘que evita o contacto e a convivência de outrem; arredio, exquisitão’; 2) ‘que se intimida na frente de estranhos; arisco, chucro’; 3) ‘que demonstra desdém ou falta de interesse por outrem; insociável’; 4) ‘cujo convívio é árido, difícil, áspero, ruide; intratável’.

³² Cf. Morais Silva, com os exs. modernos “O meio era fazer-se ardentemente desejada, tornar-se difícil e esquiva” (José de Alencar, *A Pata da Gazela*); “poses sãbiamente descuidadas, a fazerem pensar em esquivas divindades marinhas” (Brito Camacho, *Por Ceros e Vales*).

³³ Cf. *crúéis males esquivos*, v.23 da ode pseudo-camoniana *Se de meu pensamento*, além de Garcilaso, canción I,14 “Vuestra soberbia y condición esquiva”.

³⁴ O *Dicionário* de Manuel dos Santos Alves também regista *Mas esta bela fera, tão esquiva, /que o prazer me roubou*, vv.15-16 do poema pseudo-camoniano em ‘coblas unissonans’ *Tão crua ninfa, nem tam fugitiva*.

Sagazmente ilustrada pelo lema *esquivo* ‘fastidiosus’ do dicionário de Bluteau (“moça esquiva ‘Puella amantis blanditia dedignans, officia respuens’. Também se pode dizer, ‘Puella amatori suo fera’ ”)³⁵, esta significação remonta, claro está, a Petrarca. Laura parece só gostar do seu próprio belo rosto, tendo desdém por tudo o mais (*et di tutt’altro è schiva*, Rvf 125,48). Alhures, o poeta explica a morte de Laura pelo desdém que sempre mostrara (*ella è sì schiva*, Rvf 184,7) em relação às coisas mortais³⁶. Finalmente, conforme o autor imagina noutro poema, o rochedo que domina o rio Sorga, ao qual atribui um sentimento não menos delicado do que altivo (*natura schiva*, Rvf 117,3), teria de voltar as costas a Avinhão, sede do papado corrupto.

Ora bem, nem o sentido de ‘sinistro’, nem aquele de ‘arisco’ parecem condizer com o sintagma *doce vento*, como, aliás, demonstram as reacções das diferentes famílias de testemunhos. A correcção mais ‘económica’, do ponto de vista transformacional, é a mudança de *esquivo* para *estivo*, cultismo bastante raro em português³⁷, realizada não só por LF¹ e C, mss. da família M², mas também pela família M³, com a importante excepção do ms. Juromenha, que conserva *esquivo*. Note-se que esta mudança anda associada a outra, ou seja,

³⁵ Além disso, Bluteau cita *esquiva dôr* ‘A que não admite alívio, nem consolação alguma. *Inconsolabile vulnus*’, ex. tirado da *Ulysssea, ou Lisboa edificada* IV,6 (poema heróico de Gabriel Pereira de Castro, dedicado ao Príncipe Dom Theodosio, 1571-1632). Cf. ‘desagradável, aborrecido’ em Morais Silva, com um ex. de Herculano: *À sua esquiva sorte não poderão fugir* (*Poesias*, II,250).

³⁶ A variante *schifo* encontra, como adj., uma única abonação em Rvf 225, 10-11 *Laurëa mia con suoi santi atti schifi/sedersi in parte* (a esquivez de Laura aparece na sua atitude de sentar-se à parte), só aparecendo, além disso, na locução *aver a schifo*, ‘mostrar desdém por algo’.

³⁷ Cf. Rvf 212,2=279,2 “l’aura estiva”. Um só exemplo em Bluteau, de Galhegos, *Templo da Memória*, III,117: “E não quizera,/Que o sol as luzes escondesse estivas” (“Em outro lugar diz, *Rayo estivo*, por *Rayo do Estio*”). O Dicionário Houaiss data-o justamente a partir da lírica camoniana.

à introdução da partícula *com*, que tanto se refere a *olhos* como a *rosas*, fazendo com que *rutilando* se torne, de transitivo, intransitivo³⁸.

A correcção mais complexa encontra-se na família M², com base na divaricação sintáctica *dos olhos...o lume vivas* (donde, sucessivamente, *chamas vivas*)³⁹, num quadro transformacional governado pela mudança de rimas *enredado: deliado* → *encrespadas*⁴⁰: *semeadas*. Na sequência da transformação, o semantismo expresso por *enredado* passa para outra metáfora: os *fiões d’ouro*⁴¹.

Na lição de Rh: *ao doce vento esquivas,/dos olhos rutilando o lume vivas*, o duplo epíteto na rima refere-se às *tranças encrespadas* do v.25, enquanto *rutilando* passa a desempenhar a função de gerúndio absoluto: em suma, as *tranças* aparecem *vivas* graças ao brilho intensíssimo do olhar. Relativamente aos testemunhos da mesma família, esta lição não apenas parece ser a mais difícil, mas também a mais adequada para explicar as soluções adoptadas pelos demais testemunhos impressos. Com efeito, a transformação atestada por Rh, por muito hábil que se julgue ser, não conseguiu resolver todas as dificuldades, dando lugar a uma construção algo ilógica, onde não só as *tranças*, mas também as *rosas*⁴² seriam objecto de *soltava*. Por isso, a partir de Ri, o resto da tradição impressa procurou simplificar a sintaxe, com vista a torná-la

³⁸ Em perfeita conformidade, aliás, com os dois exemplos atestados n’Os *Lus.* (I,58 e VI,61).

³⁹ Cf. Rvf 258,1-2 “Vive faville uscian de’ duo bei lumi/ver’ me”; habitualmente, Petrarca chama o olhar de Laura *vivo sole* ou, como dissemos, *vivo lume*.

⁴⁰ Cf. Rvf 160,14 “l’oro terso et crespo”; 197,9-11 “e ’l crespo laccio./che sì soavemente lega et stringe/l’alma”; 292,5 “le cresse chiome d’òr puro lucente”; 270,56-57 “i tuoi lacci nascondi/fra i capei crespì et biondi”.

⁴¹ Cf. Rvf 198,2 “l’auo ch’Amor di sua man fila et tesse”.

⁴² Cf. 146,6-7 “o fiamma, o rose sparse in dolce falda/di viva neve”; e, ainda mais significativo, 131,9 “et le rose vermiglie infra la neve” (soneto *Io canterei d’amor sì novamente*).

mais inteligível (*os olhos rutilando chamas vivas* Ri,FS,Visc¹, onde o vb. toma a terceira significação que lhe pertence, a de ‘lançar de si; emitir, despedir’)⁴³.

Se a nossa análise é correcta, o grupo formado por LF¹, C + DF², Visc¹ representa, no interior da família M², uma fase mais arcaica, conforme atesta a conservação da rima em *-ivo*. Outra conclusão de relevo é o carácter ‘difficilior’ do adj. *esquivo*, que funciona como factor dinâmico na inteira tradição.

Qual seria, exactamente, o sentido atribuído pelo autor ao sintagma *vento esquivo*? Efectivamente, no passo de M¹ a significação mais natural⁴⁴ seria precisamente aquela, registada por Morais Silva, de ‘fugidio, rápido, passageiro’, muito embora este emprego só encontre abonação na poesia moderna⁴⁵. Com respeito ao sintagma estereótipo *vento esquivo* (*Lus.* V,18)⁴⁶, Camões teria criado uma variante positiva, mais adequada ao zéfiro, ou *vento estivo* em vários mss., que

⁴³ De resto, já Rh desfizera a relação sintáctica *em fios d’ouro...encrespadas*, obj. de *soltava*, optando pela hendíadis *os fios d’ouro, as tranças encrespadas*. Que esta relação funcione como um factor dinâmico, fica confirmado pela família M³, que optou por conservar o sintagma *em fios d’ouro* à custa da substituição de *encrespadas* com *desatadas*. A mudança aditícia de *soltava* para *mostrava*, em relação evidente com o novo participio na rima, tem a vantagem de resolver, da mesma feita, o problema relativo à construção de *rutilando*: com efeito, agora temos uma simples enumeração, *as tranças...os olhos...as rosas*, todos dependentes de *mostrava*.

⁴⁴ Não sendo razoável pensar num zéfiro ‘arisco’ perante a mulher amada.

⁴⁵ Morais Silva tira os seus dois exemplos das *Poesias* de Gonçalves Dias, I,199: “um olhar honesto, esquivo”, e da *Aldeia* de Aquilino Ribeiro, cap.12,256: “gotas iriadas e esquivas”. Acrescente-se Castilho, *Amor e Melancolia*, p.140: “Tornaria a achar a infância,/quadra alegre, mas esquiva”; e, p.ex., Carlos de Oliveira, *Vento*: “ágil e esquivo/como o vento”.

⁴⁶ Que, graças à oitava camoniana, conseguiu sobreviver até hoje: “Our commitment to the United Nations and to multilateralism will not waver ‘in times of storm and blustery winds’ (‘em tempo de tormenta e vento esquivo’), to quote Camões, the great poet of the Portuguese language”, como se lê numa alocução à assembleia das Nações Unidas, feita pelo Dr. Celso Lafer, então ministro brasileiro dos negócios estrangeiros (N.Y., 12 de Setembro de 2002).

por natureza é *doce* (= lat. *levis aura*)⁴⁷. É provável que *vento esquivo* seja, neste caso, um decalque do it. *vago vento*, expressão hoje familiar na poesia de língua portuguesa⁴⁸, mas então típica da linguagem poética e musical⁴⁹.

O carácter ‘difficilior’ do adj. *esquivo* ocasiona, como vimos, duas recodificações importantes, das quais a mais simples é a mudança para *estivo*, correcção atribuível, porventura, ao próprio autor⁵⁰: este, na versão definitiva, acabaria por resolver o problema lexical recorrendo a uma mudança de género, isto é, referindo *esquivas* às *tranças encrespadas*, sintagma que, aliás, encontra abonação n’Os *Lus.* V,11, isto é, sete oitavas antes da menção ao *vento esquivo*. A atribuição dum carácter *esquivo* ao cabelo loiro, e portanto, por sinédoque, à própria mulher,

⁴⁷ Recorde-se que, em Petrarca, a *aura* é de vez em vez *soave, dolce, dolce et pura, amorosa, gentil(e), serena, celeste, anticha, sacra*. E note-se que, em relação a *esquivo*, uma polarização semântica análoga caracteriza, em Petrarca, as duas ocorrências do adj. *estivo*: cf. Barbara Spaggiari, *Le origini di ‘estivo’ e un luogo del Petrarca*, “Lingua nostra”, 52 (1991), pp. 44-52.

⁴⁸ É bem atestada, p.ex., em Fernando Pessoa. Cf. também *vento fugitivo*, num poema de Vicente de Carvalho (Santos 1866 – São Paulo 1924), bem como o *leve sopro de aura*, que recorda o ‘incipit’ de um madrigal do renascentista Giovan Battista Strozzi: “Or lieve ape foss’io,/Se non trepid’auretta fuggitiva”.

⁴⁹ Cf. Michelangelo, *Il Velo (Rappresentazione)*, v.3193 “e col vago scherzar d’un lieve vento”; Pietro Aretino, *Orlandino*, 36 “mille ferite al vago vento dando”; além de uma celeberrima passagem da *Écl.* VIII de Sannazaro: “e ’l vago vento spera in rete accogliere” (as citações resultam duma pesquisa feita no ‘site’ <www.nuovorinascimento.org>). Acrescente-se um madrigal de Giraldi Cintio: “Qualunque uom spera forse esser contento/in questa vita breve,/ferma la speme sua sul vago vento”. Uma variante de *vago* é *pellegrino*, cf. Bernardo Tasso, II,7,105-110 “Talor vi veggio il terso e crespo crine/Spiegar al vento (...)/E l’aure lievi fresche e pellegrine,/Vaghe d’accor la bionda treccia in grembo,/Venir con un spirar soave e grato”; *ibid.* I,140 “Uditemi, aure dolci e pellegrine”.

⁵⁰ Como já opinou Jorge de Sena (op. cit., p.400: “Parece, pois, que o poeta, nos seus textos autógrafos ou apógrafos, terá oscilado entre um e outro dos adjectivos”), sem, aliás, discutir o sentido do vocábulo, tanto ele como os demais comentadores.

condiz perfeitamente, como se sabe, com a caracterização estereotípica da mulher petrarquiana⁵¹, a qual, neste caso, é susceptível de se intimidar até face a uma leve rajada do zéfiro.

Outra hipótese a não descartar, seria vermos na mudança da rima para *-iva* uma inovação estranha à responsabilidade autoral. Preocupado com a necessidade de eliminar a dificuldade semântica ocasionada por *esquivo*, o editor teria, ao mesmo tempo, aproveitado a ocasião para introduzir uma metáfora extremamente requintada no plano sintáctico. Com efeito, se a substituição com *estivo* introduz um lema raro, de sabor clássico, a passagem de *-ivo* para *-ivas* sabe a exercício escolástico, resultando, ao mesmo tempo, algo alambicada⁵².

JUSTIFICAÇÃO DA FAMÍLIA M³. – Conforme os resultados da nossa análise dos vv.24–28, a família M³ descende de um modelo próximo dos mss. de M²⁵³. Em particular, a oposição, no v.26, entre *esquivo* do manuscrito Juromenha e *estivo* cett., aponta para a existência duma glosa marginal ou interlinear, que remontaria aos níveis mais altos do estema: com efeito, a introdução de *esquivo* por iniciativa do responsável de MJ parece bastante improvável; quanto a *estivo*, os demais

⁵¹ Cf. em particular R-vf 227,1–3 “Aura che quelle chiome bionde et cresp/cercondi et movi, et se’ mossa da loro,/soavemente, et spargi quel dolce oro”.

⁵² Claro que, se o nosso modelo não fosse genético, mas sim puramente ecdótico, o acordo de M¹ com os componentes manuscritos de M² seria argumento decisivo a favor da autenticidade da rima *-ivo*, o que automaticamente levaria a considerar *-ivas* como uma inovação inautêntica. Outro exemplo flagrante de acordo entre os mss. das duas famílias, em oposição aos impressos (incluindo Visc.³), encontra-se no v.54 *rudeza* : *dureza*. De forma análoga, a concordância no v.6 de M¹ + Rh,Ri,FS demonstraria, em regra, a autenticidade de *contá-lo* face à variante *cantá-lo* de LF¹,C,Visc¹.

⁵³ Como já fica evidente a partir das rimas tiradas de M²: além da dupla rima em *-ura*, a ecoar o quiasmo rimático *verdura:pura* : */pura:verdura* em M², vejam-se *-inha* (IV), *-ado* (IV), e sobretudo *-ela* (VI), sendo *honesta e bela*:...:*nela* uma clara reminiscência de *bela*:...:*dela* e *bela*:...:*vê-la*, parelhas que se encontram nas duas primeiras estâncias de M².

mss. puderam, em pura teoria, operar a substituição, quer a título próprio, quer por contaminação. Tomando em linha de conta, contudo, a elevada compactidade da tradição, esta hipótese apresenta-se-nos como menos económica.

No interior de M³, o conjunto dos impressos (= cett.)⁵⁴ distingue-se de MJ por um número bastante elevado de inovações, confirmando a bifurcação estemática que já foi reconhecida por Jorge de Sena⁵⁵. Estas podem-se agrupar em duas categorias, conforme dependam de razões linguísticas, ou resultem da censura moral ou religiosa.

A primeira listagem abrange os passos seguintes:

1–2 docemente⁵⁶/um caso nunca em verso celebrado MJ⁵⁷ → o que a alma sente,/caso que nunca em verso foi cantado cett.⁵⁸

⁵⁴ Deixaremos de lado os erros específicos de cada um dos testemunhos, limitando-nos a assinalar a substituição, no texto de DF², v.95, de *contino* a *divino(s)*; e, no texto de Visc², v.58, de *conheceram* a *conhecerem*, talvez ‘difficilior’.

⁵⁵ Cf. o cotejo de Sena, op. cit., pp.398–403, entre o texto de 1616 e as variantes de MJ publicadas por Carolina Michaëlis, “Zeitschrift für romanische Philologie”, VIII (1884), p.21; nesta lista há, porém, cinco variantes que terão de ser suprimidas, pois referem-se ao texto da edição Juromenha que Storck usara (“um tão mau exemplo, tão devotamente seguido pelos seus discípulos”). No fim do seu cotejo, Sena conclui (p.403) que “em relação a um possível autógrafa transcrito com erros e variantes no Cancioneiro Juromenha, o texto impresso em 1616 não é melhor, embora tenha sido ‘melhorado’ em alguns passos; e que, por vezes, se sente a influência, nas variantes que constituíram o texto impresso, dos textos que já anteriormente o haviam sido”.

⁵⁶ Segundo Jorge de Sena, *docemente* é contaminação com o *que alma sente*, lição divergente de DF². Diferentes, e mais correctas, as conclusões de LAF: “Como DF² descende do mesmo texto que se encontra no Ms. Jur., fica patente a alteração do ‘incipit’ da canção, certamente para distinguir o texto inédito da versão já impressa em Rh e em Ri”.

⁵⁷ Verso de marca camoniana, cf. *Lus.* I,4 “Se sempre em verso humilde, celebrado”; quanto ao v.6, cf. *Lus.* IV,53 “que mais a liberdade ver perdida”.

⁵⁸ Também inovação de estilo camoniano, cf. *Lus.* VI,6 “Mas o mao de Tioneo, que na alma sente” (e, pelo verso seguinte, *Lus.* I,32; X,155): cf. Pero

22 tornava o ano de sua prima idade/a revestir-se MJ : tornava do ano já (a) primeira idade:/a revestida terra se alegrava cett.
 34 em seu canto MJ : entretanto cett.⁵⁹
 49 vi que me desatou a humana lei MJ] da minha lei cett.
 51e transformada noutra a vida minha MJ : e noutras (→ em outra) transformando a vida minha cett.
 56 as árvores e montes MJ : as árvores, aos montes cett.
 59 fiquei eu só torvado/e como um rude tronco, de admirado MJ : fiquei eu só tornado/quasi num rudo tronco, de admirado cett.
 64 me bradava MJ : me bradara DF² : m'afirmava Visc²
 67 perdido a via [= a avia] MJ : perdida a via cett.
 71-72 por alto certamente e grande o provo/as causas MJ : por alta certamente, e grande aprovo /a causa cett.⁶⁰
 74 fazem um coração/e um desejo sem freio e sem razão MJ : que faz num coração/que um desejo sem ser, seja razão cett.
 76 Dipois de já enganado meu desejo MJ : Depois de já entregue a meu desejo cett.
 78 silvático inumano MJ : silvestre, | e inumano cett. (*silvático* seria, aliás, estranho ao 'usus' camoniano)
 88-90 e porque bem não cabe dentro nela/(...)/ pela boca me saiu [*corr.* sai] em rude canto MJ : e porque não cabia dentro nela/(...)/sai pola boca convertido em canto cett.
 92 quando MJ : quanto cett.

de Andrade Caminha, ed. cit., son. I,40 ('incipit': *Eu cantarei d'Amor tão novamente*), v.8 "do qu'est'Alma sente"; vilancete I,32 "Em tudo o que est'Alma sente/A dor me manda que fale", podendo-se remontar até ao son.115 de Boscán, cujo 'incipit' "Antes terné que cante blandamente" rima com "sólo 'scrivir aquel que dolor siente".

⁵⁹ "Será um erro tipográfico ou de leitura do original manuscrito" (Sena, op. cit., p.401).

⁶⁰ Parece desnecessária a hipótese de LAF que DF² teria contaminado o texto com a leitura encontrada em Ri.

93 pelo que em ti se esconde MJ : polo que em si lhe esconde/ por o que se lhe esconde cett.
 94 que os MJ : os cett.
 96 senão só o pensamento MJ : se não um pensamento cett.

A segunda listagem não é menos abundante⁶¹:

21 a escura mocidade MJ : a insana mocidade cett.
 30 que juntamente move amor e medo MJ : que juntos move em mim desejo, e medo cett.
 38 casta e pura MJ : clara e pura cett.
 45 de benignos spritos enchia MJ : d'espíritos continos influía cett.
 53 do sentido MJ : dos sentidos cett.
 89 do vivo raio tanto MJ⁶² : de bens tamanhos tanto(s) cett.

MJ também apresenta uma série de erros ou inovações, a começar pelo erro na rima dos vv. 42-43 *com inveja das (h)ervas que pisava/porque todos* [ante *eles*, riscado: cf. *ant'eles* Visc²] *à terra se abaixavam* MJ⁶³, ao qual cabe acrescentar as 'lectiones singulares' dos vv.46, 48, 97, bem como o erro do v.50⁶⁴.

⁶¹ Como Jorge de Sena o tinha apontado (op. cit., p.403), "uma ou outra das variantes parece denunciar o dedo de um censor empenhado em eliminar transcendências ou subtilezas impróprias da frivolidade em que – mal menor – devia continuar-se a poesia...".

⁶² Cf. Rvf 176,4 "l sol ch'à d'amor vivo i raggi"; 227,12 "col bel vivo raggio".

⁶³ Está completamente equivocado LAF, p.320: "DF, forçado pela contaminação do verso anterior, restabeleceu o erro do manuscrito". Com efeito, o texto de LAF reproduz erroneamente a troca de rimas por MJ feita. Mais em geral, LAF tende a respeitar, a qualquer preço, o ms. em cada caso escolhido como base da sua edição, reproduzindo mesmo, por vezes, as incorrecções métricas e sintácticas.

⁶⁴ Pelo contrário, na difracção do v.4 *em parte satisfas-me meu cuidado* MJ : *paga-me assi | em parte o meu cuidado* DF² : *assi me paga em parte o meu*

Entre as variantes gráficas, Jorge de Sena chamou a atenção para o v.36 *se acendiam* LF¹, *se ascendiam* C, *se asendiam* MJ, *se ascendiam* DF², *s'encendiam* Vis¹⁺² 65.

A RELAÇÃO ENTRE AS TRÊS VERSÕES: BREVE HISTÓRIA DA CRÍTICA. — “Esta canção duas vezes fez o Autor com os mesmos conceitos, mas termos tão diferentes que totalmente é outra (...); esta é tão boa que não se deixa ver qual é a que ele aceitou, e assim ambas são merecedoras de se imprimir” (Domingos Fernandes).

Faria e Sousa, que teve o cuidado de transmitir M³ em anexo ao texto de M², também é o primeiro camonista que soube levantar o problema genético, julgando M³ a versão, a seu ver, mais antiga: “Finalmente es admirable este Poema; y bien parece que le obró el P. con tanto cuydado, come fue el de escribirle dos vezes, porque no le satisfizo la primera, siendo ella bastante a dar fama a un hombre”. Com efeito, “diziendo uma mesma cosa estas dos Canciones, y siendo esta muy buena⁶⁶, es la otra muy soberana”.

O Visconde de Juromenha, que teve, em 1861, o mérito de revelar o texto de M¹ (“Três vezes tentou Camões esta canção”), considerou tanto M² como M³ variantes de M¹ 67, contando com a aprovação de Hernani Cidade. Ainda mais flutuante é a terminologia empregada por Costa Pimpão, que, da terceira versão, apenas diz ser “um texto diferente” daquele que se encontra em Rh. Rodrigues Lapa, ao selecionar a terceira versão, limita-se a ecoar, muito discretamente,

cuidado Vis², é possível que DF² tenha guardado, com a dialefa, a boa lição.

⁶⁵ Sena, op. cit., p.401, observando que *encender* (pelo menos 20 vezes) e *acender* (três vezes) coexistem em Camões.

⁶⁶ “En otro manuscrito hallo esta misma Canción con variedad de lecciones; mas como no es la elegida del P., no ay para que cansar en ello”.

⁶⁷ “O que é, por certo, levar muito longe a elasticidade da noção de variante” (Jorge de Sena, *Uma Canção de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1966, 1984², p.367).

mente, as palavras de Juromenha (Camões “retocou pelo menos três vezes a canção”).

O cotejo entre as variantes de M¹ e M² levado a cabo por Jorge de Sena⁶⁸ está irremediavelmente viciado (como, aliás, é costume neste autor) pela radical inadequação dos instrumentos de análise⁶⁹. Além disso, a dificuldade da questão genética⁷⁰ faz com que a forma expressiva seja, mais que de costume, sumamente obscura, sendo árduo destrinçar entre o que releva da insuficiência metodológica da abordagem e o que, pelo contrario, se deve a uma compreensível cautela no momento das conclusões⁷¹. De qualquer forma, o leitor acaba por vislumbrar um modelo dotado de alguma clareza, consistindo o resultado mais concreto no reconhecimento da autonomia da terceira versão⁷²: “Poderíamos mesmo, a este propósito, sublinhar que a purificação se dá progressivamente da versão de 1616 [= M³] para o texto Juromenha (que lhe é artisticamente inferior [= M¹])”, e “do texto Juro-

⁶⁸ Op. cit., pp.382-4. O *Prólogo* deste livro leva a data de Abril de 1962 (Araraquara, S. Paulo, Brasil). Trata-se, como é sabido, da tese apresentada pelo autor em Abril de 1962, para concurso de livre-docência, na Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais.

⁶⁹ Para uma crítica deste ensaio, veja-se Vítor Aguiar e Silva, *Jorge de Sena camonista*, “Colóquio/Letras”, 67 (1982), pp. 45-52.

⁷⁰ Jorge de Sena aborda o problema genético ao discutir, nesta canção, a presença e importância da herança bembiana. Na sua opinião, as canções do livro III dos *Asolani* seriam o esquema ideal de que Camões partiu para uma superação audaciosa do “pseudo-misticismo” neoplatonista. A evolução das versões de *Manda-me Amor*, ou, se quisermos, a sua diversidade, mostraria que essa superação foi expressamente buscada, até com um refinamento arguto em virtude do qual a poesia excede, de muito longe, a missão ilustrativa que Bembo lhe atribuiu (p.216).

⁷¹ “Seria, porém, concluir precipitadamente dizermos que Camões anotava um primeiro borrão que, depois, usando a lima de Horácio recomendada pela poética, afeiçoara cuidadosamente...”.

⁷² Veja-se o cotejo das variantes às pp.382-386.

menha para a majestade que Faria e Sousa muito justamente via na versão definitiva [= M²]⁷³.

Estas conclusões, aliás, já se encontram expostas, de forma algo mais lúcida, no apanhado do trabalho de investigação que o autor tinha, entretanto, publicado⁷⁴: o texto de Rh [= M²] “é a ampliação e fixação admirável” do texto revelado por Juromenha, no volume de 1861 [= M¹]. “As coincidências são tantas, e (...) a expressão é tão tentativa e incipiente, que podemos ter o texto Juromenha como primeira versão do texto de 1595”.

Em época mais recente, Maria do Céu Amaral consagrou a esta canção um capítulo da sua tese de doutoramento⁷⁵, onde se conclui que “as duas versões mais importantes deste poema [M² e M³] (...) progridem em sentidos diferentes, manifestando também influência de poetas e poemas diferentes⁷⁶; e “a diferença de atitudes patente logo na primeira estância parece confirmar a anterioridade do texto de 1616 [=M³]⁷⁷.

⁷³ Sena, op. cit., pp.386-8.

⁷⁴ Ou seja, *Trinta anos de Camões, 1948-1978 (Estudos camonianos e correlatos)*, Lisboa, Edições 70, 1980, t.II, pp.222, 234-5. Este capítulo, intitulado *Camões e um método crítico*, de facto reúne sete artigos sucessivamente publicados, em 1963, no Suplemento d’*O Estado de São Paulo* (cf. a advertência relativa, p. 265).

⁷⁵ Maria do Céu Amaral Fortes de Fraga, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Dissertação apresentada à Universidade dos Açores para obtenção do grau de doutor em Literatura Portuguesa Clássica, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1997, pp.121-147 (depois publicada em Coimbra, Universidade, 2003).

⁷⁶ Sendo M² mais próxima do poema de Boscán *Yo voy siguiendo mis procesos largos*, ao passo que M³ está mais ligada ao modelo petrarquiano *Nel dolce tempo* (Amaral, op. cit., p.129). “Além destas duas, é conhecida uma terceira versão, dada a conhecer pelo Visconde de Juromenha” (ib., p.129, n.102), a qual “parece ser um primeiro esboço, menos artificioso mas também menos hábil, da versão da 1595” (ib., p.145, remetendo para a edição de LAF).

⁷⁷ Amaral, op. cit., p.145, com base em observações bastante genéricas, ou de carácter eminentemente estético.

Em conclusão, quatro são os críticos que ousaram tomar posição face ao delicado problema genético. Enquanto Maria do Céu Amaral retoma o ponto de vista de Faria e Sousa (passagem de M³ para M²), também na decisão de deixar de lado a versão M¹, Jorge de Sena propõe a seguinte cadeia: de M³, via M¹, até M². À diferença destes críticos, que concordam, todos eles, em considerar M³ a versão primitiva⁷⁸, a solução apresentada por LAF parece-nos, como já foi dito, ser a mais plausível.

OS FACTORES DINÂMICOS EM M¹ E M². – O modelo genético pressentido por LAF é, aliás, susceptível de demonstração com base na teoria dos factores dinâmicos. Apresentamos de seguida um levantamento, tão completo como possível, dos versos específicos de M¹ que apresentam, quer figuras de hiato inter- ou intravocabular ou de crase, quer figuras métricas arcaicas ou, de qualquer forma, anómalas do ponto de vista da escansão. Eis aqui a primeira das duas listagens:

v.6 *contá-lo abastaria contentar-me*, diérese aparentemente resolvida em M² mediante diesinalefa (*bastaria a contentar-me*)⁷⁹;

v.17 *torna | aos campos*;

v.31 *Do | aspeito süave*⁸⁰ e | *excelente*;

⁷⁸ José V. de Pina Martins, *Camões et la pensée platonicienne de la Renaissance*, Extrait de *Visages de Luís de Camões*, Série histórica e literária, vol. X, Paris, Gulbenkian, 1972, pp.55-94, considera igualmente que em M³ “le poète réus- sit un chef-d’oeuvre exemplaire, en unissant à l’inquiétude pétrarquienne tous les ingrédients rhétoriques du *Dolce stil nuovo*, et rien ne manque à la perfection formelle de l’ensemble : l’Amour n’est plus cet enfant terrible ‘aveugle archer et nu’ d’un sonnet fameux de *L’Olive*, mais une présence humanisée qui commande à l’âme du poète et à laquelle il obéit” (p.85).

⁷⁹ Outro exemplo de diesinalefa encontra-se em M² 8 *tomaria eu d’Amor por interesse* (LF¹,C), em face da variante de Rh *tomara | eu* susceptível de representar a lição original, na medida em que também permite explicar a inovação comum a Ri,FS,Jur (*tomara eu só*).

⁸⁰ A diérese permanece em M², vejam-se ainda vv.33, 45.

v.36 *é esta*, com crase, conforme v.2 *já em* presente em ambas versões⁸¹;
 v.38 *süa* | *ágoa*;
 v.46 *Quando*, | *ao* | *insensível, sentimento*;
 v.58 *que em mi quietamente repousava* (hiato ou, mais antes, diérese)⁸².

Como se vê, a maioria destes factores prosódicos desapareceu em M², que, por sua conta, só introduz um hiato após *e* (v.34 *e* | *as gárrulas*)⁸³, sendo, em outros casos, a crase solução característica de M²⁸⁴. Esta versão apresenta, aliás, outros exemplos de hiato após o artigo masculino (vv.19=24 *o* | *Amor, o* | *engenho escurecendo*)⁸⁵ ou após *com* (v.10 *com a pena*)⁸⁶. Todos estes exemplos vêm juntar-se aos do v.71 *concerto* | *este* e do v.77 *o* | *insensível*, que já se encontram na primeira versão.

Em geral, versos como 13 *E se é mais o que canto do que entendo*, ou 43 *ou porque tudo ante ela se abaixava*, ilustram com muita clareza a nova tendência para um ritmo sinaléfico, característica da segunda versão, que até prevê exem-

⁸¹ Este tipo de fusão entre tónica e átona (p.ex. *Está o*) remonta à lírica trovadoresca. No entanto, ambas as versões oferecem um hiato *só* | *o* no v.50.

⁸² A esta série de exemplos, cabe acrescentar o caso duvidoso do v.45 *ao som dos süaves seus acentos*.

⁸³ Respeitado na tradição impressa, este hiato foi corrigido tanto em Jur. (*porque as garrulas aves*) como em FS (*Ali as gárrulas aves*).

⁸⁴ Cf. vv.7, 28, 54, e também, porventura, o v.45.

⁸⁵ A autonomia prosódica do artigo, tanto masculino como feminino, encontra copiosa abonação no ‘corpus’ camoniano, cf. p.ex. a canção IV 36 *o* | *orvalho* (que em FS se torna plural), ou então, o ‘incipit’ da canção *A instabilidade da fortuna*, onde LF e as edições impressas estão de acordo em respeitar o hiato, enquanto PR+Jur. o desfazem ao introduzirem o plural (*As instabilidades*).

⁸⁶ Não obstante o aviso de LAF, teremos que reconhecer outro hiato após *pena*: veja-se ainda v.63 *vê-la* | *a um appetite sometida*, além do v.12 *que eu escrevo*, também ambíguo.

plos de crase múltipla, como no v.32 *causaria um admirado e novo espanto*.

A segunda listagem abrange os decassílabos específicos de M¹, cuja escansão se afasta do padrão heróico:

de gaita galega: 16 *Era no tempo que a fresca verdura*; 34 *os passarinhos, com a luz presente* (hiato após *com*)⁸⁷; 57 *trocar por dura aspereza o sentido*;
 sáfico: 18 *Zéfiro vem, com a primavera bela*;
 ‘a minori’: 33 *que o ar enchiam de süavidade* (apresentando ocasional rima interna com o verso precedente em *-iam*);
 ‘de arte maior’⁸⁸ com base no subst. *spírito*, em ausência de *e-* prostético: 32 *uns divinos spíritos saíam*; 51 *meus spíritos serem de mi saídos*;
 acentos sobre 3^a e 7^a sílabas: 25 *os cabelos, en que fui enredado*;
 acentos sobre 3^a e 8^a sílabas: 8 *porque vejo, se a escrever o venho*⁸⁹.

⁸⁷ Encontra-se, no entanto, a crase em contextos parecidos nos vv.12, 18, 40, bem como após nasal *-am* nos vv.19, 53 (um exemplo em M² no v.47). Pelo contrário, julgamos provável a crase após *a* no v.90 *não a escrevo*, comum às duas versões (mesmo contando com essa possibilidade, LAF, p.375, resolveu-se a aceitar, com base em *Lus.* VII, 38, a “contagem, numa sílaba métrica apenas, de *não+a*”). Dum ponto de vista meramente gráfico, note-se no v.70 o arranjo *em um* → *num*. No geral, M¹ emprega normalmente o hiato após vogal nasal, cf. vv.7 *não ousou*, 10 *tão alto*, 68 e 93 *-ão a* (o primeiro mantém-se em M², que também apresenta 44 *Não houve*). M² introduz, aliás, novos exemplos de crase, a saber, *com uns*, v.27 e *com as*, v.85 (cf. v.96), permanecendo, no entanto, o hiato *quem o* no v.21.

⁸⁸ Cf. o soneto, de autoria camoniana certa, VIII 3-4 *Mas foi por fazer de Amor experiência, /por ver se podia tirar-me a vida* (texto do ms. único CrB, modificado pela tradição impressa), sendo ambos os versos justificados por LAF com base em *Lus.* V,77 *Dizem que, por naus, que em grandeza igualam*.

⁸⁹ É provável que o hiato após *se*, embora não atestado n’Os *Lus.*, seja, no ‘corpus’ lírico, muito mais frequente do que resulta com base na edição de LAF. Com efeito, o editor segue a lição dos mss. tanto no soneto X 14 *se a Roma*, “por reminiscência da métrica arcaica”, como na canção III 36 *porque se emfim resisto*: no entanto, neste último caso a lição *que se* de Rh, Ri parece preferível, também à luz de FS, que modifica o verso em *Porém como resisto*.

Estes tipos de decassílabo tornam-se extremamente raros em M² onde, pelo contrário, domina uma estrutura baseada no decassílabo heróico, o resíduo de versos anómalos comum às duas versões ficando limitado aos exemplos seguintes: 3 *com pressuposto de desabafar-me*, decassílabo ‘a minori’; 66 *que era rezão ser a Rezão vencida*, 87–88 *com o lindo gesto juntamente impresso, /que foi a causa de tão longa história*, decassílabos sáficos; 78 *e ver-me a mi, de mi mesmo, perder-me*, decassílabo de gaita galega.

Finalmente, M¹ apresenta um certo número de encavamentos ou transportes bem evidentes, cf. vv.20–21, 24–25, 34–35, 46–47. Todos foram eliminados na versão definitiva, onde só cabe assinalar o transporte dos vv.54–55.

OS ESQUEMAS RÍMICOS. – Outro traço característico de M¹ é a abundância de rimas idênticas⁹⁰, que até aparecem em estrofes consecutivas: vv. 10 *da vista bela* e 18 *com a primavera bela*; 57 *trocar por dura aspereza o sentido* e 64 *Mas o mudado atônito sentido*; 62 e 83 *perdia*. Em particular, a repetição de *sentido* da quarta estância para a quinta associa-se, nesta última, ao políptoto *perdido:...:perdida* (realçado, ademais, por *perdia*), no quadro da importante sequência formada por *-idos* e *-ido* na quarta estrofe, e por *-ido* e *-ida* na quinta.

Na versão definitiva, tanto *sentido* como *perdia* só aparecem uma vez, ao passo que não resta qualquer vestígio da dupla ocorrência de *bela*.

Mais um indício da tendência de M¹ para a rima repetida consiste no par de rimas *verdura:...:pura*, utilizado na frente da segunda estância (vv.16 e 19), e retomado em quiasmo *pura:verdura*, nos vv.38–39 da estância seguinte, com função de verso de enlace (‘chave di volta’). Ora bem, só esta última

⁹⁰ Sobre a presença de rimas idênticas em Dante e Petrarca, cf. Guglielmo Gorni, *Rime ripetute in canzoni di Dante e in uno stesso canto della “Commedia”*, “Filologia e critica”, 20 (1995), pp. 191–200.

parelha permanece na estância correspondente de M². Em particular, o v.19 *manam as fontes ágoa clara e pura* e o v.38 *detinham sua ágoa, doce e pura* podem, na versão mais antiga, ser considerados como variantes combinatórias com base no mesmo estereótipo lexical: não admira, portanto, o facto de a segunda destas variantes desaparecer em M², onde só resta, no v.38, a cláusula *na linda vista pura*.

No âmbito do mesmo processo de transformação, a sequência originária de rimas *pisava:abaixar-se:tornar-se:abalava*, situada no centro da sirima (M¹, vv.40–43), muda-se, nos versos correspondentes de M², para *tocava:abaixavam:tocavam:abaixava*, figura ao mesmo tempo quiástica (pelas rimas) e alternada (pelas bases verbais).

Conforme resulta do conjunto destas duas transformações, não só paralelas, mas complementares, o autor, na passagem de M¹ para M², não quis de todo abdicar da rima idêntica, que constitui um dos traços distintivos da versão originária. Com efeito, a rima idêntica *natureza* permanece em ambas as versões, nos vv.53 e 79, respectivamente. Além disso, a sequência complexa *-ava:-avam:-avam:-ava* funciona como centro de irradiação morfo-estilística para as estâncias limítrofes, conforme atesta a rima *-ava*, inovação de M² na segunda estância, com função de verso de enlace (vv.23–24), assim como a dupla presença de *estava* nos vv.58 e 69 da quarta estância.

Com respeito às duas sequências em *-ava* presentes em M¹ (a partir de *estava* no v.69), *-ava* resulta, na versão definitiva, a única rima que, retomada da versão antecedente, também é objecto de duplicação. M² caracteriza-se, de resto, pela eliminação sistemática dum número importante de rimas idênticas (seis no total, das quais, repetimo-lo, só restam três, a saber, *estava*, *sentimento* e *natureza*, resíduo, todas elas, da versão primitiva⁹¹).

⁹¹ Parece-nos provável que, para além da sua função de marca estilística, a duplicação de *estava* dependa em última análise da introdução do sintagma *juízo humano* no v.58.

Tanto as palavras-rima, como as próprias rimas se enquadram num esquema bastante complexo de relações fono-simbólicas: também foram submetidas a um conjunto de transformações múltiplas na passagem de uma para a outra versão. Para além das rimas idênticas *sentimento* (que produz anáfora entre as estâncias IV e V) e *natureza* (presente nas estâncias IV e VI), a estrutura rítmica comum às duas versões apresenta os seguintes traços distintivos:

- 1) ligação entre a primeira estância (*-e(s)so* e *-arme*⁹²) e a sexta (*-erme* e *-esso*);
- 2) várias rimas comuns a estâncias diferentes, a saber: *-ava* na sirima da terceira e da quinta; *-eza* na ‘chave di volta’ da quarta e na sirima da sexta; *-ia* comum à quarta, quinta e sexta. M², por sua vez, estabelece uma nova ligação entre as partes finais, respectivamente, da sexta estância (*-esso...:-ei*) e da primeira (*-eo...:-osso*);
- 3) *-ent-* a desempenhar o duplo papel de marca anafórica (*-ente* no começo das estâncias primeira e terceira em M¹, *-ento* no começo das estâncias quarta e quinta em M²) e de núcleo gerador de assonâncias e/ou consonâncias: *-ente* [est. I e III], *-entos* [est. III], *-ento* [est. IV] em M¹; *-ente* [est. I], *-ante* [est. II], *-anto* [est. III], *-ento* [est. IV e V] em M².

Conforme vimos acima, o importante número de rimas repetidas comporta, em M¹, um triplo esquema de relações estróficas entre I e II (*-ela*), II e III (*-ura*), IV e V (*-ido*), ao qual se juntam outras ligações meramente consonânticas: além das estâncias IV e V, cf. *-ado:-ade* (II e III), *-ente* (I e III), *-entos* (III), *-ento* (IV).

⁹² Note-se que a sexta e última estrofe contêm duas rimas proparoxítonas, a saber, *-ível* e *-ória*.

Na sua maioria, estas relações desaparecem em M², sendo, porém, substituídas por outras equivalentes. Em particular a perda, na sequência *-id-*, do terceiro elemento, resulta compensada pela criação, graças à presença de *-ento* nos vv.61 e 64, duma ligação anafórica entre os começos das estrofes IV e V (encabeçadas, aliás, pela mesma palavra-rima *sentimento*).

Já vimos que, na versão definitiva, a rima *-ava* se encontra na segunda metade de cada estrofe, com excepção da primeira e da última. Análoga capacidade de irradiação, com respeito à versão originária, caracteriza a rima *-ia*, que, além de se encontrar nas estâncias quarta, quinta e sexta de ambas as versões, também se propaga na segunda estrofe da versão definitiva, onde importa notar, além disso, a difusão do elemento *-nt-* (*-ente* [I], *-ante* [II], *-anto* [III], *-ento* [IV e V]).

Outras novas ligações dizem respeito, na versão definitiva, a *-ando*, rima comum à frente de II e de III (já antecipada, em I, por *-endo*); *-evo* de I, a antecipar *-ivo* da estância seguinte; *-eito* de I, desdobramento da rima já presente em V.

Além de multiplicar as ligações interestróficas, quer prolongando as que já existiam, quer introduzindo novas, o autor procura, na versão definitiva, incrementar o índice de compactidade específico de cada estrofe: a *-ido(s)* de IV e *-ida* de V, já presentes em M¹, acrescentam-se agora *-esso* e *-esse* (I), *-iam* e *-im* (III). De maneira proporcional, o índice de variação rítmica decresce de M¹ para M², fazendo com que as estrofes primeira e sexta acabem por resultar, nas duas versões, as mais ricas no tocante ao número de rimas utilizadas.

OS PRINCIPAIS MODELOS MÉTRICOS. – Conforme indicação de Faria e Sousa, o esquema utilizado por Camões em *Manda-me Amor* foi tomado directamente da canção de

Bembo *Perché 'l piacere a ragionar m'invoglia*, que, como veremos, constitui o modelo principal de M¹ limitadamente às estâncias II-III⁹³:

ABC, ABC, CDdeEFFgG

Este esquema pode, aliás, ser considerado como uma variante algo reduzida da canção petrarquiana das metamorfoses (Rvf 23), cujo esquema é o seguinte: ABC, BAC, CDEeDFGHHGFFII, com comiato de 9 versos⁹⁴.

Esta canção petrarquiana influencia praticamente o texto inteiro de Camões, a partir do núcleo comum a M¹ e M², cf. v.3 e Rvf 23,4 “perché cantando il duol si disacerba”⁹⁵; v.82 e Rvf 23,116 “com’io senti’ me tutto venir meno”; vv.84-85 e Rvf 23,92 “onde più cose ne la mente scritte”. Alusões específicas de M² são v.17 e Rvf 23,6 “mentre Amor nel mio albergo a sdegno s’ebbe”; v.30 e Rvf 23,25 “facto avean quasi adamantino smalto”; v.21 e Rvf 23,28-29 “et quel che in me non era,/mi pareva un miracolo in altrui”; v.82 e Rvf 23,116 “com’io senti’ me tutto venir meno”.

⁹³ Conforme observa Sena, pp.209-210, há em Camões uma conexão firme entre o início decassilábico e a extensão das canções: as mais extensas não só se iniciam com verso de 10 sílabas, como são as de mais baixa percentagem do hexassílabo. Cf. agora as observações de Vanda Anastácio, op. cit., I, p.309.

⁹⁴ A canção das metamorfoses, citada em *Lasso me* (= Rvf 70), apresenta 8 estâncias (medida apenas repetida em Rvf 29) de nada menos de 20 versos cada uma, tendo apenas um heptassílabo no décimo verso: a extensão da estância, única em Rvf, corresponde à de *Le dolci rime* de Dante (cf. *Doglia mi reca*, com 21 versos). A desproporção entre fronte e sirima releva do estilo de Guittone.

⁹⁵ Mesmo tendo em linha de conta o filtro bembiano (“Tanto ch’io dica et possa contentarme”, v.6, cf. infra). Cf. também a canção III 56-58 *Que maior bem deseja quem vos ama/que estar desabafando seus tormentos,/chorando, imaginando docemente? (:descontente)*; além disso, Boscán, ed. cit., pp.226-7, son.115 (‘incipit’: *Antes terné que cante blandamente*), v.5 “Desabáfase quien está doliente”.

Entretanto, alguns dos passos mais marcados da canção das metamorfoses ecoam exclusivamente em M³, cf. 1-5 “Nel dolce tempo de la prima etade:(...):canterò com’io vissi in libertade” e vv.22-23 *Tornava o ano de sua prima idade*⁹⁶ /a revestir-se + v.18 *que me dava desgosto a liberdade*; 42 “de la trasfigurata mia persona” e v.51 *e transformada noutra a vida minha*; 80 “d’un quasi vivo et sbigottito sasso” e vv.59-60 *Fiquei eu só torvado/e como um rudo tronco, de admirado*⁹⁷.

Depois de chamar repetidamente a atenção para o tema paradoxal que constitui o centro da canção, isto é, animar-se toda a natureza graças à presença milagrosa da mulher amada⁹⁸, Faria e Sousa nota que, com respeito ao texto de Camões, “dos diferencias ay: una, que la Canción de Bembo es de cinco estancias; y esta de seys: otra, que el remate aqui es de siete versos⁹⁹, y allá de tres”. De facto, o comiato na segunda redacção, que cabe considerar como a definitiva, acaba, quanto à extensão, por se conformar ao modelo bembiano¹⁰⁰.

⁹⁶ Patente marca lexical petrarquiana (a origem do sintagma, conforme notou Castelvetro, remonta a Propércio, II 8,17 “Sic igitur prima moriere aetate, Properti?”; II 10,7 “Aetas prima canat Veneres”).

⁹⁷ É bom recordar mais dois versos deste importantíssimo texto petrarquiano, que foram utilizados por Camões noutros poemas: 69 “de la dulce et acerba mia nemica”; 100 “Non son mio, no. S’io moro, il danno è vostro”.

⁹⁸ “Aquel milagro que su Querida saliendo al campo hizo en las cosas dél, come fue dar nueva música, o voz a las aves, hazer parar los rios, produzir flores, y moverse los árboles; y a él de hombre que era, dexarle hecho insensible como algún árbol”.

⁹⁹ Esquema aBcCbDd, a comparar com aBcCbDD, esquema do comiato da canção petrarquiana *Di pensier in pensier* (Rvf 129).

¹⁰⁰ De forma análoga, a canção de Camões *Vão as serenas águas*, apesar de adoptar o esquema de *Chiare, fresche e dolci acque* (Rvf 126), distingue-se desta pela organização do comiato, que apresenta oito versos em vez dos três originais, além de uma fórmula estrófica vinculada a um modelo criado por Garcilaso (cf. V. Anastácio, op. cit., I, pp.306-7).

Neste esquema, a fronte simétrica ABC, ABC afasta-se do tipo métrico mais comum da canção renascentista, cuja fronte, mesmo em Camões, é normalmente ABC, BAC; e a sirima resulta de um processo de extensão (acrescentando-se, no fim, a ‘combinatio’ gG) com respeito ao tipo ABC, BAC, cDdEeFF, esquema de Rvf 207. No resto, há coincidência total entre a sirima de *Manda-me Amor* (CDdeEFF) e a de Rvf 360¹⁰¹. Ressalvando a modificação da fronte, realizada no intuito de se conformar ao modelo mais comum, o esquema de *Manda-me Amor* foi retomado (na fórmula ABC, BAC, CddEeFfGG) por Jorge de Montemor e Gaspar Gil Polo¹⁰².

Na opinião de Sena, a canção *Manda-me Amor* é a que mais claramente representa o tipo ideal e médio de forma externa relativo à canção camoniana¹⁰³. Já falámos da influência, neste celeberrimo texto, de *Nel dolce tempo de la prima etade*, primeira canção de Rvf, cujo v.102 “d’indegno far così di mercé degno” pode considerar-se exemplar da tendência, no texto da Camões, para o desenvolvimento de antíteses oximóricas e paronomásticas, a mais importante das quais está no v.66 *que era rezão ser a Rezão vencida*, comum a M¹ e M², enquanto M³ leva *com rezão, a rezão se me perdia*.

¹⁰¹ Esquema: ABbC, BAaC, CDdeEFF.

¹⁰² Jorge de Montemor, *Obras de Amores*, canción *Fuerça de sentimento*, e *Cancionero de Montemayor*, Zaragoza 1562, canción *Ya no faltaba*; Gaspar Gil Polo, *La Diana enamorada*, canción *Madruga un poco* (estâncias I-III). Cf. E. Segura Covarsi, *La canción petrarquista en la lírica española del siglo de oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, pp.255-6, 258.

¹⁰³ É “a canção que contém a mais refinada descrição de transmutação dialéctica que jamais se fez em poesia”; “é a canção por excelência, e encerra a definição mais completa, mais densa, e mais importante, do pensamento camoniano (...). Sabemos já como essa centralidade, que objectivamente demonstramos, corresponde à fixação estética da dialéctica essencial do espírito humano” (*Uma Canção de Camões* cit., p.222 e p.234).

Rvf 23 não é, porém, o modelo único do nosso texto. Para a descrição da vitória do apetite sobre a razão, enleada numa rede de cabelos de ouro¹⁰⁴, Camões inspirou-se sem dúvida na canção IV de Garcilaso, da qual também importam os vv.38 “pensar en el dolor de ser vencida” e 45-46 “estava deseando/que allí quedase mi razón vencida”¹⁰⁵, tanto mais que nos vv.60-64 temos uma alusão à metamorfose do amante: *Los ojos(...)/me convirtieron luego en otra cosa*¹⁰⁶. Veja-se também a correspondência entre v.105 “sujeta al apetido y sometida” e M², v.63 “vê-la a um apetite sometida”¹⁰⁷. Mais em geral, esta canção de Garcilaso também pôde servir a Camões de modelo pela complexa textura de rimas-chave, cada uma das quais aparece repetida a curta distância¹⁰⁸.

Deixando de lado os arquétipos que acabamos de mencionar, é certo que a segunda estância de M¹ repousa na correspondente estância (vv.16-30) de *Perché ’l piacer a ragionar m’invaglia* de Pietro Bembo (*Asolani* III,8) conforme, aliás, a pontual indicação de Faria e Sousa¹⁰⁹:

¹⁰⁴ Cf. supra, nota 19.

¹⁰⁵ O esquema métrico desta canção de Garcilaso também é decalcado, o que não surpreende, de Rvf 23 (cf. V. Anastácio, op. cit., I, p.293). E Camões retomou o esquema da canção das metamorfoses na outra canção *Vinde cá, meu tão certo secretário*.

¹⁰⁶ Cf. Rvf 23,38 “e i duo mi trasformaro in quel ch’i’ sono”.

¹⁰⁷ Veja-se a distinção entre *entendimiento*, *razón*, *apetito* em Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Edición de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, pp.515-6. A identificação alegórica da razão com a senhora, e do apetite com o servo, remonta a Cic. *Tusc.* II,21, logo se tendo tornado lugar-comum na literatura peninsular (cf. *Garcilaso de la Vega*, ed. cit., p.78, nota aos vv.44-52, e p.4239).

¹⁰⁸ Entre as numerosas correspondências, vale a pena assinalar a repetição em rima, a partir da antepenúltima estância, de “tormento” (vv.127, 141, 164) e “perdido” (vv.134, 152, 158; cf. também v.118 “perdida”).

¹⁰⁹ Cf. Pietro Bembo, *Gli Asolani*, ed. crítica a cura di Giorgio Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, pp.190-1 (primeira edição), 323-5 (segunda edição). Variantes de forma na primeira edição: 23 *trezza*, 27 *peregrin*.

Era ne la stagion che 'l ghiaccio perde
 Da le viole, e 'l sol cangiando stile
 La faccia oscura a le campagne ha tolta,
 Quando tra 'l bel cristallo e 'l dolce verde
 Mi corse al cor la mia donna gentile,
 Che correr vi dovea sol una volta.
 Mia ventura in quel punto havea disciolta
 La treccia d'or, et quel soave sguardo,
 Lieto, cortese, e tardo,
 Armavan sì felici et cari lumi,
 Che quant'io vidi poi,
 Vago amoroso et pellegrin fra noi,
 Rimembrando di lor, tenni ombre et fumi ;
 Et dicea fra me stesso :
 'Amor senz'alcun dubbio è qui da presso'.

Vejam-se, em particular, as correspondências entre *Era ne la stagion* e *Era no tempo*, e de seguida entre *la ventura* e *minha ventura*.

Ao modelo bembiano se deve, mais uma vez, a imagem que, sempre em M¹, ocupa o centro da terceira estrofe (vv.37-45)¹¹⁰:

Correa da parte una bella fontana,
 Che vide l'acque sue quel dì più vive
 Avanzar per le rive,
 E 'ncontro i raggi delle luci sante
 Ogni ramo inchinarsi
 Del bosco intorno et più frondoso farsi,
 Et fiorir l'erbe sotto le sue piante,
 Et quetar tutti i venti
 Al suon de' primi suoi beati accenti.¹¹¹

¹¹⁰ Variantes na primeira edição, substantivas: 37 *chiara*; formais: 40 *de le*.

¹¹¹ Observe-se, porém, que Camões neste verso remonta a Rvf 5,4 “il suon de' primi dolci accenti suoi”; 283,6-7 “post'ài silentio a' più soavi accenti/che mai s'udiro”.

Na descrição bembiana do milagre que ocorreu na natureza em virtude da presença da mulher¹¹², primeiro os ramos inclinam-se, depois as ervas florescem, finalmente os ventos sossegam. Embora invertendo a ordem dos dois primeiros elementos, Camões produz, de resto, menos uma imitação, do que uma autêntica tradução, cada frase reflectindo fielmente a que no modelo italiano lhe corresponde¹¹³. Além disso, Camões antecipa, com respeito a Bembo, os versos “Scese qua giuso in terra,/Per dar al mondo pace et torli guerra”, que em M¹ acabam por ocupar a ‘combinatio’ final da segunda estância (*que Deos só fez na terra/por dar paz aos nacidos, e a mi guerra*).

À influência dominante do modelo bembiano junta-se o filtro de Garcilaso, *Écl.* I,199-201: “Los árboles parece que s'inclinan;/las aves que me escuchan, quando cantan,/con diferente voz se condolecten”, versos em que se reconhecem alguns ecos do canto de Orfeo em Virg., *Ecl.* VI,27-30.

Por esmagadora que pareça a influência de Bembo e Garcilaso nesta parte da canção camoniana, teremos no resto que salientar, mais uma vez, a constante presença de Petrarca. Assim, a sentença que encerra a quarta estrofe funda-se em Rvf 118,5 “L'amar m'è dolce, et util il mio danno”¹¹⁴.

¹¹² O prodígio da natureza que se inclina perante a beleza da mulher amada encontra-se, de certa forma, antecipado em Rvf 165,1-4: “Come 'l candido pie' per l'erba fresca/i dolci passi honestamente move,/vertù che 'ntorno i fiori apra et rinove,/de le tenere piante sue par ch'esca” (o motivo remonta a Pérsio II,38 e Claudiano, *Carm. min.* 30,89-91).

¹¹³ Cf. “ogni ramo inchinarsi/del bosco intorno, e più frondoso farsi” e *todo ramo abaixar-se/senti no bosque, e mais verde tomar-se*; “et fiorir l'erbe sotto le sue piante” e *florencia a verdura/que, andando, com os divinos pés pisava*; “et quetar tutti i venti/al suon de' primi suoi beati accenti” e *amansavam-se os ventos/ao som dos suaves seus acentos*.

¹¹⁴ “Trasladólo Fray Luís de León en la Oda intitulada, *al mundo, y su vanidad*, a folio 37 feneciendo también una estancia, assi: *Porque, si no me engaño, / naciera gran provecho de mi daño*” (Faria e Sousa). Entre os petrarquismos específicos de M¹, cabe ainda assinalar v.45, cf. Rvf 283,6 “post'ài silentio a' più soavi accenti”; v.48, cf. Rvf 37,120 “o spirito ignudo od uom di carne et d'ossa”.

Outra imagem fundamental desta canção encontra-se na última estância: cf. v.87 (já presente, aliás, a partir da primeira versão) *com o claro gesto juntamente impresso*¹¹⁵. Mais uma vez, o modelo remonta a Rvf 93,1-2 “Più volte Amor m’avea già detto: Scrivi,/scrivi quel che vedesti in lettere d’oro”¹¹⁶, lugar que pontualmente ecoa nos textos de Bembo e de Garcilaso que acabamos de mencionar. Eis aqui o passo relativo na canção de Bembo (vv.67-75):

Così pensava, e ’n quanto occhio si gira,
Vidi un che ’l dolce volto dipingea
Parte, et parte scrivea
Ne l’alma dentro le parole, e ’l suono
(.....).
Tal la mia donna bella
M’era nel petto in viso et in favella.

Em M², este motivo resulta presente já na primeira estância, nomeadamente no v.12 *em vertude do gesto que eu escrevo*, à margem do qual Faria e Sousa aponta para outro soneto atribuído a Camões, *Amor, que o gesto humano n’alma escreve*, clara imitação, por sua vez, do soneto de Garcilaso *Escrito está en mi alma vuestro gesto*¹¹⁷. A exortação ovidiana e petrarquiana encontra-se, aliás, no próprio começo duma canção

¹¹⁵ “Já em 1948 relevámos a beleza deste *traslado*. Como o ‘Ditado do Amor’, é sem dúvida também um velho tópico (...). Já na elegia *Aquela que de amor descometido* (...), presumivelmente escrita muito antes, Camões dissera: *a saudade escreve, e eu traslado*. É de notar como, da elegia para a canção, o *traslado* se subtilizou”; “É que a metamorfose descrita na versão de 1595 (...) assumiu uma tal transcendência que o escrito no fundo da alma não é apenas e subjectivamente pela saudade, mas algo que o próprio acto de conhecer escreve não se conhecendo” (Sena, *Uma Canção de Camões* cit., p.390).

¹¹⁶ Por sua vez decalcado em Ov. *Her.* IV,13-14 *Ille [Amor] mihi primo dubitanti scribere dixit:/Scribe*.

¹¹⁷ A partir dos vv.2 e 12: “Lo que el Amor tenía impresso en su alma era la hermosura de su Querida, y las penas que por ella padecía” (Faria e Sousa).

de Boscán: “Gran tiempo ha que amor me dice ‘scribe,/escribe lo que ’n ti yo tengo ’scrito/de letra que jamás será borrada”¹¹⁸.

A TENDÊNCIA PARA A COMPACTIDADE. – Como muitos indícios, pertencentes ao âmbito estilístico, confirmam, a anterioridade de M¹ constitui, na reconstrução das vicissitudes genéticas de *Manda-me Amor*, a hipótese de longe mais económica. Eis aqui um resumo das principais diferenças entre as duas versões: na sua maioria, situam-se nas três primeiras estâncias.

Na primeira estância, o autor estima não ser a própria arte poética adequada a descrever a sublimidade da mulher amada. Este lugar-comum, que constitui o assunto principal da canção, exprime-se, em M¹, numa fórmula estereótipa, em que se aponta para o mito de Orfeu (*mais dina de outro Orfeu*, v.11)¹¹⁹. Em seu lugar, a versão definitiva apresenta numerosos traços comuns a outro texto camoniano, o soneto XV (*Em quanto quis Fortuna que tivesse*)¹²⁰.

A mais importante correspondência textual prende-se com o v.10 da canção, *com a pena o engenho escurecendo*, com respeito ao v.7 do soneto, *escureceo-me o engenho*. Em torno deste motivo

¹¹⁸ *Juan Boscán, Obra completa*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, n.º103, pp.210-4. Cf. também o ‘incipit’ duma *Carta en redondillas* de Diego Hurtado de Mendoza (*Poesía*, Edición de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990, n.º 77, pp.351-3): “Amor me manda escribir,/temor me fuerza a callar”.

¹¹⁹ Pela “preferência quase obsessiva” que Camões parece ter nutrido pelo mito de Orfeu, cf. Maria Helena da Rocha Pereira, *O mito de Orfeu e Eurídice em Camões* [1984], in: Ead., *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1988, pp.69-81.

¹²⁰ Este soneto, como é sabido (cf. *The Cancioneiro de Cristovão Borges*, Edition and Notes by Arthur Lee-Francis Askins, Paris, Jean Touzot libraire-éditeur, 1979, p.23), teria provavelmente desempenhado um papel introdutivo, no quadro daquele ‘Canzoniere’ que Camões, aliás, talvez nunca tivesse chegado a reunir.

é possível identificar um conjunto de outros traços comuns a ambos textos, a saber:

- 1) a rima emparelhada do soneto *contentamento:pensamento* reflecte-se nas rimas *contente:....:contentar-me*, presentes na primeira estância de ambas as versões, enquanto *pensamento* só se encontra no v.64 de M² ¹²¹;
- 2) a rima remota *sujeitos:....:defeitos* do mesmo soneto, além de corresponder a *sogeiuto* no v.70 de ambas as versões, reflecte-se em particular em *defeito*, palavra-rima no v.15 de M² ¹²²;
- 3) finalmente, o motivo dos *enganos* de Amor encontra-se amplamente desenvolvido em M²: além de *enganar-me* na rima do v.7, veja-se a repetição *enganos...enganoso...enganando* na frente da segunda estância, onde a expressão *mil vontades alheias* (v.20) remete em particular para as *diversas vontades* mencionadas no soneto.

Outra inovação importante, introduzida em M², diz respeito, como vimos, ao v.12 *em vertude do gesto que eu escrevo*. Finalmente, cabe assinalar a substituição em M², no último verso da primeira estância, do vocativo estereótipo *Senhora* com a menção de *Amor*, de forma a criar uma ligação ('coblas capfinidas') com o verso inicial da estrofe seguinte¹²³, onde Amor se torna protagonista, substituindo-se à *minha ventura* de origem bembiana.

Os dois motivos de maior relevo nas estâncias II-III correspondem à imagem dos *cabelos* (em M², *tranças encrespadas*) soltos ao vento, traço característico do arquétipo feminino tanto petrarquiano como bembiano, e ao exórdio primaveril, que anda regularmente associado, desde Pe-

¹²¹ Acrescente-se *-esse*, segunda rima nas quadras do soneto XV, que só figura na estância inicial de M².

¹²² A tradição impressa lê *em meu defeito*, em dependência de *pode*.

¹²³ No plano lexical, o autor reduz em M² as ocorrências do adj. *belo*, presente, na redacção originária, com uma frequência que pôde parecer excessiva, cf. vv.5 *belos olhos*, 10 *vista bela*, 18 *primavera bela*.

trarca, ao dia do enamoramento. Além disso, no modelo bembiano Camões quis enxertar as quadras do soneto petrarquiano *Zephiro torna*.

A passagem da primeira para a segunda versão comporta, portanto, um notável afastamento do texto bembiano, decalcado quase à letra em M¹, enquanto na versão definitiva Camões se aproxima mais dos modelos oferecidos pelos clássicos. Desta forma, o exórdio, além de mais integrado no código linguístico do autor, ganha tanto em densidade, com respeito à textura mitológica (graças à evocação da fábula ovidiana de Aqueloo), como em precisão cronológica, tendo, aliás, em conta que o quadro astronómico *No Tauro entrava Febo* corresponde a um venerável chavão literário¹²⁴.

A imitação de outro soneto camoniano, *Eu cantarei do Amor tão docemente* (XIX)¹²⁵, evidente no próprio 'incipit' da canção, continua, em M¹, no v.28 *o rostro airoso e g[e]sto delicado*, eco bastante fiel de *airoso gesto, e olhos graciosos*, v.13 do soneto na sua redacção mais antiga (o que proporciona um indício muito interessante no que respeita à cronologia relativa). A influência deste modelo desaparece em M² ¹²⁶ em prol de outro soneto petrarquiano, que, além

¹²⁴ Cf. Rvf 9,1-2 "Quando 'l pianeta che distingue l'ore/ad albergar col Tauro si ritorna" (=Virg. *Georg.* I 217-8, cf. também Rvf 135,88 "quando col Tauro il sol s'aduna"); *Lus.* II,72 "Era no tempo alegre quando entrava,/No roubador de Europa a luz Febeia,/Quando um e o outro corno lhe aquentava/E Flora derramava o de Amalteia". Sobre o 'topos' petrarquista da data e do lugar do enamoramento, cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Aspectos petrarquistas da lírica de Camões*, in: Alonso Zamora Vicente et alii, *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Fundación Juan March, Madrid, Cátedra, 1981, pp.99-116.

¹²⁵ Cf. Rvf 112,9 *Qui cantò dolcemente, et qui s'assise*; 143,1 *Quand'io v'odo parlar sì dolcemente*; 225,11 *sedersi in parte, et cantar dolcemente*.

¹²⁶ Um eco do v.4 deste soneto (*ao peito que não sente*) talvez se pudesse reconhecer na expressão *peito...de diamante* do v.30, exclusivo de M²: de facto, este verso remonta, como veremos, a Rvf 171,10 (enquanto a versão primitiva, ainda no quadro da prodigiosa irradiação dos olhos da dama, reproduz Rvf 220,13 "l'alma luce altera/di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace").

de desenvolver a correlação entre rosas e neve¹²⁷, começa justamente com o verso *Io canterei d'amor sì novamente*, no qual teremos que reconhecer o próprio negativo do duplo 'incipit' camoniano.

O jogo dos 'incipit' similares continua na terceira estância da redacção definitiva, onde *como eu em meu desejo, se acendiam* (v.36) remonta a "l'accesso mio desir tutto sfavilla", v.3 do soneto Rvf 143 *Quand'io v'odo parlar sì dolcemente*.

Finalmente, o comiato da redacção definitiva foi claramente inspirado em Rvf 119,106-9:

Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura,
dì: Non ò cura, – perché tosto spero
ch'altro messaggio il vero
farà in più chiara voce manifesto.¹²⁸

Em conclusão, pode-se afirmar que a passagem duma redacção para outra anda associada a uma progressiva recuperação das raízes petrarquianas, retomadas na sua lição autêntica, para além do processo de esclerose que normalmente caracteriza, na linguagem da lírica, o aparato dos estereótipos mais correntes.

A recuperação da herança petrarquiana acaba, de facto, por incrementar a taxa de compactidade intrínseca ao que, no caso de Camões, poderia chamar-se 'Canzoniere' virtual. Com efeito, o primeiro 'incipit' desta estrofe, *Era no*

¹²⁷ Cf. Rvf 131,9-10 "et le rose vermiglie infra la neve/mover da l'òra" (FS acrescenta "por entre vivas rosas e alva neve", v.4 do soneto *Amor, que o gesto humano na alma escreve*).

¹²⁸ Acresce que, nestes versos, à presença de Petrarca se ajunta a de Boscán, ed. cit., nº3 (*Coplas*), pp.47-49, vv.79-80 "sobrarme la voluntad,/do falta el entendimiento". Para a mediação de Boscán e Garcilaso na formação do petrarquismo português, veja-se Aníbal Pinto de Castro, *Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo*, "Península", 1 (2004), 65-95.

tempo que a fresca verdura, com a sua aparência absolutamente genérica, cede logo o passo a *Sem conhecer Amor viver soía*, cuja matriz é comum ao 'incipit' do soneto VII: *No tempo que de Amor viver soía*. E a multiplicação de ligações internas confirma-se nos versos seguintes, que resultam bem próximos da canção I 81-83 "De vontades alheias, que roubava,/e que enganosamente recolhia,/em meu fingido peito me mantinha".

COTEJO ENTRE M² E M³. – Conforme o processo acima adoptado, apontamos as oposições principais relativas ao núcleo comum às duas versões (estâncias II-IV, limitando-nos aos vv.24-45, 50):

- 1) resolução de factores dinâmicos: 24 *quando* | *o Amor soltava* → *quando Amor me mostrava*;
- 2) introdução de outras figuras métricas de acordo com um gosto mais moderno, como a crase (*com uns olhos*, v.27), a sinalefa (vv.28, 32), o transporte (vv.34-35);
- 3) substituições sinonímicas: 25 *encrespadas* → *desatadas*; 32 *admirado* → *desusado*; 42 *tocavam* → *pisavam* (a desfazer a sequência simétrica em rima, que caracteriza a versão precedente); 71 *Assi, que indo perdendo o sentimento* → *privandome do todo o sentimento*;
- 4) inversão das palavras-rima nos vv.34-35, de *canto:levantando* para *levantando:canto*.

Do ponto de vista prosódico, esta versão parece muito mais regular do que as precedentes: LAF releva apenas um hiato após *que* (v.14), outro após o artigo *o* (v.44), um verso acentuado na 4^a e 8^a (v.22, com *sua* sinerético). Pelo contrário, com respeito a M¹, um hiato após *e* inicial (v.34) foi desfeito: (*e* → *porque*) *as gárrulas aves*.

A novidade principal de M³ consiste num certo número de mudanças lexicais, manifestamente devidas à censura

religiosa¹²⁹. Já notámos como, na passagem da primeira para a segunda versão, desapareceram os termos doutriniais *dado*; *o mais da vida*; *divina*¹³⁰; e até *sentido* se transformou em *alma* e *fino pensamento*¹³¹. Esta tendência torna-se mais marcada em M³, onde *divinos pés* foi corrigido em *ditosos pés* (v.40), e até *na linda vista pura* se mudou para *na vista casta e pura* (v.38), acentuando-se a pudicícia da mulher, e tornando-se, ao mesmo tempo, menos hiperbólico o poder da sua beleza: as coisas, agora, já não se abaixam *ante ela*, mas sim, e de forma muito mais natural, ante seus pés (v.43). Em particular, toda a quinta estância foi remodelada conforme esse intuito censório: veja-se em particular a sirima, onde importa a eliminação de *appetite*, e, ainda mais, do epíteto *celeste*.

Algumas das mais importantes inovações de M³ situam-se nos dísticos que encerram (‘combinatio’) as estâncias II e III: assim, nos vv.29–30, *o riso tão galante, /que um peito desfizera de diamante* mudou-se para *o gesto grave e ledado, /que juntamente move amor e medo*; de forma análoga, nos vv.44–45, *Não houve coisa, emfim, /que não pasmasse dela, e eu de mim* mudou-se para *o ar, o vento, o dia/de benignos espíritos enchia*. Estas alterações também poderão encontrar explicação no quadro da mudança estrutural acima delineada: em lugar de *o riso... galante*, e do hiperbólico *peito...de diamante* (vv.29–30)¹³²,

¹²⁹ A propósito, na terceira versão, LAF “pressupõe a clara existência de variantes de tradição, e não de variantes do próprio Autor” (p.290).

¹³⁰ Que tinha permanecido, como caso excepcional, no v.32 da primeira versão.

¹³¹ Na mesma sequência de modificações terá, talvez, que se incluir a passagem *vi* → *cri* no v.80. É, portanto, possível que os mss. conservem, da segunda versão, uma redacção já parcialmente purgada.

¹³² Cf. Rvf 171,10 “del bel diamante, ond’ell’à il cor sì duro”, que remonta a uma longa tradição (cf. *Il Mare Amoro*, a cura di Emilio Vuolo, Università di Roma, Istituto di Filologia moderna, 1962, pp.202–3). Faria e Sousa reúne outras passagens em que Camões fala dum *peito de diamante*.

tanto *o gesto grave e ledado*¹³³, como o binómio *amor e medo*, acabam por dar maior ênfase ao recato da dama. No tocante a outro dístico que remonta a M¹, com base na imagem, também algo paradoxal, de todas as coisas *pasmando-se nela*, é provável que a nova cláusula *de benignos espíritos enchia* (vv.44–45), introduzida em M³, resulte, em última análise, da manipulação dos vv.32–33 da primeira versão: *uns divinos spíritos saíam, /que o ar enchiam de suavidade*. O responsável da operação censória, seja ele o próprio autor ou, menos provavelmente, o editor, no acto de levar a cabo o trabalho de revisão, teria portanto aproveitado, de vez em quando, e por via de contaminação, algumas passagens da redacção mais antiga¹³⁴.

Cabe, aliás, observar que a nova parêntese de rimas *dia:enchia* tem o efeito de incrementar tanto a compactidade da terceira estância (onde *-iam:...:-ia* substitui, claro está, a relação precedente *-iam:...-im*), como também a extensão da rima *-ia*; trata-se, não por acaso, da mesma rima que estabelece, na estrutura comum, uma forte ligação entre a quinta estância e a sexta:

	M ¹	M ²	M ³
V	perdia dizia	entristecia dizia	perdia avia
VI	perdia escrevia	perdia escrevia	perdia esculpia

Note-se que a rima idêntica *perdia* foi recuperada, outra vez, da versão mais antiga, enquanto na versão sucessiva,

¹³³ Provavelmente retomado a partir da descrição de Bembo (“lieto, cortese e tardo”).

¹³⁴ Na transformação, no v.42, de *tocavam* para *pisavam*, este último provém de *pisava*, v.40 de M¹. Recorde-se que 26 *esquivo* também recupera uma lição da versão mais antiga.

que é provavelmente a mais autorizada, o autor tinha eliminado esta mácula retórica.

Outro traço importante, que passa da primeira para a terceira versão, diz respeito à rima em *-ura*:

M¹ II Era no tempo que a fresca verdura : ágoa clara e pura
 III ágoa doce e pura : florescia a verdura

M² III inflamadas na linda vista pura : florescia a verdura

M³ III inflamadas na vista casta e pura : florescia a verdura
 IV Natura : a vista pura

Tomando a primeira versão como ponto de partida, apresentam-se no processo genético duas transformações sucessivas: como explicámos acima, M² neutralizou numa estrofe única a repetição quer de *verdura*, quer de *pura*, assim confirmando a tendência desta versão para um emprego mais castiço das instituições métrico-retóricas; em M³, pelo contrário, a duplicação manteve-se em ambos casos, porém com duas modificações importantes. Por um lado, *Natura*, substituindo-se à *humana natureza* presente nas duas versões precedentes, anula a rima idêntica *verdura*. Por outro lado, após simplificação, em M², da dupla cláusula *ágoa (doce/clara) e pura* no sintagma único *na linda vista pura*, recupera-se, mais uma vez, o processo de desdobramento, por muito que se mantenha (ao contrário do que acontece no caso de *verdura*) a identidade do sintagma e da rima: com efeito o processo, na sua etapa final, produz uma sequência de duas cláusulas similares, a saber, *a vista casta e pura* e *a vista pura*; o restabelecimento numa situação parecida à de M¹ associa-se, contudo, à integração prévia de um elemento característico da versão intermédia, isto é, *vista* em lugar de *ágoa*, cuja repetição pretende reforçar o sintagma central da terceira versão.

A rima *-ava* continua a caracterizar as sirimas de todas as estrofes, menos a primeira e a última; em M³ *-ava* repercute-se, ademais, na frente da quinta estância:

II alegrava : mostrava
 III tocava : (...) : abaixava
 IV tirava : dava
 V ficava : (...) : bradava + ganhava : estava

Outra ligação entre as três versões é a rima *-arme*, com passagem de *desabafar-me:contentar-me:alçar-me (enganar-me M¹)*, na frente da estância inicial de M¹ e M², para *louvar-me:manifestar-me*, na sirima da estância inicial de M³.

Já chamámos a atenção para, na quinta estância, a sequência *-ava:-eito:...:-ão*, que permanece comum às três versões (rimas constantes: *sogei-to:efeito* e *coração:rezão*).

Cingindo-nos à análise de M³, cabe assinalar as demais rimas repetidas à distância: *-ido* da estância I para a VI (rima idêntica: *ser perdido*); *-anto* de I (*canto:espanto*) para III (*espanto:canto*, com figura de quiasmo) até VI (*tanto:canto*), ocasionando dupla e tripla rima idêntica; *-ento*, com ligação anafórica das estâncias II e IV-V¹³⁵. Além disso, a mesma rima *-ento* enquadra-se numa textura de elementos retomados da estrofe precedente, a partir de I-II *-ento* (‘capfinida’), III-IV *-ura* (na sirima)¹³⁶. Esta tendência de M³ para a multiplicação de ligações interestróficas é, de certa forma, simbolizada pela palavra-chave *desejo* que, introduzida na estância V, v.62¹³⁷,

¹³⁵ Deriva de M² a série rimática *entendimento:...:conhecimento, sentimento:...:pensamento*, em cuja modificação (*entendimento:...:sentimento, sentimento:...:pensamento*) transparece o intuito de atenuar o sentido pagão da metamorfose; M¹ só apresenta *sentimento:conhecimento*.

¹³⁶ Aos quais cabe acrescentar *-ente, -anto* (I) : *-ento* (II) : *-anto* (III) : *-ento* (IV-V) : *-anto* (VI); *-ado* (I) : *-ade, -adas* (II); *-ido* (I) : *-edo* (II); *-oso* (I) : *-eso* (II).

¹³⁷ “Dos mais recentes estudiosos de Camões, H. Cidade, Costa Pimpão e Rodrigues Lapa, todos escrevem: *Depois de ter perdido o sentimento, /De humano*

produz uma relação de ‘coblas capfinidas’ entre as estâncias V (v.75) e VI (v.76).

A taxa de compactidade interna a cada uma das estâncias resulta das relações seguintes (teremos, neste cálculo, de excluir as estâncias IV e a VI): I *-ente* (fronte), *-ento:-anto* (sirima), *-ado:-ido* (fronte); II *-ade* (fronte), *-adas, -edo* (sirima), *-ava, -ivo* (sirima); III *-iam* (fronte), *-ia* (sirima), *-ava:-avam* (sirima, cf. a variante *pisava* com respeito a M¹); V *-ava* (fronte), *-ava, -ovo* (sirima).

Em conclusão: nesta versão não apenas permanecem, mas também se reforçam as estruturas rimáticas comuns, bem como as rimas toantes e consoantes, confirmando uma tendência já evidente nas etapas precedentes; releva-se, pelo contrário, uma desvalorização da última estância no que se refere quer às rimas marcadas (ausência de qualquer rima proparoxítone), quer às ligações com a estância incipitária.

De forma mais geral, a maior parte desta terceira versão¹³⁸ funda-se no equívoco duma dama que, apesar de nunca ser especificamente mencionada, acaba por se confundir, no plano gramatical, com uma visão celeste, conforme, aliás, sugere o uso do termo *milagre* (v.48). Observe-se, além disso, a supressão da palavra *conhecimento*; a suavização do paradoxo alicerçado no conceito de *rezão* (v.66); a profusão, mais evidente do que nas versões anteriores, de sintagmas que se inspiram num vocabulário genericamente petrarquiano, quais *peregrino, suave e deleitoso* (v.13), *suave e doce engano* (v.82),

*só um desejo me ficava...*A transposição da vírgula não é esclarecimento gramatical e lógico; implica uma alteração do sentido do texto. Porque, muito logicamente, o que é dito (e num belo *enjambement*) em 1616 é que ao poeta, depois de ter perdido *o sentimento de humano*, só ficava um desejo, etc.” (Sena, op. cit., p.390). No aparato de LAF, p.339, só aparece vírgula após *sentimento* em Visc², e após *humano* em DF²; quanto ao texto crítico, o passo carece de qualquer pontuação.

¹³⁸ Onde predomina, a partir da primeira estância, uma atitude entre causídica e silogística.

enfim a rima idêntica *de algum ditoso e doce pensamento* (v.20) = *que por tão alto e doce pensamento* (v.65)¹³⁹, num quadro que ainda apresenta os petrarquismos particulares *ditosos pés* (v.40), *a rudeza das ervas e das fontes* (v.57), *um rudo tronco* (v.60), *em rude canto* (v.90).

Também parece significativa a deslocação do estereótipo *não sei quê (quem)* das estâncias III (v.31) e VI (v.84) em M², para as estâncias III (v.31) e V (v.64) em M³, enquanto o v.84 fica reservado à menção do próprio *Amor*.¹⁴⁰

Apesar da presença maciça de inovações claramente atribuíveis a um intuito censório, esta terceira versão também manifesta indícios inconfundíveis que remetem para a autoria camoniana. A estrita conformidade com o ‘usus’ camoniano seria, sim, compatível com a intervenção do censor; o mesmo, porém, não se poderá dizer a propósito de outras características, quais a imitação petrarquiana, que apresenta, com respeito às outras versões, alguns traços de originalidade; e tanto a multiplicação de ligações interestróficas, como o acréscimo da taxa de compactidade interna revelam uma coerente vontade de levar até ao fim, embora dentro de um espírito diferente, as grandes linhas dum projecto já concebido na altura da versão mais antiga.

¹³⁹ Conforme uma tendência que já apontámos várias vezes, o fenómeno de rima idêntica não existe na segunda versão, com a única excepção, no v.64, de *o fino pensamento*; quanto à primeira versão, só encontramos uma parêntese de quadrissílabos em *-ento, todos, porém, entre si diferenciados*.

¹⁴⁰ A propósito, eis aqui a tábua das ocorrências da palavra *Amor* por número de estrofe em cada uma das três versões: M¹: I (1), VI (1); M²: I (3), II (2), IV (2), VI (1); M³: I (1), II (2), IV (1), VI (1).

POEMAS

LUÍS QUINTAIS
LAURA

Nome, tão-só.

Singularidade maior que lhe arrebataria a memória
metrificada no ofício de uma espera
consagrada à improvável eternidade.

O amor é uma patologia da linguagem
ou a linguagem uma rede rota, leito
em que a experiência segue o seu curso feroz?

O que arde na negra intensidade dos séculos
arde em versos, domina corpos para melhor dominar
medidas de vária tradição e forma.

Serás porventura o nome dela quando te reencontro
encapsulada na minha morte.

O teu sangue flui nesse nome que devoro agora.

VERA LÚCIA DE OLIVEIRA
HÁ UNS QUE SÃO ENGENHEIROS

há uns que são engenheiros
e calculam tempo e dimensão
do arcabouço
há uns que são carpinteiros
e medem ângulos exatos
interjeições da matéria
há uns que vagam no arcano
são medidos e tocados
até perceberem a proporção
correta de cada signo
que revela o mistério

VASCO GRAÇA MOURA
EXERCÍCIO EM VAUCLUSE

sou e não sou, se escrevo ou não escrevo,
se me faço ou desfaço pela escrita.
talvez me atreva assim (e não me atrevo
a mais do que escrever dita e desdita

desta errática vida) a ver que devo
qualquer coisa a petrarca. e ressuscita
então algo de mim por esse trevo
de quatro folhas que coleí com fita

gomada e transparente nos papéis,
de modo a ver-se a tinta e a citação
dos séculos XIV e XVI.

sim, há-de perguntar-se como não
me petrarquizei mais sob essas leis
do gelo a arder em alma e coração.

DIÁRIOS

DAVID MOURÃO-FERREIRA
*EM AREZZO A 25 DE ABRIL**

5ª feira, 25 de Abril de 1974

13h. AREZZO. Chegámos há meia-hora, em “pulledmann”, o que equivaleu a sair de Roma às 9h., a levantar-me às 7h.30 m.

14. 45m. Acabo de telefonar para a Carmo, em Bolonha. Vem o Franco ao telefone – e dá-me vivas e parabéns em altos gritos. Só depois a notícia: que houve esta madrugada um golpe de Estado em Portugal. Ao que parece, Spínola e Costa Gomes senhores da situação; Marcelo e Tomaz refugiados em Monsanto; vinte e nove regimentos revoltados; ocupados os estúdios do Rádio Club e da Televisão.

15h. 50m. Já telefonei para Lisboa. E falei com o meu Pai que, exultante, me confirmou, no essencial, as notícias da Carmo.

Vim depois a pé, desde o Hotel; estou agora no Duomo – mas incapaz, absolutamente incapaz, de apreciar isto como deve ser.

* Vd. *infra*, pp. 363-383.

16h. 15 m. Na casa onde nasceu Petrarca. O paralelo impõe-se...: ele estava longe de Roma quando se deu o movimento de Cola di Rienzo. E não foi precipitadamente que o apoiou? De resto “come si chiama veramente il Cola di Rienzo di Portogallo?”

Mas tornemos ao local presente: diante da varanda onde me encontro erguem-se as árvores do Prato, lindíssimo terreiro com uma estátua de Petrarca e praticamente aberto, em três dos seus lados, sobre o panorama das colinas toscanas. Pela varanda ciranda agora uma rapariga, bonitinha e com ar sentimental: a Laura? E acaba de chegar o bispo, e chegam entidades oficiais (tão semelhantes às de lá!) para assistir à sessão do Convegno que vai agora aqui realizar-se.

A (des)propósito: hoje é dia de feriado em Itália. Comemora-se o Dia da Libertação. Poderei comemorá-lo?

16 h. 35 m. Já estou dentro da sala, que lentamente se vai enchendo. Entre as senhoras presentes, há uma que parece a Helena Trigueiros, outra a Tita, outra a Olga Gonçalves. Ou então sou eu que estou constantemente a pensar em Lisboa.

19h. 20m. No Hotel Minerva (onde almocei, jantarei e dormirei esta noite). Só assisti a parte da sessão. Às 18h 10m. abandonei a casa de Petrarca e andei ao acaso pelas ruas. Ao acaso entrei numa belíssima e grande igreja de aspecto “délabrée”: era a Basilica di San Francesco; e, dentro, por trás do altar-mor, a maravilha dos frescos de Piero della Francesca (“Le Storie della Croce”). Depois dos Giotto de Padova, dos Simone Martini de Siena, dos da capela degli Spagnoli em Firenze, depois de tantos outros. – faltava-me, sem dúvida, mais esta revelação.

22h. Na Chiesa di Santa Maria della Pieve, assistindo a um concerto de música da época de Petrarca e de música sobre as poesias de Petrarca. Às 20 h. vi (ouvi) na televisão as notícias referentes a Portugal. Segundo parece, Marcelo Caetano ter-se-á rendido ao General Spínola – e as forças armadas, assegurando manter o controlo em todo o país, prometem eleições livres para breve.

22h. 50 m. Acabo de retornar aqui à Chiesa di S. Maria della Pieve (que é, aliás, uma igreja absolutamente maravilhosa e até fantasmagórica), depois de uma rápida deambulação pelas ruas de Arezzo. Oh! Quanto me apetecia encontrar uma “aretina” complacente! Mas tudo isto parece muito casto por fora. Pelo menos por fora. Tal como o Petrarca.

Quanto ao que se está a passar em Portugal: será caso para dizer, utilizando um verso de Petrarca, “benedetto sia ‘l giorno e ‘l mese e l’anno”? Entretanto – outro verso de Petrarca – a História pode seguramente ir dizendo: “Passa la nave mia colma d’oblio”...

23h. 50m. Já no quarto do Hotel. Pedi outra chamada para Lisboa – desta vez para a Pilar – mas dizem-me que está muito demorada. De qualquer modo mantive o pedido; e venha o telefonema a que horas for!

Verifico neste instante que foi em 1347 (tinha o Petrarca quarenta e três anos, já idade para ter juízo) que o Cola di Rienzo se apoderou do poder em Roma; e o Petrarca, que estava em Vaucluse, tratou logo de se pôr a caminho. Mas parou a meio do percurso ao receber a notícia da queda do demagogo. (Mas agora pergunto a mim mesmo: era o Cola di Rienzo realmente um demagogo? Confesso que não tenho muito presente a história deste indivíduo. Assim que chegar a Lisboa – quando? como? – tratarei de refrescar a memória).

Que se passa efectivamente em Portugal? Como é que as coisas se encontram neste momento? Será, terá sido, a queda do regime? Se assim é, se assim for, longe estava eu de prever que a Itália, Arezzo e Petrarca me ficassem tão intimamente ligados a este acontecimento histórico.

É claro que me tenho lembrado, constantemente, de outro “acontecimento” (a notícia da morte de Salazar, em Setembro de 1968) que também me colheu aqui em Itália dessa vez em Roma; e não posso deixar de pensar, com um pouco de ironia e cada vez maior descrença, nas “grandes esperanças” que daí derivaram. Mas não vale a pena falar agora nisso. O que parece é que estou condenado, como o Fabrice del Dongo, a passar invariavelmente ao lado de Waterloo... Ou melhor: longe e sempre imerso em sugestões de natureza cultural.

00h. 40m. Tocou agora o telefone. A voz do porteiro “... Lisbona sta interroto. Non si puo parlare”.

Aliás admirado fiquei eu de ter podido falar a seguir ao almoço. Mas custa bastante ir assim deitar-me sem ao menos a esperança de ter mais notícias ainda esta noite.

NOTAS

PETRARCA NA VOZ PORTUGUESA DE VASCO GRAÇA MOURA*

XOSÉ MANUEL DASILVA

NO PASSADO ANO DE 2004, as comemorações do sétimo centenário do nascimento de Petrarca serviram, além do mais, para preencher uma lacuna no património cultural português. Com efeito, a língua de Camões não tinha até agora uma edição completa da obra petrarquesca escrita em italiano, composta, designadamente, pelo *Canzoniere* e pelos *Triumphhi*. Em plena fase de recuperação de textos fundamentais das letras clássicas, através de diversas traduções para português, Vasco Graça Moura achou por bem acabar com essa situação de penúria no atinente ao poeta toscano, e no breve prazo de apenas uns meses deu ao prelo duas versões das mencionadas obras¹.

Primeiro que tudo, é interessante chamar a atenção, de modo especial, para a dedicação de Graça Moura ao exercício de verter textos de outras línguas, já que não representa, no conjunto da sua produção tão plural, uma actividade de categoria inferior ou de transcendência acessória. Há que lembrar que um dos reconhecimentos mais importantes que o autor de *A Sombra das Figuras* recebeu, o Prémio Pessoa, foi atribuído ao seu esforço como tradutor de Dante. Este

* Agradeço a revisão do texto a Rúben C. Nunes Duarte.

¹ Vasco Graça Moura, *As Rimas de Petrarca*, Lisboa, Bertrand, 2003; Vasco Graça Moura, *Os Triunfos de Petrarca*, Lisboa, Bertrand, 2004.

facto não deve deixar de ser frisado, pois pode existir a tentação de pensar na natureza secundária da faceta de Graça Moura como tradutor, sobretudo tendo em vista a sua vastíssima produtividade neste campo, bem ilustrada, aliás, no caso de Petrarca. É merecedora de elogio, realmente, uma tarefa como a que consistiu em trasladar, com bons resultados, a obra do escritor de Arezzo, tendo em conta o período cronológico muito reduzido necessário para tal tarefa.

A chave do sucesso foi, no início, aquilo que o próprio Graça Moura qualificou como uma questão de método, isto é, de destreza para se organizar. Quanto às *Rimas*, essa capacidade resumiu-se, por exemplo, na tradução ou de cinco sonetos, ou de uma canção por noite, e, para os *Triunfos*, a diligência terá sido sensivelmente a mesma. *Nulla dies sine linea*, portanto, foi um princípio basilar no labor translatório de Graça Moura. Apenas a constância, todavia, não explica a decisão de ter adoptado um ritmo de trabalho tão disciplinado e, além disso, tão vertiginoso. Houve, com certeza, uma outra motivação mais poderosa e menos trivial na preferência por um tal método. O tradutor compreendeu que o valor do método se apoiava, mormente, em manter um leque de mecanismos em tensão que lhe permitissem transportar, sem dissonâncias – numa entrega, por conseguinte, dotada de unidade –, o canto original de Petrarca, de feito magnificante em tantos planos da expressão verbal². Fixado de antemão o programa de tradução, e de acordo com o método descrito, Graça Moura pôs em português o *Canzoniere*. Em seguida, sob o mesmo “impulso”³ – ou *com a mão na massa*, segundo outras palavras mais coloquiais do próprio tradutor – viu-se culminado o empreendimento com os *Triumphs*.

² Mário Santos, “Petrarca segundo Graça Moura”, *Público*, 1-11-2003.

³ Vasco Graça Moura, “Os *Triunfos* de Petrarca”, em *Os Triunfos de Petrarca*, Lisboa, Bertrand, 2004, p. 11.

Para confirmarmos o peso da prática tradutora em Graça Moura, cumpre reparar que foram objecto do seu apreço, com o intuito de os verter para a língua portuguesa, Ronsard, Villon, Rilke, Shakespeare e Dante, entre outros mais. Mas porquê agora Petrarca, quando a trajectória literária do autor de *Antologia dos Sessenta Anos* é já mais comprida do que curta? Houve quem opinasse, e de forma criteriosa, que Petrarca constitui, até certo ponto, uma agradável novidade no mosaico canónico que Graça Moura tem construído com os autores que traduziu, levando em conta, nomeadamente, uma alusão displicente ao cantor de Laura como a que aparece no poema “O Desgaste das Imagens”, de *A Furiosa Paixão pelo Tangível* (1987)⁴. Esclareça-se, a propósito disso, que as traduções petrarquescas de Graça Moura não tiveram origem em qualquer encomenda de tipo editorial, de modo que a influência da data comemorada por ocasião do centenário do grande escritor terá sido, nesta escolha, de realce limitado. Qual, então, a motivação para as versões do *Canzoniere* e dos *Triumphs*? Porventura a aceitação definitiva, por parte de Graça Moura, da influência marcante que Petrarca foi capaz de exercer em toda a cultura ocidental e, em particular, na história literária portuguesa.

É pertinente recordar que Graça Moura costuma conceber o acto de transpor um dado autor como uma oportunidade favorável para aprofundar a obra desse mesmo criador. Poder-se-ia dizer que a tradução é contemplada como via de percepção intelectual, e, assim sendo, também como acção de dimensões metaliterárias. Isto evidencia que Petrarca é, hoje em dia, com direito natural, mais uma peça

⁴ Fernando J. B. Martinho, “Petrarca na Poesia Portuguesa Contemporânea”, *Petrarca 700 anos*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005, p. 77.

no mosaico de nomes predilectos de Graça Moura. Com a decisão de o traduzir, o escritor português estaria mostrando, ao mesmo tempo, uma resoluta vontade de conhecer o poeta italiano de maneira mais arraigada. É sabido que, através da obra de Graça Moura, a presença do alheio adquire, não raro, carácter essencial na qualidade de recurso artístico, mais ainda quando estão em jogo referências de teor clássico⁵.

Para lá desse motivo que teria conduzido Graça Moura a traduzir Petrarca, há uma outra causa não menos importante, porém, que está na base das suas versões. Como antes ficou dito, Portugal carecia de uma tradução integral do *Canzoniere* e dos *Triumphs*, o que era uma anomalia só surpreendente em alguma medida. De um percurso superficial através da recepção ibérica da obra em vulgar de Petrarca logo resulta a emergência de tal ideia⁶.

Em língua espanhola, a primeira tradução conhecida dos *Triumphs*, feita por Antonio de Obregón, foi publicada em 1512, e é uma adaptação em quintilhas heptassilábicas, de acordo com os modelos então imperantes em solo peninsular⁷. Em metro idêntico surgiria a tradução seguinte, de Álvaro Gómez de Ciudad Real⁸, a situar em data anterior a

⁵ Isabel Pires de Lima, “Entre dois mundos: referências clássicas na poesia de Graça Moura”, *Camões*, 2, 1998, pp. 109-116.

⁶ Vd. José María Micó, “La época del Renacimiento y del Barroco”, em Francisco Lafarga & Luis Pegenante, eds., *Historia de la Traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos, 2004, pp. 175-208; José Francisco Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 173-175; Esperanza Seco, “Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el Siglo de Oro (Influencias)”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 13, 1990, pp. 41-97.

⁷ Vd. A. J. Cruz, “Los *Trionfi* en España: la poética petrarquista, la teoría de la traducción y la lengua vernácula en el siglo XVI”, *Anuario de Estudios Medievales*, 25, 1995, pp. 307-324; Roxana Recio, “Traductor y traducción: Los *Triunfos de la Muerte* de Obregón y Coloma”, *Livius*, 3, 1993, pp. 229-240.

⁸ El “*Triunfo de amor*” de Petrarca traduzido por Álvaro Gómez de Ciudad Real, Barcelona, PPU, 1998. *Edición crítica, introducción y notas de Roxana Recio*. Vd.

1538. Para além de uma outra versão de Juan de Coloma⁹, somente a tradução de Hernando de Hozes, em meados do século, respeitaria a forma métrica original, utilizando o verso dactilossilábico. Este tradutor estava já consciente da revolução que as novidades introduzidas por Boscán e Garcilaso tinham significado para a poesia ibérica, como se pode verificar com clareza no prólogo desta versão.

Rita Marnoto indicou, com muita pertinência, que o elevado número de exemplares de traduções espanholas em bibliotecas lusas revela que, na altura, muitos leitores portugueses as utilizavam para se aproximarem dos *Triumphs*¹⁰. Contudo, e com independência de algumas notícias avulsas sobre outras possíveis traduções, torna-se factível registar, como a mesma estudiosa aponta¹¹, a existência de uma versão em língua portuguesa desta obra petrarquesca. Ela aparece num manuscrito guardado na Biblioteca e Arquivo

Carlos Alvar, “Álvar Gómez de Guadalajara y la traducción del *Trionfo d’amore*”, em Juan Paredes, ed., *Medioevo y literatura. Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 261-267; J. María Azaceta, “Petrarca traducido por Álvaro Gómez. Nuevos datos para el estudio del influjo del poeta italiano en nuestra lírica renacentista”, em *El Cancionero de Gallardo*, Madrid, CSIC, 1962, pp. 42-48; Roxana Recio, *La traducción del “Triunfo de amor” de Petrarca por Alvar Gómez de Ciudad Real: un estudio sobre la poesía de cancionero y sobre las teorías medievales y renacentistas de la traducción*, Ann Arbor, 1993; Roxana Recio, *Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del “Triunfo de amor”*, New York, Peter Lang, 1996; Roxana Recio, “Las canciones intercaladas en la traducción del *Triunfo de Amor* de Petrarca por Álvaro Gómez de Ciudad Real”, *Hispanic Journal*, 12, 1991, pp. 247-265; Giuseppe Carlo Rossi, “Una traduzione cinquecenta spagnola del *Trionfo d’Amore*”, *Convivium*, V, 1959, pp. 40-50.

⁹ María del Pilar Manero Sorolla, “*Triunfo de la muerte* de Petrarca traducido por Juan de Coloma”, *Anuario de Estudios Medievales*, 23, 1993, pp. 563-578.

¹⁰ Rita Marnoto, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1997, p. 27.

¹¹ Marnoto, *O Petrarquismo Português*, pp. 345-347.

Distrital de Évora¹², e trata-se de uma tradução incompleta recuperada no século XIX pelo Visconde de Juromenha, que a incluiu, sem fundamento lógico, na sua edição da obra lírica de Camões.

Quanto ao *Canzoniere*, as versões peninsulares mais primitivas foram feitas em espanhol, também no século XVI, por El Brocense, que trasladou 11 sonetos, e por Salomón Usque, hebreu de origem portuguesa, que publicou, no ano de 1567, em Veneza, a tradução da *Primeira Parte*¹³. A primeira tradução completa do *Canzoniere* para uma língua ibérica pertence a Henrique Garcês, nascido também em Portugal, terceiro tradutor espanhol de *Os Lusíadas* após Bento Caldeira e Luis Gómez de Tapia, que dá à luz em Madrid, no ano de 1591, *Los sonetos y canciones del Poeta Francisco Petrarca*¹⁴. Na verdade, não se tem notícia de qualquer tradução do *Canzoniere* realizada em Portugal.

¹² Vd. Giacinto Manupella, *Uma anónima versão quinhentista dos Triunfos de Petrarca e o seu comentário*, Coimbra, 1974.

¹³ Vd. María del Pilar Manero Sorolla, “La primera traducción de las Rime de Petrarca en lengua castellana: *Los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca* de Salomon Usque”, em Adolfo Sotelo, coord., & María Cristina Carbonell, ed., *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, I, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 377-391; Franco Meregalli, “Sulle prime traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca”, em *Traduzione e tradizione europea del Petrarca. Atti del III Convegno sui problemi della traduzione letteraria*, Padova, Antenore, 1975, pp. 55-63; Víctor Eduardo Krebs Bermúdez, “Las traducciones de un soneto de Petrarca en el Renacimiento español”, em Roxana Recio, ed., *La traducción en España. Siglos XIV-XVI*, León, Universidad de León, 1995, pp. 191-220.

¹⁴ Vd. Dámaso Alonso, “La recepción de *Os Lusíadas* en España”, *Obras Completas*, vol. III, Madrid, Editorial Gredos, 1974, pp. 9-40; uma primeira versão, sob o mesmo título, foi publicada em *Boletín de la Real Academia Española*, LIII, 1973, pp. 33-61; Eugenio Asensio, *La fortuna de Os Lusíadas en España (1572-1672)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973; depois publicado em *Estudios portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1973, pp. 303-324; Sousa Viterbo, “Henrique Garcês, tradutor d’*Os Lusíadas* em Espanhol”, *Círculo Camoniano*, 1, 1891, pp. 316-323.

Este panorama das versões ibéricas da obra italiana de Petrarca, desenhado aqui só a traços largos, leva a confirmar que a tentativa de Graça Moura possui, mesmo no século XXI, uma significação histórica incontestável. Foi necessário esperar setecentos anos, o que não é pouco tempo, para termos em idioma português uma tradução total do *Canzoniere* e dos *Triumphs*.

É de interesse analisar, ainda, os critérios que nortearam as traduções petrarquescas de Graça Moura. Embora fragmentárias, há algumas reflexões suas quanto ao fenómeno tradutor que podem ser úteis. Por exemplo, Graça Moura opinou que a translação de textos poéticos é, mais do que uma operação maquinal, um repto aliciante em que prevalece a necessidade de transplantar aquilo que determina a diferença estética – o semelhante depende sempre do óbvio – entre o texto original e o texto traduzido. O objectivo não é obter uma reprodução sem substância própria, mas um produto que seja efectivo, em termos estéticos, para o novo receptor. Torna-se oportuno trazer à baila aquela consideração de Graça Moura a respeito de a infidelidade ser, amiúde, o melhor caminho para atingir, na transferência do género poético, a fidelidade mais rigorosa¹⁵.

Esta percepção do que é a tradução poética lembra o que Octávio Paz, para quem, por sinal, traduzir e criar eram operações gêmeas, expunha a propósito das composições admiráveis – e tão alheias quanto próprias – do seu volume *Versiones y diversiones*. O poeta mexicano dizia que, a partir de poemas noutras línguas, tinha procurado fazer poemas na sua língua. Não é o momento de nos internarmos no conflituoso debate sobre a conveniência de estar na condição de mestre da escrita para trasladar poesia. Sem espaço para argumentações e réplicas acerca de um assunto tão espinhoso,

¹⁵ Vasco Graça Moura, “João Barrento e o poço de Babel”, *Os Meus Livros*, 9, 2003, pp. 66-67.

diga-se aqui apenas que é aconselhável, ao traduzir literatura poética, exhibir ofício artístico. E quem costuma, de maneira consensual, estar na posse da arte de escrever é – ao menos por definição – o escritor.

No que concerne à estratégia que presidiu a estas versões petrarquescas de Graça Moura, há que fazer sobressair, principalmente, a supremacia da forma dos textos de partida. Preponderou, com efeito, a conservação das características métricas dos poemas, como a medida, a rima e o ritmo. É uma opção bem legítima a fim de alcançar, na língua para que se traduz, um fiel reflexo do original correspondente, sem incorrer, por isso, na mera literalidade. Tal premissa cumpriu-se no caso de todos os géneros que fazem parte do *Canzoniere*, do soneto à sextina, incluindo as canções, as baladas e os madrigais, e está também patente no caso da *terza rima* dos *Triumphs*.

Ou seja, pode-se dizer que, tanto quanto possível, Graça Moura decalcou – na acepção mais conscienciosa do vocábulo – a aparência das composições de Petrarca, o que implica uma alta dose de habilidade artesanal por parte do tradutor. Uma tal atitude não teve como contrapartida, porém, a marginalização dos ingredientes conceptuais que o aprimorado discurso dos versos petrarquescos desvenda, o que denota, por sua vez, uma elevada capacidade criadora.

O mérito primordial foi atingir um ponto de equilíbrio entre configuração externa e elementos significativos, sem que um desses dois aspectos fosse privilegiado mais do que outro. Esse mérito só se consegue graças a um trabalho paciente de negociação poética, renunciando cá e ganhando lá, umas vezes sacrificando matizes e outras vezes compensando essas perdas. Há que evitar o risco de converter o poema traduzido apenas numa glosa vulgar do poema original, como resultado de a versão se submeter, de modo absoluto, à tirania dos constituintes métricos em prejuízo dos componentes semânticos.

Em conclusão, a obra de Petrarca em italiano fica, a partir destas versões do *Canzoniere* e dos *Triumphs* de Graça Moura, ao dispor dos leitores portugueses na sua própria língua. O balanço é digno de ser destacado e, falando em textos petrarquescos, talvez nada haja mais adequado do que evocar aquele louvor que diz respeito a dois ilustres petrarquistas, Garcilaso de la Vega e Juan de Boscán. Na dedicatória do tratado a D. Gerónima Palova de Almogávar, o primeiro exaltava assim o merecimento do segundo, como tradutor de *Il Cortigiano* de Baltasar de Castiglione:

Y supo vuestra merced muy bien escoger persona por cuyo medio hiciédeses este bien a todos, que siendo a mi parecer tan dificultosa cosa traducir bien un libro como hacerle de nuevo, dióse Boscán en esto tan buena maña, que cada vez que me pongo a leer este su libro o (por mejor decir) vuestro, no me parece que le hay escrito en otra lengua. Y si alguna vez me acuerda del que he visto y leído, luego el pensamiento se me vuelve al que tengo entre las manos.

PERSPECTIVAS E SUCESSOS DOS ESTUDOS SOBRE O PETRARQUISMO*

ROBERTO GIGLIUCCI

EM TORNO DA OCASIÃO OFERECIDA pelo sétimo centenário do nascimento de Francesco Petrarca, multiplicaram-se as reflexões sobre o fenómeno do petrarquismo: simpósios, ensaios, seminários, encontros europeus e extra-europeus fizeram o ponto da situação. Em Itália, um grupo de trabalho coordenado por Amedeo Quondam organizou uma série de colóquios, começando pelo dedicado a *Petrarca nel Novecento italiano*¹, que, cronologicamente, pela sua matéria se poderia considerar uma última etapa. O século que acabou de se concluir foi definido como “o mais dantesco da história”, o mais plurilinguista e “infernai”, “catabático”, corpóreo e purulento, dizimado por guerras nunca vistas e, mais do que isso, por uma violência sistematicamente exaltada. Contudo, a voz de Petrarca, a sua linguagem emblemática e absoluta, depois da experiência de Mallarmé e de Valéry, desfrutaram um relevo essencial na Itália do hermetismo que se propagou até ao complexo petrarquismo de Zanzotto. Sabe-se, pois, que o petrarquismo do século XX é um petrarquismo híbrido, embutido numa matéria outra, a ponto de poder conviver com heresias históricas que lhe são internas, quando não com formas de antipetrarquismo.

* Tradução de Rita Marnoto.

¹ *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2005.

Significativa, nesse sentido, é a posição do Montale que, pelo menos em algumas sequências da sua obra (em *Finisterre*, mas já anteriormente nos *Mottetti*) declara ter activado um seu ‘petrarquismo’². Em Montale, podemos reconhecer um dantismo de palavras e um petrarquismo de emblemas. Como naquela tradição metafísica que do Maneirismo-Barroco vai até Baudelaire e daí até Eliot e Rilke, a recuperação do real, do matérico-objectual e até do prosaico ‘moderno’, é feita à custa da reintegração daqueles dados empíricos e opacos numa dimensão de lampejo metafísico com significação meta-empírica. O regresso ao plano físico comporta, pois, uma assunção metafísica *a posteriori*. Assim se identifica uma heresia mais ou menos interna ao petrarquismo de longa duração. É no século XX que essas questões vêm à liça. Por um lado, o petrarquismo da pureza, das palavras sem corpo de referentes, dos emblemas puros (flores, frondes, ervas, sombras, antros, ondas, etc.), linguagem de eleição não só por via de um seu monolinguismo, como, e sobretudo, por via de uma abstracção ideal. Esse é o modo poético petrarquista que leva a Mallarmé e daí até Valéry e Guillén e depois até um certo hermetismo italiano. Por outro lado, o modo poético do “petrarquismo metafísico”, ou poesia metafísica *tout court*, apesar de ter origem numa costela do *Canzoniere*, talvez marginal, como a própria celebração metafísica de dados objectuais menores, por exemplo, uma luva de Laura. Poderia mesmo dizer que, da luva de Laura descendem, quem sabe, os amuletos de Clizia, mas também os leques de Mallarmé. É assim que dos cabelos de Laura decorrem as *chevelures* de Baudelaire e de Mallarmé, dois modelos antitéticos da poesia moderna. Em suma, no paradigma petrarquesco está tudo, como no livro originário, como numa

² Roberto Gigliucci, *Petrarchismo metafísico e Montale*, “Sincronie”, 8, 2004, 15, pp. 77-92, posteriormente desenvolvido no volume, *Realismo metafísico e Montale*, Roma, Nuova Cultura, 2005.

bíblia. Como se o petrarquismo, sobretudo o do século XX, fosse tão forte (e desfigurado), a ponto de poder conter em si também o dantismo. E, contudo, estamos a falar de um petrarquismo que passou através da metamorfose barroca (nas origens do moderno). Assim é para Ungaretti, apaixonado leitor de Petrarca, a quem consagra magníficos ensaios, mas sobretudo extraordinário protagonista de uma complexa simbiose com as poéticas barrocas. O petrarquismo ungarettiano vai da pureza das suas origens às mais deslumbrantes incrustações gongóricas e metafísicas, atravessando a lírica de Shakespeare, para com elas compor um *opus* verdadeiramente alquímico no qual vive, mais do que o historiador das formas, o poeta. Tudo isto nos deve levar, como é óbvio, a precavermo-nos da divisão, talhada com demasiada securar militar, de duas facções não comunicantes, uma pura, outra físico-metafísica. Trata-se de dois modos poéticos, já o dissemos, que como tal podem conhecer infinitos conluios e infinitos cambiantes.

Falou-se do Barroco. A segunda etapa dos congressos ideados por Quondam intitulou-se, precisamente, *Petrarca in Barocco*³. O prefácio ao volume das actas, por ele assinado, contém uma rica introdução às mais recentes pesquisas sobre o petrarquismo, considerado como fenómeno penetrante de *longue durée* que acompanha toda a cultura do classicismo no Antigo Regime, continuando a modelar a língua poética pelo menos até Leopardi. O petrarquismo é, sobretudo no século XVI, forma de comunicação das classes elevadas, língua do gentil-homem que tem de mostrar que a domina para participar na cultura comum. Resumindo, é um petrarquismo de *koine*, destinado não só a sancionar a tão necessária reforma linguística, na idade da imprensa, mas também a proporcionar a fruição da sua *langue* por parte das

³ *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di Amadeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2004.

peçoas ‘civilizadas’, por parte do homem e da mulher de corte, por parte de quem não renuncia à *civil conversazione*. Não por acaso sofreu tão significativo incremento, nos últimos tempos, o estudo do panorama das antologias poéticas petrarquistas do século XVI⁴, um verdadeiro *boom* editorial iniciado com a experiência pioneira das *Rime diverse* organizadas por Lodovico Domenichi em 1545 para o editor Giolito. Essas antologias eram autênticos espelhos da sociedade mundano-literária do tempo, verdadeiros jardins da conversação de nível elevado entre poetas de profissão e poetas diletantes. Todavia, são precisamente os poetas de ocasião que representam, sociologicamente, a fatia mais interessante, documento da necessidade do *dever estar lá*, do ‘presencialismo’, por assim dizer, da sociedade renascentista. Além disso, também poetas ultraprofissionais, como um Bembo ou um Della Casa, eram protagonistas da vida sócio-literária do tempo.

A terceira etapa do percurso dos congressos foi assinalada pela indagação acerca do petrarquismo aquém dos espaços da lírica, nos outros géneros literários. Uma exploração pelos *Territori del petrarchismo*⁵, da comédia à tragédia, da épica à fábula pastoril, etc. Reflexos de um momento crucial da história da poesia de amor europeia encontram-se, em particular, na pastoral quinhentista⁶. Ao embutir numa *fabula* a

⁴ *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* (Giolito 1545), a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, Torino, RES, 2001; “*I più vaghi e i più soavi fiori*”. *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di Monica Bianco ed Elena Strada, Alessandria, dell’Orso, 2001; M. L. Cerrón Puga, *Materiales para la construcción del canon petrarquista: las antologías de “Rime” (libri I-IX)*, “*Critica del testo*”, 2, 1999, 1 (n. monogr. *L’Antologia poetica*), pp. 249-290; Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara-Modena, ISR-Panini, 1991, etc.

⁵ *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005.

⁶ Remeto para o meu, *Giù verso l’alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.

‘cena’ lírica, que a partir de Petrarca é dolorosa, trágica, desastrosa, a pastoral inverte-lhe o sentido, alterando o seu desfecho, o qual, de triste, se faz alegre (exceção feita a Giraldo Cinzio), ao mesmo tempo que leva a cabo uma crítica corrosiva ao modelo do amor infeliz. Essa ‘cena primária’ da poesia de amor, que se desenrola nos confins do teatro psíquico do poeta, quando se faz cena teatral na Arcádia confirma o carácter trágico da falta de correspondência amorosa, condenando aquela dispersão autodestrutiva que paradoxalmente se auto-exalta através da dor. Verdadeiro amor é aquele que reverte sobre uma alteridade que retribui, não o que fica confinado à *voluptas dolendi* infinita e circular do sujeito. Em suma, a fábula pastoril responde ao petrarquismo reforçando o seu carácter insubstituível no plano linguístico, mas destruindo, com o *happy ending*, o desespero que o nutre de mortificação e revivificação, o circuito de *nevrose de corte* donde quer sair. Eis como essa fundamental ‘descoberta’ do *tragicómico* assinala, a partir de Guarini, um outro passo em direcção à modernidade através da intersecção de géneros e estilos, ou seja, a um nível mais profundo, através de uma aproximação à substancial ambiguidade do real, num percurso que conduz, via Barroco, por Metastasio, Da Ponte, Mozart, pela ópera semi-séria, pelo romance, pelo drama burguês e, finalmente, por Pirandello e pela complexidade do humorismo.

Um ulterior encontro foi o dedicado ao *Petrarchismo nel Settecento e nell’Ottocento*, cujas actas ainda se encontram no prelo⁷. O petrarquismo arcádico erige-se em fenómeno de regresso ao passado, ultrapassando o pretérito mais recente, ou seja, o século XVII. Todavia, a experiência lírica do século XVIII não pode deixar de ser compreendida à luz das novidades e das invenções do século precedente. Encontrar

⁷ Também editado em Roma, Bulzoni, a cura di Sandro Gentili e Luigi Trenti.

o Barroco na Arcádia, seguindo as pisadas de Calcaterra, significa também descobrir no petrarquismo arcádico as formas da ‘modernidade’ que articulam e actualizam um processo já secular. A experiência complexa que vai de Rolli a Parini, com todas as suas articulações internas, continua a ter por pressuposto fundador o estetismo do moderno, a beleza do real na sua transfiguração mítico-simbólica. A assunção de dados da realidade (um coche, uma paisagem urbana, um teatro, o ritual do café, do gelado ou do chocolate, a queda do cavalo de uma senhora nobre, etc.), no cosmos mítico e metafísico da beleza significante, é um modo de conceber a poesia, e portanto o petrarquismo, com as suas codificações e as suas heresias internas, que aproxima dos mais variados modos um Parini a um Foscolo e assim por diante, até Carducci e D’Annunzio. Verdadeira nova descontinuidade, nesse sentido, é a representada por um Pascoli mas o discurso sobre o seu petrarquismo é tão subtil e delicado que merecia ser verdadeiramente aprofundado em estudo específico.

A série de congressos coordenada por Quondam culminou com o grande congresso de 2004, em Bolonha, *Il petrarchismo: un modello di poesia per l’Europa*, cujas actas se encontram em preparação⁸. Uma grande empresa, dividida em sessões plenárias e paralelas, em cujo âmbito a multiplicação de horizontes de pesquisa foi, programaticamente, riquíssima. Algumas linhas de investigação mantiveram-se inabaláveis. Uma delas é a perspectiva europeia, fruto da qual só se pode ler a história do petrarquismo analisando a sua complexidade e as suas capacidades de inclusão, com transplantes em terras francesas, ibéricas, inglesas, etc. A imagem falsamente homogénea do nosso petrarquismo do século XVI ficará melhor ilustrada, na sua efectiva pluralidade, com o conhecimento, além do mais, da diversidade da sua recepção

⁸ A cura di Amedeo Quondam, Gian Mario Anselmi, Floriana Calitti, Loredana Chines, Roberto Gigliucci, Paola Vecchi Galli, Roma, Bulzoni.

no estrangeiro, com a complexidade do classicismo, dos diversos maneirismos, da hibridação dos modelos, das declinações metafísicas, conceptistas, erótico-canoras, madrigalescas, etc. Uma outra linha de método que dominou o congresso foi a interdisciplinaridade e, sobretudo, o propósito de estabelecer relações de colaboração e confronto entre literatos e musicólogos. A difusão do madrigal e da poesia para música entre os séculos XVI e XVII, até ao *boom* editorial de tipologias antológicas específicas, como o *Gareggiamento poetico* de 1611⁹, deve ser perscrutado por literatos que não renunciem a sinergias com musicólogos. O petrarquismo musical é um dado sócio-antropológico perfeitamente complementar do puramente literário.

Naturalmente que, por ocasião do centenário, toda a Europa foi teatro de simpósios sobre Petrarca e o petrarquismo, desde o seu extremo ocidente, onde, em Coimbra, teve lugar um requintado encontro de estudo coordenado por Rita Marnoto¹⁰, até à oriental Varsóvia, onde Piotr Salwa dirigiu um fervilhante congresso multilingue¹¹. Com efeito, a Europa, ao longo da sua história, sempre encontrou no petrarquismo uma linguagem poética comum, uma cepa identitária a partir da qual foram germinando individualidades nacionais, cujos produtos, ao circularem, renovaram e hibridaram também a própria poesia italiana. Aliás, a força do petrarquismo não foi tirânica, se se configurou como um sistema linguístico-ideológico tão tolerante que

⁹ Acerca do qual, Alessandro Martini, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, “Lettere italiane”, 4, 1981, pp. 529-548.

¹⁰ Cujas actas foram publicadas: *Petrarca 700 anos*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005. Não se deixe de ver, também de Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Universidade de Coimbra, 1997.

¹¹ *La tradizione del Petrarca e l’unità della cultura europea*, Varsóvia, 27-30 de Maio de 2004, com actas no prelo.

conseguiu incluir as mais problemáticas diferenças. O êxito do século XX, como dissemos, é representativo dessa história: no caldeirão oficial do *Novecento*, o petrarquismo manteve uma identidade plural que, porquanto desfigurada, se faz ainda mais lancinante. A ponto de se poder dizer que a poesia, na Europa, é o petrarquismo.

Também a actividade editorial, pelo que diz respeito a textos petrarquistas, assinalou notáveis incrementos nos anos mais recentes. Limitando-nos ao domínio da casa-mãe da italianística, eis um elenco (obviamente não exaustivo!) de alguns títulos de relevo publicados nos últimos dez anos:

- Bernardo Tasso, *Rime*, 2 vol., a cura di Domenico Chiodo e Vercingetorige Martignone, Torino, Res, 1995.
- Dragonetto Bonifacio, *Rime*, a cura di Raffaele Girardi, Fasano, Schena, 1995.
- Veronica Gambarà, *Le rime*, a cura di Alan Bullock, Firenze, Olschki, 1995.
- *Rime de gli Accademici Eterei*, a cura di Ginetta Auzzas e Manlio Pastore Stocchi, introduz. di Antonio Daniele, Padova, CEDAM, 1995.
- Veronica Franco, *Rime*, a cura di Stefano Bianchi, Milano, Mursia, 1995.
- *Rimatori politici ed erotici del Cinquecento genovese*, a cura di Stefano Verdino, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- *Versi et regole della nuova poesia toscana. In Roma per Antonio Blado d'Asola. 1539*, a cura di Massimiliano Mancini, Roma, Vecchiarelli, 1996.
- Luigi Tansillo, *Canzoniere edito ed inedito*, a cura di Erasmo Pèrcopo, [1926], n. ed., a cura di Tobia R. Toscano, Napoli, Liguori, 1996 (com recurso a manuscritos autógrafos pertença do editor).
- Baldassarre Olimpo da Sassoferrato, *Gloria*, a cura di Clito Bruschi, Sassoferrato, Centro Culturale “Baldassarre Olimpo”, 1996 (o mesmo editor e o mesmo crítico publicaram, em 1993, o *Linguaccio*).

- Ascanio Pignatelli, *Rime*, a cura di Maurizio Slawinski, Torino, Res, 1996.
- Diego Sandoval Di Castro, *Rime*, a cura di Tobia R. Toscano, Roma, Salerno, 1997.
- Remigio Nannini, *Rime*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, Res, 1997.
- Giacomo Zane, *Rime*, a cura di Giovanna Rabitti, Padova, Antenore, 1997.
- Vittoria Colonna, *Sonetti. In morte di Francesco Ferrante d'Avalos Marchese di Pescara (Edizione del ms. XIII, G, 43 della Biblioteca Nazionale di Napoli)*, a cura di Tobia Toscano, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1998.
- Orsatto Giustinian, *Rime*, a cura di Ranieri Mercatanti, Firenze, Olschki 1998.
- Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di M. Residori, Milano, Mondadori, 1998.
- Giuseppina La Face Bianconi, Antonio Rossi, *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, Firenze, Olschki, 1999.
- Berardino Rota, *Rime*, a cura di Luca Milite, Parma, Guanda, 2000.
- *La lirica rinascimentale*, a cura di Roberto Gigliucci, Introduz. di Jacqueline Risset, Roma, Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000.
- Isabella di Morra, *Rime*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Roma, Salerno, 2000 (amplia e reelabora o seu precedente contributo, *Per Isabella di Morra*, “Rivista di letteratura italiana”, 2, 1984, 3, pp. 519-554).
- Laura Battiferri Ammannati, *Il primo libro delle opere toscane*, a cura di Enrico Maria Guidi, Urbino, Accademia Raffaello, 2000.
- Benvenuto Cellini, *Rime*, a cura di Vittorio Gatto, Roma, Archivio Guido Izzi, 2001.
- *Rime diverse (Giulio 1545)*, a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, Torino, Res, 2001.
- Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Giuliano Tanturli, Parma, Guanda (Fondaz. Bembo), 2001.

- *Poeti del Cinquecento*, a cura di Guglielmo Gorni, Silvia Longhi, Massimo Danzi, Milano, Napoli, Ricciardi, 2001.
- Serafino Aquilano, *Strambotti*, a cura di Antonio Rossi, Parma, Guanda, 2002.
- Luigi Cassola, *Il canzoniere del codice Vaticano Capponiano 74*, a cura di Giuliano Bellorini, Piacenza, Tip.Le.Co., 2002 (“Biblioteca storica piacentina” 14).
- Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2003.
- Pietro Bembo, *Stanze*, a cura di Alessandro Gnocchi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- *Poetesse italiane del Cinquecento*, a cura di Stefano Bianchi, Milano, Mondadori, 2003.
- *Il “canzoniere” inedito del Domenichi ‘mantovanizzatosi’*. *British Library, Add. 16557*, a cura di Filippo Minetti, Pisa, ETS, 2003.
- Lodovico Domenichi, *Rime*, a cura di Roberto Gigliucci, Torino, Res, 2004.
- Anton Francesco Raineri, *Cento sonetti*, Torino, Res, 2004.
- Paride Ceresara, *Rime*, a cura di Andrea Comboni, Firenze, Olschki, 2004.
- *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di Gian Mario Anselmi, Keir Elam, Giorgio Forni, Davide Monda, Milano, Rizzoli, 2004.
- Fausto Sozzini, *Rime*, a cura di Emanuela Scribano, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004.
- Torquato Tasso, *Rime. Prima parte – Tomo I. Rime d’amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, a cura di Franco Gavazzeni e Vercingetorige Martignone, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004.
- Ludovico Martelli, *Rime*, a cura di Laura Amaddeo, Torino, Res, 2005.
- Bernardino Rota, *Egloghe pescatorie*, a cura di Stefano Bianchi, Roma, Carocci, 2005.

Note-se, em particular, que foram três as antologias de lírica do século XVI a sucederem-se umas às outras, em quatro anos, desde a de 2000, organizada por quem escreve (*La lirica rinascimentale*); passando pela publicação do primeiro volume, que continua a ser o único, da antologia da Ricciardi em 2001 (*Poeti del Cinquecento*); até à ágil coletânea, mas rica, da Rizzoli (*Lirici europei del Cinquecento*), editada por ocasião do congresso de Bolonha. Uma notável fibrilhação, se se pensar que, anteriormente, a última operação antológica tinha sido a de Giulio Ferroni, em 1978, sendo necessário remontar, retrocedendo no tempo, a 1958 para a de Daniele Ponchiroli; a 1957 para a recolha básica de Luigi Baldacci; e a 1941 para a de Carlo Bo¹². O volume do ‘Poligrafico dello Stato’ dedicado à *Lirica rinascimentale* é o único dos três organizado sob a égide de um único crítico, que é dizer, decorrente de propósitos de selecção e construção historiográfica arquetonicamente estabelecidos, não sei com que resultados, espero profícuos. Além disso, o critério de ordenação não é geo-histórico, baseando-se antes em gerações. Pelo contrário, o monumental tomo da Ricciardi, que saiu exactamente um ano depois, fruto do trabalho que há décadas era levado a cabo por vários estudiosos, possui indubitáveis qualidades filológicas, que dele fazem um texto indispensável (pelo Bembo de Gorni e pelo Berni de Silvia Longhi, mas não só), apesar de mostrar, por vezes, limites de actualização

¹² Vd., *Lirici del Cinquecento*, a cura di Carlo Bo, Milano, Garzanti, 1941; *Lirici del Cinquecento*, a cura di Luigi Baldacci, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, posteriormente, Milano, Longanesi, 1975; *Lirici del Cinquecento*, a cura di Daniele Ponchiroli, Torino, UTET, 1958, n. ed. a cura di Guido Davico Bonino, 1968; *Poesia italiana del Cinquecento*, a cura di Giulio Ferroni, Milano, Garzanti, 1978. (e vd. também a *Antologia della poesia italiana*, dir. da Cesare Segre e Carlo Ossola, 2, *Quattrocento-Settecento*, Torino, Einaudi, 1998, organizada com a colaboração de vários críticos; especificamente, a secção, “Petrarchisti e manieristi”, é fruto do trabalho de Marco Ariani).

bem patentes, sem que possa aspirar a uma interpretação global do fenómeno-petrarquismo. Objectivo esse visado, noutra perspectiva, pelos organizadores do volume da Rizzoli de 2004, em cujas páginas os poetas escolhidos se encontram dispostos segundo uma distribuição que é tanto geográfica, como formal, de modo a criar, na sua organização, um inquestionável efeito de riqueza, mas, além disso, um ecletismo que por vezes desorienta. Em todo o caso, trata-se de um instrumento muito inteligente e actualizado.

Em conclusão, face a tão significativa proliferação de edições, antologias e estudos sobre o petrarquismo, nestes últimos anos, o panorama geo-histórico e histórico-formal modificou-se? Tentemos propor uma sintética pontualização:

1. O modelo bembiano do classicismo vulgar mono-imitativo desfrutou de predominante importância na formação da língua comum que é o italiano literário, numa época em que a imprensa como *medium* ganhava crescente relevo.

2. O modelo bembiano não transformou, porém, a lírica do século XVI numa noite em que todos os gatos são pretos. O petrarquismo é *plural*¹³, compósito, por vezes feito de contrastes, sendo-o já no *corpus* das rimas de Bembo.

3. Entre os numerosos componentes e as numerosas instâncias que diversificam o petrarquismo a partir de dentro, há uma que é muito significativa e que está a ser objecto de novos estudos: a hibridação entre imitação petrarquescas e imitação dos clássicos.

4. Nessa linha, há que inserir um renovado interesse pela forma *epigramática*¹⁴, com as suas recaídas conceptuais, o so-

¹³ Há alguns anos que tenho vindo a insistir sobre o assunto. É a mesma a posição de Stefano Jossa no lúcido ensaio contido em, *Nel libro di Laura*, a cura di Luigi Collarile e Daniele Maira, Basel, Schwabe, 2004, pp. 91 ss.

¹⁴ Giorgio Forni, *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini, 2001.

neto e o madrigal, e, portanto, pelo determinante papel que desempenha enquanto ponto nodal conducente ao conceptualismo maneirístico-barroco.

5. A categoria de Maneirismo lírico, cuja discussão também foi retomada no congresso de 2004 em Bolonha (com intervenções de Ezio Raimondi, Amedeo Quondam, Giulio Ferroni, Andrea Gareffi e outros), não perdeu préstimo, no mínimo pelo que diz respeito à poesia da segunda metade do século XVI. Trata-se de compreender o fenómeno na sua significação histórica, enquanto chave genealógica do moderno, perspectivando-o à luz da forte relação que mantém com o Barroco, no quadro da grande charneira europeia constituída pelos séculos XVI e XVII.

6. As mais recentes pesquisas em torno da *gravitas*¹⁵ consentem uma descrição historiográfica cada vez mais definida e analítica da vertente lírica que vai da poesia ‘cortesã’ ao marinismo: o fenómeno de elevação do nível estilístico que se verifica em meados do século XVI e na segunda metade da centúria (do último Bembo a Della Casa e Tasso) mistura-se com a recuperação de motivos e imagens que eram próprios da lírica do tempo de Serafino Aquilano, mas com um novo nível de sublimação e *elatio*, facto não só formal, como ideológico, também por se situar após o aristocrático arranjo linguístico bembiano.

7. O petrarquismo será igualmente, e cada vez mais, motivo de observância, enquanto fenómeno sócio-antropológico de linguagem-espelho da comunidade dos cultos e dos civilizados. Aí reside a importância dos estudos sobre o petrarquismo de correspondência, que é dizer, sobre o relevo de que desfruta como circuito comunicativo, em sentido quer encomiástico, quer de relação *inter pares*.

¹⁵ Vd., por exemplo, Andrea Acribo, *Teoria e prassi della “gravitas” nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati, 2001.

8. O petrarquismo feminino, que desde sempre foi objecto de pesquisas específicas¹⁶, comporta uma interessante focalização não só sobre o sujeito da escrita, como também sobre o objecto de desejo lírico-amoroso, que são, pois, variantes internas no âmbito do sistema petrarquístico. Que não se esqueça, nessa economia, a lírica de amor homófilo, masculina e feminina, com as suas implicações classicísticas (modelos ovidianos, virgilianos, epigramáticos, etc.) e com o cunho transgressivo que lhe é próprio.

9. A distribuição geográfica do petrarquismo como critério ordenador e classificatório é sempre importante, mas deve ser temperada por elementos de compensação de sinal contrário, tais como: a ‘comunhão’ linguística do petrarquismo, sancionada, em termos gerais, pelas antologias coevas; a natureza nómade ou, pelo menos, as deslocações de alguns dos protagonistas (Della Casa veneziano, romano, toscano; Bernardo Tasso modelo para meridionais, tanto quanto para o público da planície do Pó, etc.).

10. Daqui decorre que o petrarquismo é fenómeno a ser estudado, cada vez mais, num quadro europeu: as investigações em torno das modalidades de recepção e transformação dos modelos italianos no estrangeiro ensinam-nos também muito acerca das diversas potencialidades e dos diferentes ânimos que fazem parte do nosso petrarquismo.

Naturalmente que estes são apenas alguns pontos de referência que se encontram na ordem do dia, por entre as novas rotas dos estudos sobre o petrarquismo. A abertura de horizontes, como em parte se viu, progrediu muito nos últimos anos. Nos venturos, mesmo que nos afastemos do ocasional umbigo do centenário, outras hipóteses não deixarão de ser confirmadas e renovadas e, sobretudo, os textos, em edições

críticas, em edições comentadas, continuarão a ser publicados. Faltam à chamada, na verdade, muitos *big*: faltam edições de Domenico Venier, de Giovanni Guidiccioni, de Iacopo Marmitta, de Lodovico Paterno, de Celio Magno, de Luigi Groto, etc. Alguns destes autores e outros ainda estão a ser alvo de pesquisas filológicas que passarão ao prelo dentro de tempos supostamente breves. O trabalho interpretativo em torno da complexidade do petrarquismo, que deixou de ser redutível a uma etiqueta simplificadora usada nos manuais, será cada vez mais robusto.¹⁷

¹⁶ Vd., recentemente, “*L’una et l’altra chiave*”. *Figure e movimenti del petrarchismo femminile europeo*, a cura di Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli, Mara Santi, Roma, Salerno, 2005.

¹⁷ Para uma bibliografia entre 1989 e 2000, vd.: Giorgio Forni, *Rassegna di studi sulla lirica del Cinquecento (1989-1999)*. *Dal Bembo al Casa*, “Lettere italiane”, 52, 2000, pp. 100-140; *Rassegna di studi sulla lirica del Cinquecento (1989-2000)*. II. *Dal Tansillo al Tasso*, “Lettere italiane”, 52, 2000, pp. 422-461.

O SÉTIMO CENTENÁRIO DE PETRARCA ENTRE PORTUGAL E A ITÁLIA

RITA MARNOTO

PETRARCA É UM MARCO MILIÁRIO na história da cultura: “Não é, de modo algum, uma forma ritualizada, a que faz de Petrarca um autêntico mestre do saber europeu, pai daquele Humanismo que tem no cruzamento entre saberes, *humanae litterae* e empenhamento cívico de fundo ético, uma das suas mais originais particularidades”, sublinha Gian Mario Anselmi ao iniciar a conferência que proferiu ao Congresso Internacional, *Petrarca 700 anos. O petrarquismo português*, organizado pelo Instituto Internacional da Casa de Mateus¹. Na verdade, remonta ao seu magistério o impulso à re fundação de uma Roma, de uma Itália e de um mundo à luz de uma perspectiva de grande alcance, pedra basilar daquele projecto inclusivo que hoje dizemos europeu.

Nascido em Arezzo, mantém, até meados do século, uma casa em Vaucluse, na Provença. Aí se retira para se dedicar à escrita. Contudo, as suas relações com a cúria de Avinhão e com a poderosa família dos Colonna são muito próximas. Visita o Norte da Europa e a Europa central. Mas a viagem que mais o impressiona é a que faz a Roma, em 1336. As ruínas do Império, que então se encontravam ao abandono,

¹ *Petrarca 700 anos*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005, p. 103.

comovem-no profundamente. Quatro anos depois, lá há-de regressar para ser coroado com louros, como os poetas da Antiguidade. Tinha recusado o convite que lhe fora feito pela Universidade de Paris para receber essa distinção. É que a Universidade de Paris era o grande baluarte da escolástica, esse mesmo método que Petrarca combatia. A partir de 1352, e até à sua morte, em 1374, deambulará por várias cidades do Norte da Itália. Bocácio, mais novo do que ele cerca de dez anos, censura-o por aceitar a protecção dos Visconti, que eram considerados tiranos. Responde-lhe com uma carta onde lhe diz que a única liberdade é a do espírito e que o seu espírito é verdadeiramente livre. Como autor de culto, não tardou também a ter os seus lugares de culto. Vacluse logo se tornou meta de peregrinação. Francisco de Holanda, quando regressa de Itália, em 1540, faz um desvio na rota dos Alpes para ir a Vacluse. Fixou a sua imagem num desenho aguarelado que constitui a primeira representação paisagística do lugar.

A amigos, funcionários das chancelarias, ou, até, a pessoas que só muito vagamente conhecia, solicitava com insistência notícias de manuscritos da Antiguidade que eventualmente se encontrassem adormecidos pelas prateleiras das suas bibliotecas. Não se tratava, de modo algum, de fazer uma mera colagem de um passado sobre um presente. É fascinante, considerado à luz da teoria hermenêutica contemporânea, o sentido que Petrarca confere à temporalidade. Ler os clássicos, ler os autores medievais, tem sentido em função de uma actualização que se oferece ao futuro, através do projecto humanista. Os objectivos civilizacionais da Antiga Roma são transpostos para a cerimónia do Capitólio, onde é coroado por um Senador romano, mas só depois de ter sido examinado pelo rei Roberto de Nápoles, que considerava a figura mais culta do seu tempo. Os ideais políticos da *urbs* são traduzidos através do apoio que dá a Cola di Rienzo, o que lhe custa o distanciamento da

família dos Colonna, seus protectores. Da mesma forma, e a cada momento, sujeita esse passado a uma eloquente análise crítica, particularmente severa para com a escolástica. A fórmula que faz dele o primeiro moderno tem um valor emblemático.

Em latim, escreveu tratados, cartas, um guia de viagem até à Terra Santa, comentários à margem dos livros que lia, e até as apostilhas às suas duas únicas obras em vulgar. Fez-nos crer que a sua língua era a dos autores áureos do Império romano. Escreveu duas obras em vulgar italiano, o *Cancioneiro* e os *Triunfos*, às quais, mesmo assim, deu títulos latinos, *Triumpho* e *Rerum vulgarium fragmenta*. Os *Triumpho* não foram acabados. Por sua vez, trabalhou no livro dos *Fragmenta* até ao fim dos seus dias e deixou ainda páginas em branco intercaladas para copiar mais poemas. Quando lhes chama *nugae*, deixa-nos perplexos. Sinceridade pura? Gosto de erudito, ao repetir o mesmo que Catulo dizia dos seus versos? Atitude de um humanista dividido entre o dever programático de usar só o latim, e as emoções da língua que criou? O certo é que, para o senso comum, Petrarca ficou célebre como amante de Laura. A sua poesia tem tamanha excelência e foi-lhe concedida uma tal autoridade literária que ficou consagrada por uma tradição que se estende até aos nossos dias.

O Cancioneiro, por antonomásia, foi o pilar sobre o qual se firmou a lírica moderna. Resulta de uma intersecção, extremamente refinada, entre a poesia da Antiguidade, *dolce stil novo* e herança trovadoresca. O cruzamento de componentes tão vários só é possível em função de uma plataforma comum muito forte: a intimidade com que o amante ousa desdobrar todos os acordes de uma alma que vive dividida entre o anseio de alcançar a felicidade à face da Terra, amando Laura como mulher, e a consciência pecaminosa de quem sabe que Laura é um anjo, e como tal só pode ser adorada à distância. Por essa via, Petrarca rasga aquele des-

centramento que é condição do ser que se pensa. Foi um criador de ficções. Se lhe chamam o primeiro moderno, é também porque criou interrogando, descentrando, tirando partido da ambiguidade. Colocou aos seus leitores dúvidas que ainda hoje continuam a suscitar vivas controvérsias, e não-de continuar a suscitá-las. Reinventou o seu nome quando foi aluno da Universidade de Montpellier. Não tinha nome de família. O seu pai chamava-se Petracco, diminutivo de Petro, e, a partir daí, construiu o nome de Petrarca, mais soante. Dedicou o seu amor a uma criatura cuja existência deixou envolta num halo de ambiguidades. Giovanni Colonna ter-lhe-ia escrito uma carta a dizer que esse amor era fingimento. Responde-lhe de forma enfática, queixando-se de quanto sofre por Laura. Mas a tal carta de Giovanni Colonna nunca foi encontrada. Expediente para criar um efeito de realidade? No seu mais querido manuscrito, Virgílio, anota a morte de Laura, na peste de 1348. Mas continua a dedicar-lhe versos como se estivesse viva. A personagem de Augustinus, no diálogo *Secretum*, diz que Laura era uma mulher casada que teve muitos filhos. Adverte Franciscus por amar o nome de uma mulher, um nome cujo som é semelhante ao da palavra que designa o louro com que são coroados os poetas laureados. Nos seus versos, tudo volta em torno de um centro, o “eu” do poeta. O célebre sentimento da natureza, o mais raramente referido sentimento do tempo, a figura feminina, tudo isso ganha forma literária em função da sua subjectividade. Laura é o centro aparente da poesia, o objecto da palavra, do desejo da palavra. O verdadeiro centro é o poeta. Por esta via, Petrarca consagra o lirismo como espaço de descentramento. Do poeta, faz um eterno peregrino por entre as fendas da linguagem. Da figura feminina, faz centro aparente e descentrado. Falar de alguém que é objecto de desejo e objecto de palavra, peregrinando pelo eterno vazio da linguagem. No limiar do Moderno, para lá do Moderno, é a essência do lirismo.

É dessa nesga de inquietude que brotam os fundamentos de um código poético de incidência secular que serviu de “auto-estrada” a todo o lirismo, para usar uma feliz expressão de Amedeo Quondam, até ao advento do Romantismo². Na literatura portuguesa, a imitação de Petrarca ficou traduzida através de um fenómeno extraordinariamente rico, o petrarquismo português. A distância, no espaço e no tempo, que corria entre a ponta ocidental da Europa, e esse centro irradiador de modelos dotados de uma enorme capacidade propulsora, que era a Itália, favoreceu fenómenos de hibridismo que só muito parcelarmente encontraram correspondente noutras literaturas europeias. A vitalidade do petrarquismo português decorre, em boa parte, da facilidade com que o antigo e o novo entram em diálogo franco, num panorama aberto mas, ao mesmo tempo, caracterizado por permanências de substrato muito activas. Essa articulação encontrou em Camões, sem dúvida, o seu genial intérprete, pelo modo como soube representar o dissídio entre a Terra e o Céu, entre o bicho tão pequeno e a desmesura dos seus anseios. Mas está bem patente na actualidade, quer no plano da criação literária, quer em âmbito crítico, e sem se restringir à cultura erudita. *Laura*: foi o nome escolhido para a revista de arquitectura da Universidade do Minho.

A vastidão dos territórios postos em movimento pela figura de Francesco Petrarca e pela tradição que do seu magistério irradia erigiu-se, pois, com as celebrações do sétimo centenário do seu nascimento, em motivo particularmente propício para a dinamização do intercâmbio cultural luso-italiano.

Recorde-se, antes de mais, que para preparar as comemorações o Governo italiano criou uma Comissão Nacional, presidida por Michele Feo. Na página <<http://www.franciscus.unifi.it/>>, encontram-se disponíveis muitas informações

² *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Modena, Istituto di Studi Rinascimentali, Panini, 1991.

acerca de eventos, projectos e publicações associados à efeméride. O ponto da situação, com respeito à edição nacional da obra do poeta e a outros projectos de investigação em curso, fica contido no nutrido catálogo da exposição que em finais de 2003 foi inaugurada em Arezzo, para depois ser vista em outras cidades italianas³. Actualmente, está em curso a realização de um dicionário temático e de uma outra exposição, desta feita dedicada à biblioteca de Petrarca. Subjaz-lhe, também neste caso, um trabalho de investigação cujas conclusões irão ser sintetizadas, da mesma forma, no catálogo da mostra. Sob a égide dessa comissão, foram publicados alguns textos do Petrarca latino⁴.

Pelo que diz respeito ao Petrarca em vulgar, tem o público-leitor à sua disposição guias indispensáveis para uma abordagem em profundidade dos *Rerum vulgarium fragmenta* e dos *Triumphii*. Em 1996, na colecção I Meridiani, foram editados dois portentosos comentários, um ao Cancioneiro, feito por Marco Santagata, outro aos *Triumphii*, com as rimas extravagantes e o *codice degli abbozzi*, por Vinicio Pacca e Laura Paolino⁵. Do comentário à primeira dessas obras, foi feita uma

³ *Petrarca nel Tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere*, a cura di Michele Feo, Comitato Nazionale per il VII Centenario della Nascita di F. Petrarca, 2003.

⁴ Foram editados pela Comissão do Centenário ou com o seu apoio: F. Petrarca, *Senile V 2*, a cura di M. Berté, Firenze, Le Lettere, 1998; E. Rauner, *Petrarca-Handschriften in Tschechien und in der slowakischen Republik*, Padova, Antenore, 1999; Federica Santirosi, *Le postille del Petrarca ad Ambrogio (codice parigino Lat. 1757)*, Firenze, Le Lettere, 2004; Laura Refe, *Le postille del Petrarca a Giuseppe Flavio (codice parigino Lat. 5054)*, Firenze, Le Lettere, 2004; Francesco Petrarca, *Contra eum qui maledixit Italie*, a cura di Monica Berté, Firenze, Le Lettere, 2005; Francesco Petrarca, *Invective contra medicum. Invetiva contra quemdam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*, a cura di Francesco Bausi, Firenze, Le Lettere, 2005.

⁵ Francesco Petrarca, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, com sucessivas reimpressões.

nova edição actualizada em 2004⁶. Entretanto, a um panorama já por si tão rico, veio-se a acrescentar, mais recentemente, o monumental comentário ao Cancioneiro que Rosanna Bettarini há longos anos tinha em preparação⁷.

No quadro do intercâmbio luso-italiano, e continuando a fixar a nossa atenção sobre o que se tem vindo a fazer em Itália, não escassearam focos de dinamização. A presença de Petrarca em Portugal foi objecto de ensaios especializados, de intervenções em congressos⁸ e de apresentações panorâmicas. Os estudiosos do petrarquismo foram presenteados com a notícia da posse, por parte da Fundação Calouste Gulbenkian, de um importante manuscrito com o Cancioneiro e os *Triumphii*, decorado com delicadas iluminuras, que foi executado pela *bottega* florentina de Francesco d'Antonio del Chierico. Adquirido pelo próprio Gulbenkian, sofreu depois danos que implicaram um aturado e delicado trabalho de restauro, pelo que permaneceu inacessível durante um certo período de tempo. O seu estudo específico foi levado a cabo por Aires A. Nascimento, num ensaio que

⁶ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004. A mesma editora projecta lançá-lo, brevemente, numa modalidade económica de grande tiragem. Foi também editado, no presente ano de 2006, em tradução polaca.

⁷ *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 v.

⁸ A saber, “Petrarca in Portogallo. ‘Ad eorum littus irem’”, conferência apresentada ao *Convegno Internazionale di Studi Petrarca nel Mondo*, realizado em Incisa in Val d’Arno em Julho de 2004; e “Laura bianca, Bárbara nera. Le letture di Camões come riconversione al canone”, conferência apresentada ao congresso realizado na Universidade de Bolonha, *Il Petrarchismo: un Modello di Poesia per l’Europa. Convegno Internazionale di Studi*, em Outubro do mesmo ano. As actas desses congressos encontram-se em preparação. Recorde-se também “Riscoprire Petrarca. Petrarca, Camões, Manuel Alegre, Alexandre O’Neill”, conferência realizada no Departamento de Línguas e Culturas Neolatinas da Universidade de Florença. Proferidas por Rita Mamoto.

publicou em Itália, na revista *Cultura Neolatina*⁹. Essas páginas erigem-se em oportunidade, além do mais, para a revisão de questões que se prendem com a presença de manuscritos de Petrarca nas bibliotecas portuguesas. Por sua vez, num artigo editado na revista *Crítica del Testo*, Rita Marnoto desenha o percurso do petrarquismo português quinhentista, acompanhando o modo como é elaborada a translação recriativa do soneto de abertura do Cancioneiro¹⁰. No quadro das visões de conjunto do fenómeno do petrarquismo, a especificidade da situação portuguesa é contemplada pela antologia *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, organizada por Gian Mario Anselmi, Keir Elam, Giorgio Forni e Davide Monda, bem como pelos números temáticos com que as revistas *In Forma di Parole* e *L'Erasmus* recordaram a efeméride. Na antologia de Anselmi, a nota de apresentação do petrarquismo português, assinada por Roberto Mulinacci, é acompanhada por uma antologia poética bilingue¹¹. Também a introdução crítica de Valeria Tocco publicada em *In Forma di Parole* tem por sequência um florilégio bilingue¹². Por sua vez, em *L'Erasmus*, Rita Marnoto faz uma interpretação do petrarquismo português, focando as suas relocações a Leste e a Oeste¹³.

Se, de Itália, passarmos para Portugal e para as actividades promovidas no mesmo âmbito, destacam-se dois congressos,

⁹ “Manuscrito quatrocentista de Petrarca na Coleção Calouste Gulbenkian, em Lisboa: *Canzoniere e Triumph*”: *Cultura Neolatina*, 64, 3-4, 2004, pp. 325-410.

¹⁰ “*Spero trovar pietà, nonché perdono*. Tradução e imitação no lirismo português do século XVI”: *Crítica del Testo*, 6, 2, 2003, pp. 837-851.

¹¹ “Un’immagine del petrarchismo portoghese”, de Roberto Mulinacci, pp. 1073-1129 da citada antologia, Milano, Rizzoli, 2004.

¹² “Petrarca in Portogallo”, a cura di Valeria Tocco: *In Forma di Parole*, 2, 1 [*Petrarca in Europa*], 4^a s., 24, 4, 1, 2004, pp. 110-196.

¹³ Rita Marnoto, “*Dove Petrarca scrisi. Loco beato*. Petrarchismo transculturale: il Portogallo del Cinquecento nelle rotte oceaniche”: *L'Erasmus*, 22, 2004, pp. 54-60.

o *Segundo Encontro de Italianística. Petrarca 700 Anos. Instituto de Estudos Italianos 75 anos*, organizado a 4 e 5 de Maio de 2004 pelo Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e o 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 apresentadas à Universidade de Coimbra a 14 de Junho. As actas dos dois simpósios foram publicadas conjuntamente num volume que se reparte por quatro secções¹⁴: *Petrarca na actualidade* (Luciana Stegagno Picchio, João R. Figueiredo, Xosé Manuel Dasilva, Vasco Graça Moura, Fernando J. B. Martinho e Giulio Ferroni); *A afirmação do cânone na Itália do “Cinquecento”* (Gian Mario Anselmi, Roberto Gigliucci, Manuel Cadafaz de Matos e Amedeo Quondam); *Percursos do petrarquismo na Península Ibérica* (Rita Marnoto, Maria Manuela Toscano, Sylvie Deswarte-Rosa, Soledad Pérez-Abadín Barro, Maria Manuel Baptista, Hélio J. Alves e Giulia Poggi); e *O tempo de Petrarca* (Leonel Ribeiro dos Santos e Giona Tuccini). Por sua vez, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Ernesto Rodrigues e Isabel Almeida integraram no ciclo *Do Renascimento ao Barroco* a conferência “Petrarca, entre Portugal, a Itália e as rotas oceânicas”, proferida por Rita Marnoto a 22 de Março de 2004.

Quanto à actividade editorial levada a cabo por revistas portuguesas especializadas, dedicaram números monográficos a Petrarca e ao petrarquismo a *Revista Portuguesa de História do Livro*, com um conjunto de estudos, repartido por dois números, que homenageia Eugenio Garin¹⁵, e *Euphrosyne. Revista de Filologia Clássica*¹⁶. Na primeira colaboram José V. de Pina

¹⁴ *Petrarca 700 anos*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005.

¹⁵ Ano 8, n. 15 e 16 de 2004.

¹⁶ N. s., 33, 2005.

Martins, Rita Marnoto, Jean Lacroix, Enric Tormo Ballester, Manuel Cadafaz de Matos, Vanda Anastácio, Francesco Soave, Luís André Nepomuceno e Maria Valentina Mendes. A segunda publica uma série de estudos que privilegia a vertente latina, de Alain Michel, Francesco Tateo, Silvia Rizzo, Rodney Lokaj, Alejandro Coroleu, Fabio Stok, Guillermo Serés, Maria Elisa Lage Cotos, Ida Mastrorosa, Carlo Santini, Jan den Boeft e Ana María Sánchez Tarrío. Na secção de recensões, é incluída uma nota, redigida por Aires A. Nascimento, sobre as edições da obra de Francesco Petrarca que têm vindo a ser dadas ao prelo em França¹⁷. Também em Portugal se esperam avanços no sentido da disponibilização da sua obra latina em tradução portuguesa. O texto das epístolas *Familiares* está a ser traduzido para Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Pelo que diz respeito ao Petrarca em vulgar, o centenário do nascimento coincidiu com a edição da primeira tradução completa¹⁸, publicada em Portugal, do *Cancioneiro e dos Triumphi*, elaborada por Vasco Graça Moura. Em ambos os volumes, original italiano e versão portuguesa são colocados face a face, precedidos por uma introdução e acompanhados por algumas notas explicativas. O *Cancioneiro* foi galardoado com o prémio internacional Diego Valeri 2004, no âmbito do prémio Monselice para a tradução. A atribuição à mesma obra, pela Universidade de Coimbra, no presente ano de 2006, do prémio de tradução para poesia Paulo Quintela, mostra como os caminhos que passam por Petrarca e pela difusão e recriação do seu magistério, entre Portugal e a Itália, correm por vias convergentes.

¹⁷ Pp. 484-486.

¹⁸ Acerca da identidade do primeiro tradutor do *Cancioneiro* para castelhano, o judeu de origem portuguesa Salomão Usque, escreveu António Andrade, “A figura de Salomão Usque: a face oculta do humanismo judaico-português”: *Gramática e Humanismo. Actas do Colóquio de homenagem a Amadeu Torres*, Miguel Gonçalves et alii (org.), Braga, Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, 2005, vol. 2, pp. 15-25.