





COMENTÁRIO A CAMÕES



O original foi sujeito a apreciação científica por

Sebastião Tavares Pinho

Maria Lucília Gonçalves Pires

Jorge Alves Osório

Título: *Comentário a Camões, vol. 2*
coordenação e tradução de Rita Marnoto

© Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 2012

Todos os direitos reservados

ISBN 978-972-795-329-5

Comentário a Camões

vol. 2 Sonetos

coordenação de
Rita Marnoto

*Amor, que o gesto humano n'alma escreve (Maurizio Perugi),
Seguia aquele fogo, que o guiava (Clelia Bettini), Os vestidos
Elisa revolvía (Clelia Bettini), Amor, co a esperança já perdi-
da (Marimilda Rosa Vitali), Cara minha inimiga, em cuja
mão (Maurizio Perugi)*

Centro Interuniversitário
de Estudos Camonianos

Cotovia



Índice

Introdução	9
Sonetos	13
<i>Amor, que o gesto humano n' alma escreve</i> (Maurizio Perugi)	15
<i>Seguia aquele fogo, que o guiava</i> (Clelia Bettini)	19
<i>Os vestidos Elisa revolvía</i> (Clelia Bettini)	27
<i>Amor, co a esperança já perdida</i> (Marimilda Rosa Vitali)	35
<i>Cara minha inimiga, em cuja mão</i> (Maurizio Perugi)	39
Bibliografia	45
1. Edições de referência da obra de Camões	47
2. Outras edições e comentários a Camões	47
3. Manuscritos em edição	52
4. Textos literários de referência	53
5. Estudos	54
Ensaio	55
Maurizio Perugi, Acheegas ao comentário do soneto <i>Amor, que o gesto humano n' alma escreve</i>	57
Clelia Bettini, De Cartago ao Helesponto. Dois sonetos camonianos de inspiração clássica	75
Marimilda Rosa Vitali, As cadeias da esperança	103
Maurizio Perugi, Acheegas ao comentário do soneto <i>Cara minha inimiga, em cuja mão</i>	129
Autores	165



Introdução

Se há autor da literatura portuguesa que tem vindo a suscitar um apreço constante e intenso, ao longo dos tempos, entre Portugal e tantas outras latitudes do globo, esse autor é Luís de Camões. A sua lírica, escrita há mais de cinco séculos, é pedra basilar de um cânone de incidência nacional e mundial, no qual sucessivas gerações de leitores da mais variada índole se têm vindo a reconhecer.

Sob o ponto de vista literário, esse estatuto assenta numa recriação sem par do código petrarquista e também do neoplatonismo dos séculos XV e XVI, o que implica quer uma forte renovação de toda a anterior tradição peninsular à luz de um novo contexto europeu, quer uma singular e genial declinação desses modelos. A partir daí, o rasto de Camões estende-se ao longo de uma linha ininterrupta. Nos nossos dias, o lírico continua a falar a linguagem das novas gerações, como bem o mostra a facilidade com que os seus versos passam dos manuais escolares para os palcos da música rock, e continua a ser fonte primordial de motivação literária, se um dos maiores poetas portugueses da actualidade, Vasco Graça Moura, confessa que Camões é uma espécie de «sombra tutelar» que lhe ocorre naturalmente e o faz «respirar melhor» na sua língua e na sua escrita.

Um arco temporal tão alargado acumula interpretações e leituras que são inigualáveis lições de erudição ou até verdadeiros rasgos de génio, a par com outras, tão imprecisas e aleatórias, que chegam a redundar em autênticos atentados ao nome do poeta. Mas um autor canónico vive no tempo, em continuidade, e resiste às suas usuras porque, da mesma feita, se sobrepõe ao tempo. Para utilizar a imagem de Italo Calvino, persiste sempre como ruído de fundo, capaz de responder às perguntas que cada época e cada grupo de leitores lhe dirige.

O comentário à lírica de Camões levado a cabo pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos é feito por um grupo de experientes críticos, portugueses e estrangeiros, que, ao estudar a obra do poeta numa dimensão verdadeiramente europeia, mostra bem a

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

imensidão das fronteiras literárias por entre as quais o poeta se move. Dirige-se a um público constituído por estudantes de nível avançado e por estudiosos de Camões, situando-se numa plataforma de convergência. Nesse sentido, procede por estratos, entre uma primeira abordagem mais simples das matérias e níveis interpretativos mais complexos.

O comentário é um aparato de ilustrações verbais, destinado a tornar mais compreensível um texto, o qual ganha sentido exclusivamente na relação que mantém com esse texto. Tomado por si, não tem valor de texto, porquanto desprovido de autonomia comunicativa. Inscreve-se entre emissor e receptor, como um decriptador da mensagem, e a sua função é semelhante à que se costuma designar como metalinguística, mas fica para além dos aspectos linguísticos, pelo que será caso de dizer metacomunicativa. É nestes termos que Cesare Segre o define, logo no início do seu célebre ensaio *Per una definizione del commento ai testi*. O comentário não tem autonomia, dado que explicita um outro texto, mas ao fazê-lo é também produtor de um sentido, que é correlato ao momento em que é escrito e ao público a que se dirige.

Nos tempos que correm, são cada vez mais fortes os sinais da necessidade de uma renovada atenção à letra do texto camoniano, e é nesse plano que o comentário assume uma função basilar. Como diz Aguiar e Silva, na introdução ao seu livro de ensaios sobre Camões intitulado *A lira dourada e a tuba canora*, o suporte da materialidade de cada texto camoniano e a moldura constituída pelos outros textos que o envolvem são os grandes fundamentos da sua interpretação hermenêutica, pelo que, quando não lhes é dada primazia, a actividade crítica facilmente se esvai numa espuma efémera. Essa atitude metodológica centrada sobre a substância do texto camoniano é fundamental para o seu mais profundo conhecimento, em todos os planos, e o comentário, enquanto ilustração verbal, será uma das melhores formas de a explorar. Uma forma *concreta e real*, que são precisamente os termos através dos quais Walter Benjamin caracteriza o comentário.

É tomado como texto de referência o volume das *Rimas* preparado por Costa Pimpão, resultado de um trabalho que saiu pela primeira vez em 1944 e que encontrou a sua última forma na edição de 1973, sucessivamente reeditada. Corrigem-se lapsos ou gralhas edito-

INTRODUÇÃO

riais pontualmente, conforme é devidamente assinalado, e quando necessário actualiza-se a grafia de acordo com as normas em vigor.

O comentário articula-se em cinco pontos, de modo a organizar de forma clara e metódica os vários aspectos tratados, mas deixando a cada crítico um espaço próprio para a modulação desses itens, em correlação com a especificidade de cada poema.

O ponto 1 visa um quadro geral de informações e questões relativas à composição. Compreende uma síntese do seu conteúdo global e uma apresentação da sua estrutura, com eventual explicitação de casos, episódios, figuras ou fontes que nela ocupam um lugar central, e referência a comentários e interpretações precedentes de particular impacto na sua leitura.

O ponto 2 incide sobre aspectos filológicos ligados à materialidade do texto e à sua transmissão, com indicação remissiva das fontes primordiais, impressas e manuscritas, bem como dos trabalhos onde é feito o registo de variantes, e indicação do texto de base escolhido por Costa Pimpão (e eventualmente por outros editores), apresentando um balanço crítico acerca desse conjunto de questões.

Por sua vez, o ponto 3 contempla assuntos relacionados com a forma métrica da composição, o seu esquema e a sua estruturação.

O ponto 4 organiza-se em torno do comentário pontual de palavras, sintagmas ou versos do poema. No caso de composições mais longas (odes, canções, etc.), faz-se uma chamada para toda a estrofe, com a sua paráfrase, ao que se seguirá o comentário pontual dos seus elementos.

No ponto 5, é apresentada uma bibliografia passiva específica sobre o poema, que não contempla comentários ou estudos gerais. Numa secção final, reúne-se o elenco da bibliografia citada pelos vários comentadores, que é funcional a cada grupo de composições.

Um comentário trabalha elementos que, num texto (neste caso, num poema), estão dispostos sintagmaticamente, isto é, segue o fraseado desse texto pela sua ordem material. É certo que pode reenviar para outros textos e para passos da obra do autor, numa dimensão paradigmática, de sistematização. Mas, de uma forma ou de outra, o primeiro aspecto tende a sobrepor-se ao segundo. Diferentemente, o ensaio crítico tende a valorizar a dimensão paradigmática, ao descortinar,

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

pôr em relevo, organizar e sistematizar elementos do texto que o comentário explicita.

Uma segunda secção de cada volume reúne ensaios que desenvolvem e aprofundam assuntos relacionados com cada uma das composições objecto de comentário, mas não enquadráveis na sua dimensão breve, mostrando bem, na variedade de assuntos e abordagens, a inesgotável riqueza da obra lírica de Camões.

Rita Marnoto
Coordenadora da Quarta Linha de Investigação
do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

Sonetos





Amor, que o gesto humano n'alma escreve,
vivas faíscas me mostrou um dia,
donde um puro cristal se derretia
4 por entre vivas rosas e alva neve.

A vista, que em si mesma não se atreve,
por se certificar do que ali via,
foi convertida em fonte, que fazia
8 a dor ao sofrimento doce e leve.

Jura Amor que brandura de vontade
causa o primeiro efeito; o pensamento
12 endoudece, se cuida que é verdade.

Olhai como Amor gera num momento,
de lágrimas de honesta piedade
14 lágrimas de imortal contentamento.

(*Rimas*, Soneto 42, p. 137)

1. Com recurso à exploração de alguns dos estereótipos próprios do código petrarquista, o soneto, apesar da sua aparência enigmática, não faz mais do que descrever uma cena bem simples, contada pelo eu lírico enquanto amador, ou seja, aconteceu que um dia viu a mulher amada no acto de chorar, pelo que, por sua vez, ele próprio subitamente começou a chorar. Logo após esta descrição, que ocupa as duas quadras, no primeiro terceto o eu lírico é induzido pelo próprio sentimento amoroso a interpretar o pranto da mulher como uma manifestação de benevolência para com ele próprio. Não tem, contudo, a coragem de acreditar nisso, porque se se provasse ser verdade, correria o risco de enloquecer. No último terceto, o autor, dissociando-se do eu lírico, chama a atenção do leitor (*Olhai*) para o poder sobrenatural de Amor, na medida em que é capaz de gerar lágrimas a partir de lágrimas. No primeiro caso, o pranto é apenas sinal de compaixão. No segundo caso, é sinal de uma felicidade não menos imortal do que ilusória.

Este soneto é exemplo de uma atitude tipicamente maneirista. Primeiro, o autor descreve um espectáculo tão comum, como o de

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

uma mulher a desfazer-se em lágrimas, em termos singularmente enigmáticos. A cada detalhe fisionómico substitui-se o seu equivalente metafórico, numa acumulação que só um leitor bem treinado na linguagem petrarquista está em condições de decifrar. Depois, no final do soneto, é o próprio autor que assinala, com evidente complacência, a singularidade do fenómeno descrito. Esta resulta, em boa parte, da exagerada importância de alguns detalhes — o que, tanto na poesia como na pintura, é um traço eminentemente típico do Maneirismo.

Além disso — como, aliás, foi oportunamente sugerido por Faria e Sousa —, um soneto como este é indício do grande êxito que teve na época a literatura dos emblemas, iniciada por Andrea Alciato. O seu livro de *Emblemata* saiu no ano de 1534, em Paris. Um emblema é constituído por uma imagem visual, por cima da qual se lê uma devise, que geralmente é uma frase curta, e por baixo da qual há um pequeno texto explicativo. A moda dos emblemas difundiu-se, antes de mais, na literatura francesa, e logo se alargou à Península Ibérica. Inserindo-se dentro desta corrente, o nosso soneto pode também ser analisado, portanto, como uma glosa a colocar sob um emblema virtual. No caso em apreço, tratar-se-ia muito provavelmente de um alambique.

2. O soneto conta como testemunhos com o *Manuscrito apenso* e com a segunda edição das *Rimas* (1598: 3), onde foi editado pela primeira vez. É excluído da edição crítica de Leodegário de Azevedo Filho, que o integra no *corpus possibile*: «quando o duplo testemunho [quincentista] incontestado vier apenas de MA [*Manuscrito apenso*] e RI [*Rimas*, 1598], sem que o texto apareça em qualquer outro manuscrito da época, ainda que sem indicação de autoria [...], embora o soneto possa ser de Camões, por medida de precaução, não deverá ainda integrar o *corpus irreductível*» (*Lírica de Camões* 1, 1985: 255).

3. Soneto com esquema ABBA ABBA CDC DCD.

4. 1 *Amor, que o gesto humano n'alma escreve* 'Amor, que desenha e imprime na alma a imagem do rosto humano'. Assim, segundo uma teoria que, remontando a Aristóteles, foi detalhadamente desenvolvida por Marsilio Ficino, a memória guarda a imagem que viu uma vez, sendo capaz, a partir daí, de a evocar. Neste verso, onde ecoa muito

AMOR, QUE O GESTO HUMANO N'ALMA ESCREVE

fielmente um outro *incipit* de um soneto de Garcilaso de la Vega, o autor também alude à terminologia própria dos sintomas de amor.

3-4 *donde um puro cristal ... alva neve* Em conformidade com um conjunto de estereótipos codificados pela linguagem petrarquista, as *fáscas* são os olhos da mulher amada, as *rosas* e a *neve* aludem às cores da sua face e o *cristal* representa as lágrimas. Em suma, o espectáculo que Amor aqui mostra ao seu sequaz, é uma mulher no acto de chorar.

5 *A vista, que em si mesma não se atreve* Ao pé da letra: o eu lírico não se atreve a olhar-se a si próprio. Para entender este verso, que é o mais enigmático da descrição, é preciso lembrar que, na doutrina neoplatónica, o amador se transforma no ser amado, com ele se identificando. Portanto, contemplar a mulher amada é a mesma coisa que contemplar-se a si próprio, o que, além de ser psicologicamente difícil, comporta o risco de cegueira, porque, de acordo com o código petrarquista, a mulher amada é identificada com o sol.

6-8 *por se certificar do que ali via, / ... doce e leve* Apesar de normalmente não se atrever a olhar para a mulher amada, desta vez o amador ousa fazê-lo, e no momento em que se dá conta que a mulher está a chorar, os seus próprios olhos convertem-se em fontes, sofrendo uma metamorfose que já estava em Petrarca. Isto é, também ele começa de repente a chorar, o que lhe serve de desabafo, pois as lágrimas aliviam a dor, tornando-a mais suportável.

9-11 *Jura Amor ... verdade* Neste ponto, o eu lírico pergunta-se qual seria a causa do pranto da mulher amada. Conforme lhe sugere o seu próprio sentimento de amador, as lágrimas seriam sinal da benevolência da mulher para com ele. Entretanto, caso o amador acredite nessa explicação, arrisca-se a enlouquecer por excesso de felicidade (é o *imortal contentamento* do v. 14).

10 *o primeiro efeito* Refere-se às lágrimas da mulher, que precedem as do amador.

13 *de lágrimas de honesta piedade* Ao chorar, a mulher teria manifestado a sua própria compaixão, na medida em que o seu recato lho permitia.

14 *imortal* Adjectivo que remete para o estatuto que cabe a Amor na doutrina neoplatónica.

Maurizio Perugi



Seguia aquele fogo, que o guiava,
Leandro, contra o mar e contra o vento;
as forças lhe faltavam já e o alento,
4 Amor lhas refazia e renovava.

Depois que viu que a alma lhe faltava,
não esmorece; mas, no pensamento,
(que a língua já não pode) seu intento
8 ao mar que lho cumprisse, encomendava.

— Ó mar (dezia o moço só consigo),
já te não peço a vida; só queria
11 que a de Hero me salves; não me veja...

Este meu corpo morto, lá o desvia
daquela torre. Sê-me nisto amigo,
14 pois no meu maior bem me houveste enveja!

(*Rimas*, Soneto 61, p. 147)

1. O soneto retoma a célebre história de Hero e Leandro, um tema da antiguidade clássica. A virgem Hero, sacerdotisa de Afrodite na cidade de Sesto, e o jovem Leandro encontram-se por ocasião das celebrações em honra da deusa e enamoram-se de imediato. Todavia, o seu amor é um amor impossível. Hero vive fechada numa torre ao pé do Helesponto (o actual estreito de Dardanelos, que separa o Mar Egeu do Mar de Mármara, que fica a sul de Istambul). É vigiada, dia e noite, por uma ama, ao passo que Leandro vive do outro lado do estreito, na cidade de Abidos. Mas a paixão que os liga é tão intensa que o leva a atravessar o estreito a nado, todas as noites, guiado pela luz de um facho que Hero acende para lhe servir de guia. Os dois amantes ficam juntos até ao nascer do dia, que é quando Leandro faz a viagem de regresso, para voltar a Abidos. Os meses passam, e começa o mau tempo, com ventos fortes, vagas cada vez mais altas. Uma noite, enquanto o jovem atravessa o braço de mar que o afasta da amada, o vento apaga a tocha que lhe servia de guia, e ele, desorientado, acaba por morrer, submerso pela ondas. Hero, sem o ver chegar, pensa que foi abandonada, mas de manhã encontra a derradeira prova do amor

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

de Leandro, quando o mar faz dar à costa o corpo do seu amado. Então, é invadida pelo desespero e deita-se da torre abaixo, aquela torre que tinha sido templo e prisão do seu amor, assim se unindo ao amado, morto nas vagas do Helesponto.

No soneto *Seguia aquele fogo, que o guiava*, Camões capta o momento em que Leandro se dá conta de não estar em condições de levar a bom termo a travessia e faz um pedido àquele mar que, em vida, tinha separado os amantes, causando-lhes tanta dor. Suplica-lhe que seja clemente, no momento em que a morte se aproxima, e que poupe Hero, sem deixar que veja o seu corpo desfigurado pelas águas. A organização estrutural do soneto é semelhante à de *Os vestidos Elisa revolvía*, cuja história também é tirada da antiguidade clássica. Nas quadras, apresenta-se o tema da composição, ao passo que os dois tercetos são em discurso directo. Em *Seguia aquele fogo que o guiava*, nos últimos seis versos fica contida a invocação de Leandro ao mar, segundo um processo que a retórica designa como *sermocinatio*, e que consiste em pôr uma personagem a falar na primeira pessoa, com o discurso que lhe é próprio.

O tema foi tratado por muitos autores da antiguidade, com destaque para Ovídio nas *Heróides*, Marcial no XXV epigrama do *Liber de Spectaculis* e Museu Gramático (poeta do século V ou VI que escrevia em grego). Teve grande fortuna nas várias literaturas da Península Ibérica (Green 1948), com o célebre soneto de Garcilaso de la Vega *Pasando el Mar Leandro el animoso* (29: 126) e o longo poema *Hero y Leandro* do poeta catalão Juan Boscán, que seguiu Museu Gramático e também, sem qualquer dúvida, as reelaborações italianas da história (para uma resenha da fortuna do tema de Hero e Leandro, em âmbito ibérico, ver Menéndez y Pelayo, que dedicou a Boscán o X tomo da sua *Antología de poetas líricos castellanos*, 1945: 292-332 em especial). Remonta a Bernardo Tasso a primeira tradução para língua vulgar do poema de Museu Gramático, *Ero e Leandro*. Elaborou-a a partir da tradução de grego para latim que dele foi publicada em Veneza, por Aldo Manuzio, em 1494-1495. Um outro importante precedente, quer de Boscán, quer de Camões, é sem dúvida a *Favola di Ero e Leandro* de Bernardo Tasso, publicada em 1537. É importante recordar que já Faria e Sousa apontava esses autores como prováveis fontes de inspiração de Camões (*Rimas varias* I 1685: 295). A intensa

SEGUIA AQUELE FOGO, QUE O GUIAVA

circulação do tema, ao longo de todo o século XVI, na Europa, é bem ilustrada pelo poema *Hero and Leander*, publicado pelo dramaturgo e poeta inglês Christopher Marlowe em 1598, o que quer dizer que é posterior ao soneto camoniano. Também Marlowe, à semelhança de Bernardo Tasso e de Boscán, se inspira no texto de Museu, como o indicam, desde logo, quer a extensão do poema, que se adapta muito bem à narração de uma história, quer outras referências textuais.

A reelaboração camoniana da história de Hero e Leandro segue, porém, caminhos próprios, no seio dessa vasta tradição. Camões tira partido de obras e autores que o precederam, mas desenvolve o tema de forma autónoma (ver ensaio).

O soneto apresenta-se ao leitor como uma fotografia, em que o olhar e a objectiva do poeta se concentram num momento preciso da história, para o contar no breve espaço de 14 versos. Trata-se de um instante carregado de *pathos*, que incide sobre as últimas reflexões do amante antes de sucumbir ao próprio destino trágico.

Uma nota: a 3 de Maio de 1810, um dos poetas mais temerários do século XIX, Byron, venceu a nado o Helesponto, que já então se chamava estreito de Dardanelos, para provar que a travessia de Leandro era, de facto, possível.

2. Leodegário de Azevedo e Filho não inclui *Seguia aquele fogo que o guiava no corpus* mínimo formado pelas composições seguramente escritas por Camões. Justifica-o pelo facto de o soneto ser unicamente transmitido pelo Manuscrito Juromenha, sem indicação de autoria (*Lírica de Camões* 1, 1985: 291). Contudo, não existe nenhuma prova que a contrarie.

No que diz respeito à tradição impressa, não é incluído nas duas primeiras edições das *Rimas*, de 1595 e 1598.

Costa Pimpão segue a lição textual de Domingos Fernandes (*Rimas* 1616), à diferença dos editores precedentes, que tendiam a seguir a de Faria e Sousa. A versão de Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 294-295) difere em alguns versos, mas sem alterar significativamente a interpretação do texto.

Para um registo completo das variantes textuais, ver a edição de Cleonice Berardinelli (*Sonetos* 1980: 191).

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

3. Soneto, com esquema ABBA ABBA CDE DCE. As quadras têm rima interpolada, que acompanha o seu pendor reflexivo. Ao longo de todo o soneto, sonoridades nasais alternam com sons fricativos, a mimar o angustiante confronto entre a doçura de um amor que desconhece limites e a dureza dos obstáculos que o contrariam, acabando por lhe pôr fim.

4. 1-2 *Seguia aquele fogo, que o guiava, / Leandro ...* ‘Leandro seguia aquele fogo que o guiava’. A inversão da ordem dos elementos da frase, ou hipérbato, é frequente ao longo do texto do soneto, a mimar o tumulto dos elementos da natureza e a angústia do momento que é focado. O verbo é colocado no início do verso, ao passo que o sujeito surge depois, só no início do verso seguinte. Cria um efeito de suspense, que mantém o leitor na expectativa.

1 *fogo* A tocha que Hero todas as noites acende na torre, do outro lado do estreito de Dardanelos, para que Leandro não se perca na travessia a nado. É um elemento constante, na tradição antiga desta história.

2 *Leandro, contra o mar e contra o vento* O nome do protagonista é colocado em início de verso. Anáfora da preposição *contra*, que é repetida duas vezes, seguida de dois elementos atmosféricos, *mar* e *vento*. Este segmento do verso ganha, assim, um ritmo mais lento. Ilustra a situação dramática de Leandro que enfrenta as contrariedades da travessia, prestes a afogar-se.

3 *as forças lhe faltavam já e o alento* Aliteração de [f] em início de palavra e da vogal [a], a sugerir a repetição de uma acção, neste caso o esforço de Leandro para se manter à tona da água, a todo o custo. Note-se a simetria dos dois complementos directos em relação ao verbo, evidenciando o cansaço de Leandro, que tem de enfrentar a sua própria fadiga. Também a rima *vento* (v. 2) / *alento* (v. 3) transmite um forte sentido de dificuldade. De facto, Leandro deve lutar contra o vento e por isso fica ofegante. Neste caso, a palavra *alento* pode-se referir não só à sua força física, como também à sua força interior e ao seu estado de espírito, que é perturbado pela consciência de que não consegue fazer frente às dificuldades da travessia.

4 *Amor lhas refazia e renovava* Personificação de amor, que dá ânimo a Leandro. Paralelismo na formação das palavras *re-fazia* e *re-*

SEGUIA AQUELE FOGO, QUE O GUIAVA

novava, ambas com o prefixo *re-*, que tem significado iterativo e intensivo. O seu uso evoca, depois da falta de vigor (v. 3), a repetida recuperação das energias, graças à força do amor que tem dentro de si.

Há um paralelismo entre os vv. 3 e 4 que dá lugar a um jogo de oposições. No v. 3, temos dois substantivos que indicam o que vai faltando a Leandro, *as forças* e *o alento*. No v. 4, dois verbos que indicam a recuperação das energias, *refazia* e *renovava*.

A fonte é um passo de Ovídio, nas *Heróides*, «et subito lassis vires rediere lacertis, / visaque quam fuerat mollior unda mihi» ('E de repente as forças voltaram aos meus braços esgotados / e as ondas pareceram-me mais brandas do que antes', *Her.* 18, 87-88). Camões exprime a ideia de forma mais sintética e com uma alta capacidade de sugestão, tirando partido dos efeitos retóricos apresentados.

5 *Depois que via que a alma lhe faltava* A repetição de *que* evoca o crescendo de dificuldades e a percepção nítida que Leandro possui da própria situação em que se encontra, claramente expressa pelo verbo *ver*. O advérbio de tempo *depois* é forma arcaica por *depois*.

5 *alma* No sentido de ânimo, coragem, força.

6 *não esmorece* Segmento forte do verso, seguido por uma pausa marcada por vírgula que o torna ainda mais enfático.

6-8 *mas, no pensamento ... encomendava* 'mas encomendava ao mar que cumprisse o seu intento, no pensamento porque a língua já não o conseguia'.

6 *mas ...* O segmento sucessivo é introduzido por um *mas* adverbial, que prenuncia o trágico fim de Leandro. Apesar de não perder a coragem, sente que o seu fim está iminente. A rima *pensamento* (v. 6) / *intento* (v. 7), emparelhada e com aliteração em nasal, à semelhança de *vento* (v. 2) / *alento* (v. 3), confere um ritmo lento a toda a quadra. Além disso, institui-se uma oposição entre capacidades físicas e intelectivas. O corpo nada mais pode fazer, porque as suas energias estão esgotadas. Diferentemente, a força do pensamento afirma-se.

7 (*que a língua já não pode*) *seu intento* Explicita-se uma situação de total impotência. Neste momento de aflição, Leandro apenas pode pensar, não consegue sequer falar, sob risco de logo se afogar.

8 *encomendava* Resta-lhe a súplica ao mar, *encomendava*, com inversão por hipérbato, em final de verso e a rematar as quadras.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

9 — *Ó mar* Inicia-se a apóstrofe ao mar, segundo o expediente retórico da *sermocinatio*. Leandro pede ao mar que poupe a vida de Hero, fazendo com que não veja o seu corpo desgastado pelas águas, o que a poderia levar a querer-se suicidar. Aliteração das vogais posteriores [u], [o] (*moço, consigo*) e [ɔ] (*Ó, só*), a evocar uma atmosfera carregada, que prepara o leitor para a tragédia iminente.

Ao longo dos tercetos, sucedem-se segmentos breves, separados por pausas, a mimar as dificuldades em que Leandro se encontra, enquanto faz a sua derradeira prece ao mar.

9 (*dezia o moço só consigo*) Oração intercalada, que mostra como Leandro estava entregue a si próprio, no meio do mar revolto.

10 *já te não peço a vida* O advérbio *já*, em posição inicial, sublinha o desalento de Leandro, que tem a sua morte por certa, mas não deixa de pensar em Hero e em como a poderá poupar ao sofrimento. Hipérbato, com inversão do pronome *te*, que é complemento indirecto.

10-11 *só queria / que a de Hero me salves*. ‘só queria que me salves a [vida] de Hero’, com hipérbato. Note-se também o encavalgamento entre os dois versos (processo poético que consiste em colocar no verso seguinte uma ou mais palavras que completam o sentido do verso anterior).

11 *não me veja* Pela primeira vez, Hero é o sujeito de uma frase, que tem o verbo na forma negativa, num sintagma-chave do pedido de Leandro ao mar. Exprime a vontade absoluta de protecção, por parte do seu amante. É importante sublinhar um elemento de originalidade do texto camoniano em relação às suas fontes mais próximas. Se em *Museu o jovem* não se preocupa, de forma alguma, com o destino da amada, em *Ovídio Leandro* chega mesmo a desejar que ela veja o seu cadáver para que entenda que foi causa da sua morte (*Heróides* 18, 197-200). Ora, o Leandro de Camões manifesta uma ternura e preocupação com Hero até ao último momento.

12 *Este meu corpo morto, lá o desvia* Nova aliteração de vogais posteriores que, juntamente com a rima interna *corpo / morto*, contribui para criar uma atmosfera lúgubre. O leitor encontra-se perante um paradoxo enfático, reforçado pelo adjectivo demonstrativo deíctico, *este*. Leandro refere-se a *este meu corpo morto*, mas está com vida. Note-se também o uso do verbo *desvia*, em antítese com o seu contrário, *guiava*, logo no início do soneto (v. 1).

SEGUIA AQUELE FOGO, QUE O GUIAVA

12-13 *lá o desvia / daquela torre* Encavalgamento. Leandro explicita o que já tinha pedido numa formulação mais geral.

13 *Sê-me nisto amigo* A invocação ao mar é exemplo de *captatio benevolentiae*, ou seja, procura da benevolência, recurso estilístico e retórico usado para captar a atenção e a boa vontade do leitor. Leandro pede ao mar, prestes a afogá-lo, que seja seu amigo, para o levar a fazer o que tanto deseja.

14 *pois no meu maior bem me houveste enveja* Uso, em posição de final de verso e a fechar o soneto, de um substantivo muito forte, sob o ponto de vista semântico, *enveja*, em oposição com *amigo* (v. 13; um amigo não tem inveja) e com o verbo *veja* (v. 8). O substantivo *enveja* (por *inveja*) deriva do verbo *envejar*, que vem do latim *in-video*, ou seja ‘olhar mal’, e portanto dar má sorte (daí o *mau-olhado*). A rima entre *me veja* (v. 11) e *enveja* (v. 14) é ampliada, e as palavras em posição rimática estão ligadas por paronomásia (figura que faz a alteração de uma parte do corpo da palavra) e por efeitos sonoros, com um som nasal a preceder a tónica, *me* (v. 11) e *en-* (v. 14).

Clelia Bettini



Os vestidos Elisa revolvía
que lh'Eneias deixara por memória;
doces despojos da passada glória,
4 doces, quando seu Fado o consentia.

Entr'eles a fermosa espada via
que instrumento foi da triste história
e, como quem de si tinha a vitória,
8 falando só com ela, assi dizia:

— Fermosa e nova espada, se ficaste
só para executares os enganós
11 de quem te quis deixar, em minha vida,

sabe que tu comigo t'enganaste;
que, para me tirar de tantos danos,
14 sobeja-me a tristeza da partida.

(*Rimas*, Soneto 64, p. 148)

1. Tema do soneto é a trágica conclusão da história de amor entre Dido, Rainha de Cartago, e o herói Eneias, vindo de Tróia, tal como é contada por Virgílio no IV canto da *Eneida*. Em fuga de uma Tróia destruída pelos gregos, depois de ter salvo o pai Anquises e o filho Ascânio, Eneias faz uma longa viagem por mar. O fado e os deuses reservam-lhe o destino de desembarcar nas costas de Itália, onde deverá dar origem à família imperial romana (*gens Iulia*) e, por consequência, à grandeza de Roma. Primeira etapa da sua longa peregrinação são as costas africanas de Cartago, onde surge o potente reino fenício governado pela rainha Dido. Com a ajuda da deusa Vénus (mãe de Eneias) e de Juno, nume tutelar das ligações amorosas, Dido e Eneias enamoraram-se perdidamente, apesar de a Rainha ainda estar de luto pelo marido, Siqueu, ao qual tinha jurado ser sempre fiel. Todavia, para os antigos gregos e romanos, nenhum ser humano se podia livrar da vontade do fado e dos deuses. Depois de alguns meses de intensa paixão, Júpiter envia o seu mensageiro, Mercúrio, para conversar com Eneias e para lhe recordar a gloriosa missão que lhe tinha sido confiada. O herói

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

troiano vê-se, pois, forçado a abandonar a amada, repentinamente, mas tem ainda tempo para uma dolorosíssima despedida, magistralmente descrita por Virgílio. As embarcações troianas deixam o porto de Cartago no escuro da noite, e Dido, quando acorda, ao encontrar a praia deserta, cai no maior desespero. Pede à irmã que empilhe, numa pira pronta a arder, todos os objectos pertencentes a Eneias, sobre os quais coloca o leito nupcial, símbolo da sua união, bem como as armas e uma figura em cera de Eneias, na intenção de esquecer para sempre o amante traidor. Ao ver as armas de Eneias, porém, decide matar-se, incapaz de viver sem aquele homem que amou de forma tão absoluta e pelo qual traíu a memória do falecido marido e a sua própria honra. É com uma espada banhada em sangue que se encerra uma das mais belas páginas da literatura mundial.

Camões escolhe a forma consagrada do soneto para contar o trágico desfecho da história de Dido e Eneias, ou seja, o momento em que a Rainha decide matar-se com a espada do amado. Nas duas primeiras quadras, o poeta introduz a cena, descrevendo-a, abandonada, que revolve as roupas deixadas por Eneias em Cartago antes de partir. Entre elas, encontra a espada do herói, instrumento da tragédia que está prestes a dar-se. Os dois tercetos, por sua vez, relatam em discurso directo a sua invocação a essa mesma espada, segundo o procedimento da *sermocinatio*, através do qual o poeta coloca o seu discurso na boca dessa personagem.

As duas quadras são a parte do texto que mais directamente remete para a fonte próxima do poema, o canto IV da *Eneida* de Virgílio, como se fosse uma homenagem que o poeta lhe presta, ao passo que, nos tercetos, Camões dá largas à sua invenção poética.

Da *Eneida*, o mais importante poema épico latino, Camões tinha um profundo conhecimento, como o mostram algumas cenas e as frequentes citações que dele faz em *Os Lusíadas*. Enquanto peregrinação marítima (*peregrinatio maritima*), a epopeia de Vasco da Gama encontra na *Eneida*, mais do que nos poemas homéricos, um dos seus grandes precedentes e uma referência densa de autoridade literária. Camões escolhe, porém, a forma do soneto para tratar o tema do amor entre a rainha de Cartago e o herói romano, na senda da tradição poética italiana e do Renascentismo peninsular.

2. O soneto *Os vestidos Elisa revolvía* é considerado de segura atribuição a Camões pelos grandes editores da sua obra, com testemunhos na tradição manuscrita e impressa. Os manuscritos são o *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (19) e o *Cancioneiro de Luís Franco* (230). Quanto aos impressos, trata-se da segunda edição das *Rimas*, de 1598 (25), e da edição de Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 96).

Leodegário de Azevedo Filho toma como testemunho de base o texto do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, manuscrito de grande importância, pois foi compilado em Lisboa quando o poeta ainda estava vivo (1578). O manuscrito não difere, se não por algumas oscilações gráficas, da versão impressa que saiu na segunda edição das *Rimas*. Essa lição foi a adoptada, com actualização da grafia, na edição de Costa Pimpão.

Para um registo completo das variantes manuscritas e impressas, ver as edições de Askins, (*Cancioneiro de Cristóvão Borges*: 230), Berardinelli (*Sonetos* 1980: 154) e Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 2 II 1989: 575-588).

3. Soneto com esquema rimático ABBA ABBA CDE CDE. Os versos têm acento secundário na 6.^a e na 10.^a sílabas, à excepção do terceiro, que é acentuado na 8.^a e na 10.^a sílabas. Nas duas quadras, há aliteração em final de verso, com o som vocálico *-ia* nas rimas A e B. As vogais *i* e *a* são retomadas na rima E dos tercetos, *vida / partida*.

Note-se, além disso, o valor semântico das rimas. A rima A das quadras é formada por imperfeitos da segunda e da terceira conjugações verbais. Enquadram, temporalmente, a descrição de uma cena que atinge o seu ponto alto nos tercetos. No que diz respeito à rima B, os substantivos em posição de final de verso são palavras-base para compreender toda a história de Dido e Eneias, *memória / glória* e *história / vitória*.

4. 1 *Elisa* O mesmo que *Elissa*. *Elisa* era o nome púnico equivalente ao nome africano Dido e aparece duas vezes no canto IV na *Eneida*, em ambos os casos em posição de final de verso e na declinação latina de genitivo, *Elissae* ('de Elisa'). Também Ovídio, na *Heróide* dedicada à Rainha de Cartago, utiliza o nome *Elissa*. Segundo algumas interpretações, *Elisa* seria o nome de Dido na sua relação com o defunto ma-

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

rido, Siqueu, ao passo que o nome africano seria utilizado para a definir na sua relação com Eneias. A escolha camoniana de *Elisa*, em vez de um mais comum *Dido*, pode ter sido determinada por razões métrico-estilísticas (*Elisa* é um trissílabo, ao passo que *Dido* é um bissílabo) ou por uma escolha feita com base no próprio conhecimento, que possuía, do significado dos dois nomes no âmbito da tradição latina.

1 *Os vestidos Elisa revolvía* Aliteração do som [v] no primeiro verso, a evocar o roçar das roupas que Elisa revolve, como quem revê o grande amor perdido, talvez na esperança de o recuperar. A palavra *vestidos* (palavra arcaica, que está por *vestes*) retoma etimologicamente as *Iliacas vestes* citadas por Virgílio (*Aen.* IV 648).

2 *que lh'Eneias deixara por memória* 'Que Eneias lhe tinha deixado para que o recordasse'. Verso fundamental para a compreensão do soneto. O acto de crueldade de Eneias perante Elisa reside, precisamente, em lhe ter deixado objectos que lho trazem constantemente à memória, atormentando-a. A antecipação do pronome de complemento indirecto *lh'* (*lhe*), referido a Elisa, gera uma inversão ou anástrofe, que desloca a ênfase para a amante abandonada.

3 *doces despojos* Os *despojos* são aquilo de que os vencedores se apropriam, no final de uma batalha. Neste caso, a palavra é usada em sentido figurado, com referência ao que Eneias deixou, ao abandonar Dido de uma forma tão cruel. Corresponde à expressão latina *dulces exuviae* (*Aen.* IV 651). O português *doce* provém directamente do latim *dulcis*, ao passo que *despojos* decalca a construção de *exuviae*, a partir de uma raiz latina que lhe é afim, do ponto de vista semântico, mas que em português não teve êxito. O termo *exuviae*, que só se usa no plural, provém do verbo *exuo* (*-ire*), 'privar de, tirar, subtrair', e significa literalmente 'o que foi tirado', numa alusão ao que foi sacado ao inimigo depois da batalha. O termo *despojos*, que se utiliza quase sempre no plural (como *spoglie*, em italiano, que provém da mesma raiz), deriva do verbo *despojar* (provençal *despolhar*, castelhano *despojar*, francês *dépouiller*), o qual, por seu turno, tem na sua origem directa o verbo latino *despolio*, intensivo de *spolio*, 'privar', também ele normalmente usado em contexto militar para definir o acto de depredar e saquear o inimigo.

3 *glória* O termo encontra-se carregado de sentidos. Refere-se à glória militar de Eneias na Guerra de Tróia, mas também à glória de

Elisa porque conseguiu fazê-lo *prisioneiro* do seu amor. Por inversão de significado, Elisa fica com os despojos de um inimigo que não perdeu nada, mas venceu. *Memória / glória* são dois substantivos abstractos em posição rimática, com rima B, que é esdrúxula.

4 *doces, quando seu Fado o consentia* Repetição do adjectivo *doces* no início dos vv. 3 e 4, em anáfora. *Doces* introduz a segunda citação de Virgílio. Os despojos de Eneias eram *doces*, ou seja, do agrado de Dido, *Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat* ('doces despojos, até os fados e os deuses o permitirem', *Aen.* IV 651), ao passo que os *despojos* camonianos eram *doces* '*quando seu Fado o consentia*'. O decalque de Virgílio é mais do que evidente. Camões não faz referência aos deuses pagãos. Fala de fado, no sentido abstracto e geral de destino. Com efeito, Eneias devia chegar às costas de Itália para fundar Roma e a futura dinastia imperial. O herói épico tem sempre uma missão superior a realizar, como é o caso de Eneias ou do Vasco da Gama cantado por Camões em *Os Lusíadas*.

5 *Entr' eles a fermosa espada via* Entre os *doces despojos* via a bela espada. O adjectivo *fermoso* é variante antiga de *formoso*, derivado do latim *formosus*, e significa 'belo'. Qualifica a espada de Eneias que tem um lugar central no soneto.

6 *que instrumento foi da triste história* A espada é instrumento ou meio do triste caso contado pelo poeta, porque é com ela que a Rainha cartaginesa se irá matar. Note-se a aliteração em torno das consoantes [s], [t], [r], a sugerir uma ideia de tensão e dificuldade (*instrumento / triste / história*). Antecipa a conclusão trágica que Camões conta de seguida. O verbo *foi* é o único pretérito perfeito utilizado no soneto, a indicar um dado certo e conclusivo.

7 *e, como quem de si tinha a vitória* Descreve o comportamento da Rainha, prestes a dirigir-se à espada do amante. Duas interpretações são possíveis, 'como quem conseguia dominar-se, controlar os próprios sentimentos', ou então, 'como quem tinha alcançado vitória sobre o inimigo' (cf. v. 3).

9 — *Fermosa e nova espada, se ficaste* É Elisa que fala, dirigindo-se directamente à espada de Eneias, objecto que será instrumento da sua morte. Camões recorre ao expediente retórico da *sermocinatio*, que consiste em pôr uma personagem a falar na primeira pessoa, com um discurso que lhe é próprio.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Encontramo-nos perante uma verdadeira e própria personificação da espada, que funciona, contudo, também como duplo ou figura de Eneias, pois faz as suas vezes, ao matar Dido. Retoma-se o adjectivo *fermosa*, em início de verso, já anteriormente utilizado para definir a espada de Eneias (v. 5). Aliteração em consoante fricativa (*fermosa* e *nova* espada, *se ficaste*). O uso do encavalgamento aumenta o efeito de *suspensão e prolongamento* da tirada da Rainha, prestes a levar a cabo um gesto de desespero. Uma possível explicação do adjectivo *nova* para definir a espada é que talvez fosse *nova* para Elisa, que nunca a tinha visto em sua posse até àquele momento.

Na épica clássica, as armas dos heróis são símbolo primordial do seu possuidor, como se dele quase fossem um duplo. Para exemplos de armas que são símbolo do guerreiro, podem-se recordar a lança de Aquiles ou o arco de Ulisses. Para um herói épico, as armas são um objecto especial que o ‘identifica’, e, em alguns casos, têm mesmo origem divina. Eis, pois, porque é que Dido opta por se matar, precisamente, com a espada de Eneias.

10 *só para executares os enganos* Ou seja, ‘(ficaste) só para levar a cabo os enganos’ de Eneias, como se explicita no verso seguinte.

11 *de quem te quis deixar, em minha vida* Liga-se a ‘(os enganos) daquele que te quis deixar, enquanto eu estou em vida ou também, com incidência sobre a minha vida’. Mais um encavalgamento que desloca as atenções para Eneias, responsável pela morte de Elisa.

12 *sabe que tu comigo t’enganaste* Continua a dirigir-se à espada de Eneias, *tu*. O instrumento do engano de Eneias é, por sua vez, enganado, como o vai mostrar o gesto que a Rainha irá realizar. Para Dido, de facto, a espada tinha sido voluntariamente deixada por Eneias como memória de si, para recordar eternamente, à amante, o abandono a que fora votada. A partir do momento em que a usa para tirar a vida a si própria, a Rainha anula a eterna condenação do amante-traidor, e fá-lo, por sinal, servindo-se daquilo que devia ser o instrumento dessa memória.

Observe-se a paronomásia (figura que faz a alteração de uma parte do corpo da palavra), *enganos / enganaste*, a sublinhar a importância do tema do engano na história de Dido e Eneias descrita no soneto.

13-14 *que, para me tirar de tantos danos, / sobeja-me a tristeza da partida* Alude-se à triste conclusão da história. Literalmente, ‘porque,

OS VESTIDOS ELISA REVOLVIA

para me livrar de tanto sofrimento, é-me de sobra a tristeza da partida'. O discurso da Rainha faz-se voluntariamente enigmático, elíptico, também porque pressupõe o conhecimento de todo o sucedido. A espada, que como se disse simboliza Eneias e o seu destino, foi deixada, pelo herói, em posse da amada. Os enganos de Eneias, que são executados pela sua espada (v. 10), são os de perpetuar a sua memória, assim condenando a Rainha cartaginesa a uma pena eterna. Todavia, segundo a apóstrofe que Dido lhe dirige, a espada, que devia ser instrumento de um engano perpetrado a outrem, é ela própria vítima de um engano. A tristeza que sente com a partida de Eneias é tão forte que até o acto de tirar a vida a si própria, para deixar de sofrer, se torna demasiado simples. Note-se a antítese semântica entre o verbo *tirar* ('subtrair') e o predicado do verso seguinte, *sobejar* ('sobrar').

Clelia Bettini



Amor, co a esperança já perdida,
teu soberano templo visitei;
por sinal do naufrágio que passei,
4 em lugar dos vestidos, pus a vida.

Que queres mais de mim, que destruída
me tens a glória toda que alcancei?
Não cuides de forçar-me, que não sei
8 tornar a entrar onde não há saída.

Vês aqui alma, vida e esperança,
despojos doces de meu bem passado,
11 enquanto quis aquela que eu adoro:

nelas podes tomar de mim vingança;
e se inda não estás de mim vingado,
14 contenta-te com as lágrimas que choro.

(*Rimas*, Soneto 83, p. 158)

1. Neste soneto, Camões personifica o Amor enquanto divindade. O amante deposita em seu templo a alma, vida e esperança em lugar das oferendas comumente dadas aos deuses pelos naufragos em guisa de agradecimento. Como recorda Faria e Sousa, «Esto de poner en los Templos algunas señas de sus naufragios los que navegan, es anti-quíssimo» (*Rimas varias* I 1685: 111). Trata-se do tópico denominado *navigium amoris* que está amplamente documentado nos poetas gregos e latinos (o amor é como um mar tempestuoso, o mar das paixões amorosas, em que se debate o barco que simboliza o amante).

Normalmente, os naufragos seguiam até o templo dos deuses para agradecer o fato de ainda estarem vivos. Aqui, Camões faz o contrário, isso é, vai ao templo para protestar o fato de ainda estar vivo e questiona o desejo de vingança do próprio Amor, que é percebido como entidade hostil. Até chega a afirmar que vingança maior seria deixá-lo vivo a chorar do que tirar-lhe a vida.

Tanto Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 111) quanto Juromenha (*Obras* II 1861: 594) lembram que este soneto fora inspirado na ode

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

5 do livro I de Horácio, dirigida a Pyrra. Garcilaso também abordou o mesmo tema no seu soneto *No pierda más quien ha tanto perdido* (7: 92).

2. Este soneto conta com testemunhos tanto manuscritos, quanto impressos. Os manuscritos são o *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (62v) e o *Cancioneiro de Luís Franco* (126v), aos quais se junta o *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (40), que só traz o primeiro verso, com atribuição a Camões. Os impressos são as duas primeiras edições das *Rimas*, de 1595 (14) e de 1598 (13v), como também as edições de Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 111), Juromenha (*Obras* II 1860: 594) e Teófilo Braga (*Parnaso* I 1880: 20).

Como, neste caso, o critério do duplo testemunho quinhentista incontroverso está respeitado, este soneto pertence ao *corpus* mínimo estabelecido por Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 1, 1985: 203, n.º 18).

Além da edição de Costa Pimpão, este soneto está presente em todas as principais edições modernas: Rodrigues-Vieira, Hernâni Cidade, Salgado Júnior, Cleonice Berardinelli, Maria de Lurdes Saraiva.

As variantes redaccionais são registadas nas edições de Cleonice Berardinelli (*Sonetos* 1980: 108) e de Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 2 II 1989: 113-126), bem como no aparato apostro por Arthur Lee-Francis Askins à edição do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (266).

3. O esquema métrico é o seguinte: ABBA ABBA CDE CDE. Com excepção dos vv. 8 e 10, que são decassílabos sáficos, os demais versos são decassílabos heróicos, como o notou Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 2 I 1987: 123). Além da escansão métrica, o primeiro desses versos está marcado pelo oxímoro (v. 8), enquanto o outro apresenta, embora de forma implícita, a oposição entre *bem passado* e *mal presente*. Trata-se, em ambos os casos, de figuras primordiais na lírica camoniana.

Note-se também, no v. 9, a acumulação *alma, vida e esperança* que particulariza o património semântico do termo *vida*, posto no fim da primeira quadra, marcando ao mesmo tempo o começo da segunda parte do soneto.

No último terceto, encontra-se, no momento da rima, o políptoto (figura que faz a alteração flexional de uma parte do corpo da palavra) de *mim vingança / de mim vingado*.

4. 1 *co a esperança já perdida* Tema recorrente na lírica camoniana. *Co a = com a*.

2 *soberano* Em lugar das fontes manuscritas do soneto, que trazem *teu sagrado*, os impressos apresentam *teu soberano*. Tanto Cleonice Bernardinelli (*Sonetos* 1980: 63), como Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 2 I 1987: 119), seguem a opinião de Emmanuel Pereira Filho (*Manuscrito apenso*: 228), quem vê nesta modificação uma correção imposta pelo censor. Com efeito, não é o único caso em que a censura modificou o texto dum poema camoniano.

3 *naufrágio* «Los principales testimonios del naufragio, que se ponian en el Templo, eran los vestidos», anota Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 111). Imagética associada ao tópico do naufrágio amoroso.

4 *em lugar dos vestidos, pus a vida* Camões põe sua vida em lugar das oferendas comumente utilizadas «porque ya se contava por muerto a pretensiones del mundo, y en particular amorosas; ò porque deseava morir», assim Faria e Sousa, quem acrescenta, «no tenia otra cosa que poner, porque llegò a faltarle todo; y a no salvar de sus infortunios más de la vida» (*Rimas varias* I 1685: 111).

4 *vestidos* O que trazia vestido. O náufrago, depois de escapar ao perigo, pendurava as vestes e outros despojos do naufrágio, como ex-voto, na parede do templo do deus invocado durante a tempestade em alto mar.

6 *glória* Alude ao privilégio de ter vivido um amor sublime. O facto de poder desfrutar, ou não, deste amor está no poder do deus. Na hora em que ele decide de retirá-lo, é considerado pelo amador como um tirano.

8 *tornar a entrar onde não há saída* Oxímoro completado pela metáfora de um caminho sem saída. «Oxímoro que forma a espinha dorsal do poema» (Achcar 1994: 193).

9 *Vês aqui alma, vida e esperança* Expansão a partir do termo *vida* (v. 4). Uma técnica semelhante se encontra no soneto *Quem vê, Senhora, claro e manifesto*, «Este me parecia preço honesto; / mas eu, por de vantagem merecê-los, / dei mais a *vida e alma* por querê-los, / donde

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

já me não fica mais de resto. // Assi que a *vida e alma e esperança* / e tudo quanto tenho, tudo é vosso, / e o proveito disso eu só o levo» (*Rimas* 17: 125).

10 *despojos doces de meu bem passado* Cf. «doces despojos da passada glória» (*despojos* ou ‘restos, fragmentos’), no soneto *Os vestidos Elisa revolvía* (*Rimas* 64, 3: 148). Nos sonetos camonianos, o jogo dialético *bem passado / mal presente* é frequente.

11 *enquanto quis aquela que eu adoro* Costa Pimpão, em nota de rodapé (*Rimas*, ed. 1961: 166), comunica a variante da segunda edição das *Rimas*, de 1598, remetendo entretanto para o soneto *Apartava-se Nise de Montano*. Esta composição, com efeito, apresenta nos tercetos *adoro* rimando com *as lágrimas que choro*. Também neste caso, a edição de 1598 mudou *adoro* para *eu moro*. Este exemplo de censura vem se juntar a outro que está mencionado na nota ao v. 2.

12-14 *nelas podés tomar ... as lágrimas que choro* Constitui o clímax do soneto. Depois de ter oferecido a sua alma, vida e esperança, o amador termina oferecendo as suas próprias lágrimas, que, neste caso, são para ele mais doloridas do que a morte.

Marimilda Rosa Vitali

Cara minha inimiga, em cuja mão
pôs meus contentamentos a ventura,
faltou-te a ti na terra sepultura,
4 porque me falte a mim consolação.

Eternamente as águas lograrão
a tua peregrina fermosura;
mas, enquanto me a mim a vida dura,
8 sempre viva em minh'alma te acharão.

E se meus rudos versos podem tanto
que possam prometer-te longa história
11 daquele amor tão puro e verdadeiro,

celebrada serás sempre em meu canto;
porque enquanto no mundo houver memória,
14 será minha escritura teu letreiro.

(*Rimas*, Soneto 86, p. 159)

1. Perante uma recolha de poemas que o autor não quis, ou não conseguiu organizar, com vista à publicação, poucos foram os críticos dos séculos precedentes que escaparam à tentação do biografismo. Assim, no âmbito da lírica camoniana foi imaginado um ciclo de composições dedicado a Dinamene, apesar de não encontrar qualquer fundamento na tradição manuscrita (ver Silva 1994: 19-20). «Ao longo dos séculos, diversos críticos associaram informações variadas, e mais ou menos imaginárias, sobre a vida amorosa de Camões, a versos que trazem referências à mulher amada morta em naufrágio. Há os que afirmam ser Dinamene uma jovem chinesa com quem o poeta tivera um breve relacionamento amoroso. Outros pretendem que o remorso do poeta está expresso na série de poemas dedicados à Dinamene, pois teria ele preferido salvar os originais de *Os Lusíadas* à namorada, durante um acidente marítimo no rio Mekong. Há ainda os que vêem no nome *Dinamene* a designação de ninfa do mar ou o disfarce do nome de D. Joana Noronha de Andrade, dama nobre, por quem Camões dedicara

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

um amor platônico» (Torralvo/Minchillo, ed. *Sonetos de Camões* 2001: 27; ver também Spina 1972).

Costa Pimpão anota: «O romance de Dinamene é, se não me engano, uma invenção fraudulenta da era de Seiscentos» (*Rimas* 1961: 14; cf. Sena, 1980: 80-81, que atribui uma boa parte da responsabilidade dessa fantasia a Afrânio Peixoto). Com efeito, o relato do suposto naufrágio (1559) encontra-se na versão inédita da *Década* 8 de Diogo do Couto, cuja autenticidade é controversa (ver Cruz 1982, 1984; Martins 1985: 16-17). Sobre as discussões em torno da personagem de Dinamene, ver Askins (*Cancioneiro de Cristóvão Borges*: 207-227, nota 23; e 244-245, nota 56).

2. O soneto é de autoria camoniana comprovada, pois conta com dois testemunhos manuscritos, o *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (128) e o índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (191), onde figura o seu primeiro verso, e três testemunhos impressos básicos, as duas primeiras impressões das *Rimas*, de 1595 (5v) e de 1598 (6v), e as *Rimas varias* de Faria e Sousa (I 1685: 61). É indicativo de uma situação bastante frequente na tradição da lírica camoniana. Os manuscritos conservam uma versão mais antiga, enquanto a tradição impressa, seguida pela maioria dos editores anteriores a Leodegário de Azevedo Filho (que restaura, como aliás é seu costume, a lição manuscrita), transmite uma versão retocada quer pelo editor, quer — mais provavelmente, neste caso — pelo próprio autor. A alteração mais importante diz respeito ao v. 8, «na minha alma enterrada t'acharão», logo corrigido para «sempre viva em minh'alma te acharão». Desta forma, por razões que dizem respeito não só à prosódia (cf. Azevedo Filho, «Houve aqui, por certo, algum propósito de 'aperfeiçoamento', para tornar o verso mais suave», *Lírica de Camões*, 2 I 1987: 181), como sobretudo à mudança do gosto literário, quis-se eliminar uma imagem muito típica do gosto maneirista.

O paradoxo da *viva sepultura* que se encontra num corpo humano tem o seu modelo mais conhecido em Lucrecio (5, 990-994). Já o primeiro homem tinha consciência, muitas vezes, de que os seus vivos membros se encontravam sepultados no ventre, também vivo, de uma besta feroz. Uma variante dessa imagem, igualmente censurada numa parte da tradição, encontra-se nos vv. 41-42 da canção 10, *Vinde cá*,

CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO

meu tão certo secretário, «Quando vim da materna sepultura / de novo ao mundo» (*Rimas*: 224). Esse tópico gozou, aliás, de longa vida na literatura europeia. Um dos poetas que com maior êxito o tratou foi o romântico inglês Percy Bisshe Shelley, na sua breve prosa *On Love* (só publicada em 1829). Se não estiver vivificado pela força de amor, «man becomes the living sepulchre of himself».

Com toda a probabilidade, o conjunto de transformações que se verifica, da versão manuscrita para a impressa, nos vv. 9-11, reflecte um processo autoral levado por diante com extrema coerência. Onde no manuscrito do *Cancioneiro de Luís Franco Correa* se lê *fraquos, pequena, sincero*, no impresso passa-se, respectivamente, a *rudos, longa, tão puro* (cf. notas). Daí resulta a aproximação de um registo estilístico mais rigorosamente petrarquiano, e ao mesmo tempo mais integrado no léxico camoniano da fase, digamos, da maturidade. Em confronto com a modesta qualificação de *pequena*, a variante *longa* não só recupera uma palavra que aparece apenas uma vez no *Canzoniere* de Petrarca, ou seja, um hápax, como se integra perfeitamente no vocabulário lírico de Camões. No caso de *rudos*, também hápax petrarquiano, outra motivação importante da modificação reside na maior conformidade estilística com *letreiro*, referido no final do soneto, o que confirma a marca decisivamente *rústica e medíocre* da composição.

A recuperação simultânea de dois hápax petrarquianos dificilmente poderá resultar de uma mera coincidência. Também a tendência, claramente autoral, para aumentar o número de palavras-chave que são usadas noutros poemas, aumenta a quantidade de remissões internas à recolha, contribuindo, como tal, para a sua coerência macro-estrutural. Um precioso indício, fornece-o a eliminação de *sincero*, que está no *Cancioneiro de Luís Franco Correa* e é um evidente latinismo semântico, substituído por *tão puro*. Como assinala Faria e Sousa, remete imediatamente para o v. 8 do soneto *Alma minha gentil, que te partiste*, «que já nos olhos meus tão puro vistes» (*Rimas* 80: 156). Além disso, contribui para uma melhor integração na recolha, a evidente ligação destes dois passos com o terceto final do soneto camoniano *Grão tempo há já que soube da Ventura*, «Mas vós, Senhora, pois que minha estrela / não foi melhor, vivei nesta alma minha, / que não tem a Fortuna poder nela» (*Rimas* 26: 129).

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

3. Soneto-epitáfio (como justamente o declara a palavra final *letreiro*), com esquema ABBA ABBA CDE CDE. Note-se o número singularmente elevado de polissílabos. Na primeira quadra, os dois primeiros coincidem com a cesura (v. 1, *inimiga*; v. 2, *contentamentos*), enquanto os dois seguintes estão em posição rimática (v. 3, *sepultura*; v. 4, *consolação*). Na segunda quadra, a acumulação de seis polissílabos, de entre os quais quatro nos primeiros versos (vv. 5-6, *Eternamente, lograrão, peregrina, fermosura*) e dois no quarto verso (v. 8, *enterrada, acharão*, conforme a lição manuscrita) constitui de certa forma o emblema estilístico do soneto.

O tratado de Minturno *L'arte poetica* (1563) é que aconselha, nomeadamente, a mistura de bissílabos e polissílabos (p. 344),

Dolce Temperamento di voci di due syllabe con altre di una o più syllabe. Compongasi adunque il verso di voci di due syllabe, pur che alcuna vocale vi se ne perda: o non senza alcuna delle lunghe, come dolce temperamento della gravità: over con qualche particella d'una syllaba per dargli più nervo; e talvolta spessa, per aggiungerli tardità là, dove la materia il richeggia: sì come nel verso allegato, nel qual si dinota, che l'anima in quelle cose dimorasse, e il suo tempo spendesse, 'Vedi, odi, e leggi, e parli, e scrivi, e pensi'.

'Doce combinação de palavras de duas sílabas com outras de uma ou mais sílabas. O verso há-de ser constituído por palavras de duas sílabas, apesar de algumas vogais poderem ser objecto de elisão; ou então há-de haver entre elas alguma palavra longa, de maneira que a gravidade seja temperada pela doçura; ou então alguma palavra monossilábica, para lhe conferir mais energia; e às vezes faça-se isso, com vista a acrescentar-lhe um suplemento de lentidão, sempre que o assunto o requeira; é o caso do verso citado, onde se dá a entender como a alma se demorava naquelas acções e lhes consagrava todo o seu tempo, Vedi, odi, e leggi, e parli, e scrivi, e pensi [Canz. 204, 2].'

4. 1-4 *Cara minha inimiga ... consolação* O autor dirige-se à sua amada, interpelando-a na segunda pessoa do singular, sob a forma de apóstrofe, e lembrando que o destino colocara nas suas mãos, isto é, na posse dela, a sua própria felicidade. Essa mulher não pôde, depois de morta, ser enterrada, com certeza porque o seu corpo se teria perdido por ocasião de um naufrágio.

CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO

1 *Cara minha inimiga* O epíteto *inimiga* remonta a Petrarca. Este poeta usa como suas principais variantes, *la dolce mia nemica* (*Canz.* 73, 29; 125, 45; 202, 13) / *la mia dolce nemica* (*Canz.* 179, 2), *la nemica mia* (*Canz.* 88, 13; 195, 11; 206, 8) / *la mia nemica* (*Canz.* 76, 3; 170, 4; 261, 4; 360, 54), *de la dolce et acerba (amata) mia nemica* (*Canz.* 23, 69; 254, 2), às quais cabe acrescentar *la mia cara nemica* (*Canz.* 315, 6), que é a variante mais próxima do início do nosso soneto.

3 *faltou-te a ti na terra sepultura* Notar a aliteração em [t].

4 *porque me falte a mim consolação* Tal como o corpo da mulher não teve sepultura, assim o amador ficará para sempre privado da consolação ligada à sua presença.

6 *a tua peregrina fermosura* Verso de cunho petrarquiano, a confrontar com «leggiadria singulare et pellegrina» (*Canz.* 213, 5). Trata-se de um provável ‘aperfeiçoamento’, seja ele autoral ou do copista, feito a partir da primeira redacção conservada no *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, a saber, «os olhos terrestres e a figura», verso que obedece a uma estrutura prosódica antiquada (decassílabo de arte maior, com acento na 5.^a sílaba e hiato após e).

8 *sempre viva em minh’alma te acharão* O mar guardará eternamente em sua posse a singular beleza do corpo amado. Contudo, enquanto o amador viver, a mulher continuará a viver na alma dele. Na verdade, como dissemos acima, é o *Cancioneiro de Luís Franco Correa* que conserva a lição autêntica, ou seja, «na minha alma enterrada t’acharão». A perenidade da memória é metaforicamente traduzida pela imagem da mulher que permanece enterrada na própria alma do amador. Desta feita, também se recupera a gradação formada por três termos pertencentes ao mesmo campo semântico, a saber, *sepultura* (v. 3), *enterrada* (v. 8), *letreiro* (v. 14). Quanto à versão mais recente, é de notar que ela alude simplesmente ao tópico da vida póstuma, garantida pela memória poética (um tópico tratado por Virg. *Aen.* IX 446-447; Petrarca *Canz.* 327, 12-14; Bernardo Tasso, *Aminta* I, son. 1; Sannazaro, *Arcadia* écl. 11, 117).

9 *rudos* Tópico da auto-afirmação de modéstia que, apesar da sua origem latina (*recusatio*), remonta neste caso ao filão do petrarquismo elegíaco inaugurado por Sannazaro. Em Petrarca, encontra-se apenas uma vez, referido à própria canção («O poverella mia, come se’ rozza!», *Canz.* 125, 79). Graças a Sannazaro, ao escrever «il rozzo stil»

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

(*Arcadia* écl. 9, 99) e «lassando il pastoral ruvido stile» (v. 113), *rudo* torna-se, na Península Ibérica, um dos termos técnicos para designar o estilo próprio do género bucólico. Neste âmbito, *rudo* aparece muitas vezes na lírica de Camões com referência ao próprio *engenho, canto, verso, frauta*. Cf. também, «Mas eu que falo, humilde, baxo, e rudo» (*Lus.* X 154).

10 *que possam prometer-te longa história* O *Cancioneiro de Luís Franco Correa* lê *prometer pequena história*, quer como profissão de modéstia (cf. v. 7), quer como alusão à brevidade dessa história de amor. Cf., entretanto, Petrarca, «la lunga historia de le pene mie» (*Canz.* 343, 11).

11 *daquele amor tão puro e verdadeiro* O latinismo *sincero*, que está no *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, onde se lê, «daquele amor sincero e verdadeiro», encontra abonação, em todo o caso, no verso «E de sincero amor sejam dotados» (*Lus.* VIII 54).

13-14 *porque ... teu letreiro* Enquanto a poesia continuar a ser cultivada neste mundo, os poemas que o amador vai escrever serão o próprio epitáfio da mulher amada, como se fizessem parte da sepultura que lhe falta. No comentário, mencionado por Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 61), que Fernando de Herrera fez aos poemas de Garcilaso, *letrero* é considerado como variante estilística mais *baixa*, isto é, mais adequada ao estilo elegíaco, relativamente a *epitáfio*.

Maurizio Perugi

Bibliografia

O texto das edições camonianas é citado literalmente, com actualização de grafemas e meras alterações pontuais. Procede-se da mesma forma para os comentários e outros textos publicados até ao século XIX e para a referência bibliográfica. No caso de Faria e Sousa, normaliza-se a acentuação. A partir do século XIX, faz-se actualização da grafia.

As referências às edições de Camões e a manuscritos de interesse camoniano dizem respeito a todo o volume.

1. EDIÇÕES DE REFERÊNCIA DA OBRA DE CAMÕES

Rimas, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, Alameda, 2005, reimpr.

Tem por fulcro a ed., Barcelos, Companhia Editora do Minho, 1944, que foi objecto, ao longo do tempo, de várias reformulações, e matriz da edição anotada, Coimbra, Atlântida, 1961.

Os Lusíadas, leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Instituto Camões, Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2003, 5.^a ed. 1.^a ed., Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1972.

2. EDIÇÕES E COMENTÁRIOS A CAMÕES

Rimas 1595

Rhythmas de Luís de Camões divididas em cinco partes, dirigidas ao muito illustre Senhor D. Gonçalo Coutinho, impressas com licença do Supremo Conselho da Geral Inquisição e Ordinário, em Lisboa, por Manoel de Lyra, anno de M.D.LXXXXV, à custa de Estevão Lopez mercador de livros.

Ed. facsimilada do exemplar pertencente a D. Manuel II, comemorativa do IV centenário da estada de Luís de Camões na Ilha de Moçambique, s.l., s.d.

Ed. facsimilada do exemplar pertencente à Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1980.

<<http://purl.pt/14880>> (2-2011)

Rimas 1598

Rimas de Luís de Camões acrescentadas nesta segunda impressão, dirigidas a D. Gonçalo Coutinho, impressas com licença da Santa Inquisição por Pedro Crasbeeck, anno de M.D.XCVIII, à custa de Estevão Lopes mercador de livros com privilégio.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Ed. facsimilada, estudo introdutório de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Braga, Universidade do Minho, 1980.
<<http://purl.pt/14706>> (2-2011)

Rimas 1616

Rimas de Luis de Camões, segunda parte, agora novamente impressas com duas comedias do autor, com dous epitafios feitos a sua sepultura, que mandarão fazer Dom Gonçalo Coutinho e Martim Gonçalves da Camara, e hum prologo em que conta a vida do author, dedicado ao Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Rodrigo d'Acunha, Bispo de Portalegre, e do Conselho de Sua Magestade, com todas as licenças necessarias, em Lisboa, na officina de Pedro Crasbeeck, 1616, à custa de Domingos Fernandez mercador de livros, 1616.
<<http://purl.pt/14096>> (2-2011)

Rimas 1666-1668

Rimas de Luis de Camões, princepe dos poetas portugueses, primeira, segunda e terceira parte, nesta nova impressam emmendadas e acrescentadas pello Lecenciado Joam Franco Barreto, Lisboa, com as licenças necessarias, na officina de Antonio Craesbeeck de Mello, impressor da Casa Real, anno 1666.

Terceira parte das rimas do princepe dos poetas portugueses Luis de Camoens, tiradas de varios manuscriptos, muitos da letra do mesmo autor, por D. Antonio Alvarez da Cunha, ofrecidas à Soberana Alteza do Principe Dom Pedro por Antonio Craesbeeck de Mello, impressor de S. Alteza e à sua custa impressas, anno 1668.
<<http://purl.pt/21931>> (1-2012)

Rimas varias I 1685 / II 1689

Rimas varias de Luis de Camoens príncipe de los poetas heroycos y lyricos de España, ofrecidas al muy ilustre Señor D. Iuan da Sylva, Marquez de Gouvea, Presidente del Dezembargo del Paço y Mayordomo mayor de la Casa Real, etc., commentadas por Manuel de Faria y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, tomo I y II, que contienen la primera, segunda y tercera centuria de los sonetos, Lisboa, con privilegio real, en la Imprenta de Theotonio

BIBLIOGRAFIA

Damaso de Mello Impressor de la Casa Real, con todas las licencias necesarias, año de 1685.

Rimas varias de Luis de Camoens príncipe de los poetas heroycos y lyricos de España, ofrecidas al muy ilustre Señor Garcia de Melo, Montero Mor del Reyno, Presidente del Dezembargo del Paço, etc., commentadas por Manuel de Faria y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, tomo III, IV y V, segunda parte, el tom. III contiene las canciones, las odas y las sextinas, el tom. IV las elegias y las otavas, el tom. V las primeras ocho éclogas, Lisboa, con todas las licencias necesarias, en la Imprenta Craesbeeckiana, año 1689, con Privilegio Real.

Reed. facsimilada, *Rimas várias* de Luís de Camões, comentadas por Manuel de Faria e Sousa, nota introdutória do Prof. F. Rebelo Gonçalves, prefácio do Prof. Jorge de Sena, Lisboa, IN-CM, Comissão Nacional do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, Edição Comemorativa, 1972, vol. 1 (contém t. I e II), vol. 2 (contém t. III, IV e V).

<<http://purl.pt/14198>> (2-2011)

<http://books.google.pt/books?id=WGZLAAAACAAJ&pg=PA48&dq=faria+e+sousa+rims+varias+camoes&hl=en&sa=X&ei=b54zT4rLJOKk0QWOG9TAAg&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false> (2-2011)

<<http://purl.pt/14199>> (2-2011)

Obras I 1860 / II 1861 / III 1861 / IV 1865 / V 1864 / VI 1869

Obras de Luiz de Camões, precedidas de um ensaio biographico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua vida, augmentadas com algumas composições ineditas do poeta, pelo Visconde de Juromenha, Lisboa, Imprensa Nacional / vol. I, 1860 / vol. II, 1861 / vol. III, 1861 / vol. IV, 1865 / vol. V, 1864 / vol. VI, 1869.

Em 1924 a Imprensa Nacional editou um fragmento.

Obras completas I 1, 1873 / I 2, 1874 / I 3-4, 1874 / II 5, 1874 / II 6, 1874 / III 7, 1874

Obras completas de Luiz de Camões, edição crítica, com as mais notaveis variantes, Porto, Imprensa Portuguesa Editora / t. I *Par-*

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

naso, vol. 1 *Sonetos*, 1873 / vol. 2 *Canções, sextinas e odes*, 1874 / vols. 3-4 *Elegias. Eclogas*, 1874 / t. II *Cancioneiro de todas as redondilhas e autos* / vol. 5 *Redondilhas*, 1874 / vol. 6 *Autos e cartas*, 1874 / t. III, vol. 7 *Os Lusíadas*, 1874.

Parnaso I 1880 / II 1880 / III 1880

Parnaso de Luiz de Camões, edição das poesias lyricas consagrada à comemoração do Centenario de Camões, com uma introdução sobre a historia da recensão do texto lyrico por Theophilo Braga, Porto, Imprensa Internacional de Ferreira de Brito & Monteiro, 1880 / vol. I *Os sonetos* / vol. II *Canções, sextinas, odes e outavas* / vol. III *Elegias e eclogas, redondilhas ineditas do Ms. da Academia das Sciencias*.

Sämmtliche Gedichte I 1880 / II 1880 / III 1881 / IV 1882 / V 1883 / VI 1885

Luis' de Camoens *Sämmtliche Gedichte*, zum ersten Male deutsch von Wilhelm Storck, Paderborn, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh / erster Band, *Buch der Lieder und Briefe*, 1880 / zweiter Band, *Buch der Sonette*, 1880 / dritter Band, *Buch der Elegieen, Sestinen, Oden und Octaven*, 1881 / vierter Band, *Buch der Canzonen und Idylen*, zweite Vermehrte und verbessert Auflage, 1882 / fünfter Band, *Die Lusíaden*, 1883 / sechster und letzter Band, *dramatische Dichtungen*, 1885.

Camões lírico I 1925 / II 1925 / III 1925 / IV s.d. / V s.d.

Antologia portuguesa organizada por Agostinho de Campos, *Camões lírico*, Livraria Aillaud e Bertrand, Paris, Lisboa / Livraria Chardron, Porto / Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro / vol. I *Redondilhas*, 1925, 2.^a ed. / vol. II *Redondilhas*, 1925, 2.^a ed. / vol. III *Conclusão das redondilhas, autos e cartas*, 1925 / vol. IV *Sonetos escolhidos*, s.d. / vol. V *Canções*, s.d.

Lírica 1932

Lírica de Camões, edição crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.

BIBLIOGRAFIA

Obras completas I 1946 / II 1946 / III 1946 / IV 1946 / V 1946

Obras completas, com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1946 / vol. I *Redondilhas e sonetos* / vol. II *Géneros líricos maiores* / vol. III *Autos e cartas* / vol. IV *Os Lusíadas* (I) / vol. V *Os Lusíadas* (II).

Com várias reedições, também por outras casas editoras.

Obra completa 1963

Obra completa, organização, introdução, comentários e anotações do Prof. António Salgado Júnior, Rio de Janeiro, G. B./Companhia Aguilar, Editora, 1963.

Sonetos 1980

Sonetos de Camões, *corpus* dos sonetos camonianos, apresentação de José V. de Pina Martins, edição e notas por Cleonice Serôa da Motta Berardinelli, Paris, CCP/Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

Líricas 1981

Líricas, selecção, prefácio e notas de Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa, 1981, 10.^a ed. [versão revista da ed., Lisboa, Textos Literários, 1940].

Lírica completa I 1986 / II 1994 / III 1981

Lírica completa, Lisboa, IN-CM, prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva / vol. I, 1986, 2.^a ed. / vol. II *Sonetos*, 1994, 2.^a ed. revista / vol. III *Canções, sextinas, odes, elegias, oitavas, élogos, epigramas*, 1981.

Lírica de Camões 1, 1985 / 2 I 1987 / 2 II 1989 / 3 I 1995 / 3 II 1997 / 4 I 1998 / 4 II 1999 / 5 I 2001

Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, texto estabelecido à luz da tradição manuscrita, em confronto com a tradição impressa, revisão editorial e colaboração na adaptação ortográfica de Sebastião Tavares Pinho, Lisboa, IN-CM / vol. 1 *História, metodologia, corpus*, apresentação de António Houaiss, 1985 / vol. 2, t. I, t. II, *Sonetos*, apresentação de Sílvio Elia, 1987, 1989 / vol.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

3, t. I, *Canções*, 1995 / t. II, *Odes*, apresentação de Roger Bismut, 1997 / vol. 4, t. I, *Elegias em tercetos*, apresentação de Álvaro de Sá, 1998 / vol. 4, t. II, *Oitavas*, apresentação de Marina Machado Rodrigues, 1999 / vol. 5, *Éclogas*, t. I, apresentação de Xosé Manuel Dasilva Fernández, 2001.

Sonetos de Camões 2001

Sonetos de Camões, ed. comentada e anotada por Izeti Fragata Torralvo/Carlos Cortez Minchillo, Granja Viana/Cotia/SP, Ateliê Editorial, 2001.

3. MANUSCRITOS EM EDIÇÃO

Cancioneiro de Cristóvão Borges, edition and notes by Arthur Lee-Francis Askins, Braga, Barbosa & Xavier Limitada/Paris, Jean Touzot, 1979.

Cancioneiro de D. Cecília de Portugal, introdução e notas por António Cirurgião, Lisboa, Edições da Revista *Ocidente*, 1972.

Cancioneiro de Fernandes Tomás, facsímile do exemplar único, com preâmbulo de D. Fernando de Almeida, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, 1971.

Cancioneiro de Luís Franco Correa 1557-1589, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1972.

The Hispano-Portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America, edition and notes by A. L.-F. Askins, Chapel Hill, UNC, Department of Romance Languages, 1974.

Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro - Castro, Aníbal Pinto de, «Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro. Fac-símile e leitura diplomática», *Páginas de um honesto estudo camoniano*, Coimbra, CIEC, 2007: 49-84.

Manuscrito apenso ao exemplar da edição das *Rhytmas* de 1595 que se encontra nos Reservados da Biblioteca Nacional (Lisboa), cota CAM-10-P. Facsimilado em Pereira Filho, Emmanuel, *As rimas de Camões, Cancioneiro ISM e comentários*, ed. preparada e organizada por Edwaldo Cafezeiro e Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro, Aguilar Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1974 [ed. póstuma].

BIBLIOGRAFIA

Novos Subsídios - Cruz, Maria Isabel S. Ferreira da, *Novos Subsídios para uma edição crítica da lírica de Camões. Os cancioneiros inéditos de Madrid e do Escorial*, Porto, Centro de Estudos Humanísticos da FLP, 1971.

4. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

Bembo, Pietro, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, [1960] 1992.

Boscán, Juan, *Obras completas*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.

Couto, Diogo do, *Década outava da Ásia*, Lisboa, à custa de Ioam da Costa, e Diogo Soarez, 1673.

Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe/José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

Minturno, Antonio, *L'Arte poetica [...]*, Venezia, G. A. Valvassori, 1563.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, 2004.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.

Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 2003, reed.

Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2007.

5. ESTUDOS

Achcar, Francisco, *Lírica e lugar-comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*, Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

Bowra, Charles M., *From Virgil to Milton*, New York, St. Martin's, 1967.

Cruz, Maria Augusta Lima, «Para uma edição crítica da Década VIII de Diogo do Couto», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 17, 1982: 93-114.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

- Cruz, Maria Augusta Lima, «Década 8.^a da Ásia de Diogo do Couto. Informação sobre uma versão inédita», *Arquipélago. Série Ciências Humanas*, 6, 1984: 151-166.
- Cruz, Maria Augusta Lima, *Diogo do Couto e a Década 8.^a da Ásia*, Lisboa, CNCDP/IN-CM, 1993-1994, 2 vols.
- Green, Otis H., «Boscán and *Il cortegiano*: the *Historia de Hero y Leandro*», *BICC* [Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá], 4, 1, 1948: 90-111.
- Martins, António Coimbra, *Em torno de Diogo do Couto*, BGUC, 1985.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Aldus, S.A. de Artes Gráficas, Santander, 1945.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Camões. Labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994.
- Spina, Segismundo, «O amor não tem saída», *Da Idade Média e outras idades*, São Paulo, CEC, CL, 1964: 119-125.
- Spina, Segismundo, «Natércias e Dinamenes», *Littera* [Revista para Professor de Português e de Literaturas de Língua Portuguesa, Diretor Evanildo Bechara, Rio de Janeiro, Grifo], 2, 6, 1972 [número parcialmente dedicado a Camões, no quarto centenário da publicação de *Os Lusíadas*].
- Sena, Jorge de, *Os sonetos de Camões e o soneto quincentista peninsular*, [1969] Lisboa, Edições 70, 1980.

Ensaíos





Achegas ao comentário do soneto
Amor, que o gesto humano n'alma escreve

Maurizio Perugi

1. O *incipit* deste soneto atribuído a Camões não é mais do que uma variação, na verdade, do *incipit* do soneto V de Garcilaso de la Vega, cuja primeira quadra aqui se reproduz,

Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto,
y quanto yo escribir de vos deseo:
vos sola lo escribistes; yo lo leo,
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.

Como o reconhecem os comentadores, esta quadra suscita sérios problemas de pontuação. Segundo a interpretação mais sedutora, que é também, sem dúvida, a que mais se aproxima do espírito que anima a imitação camonianiana, é na solidão que o poeta contempla a imagem da sua amada. Contudo, essa precaução não basta para o proteger, porque, apesar de o ser amado se encontrar ausente, o amante está perturbado, como se o tivesse ali perante si próprio. Convirá acrescentar que esta mesma composição de Garcilaso, à qual foi geralmente atribuída uma função de prólogo, também pode ser lida numa óptica espiritual, quando não mística¹.

Neste soneto atribuído a Camões, o início, que segue Garcilaso, é retomado e enriquecido por uma sequência metafórica bastante complicada, a qual dá uma ideia muito clara dos extremos a que podia chegar o Maneirismo, nesse domínio. As imagens brotam umas das outras com uma rapidez vertiginosa, dispostas numa sucessão ininterrupta que conserva, apesar de tudo, a aparência enganadora de um encadeamento lógico.

¹ Ver Carrizo Rueda 1986, que cita, entre outros, II *Cor.* 3, 3, «epistula estis Christi [...] scripta non atramento, sed spiritu Dei vivi; non in tabulis lapideis, sed in tabulis cordis carnalibus».

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

O comentário de Faria e Sousa, tão iluminante a este propósito, como em poucos outros passos, analisa de modo pontual a sequência de equações metafóricas, todas elas decorrentes da mais pura tradição petrarquista,

hermosas llamas (*vivas faíscas*) = los ojos
 purpuras (*vivas*) rosas, y cándidas (*alva neve*) azuzenas = las mejillas
 puro cristal = frente ~ lágrimas

Recorde-se que o abuso deste tipo de metáforas se tornou um verdadeiro lugar-comum, ao longo de todo o *Siglo de Oro*, como o assinala Quevedo, ironicamente, em várias ocasiões: «Pues qué es verlos cargados de pradicos de esmeraldas, de cabellos de oro, de perlas de la mañana, de fuentes de cristal, sin hallar sobre todo esto dinero para una camisa ni sobre su ingenio»²; «Es mejor andar gastando auroras en mejillas y perlas en lágrimas, como si se hallasen detrás de la puerta?»³.

No esquema através do qual tentámos resumir as explicações de Faria e Sousa, as estrelas simbolizam o fulgor que brilha no olhar da mulher⁴,

«Pero al igual que el vapor de los espíritus nace de la sangre, así también manda fuera rayos semejantes a sí por los ojos, como a través de ventanas de vidrios [...]. Y a través de aquellos [espíritus] difunde las chispas de luz de los rayos a cada miembro, sobre todo a través de los ojos» [Ficino, *De Amore* 7, 4]. De lo dicho se deduce que la imagen (en este caso, del amado), canalizada espiritual, sanguíneamente, y expulsada por los ojos, no deja de ser una parte de él que entra por los ojos del amante, pues se infunde «espiritualmente» en la sangre de este. Tan material «transforma-

² *Sueño del infierno*, ed. Arellano: 324.

³ *Discurso de todos los diablos*: 534. Cf. Quevedo 2003, vol. I, t. I: 13, nota 13.

⁴ Serés 1996: 77, 185. Ver também o soneto de Francisco de Figueroa, «Oh espíritu sutil, dulce y ardiente, / que sales de las dos vivas estrellas, / [...], // bien conozco tu fuerza y bien la siente / mi vista, que se aclara en tus centellas» (vv. 1-6).

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO AMOR, QUE O GESTO HUMANO N'ALMA ESCRIBE

ción» de uno y otro y viceversa (siempre que se dé la reciprocidad amorosa) ha de pasar forzosamente por la *phantasia*, que es la facultad encargada de recoger los espíritus visivos (en forma de *scintillae*, 'chispas'⁵, que transportan la imagen del objeto).

Quanto ao epíteto *vivas* ('ardentes'), remonta a Petrarca, «Vive faville uscian de' duo bei lumi» (*Canz.* 258, 1), passando depois pelo capítulo 3, 66 de *El Cortesano*, sem dúvida manejado através da tradução de Boscán revista por Garcilaso («por aquellos vivos espíritus que salen por los ojos»), para depois desaguar no *incipit* do soneto 8 do mesmo Garcilaso, «De aquella vista pura y excelente / salen espirtus vivos y encendidos».

É neste quadro que deve ser situado o processo através do qual o *gesto* amado fica gravado na alma, conforme o explica Serés (1996: 184-185),

Llegados a este punto, es muy sencillo comprender que dicha imagen o fantasma se grabe en la sangre misma [...], pues dicha imagen, espiritualmente conducida y visualmente introducida, es, al fin y al cabo, una porción de sangre que acaba circulando por la del amante y, consiguientemente, «conformándola»⁶.

O sea, la transformación «fisiopsicológica» se completa, así, cuando la imagen impresa (los rasgos del rostro: «il volto») del amado se «fija», materialmente, en el pensamiento del amante, quien, a su vez, los transmite a sus espíritus vitales y, claro, a su sangre, que vuelve al corazón e imprime en dicho órgano la imagen del amado de que es portadora. O si se quiere, a la inversa: de los ojos del amado salen los espíritus animales (que Ficino metaforiza con las omnipresentes *scintillae*, 'centellas'), sublimados a partir de los vitales (o sea, de la sangre), que entran, a su vez,

⁵ Bem se sabe, aliás, que Macróbio considera a alma «scintillam stellaris essentiae» (*Somnium Scipionis* 14, 19; ver Serés 1992).

⁶ Com efeito, «la porción de la sangre que entró en el ventrículo cerebral correspondiente, una vez sublimada por los espíritus animales — visivos — portadores de la imagen, acaba infundiéndose en los espíritus de quien la percibió y recrea constantemente en la imaginación y, claro, en su misma sangre» (Serés 1996: 75).

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

por los ojos del amante y, haciendo el recorrido al revés, se depositan en su sangre. Por lo cual, una porción de la sangre del amado circula y se mezcla con la del amante y, como consecuencia, este se transforma en aquel y viceversa, por medio de la «transfusión» sanguínea, es decir, espiritual. Siempre, claro está, que se dé la correspondencia amorosa.

2. As rosas e os lírios representam as cores das faces⁷, ao passo que o cristal, segundo Faria e Sousa, assinala, inicialmente, a brancura da tez e, seguidamente, depois do processo de liquidificação, passa a designar, por mudança metafórica, a água das lágrimas derramadas pelos olhos. Apesar de ser possível dispensar a primeira dessas duas passagens, no resto Faria e Sousa tem razão. Estamos perante uma verdadeira transformação alquímica. Com efeito, tendo em linha de conta que o cristal se situa «encima de los ojos que son el fuego, queda puntualíssima aquí la arte de la destilación, en la qual viene a caer lo destilado en vidros, y acá en las rosas, y azuzenas de las mexillas que se alentavan», nota o comentador (*Rimas varias* I 1685: 22).

A mesma dialéctica entre água e fogo, no âmbito de um processo também ele baseado sobre a alquimia, encontra-se presente, por exemplo, nos tempos áureos da Pléiade, numa das sextinas compostas por Pontus de Tyard, «Lors me muant en deux purs elemens, / le corps se fond en pleurs quand ce Soleil / empraint le feu plus ardemment en l'ame»⁸, ou, melhor ainda, neste seu soneto que faz parte de *Erreurs amoureuses* (1549)⁹,

L'eau sur ma face en ce point distilante
vient à mes yeux (j'enten mes tristes pleurs)
par l'alambic d'amoureuses chaleurs,
auquel desir tient sa flame cuisante.

Mes forts souspirs, rendent cette eau bouillante,
dont plus en sort, plus croissent mes douleurs:

⁷ «Algunos destes Autores han puesto flores blancas, y leche en lugar de la nieve de que mi Poeta aquí usa», comenta Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 22).

⁸ Não se esqueça que, para além de poeta lírico, Pontus de Tyard foi tradutor, em 1551, dos *Dialoghi d'Amore* de Leão Hebreu.

⁹ Tyard 2004: 88, n.º 23.

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO *AMOR, QUE O GESTO HUMANO N'ALMA ESCREVE*

car la raison pour laquelle je meurs,
vient de l'ardeur d'une chaleur brulante.
Mes pleurs vouloient refroidir, ou esteindre
le feu, qui m'ard: et mes souspirs ardens
vouloient secher mon pleurer ennuyeux:
mais (las) mes pleurs n'ont sceu leur but atteindre.
Et mes souspirs plus croissent au-dedans,
plus font sortir de larmes de mes yeux.

É aliás ao mesmo ano que remonta *L'Olive* de Joachim du Bellay, cujo soneto número 25¹⁰ transpõe um passo de Ariosto, sendo conhecido, em França, como *Les Regrets de Roland*¹¹,

Je ne croy point, veu le dueil que je meine
pour l'apre ardeur d'une flamme subtile,
que mon oeil feust en larmes si fertile,
Si n'eusse au chef d'eau vive une fonteine.

Larmes ne sont, qu'avecq si large veine
hors de mes yeux maintenant je distile

[...]

L'humeur vitale¹² en soy toute reduite
devant mon feu craintive prent la fuite
par le sentier qui meine droict aux yeux.

De entre os exemplos franceses¹³, o mais próximo do soneto atribuído a Camões é de toda a maneira o de Desportes¹⁴,

¹⁰ Du Bellay 2009: 29, n.º 25.

¹¹ *Orlando furioso* 23, 126 «Dal fuoco spinto ora il vital umore / fugge per quelle vie ch'agli occhi mena». Para outras imitações deste passo, ver Cioreanescu 1938: 223ss.

¹² Apesar de retomar o passo de Ariosto mencionado, esta expressão é criticada por Aneau («c'est mal parlé en physicien»), cf. Du Bellay 1982: 49, nota 1.

¹³ Um dos quais é um soneto de Ronsard (cf. Giudici 1997: 81-82), «Je la sens distiller goutte à goutte en mon coeur, / pure, sainte, parfaite, angelique liqueur, / qui m'eschauffe le sang d'une chaleur extrême».

¹⁴ Desportes 1959: I, 97 (*Les Amours de Diane*, Livre I, son. 49, vv. 5-11).

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

C'est une eau que je fay, de tout ce que j'amasse
de vos perfections, et de cent mille fleurs,
de vos jeunes beautez, y meslant les odeurs,
les roses et les lis de vostre bonne grace.

Mon amour sert de feu, mon coeur sert de fourneau,
le vent de mes souspirs nourrit sa vehemence,
mon oeil sert d'alambic par où distile l'eau.¹⁵

Foi evidentemente em Pontus de Tyard que Desportes colheu a imagem do alambique¹⁶.

Com efeito, o *conchetto* ligado à destilação¹⁷ remonta a Petrarca, «Per lagrime ch'ì spargo a mille a mille, / conven che 'l duol per gli occhi si distille / dal cor, ch'à seco le faville et l'esca» (*Canz.* 55, 7-9)¹⁸. Reencontramo-lo em Serafino Aquilano¹⁹ e tem grande difusão em França²⁰, até surgir sob a forma de pintura no *Theatre des bons engins*,

¹⁵ Cf. Vaenius, 188 (devisa *Mes pleurs tesmoignent*): «Amour me fait en pleurs distiller goutte à goutte, / sa flamme sert de feu, de fournaise mon coeur, / et mes souspirs de vents, nourrissants ma chaleur, / mes yeux d'un alambic, qui mes larmes esgoute».

¹⁶ «Desportes a imité Pontus de Tyard [...]. Les mots *face, douleurs, pleurs*, etc., coïncident mais, fait plus significatif, c'est Pontus de Tyard et non pas l'Arioste qui introduit l'alambic» (Desportes 1959: 97). Ao longo de todo o século XVI, tenta-se dar ao lugar-comum da chama de amor «un contenu suffisamment concret pour qu'il retrouve sa charge symbolique, en précisant les formes particularisées qu'il peut prendre – brasier, flambeau, tison... – et en lui adjoignant les images complémentaires de la cendre et de la fumée; on élabore des allégories compliquées dont la plus répandue est sans doute celle de l'alambic qu'est devenu l'amoureux puisque le feu de son amour distille l'alcool de ses larmes» (Mélançon 1977: 83).

¹⁷ «These poets make no mention of the alembic but by their frequent use of *distillare* or *distiller*, use the process to describe their own heart which in grief distils tears through the eyes» (Coleman 1975: 84-85).

¹⁸ Cf. *ib.* 241, 10-11 «lagrime [...] che 'l dolor distilla, / per li occhi miei».

¹⁹ «Se drento porto una fornace ardente/et spargo ogn'hor da gli occhi un largo fiume» (*Strambotti* 562-563).

²⁰ Assinale-se, entre os primeiríssimos testemunhos, o *rondeau*, *Plus chault que feu je languy par tes yeulx*, em *Le Recueil Jehan Marot de Caen, Poete et escriptvain de la magnanime Roynne Anne de Bretagne, et depuis Valet de chambre*

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO AMOR, QUE O GESTO HUMANO N'ALMA ESCRIBE

auquel sont contenuz cent Emblemes moraulx (Paris, De l'Imprimerie de Denys Ianot, 1539) de La Perrière²¹, a primeira recolha francesa de emblemas²², bem como no emblema n.º 23 da *Délie* de Maurice Scève (1544)²³, neste caso acompanhado pela devise *Mes pleurs mon feu decelent*. Scève desenvolve o tema em três *dizains* (n.ºs 204, 206 et 207)²⁴.

«Un emblème est un énigme contenant une polyvalence sémantique. Il se compose du dessin, de la devise et de la glose. Le dessin est la concrétisation visuelle du message. La devise littéralise le message et entretient avec le dessin un rapport à double direction: chacun d'eux renvoie à l'autre; l'un renchérit sur l'autre ou peut même se détacher de l'autre. La glose explicite ce rapport et en multiplie le sens»²⁵. Além

du Treschrestien Roy François premier de ce nom, Paris, Veuve P. Roffet, s. d., X^e rondeau, p. 62, v. 12, «Fay distiller ton cueur, plus dur que cuyvre».

²¹ «He demonstrates the dangers of love. La Perrière preaches a warning which is universally applicable, and he is able to show the result of foolish love [*Pour folle amour*] in action [n.º 79, 8-9 «Car a la fin, soubz feu de repentance, / voyez amour distiller eau de larmes»]» (Coleman 1975: 85); «Il est clair que Scève a cet emblème de La Perrière en tête quand il conçoit le sien» (Defaux 2004: II 245).

²² Redigida a partir do modelo de Alciato. La Perrière é também autor de *Cent considerations d'amours* (1543), uma recolha de cem emblemas, todos eles consagrados ao amor; cf. Saunders 2007.

²³ Praz 1975: 89-90. «Scève's originality lay in giving an additional layer to the conceits of love by complementing his verses with illustrative woodcuts [...] a *canzoniere* in which the sequence of 449 stanzas is broken up by the insertion at regular intervals of woodcut figures and devices» (Coleman 1975: 84). Pontuando regularmente cada grupo de nove *dizains* (à parte um preâmbulo de cinco e um epílogo de três *dizains*), os emblemas conferem a *Délie* [1544] uma infra-estrutura (Tetel 1983: 7).

²⁴ Ver Tetel 1983: 18-19. Na literatura dos emblemas, o alambique anda desde os seus primórdios associado ao sofrimento de amor e às lágrimas; cf. Arthur Henkel/Albrecht Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVII und XVIII Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzlersche, 2 vols., 1967 e 1976, n.ºs 1406-1407.

²⁵ Tetel 1983: 7. Recorde-se igualmente a *Hécatomgraphie* (1540) de Gilles Corrozet: «Suivant l'exemple d'Alciat, il y a cent dessins; au-dessus de chacun se situe la devise, au dessous une épigramme explicative (dizain-glose?) de quatre vers. À l'extérieur de la partie emblématique visuelle suivent vingt à trente vers, composés d'une ou plusieurs strophes de trois huitains. Ces vers

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

de se ter difundido em França, a literatura de emblemas obteve largo eco na Península Ibérica a partir do século XVI²⁶. Por inícios do século seguinte, as recolhas de emblemas mais conhecidas na Europa são as de Hensius²⁷ e de Vaenius²⁸. O emblema n.º 95 de Vaenius, que representa Cupido a chorar, ajoelhado perante um alambique em cima de uma fogueira, reproduz o terceiro emblema de Hensius. É acompanhado por estes versos²⁹,

The teares of love do serve for witnessing his wo,
his ardent love the fyre, the founnace is his harte,
the wynd that blowes it, sighs, that rise from inward smarte,
the limbeke his two eyes, from whence his teares do flow.

3. Todo o soneto não é senão uma «bellíssima descripción de llanto», anota Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 21). Mas não se trata somente disso. Graças à carga de dinamismo que se desprende de cada metáfora, o movimento é redobrado: «Mirando a aquella Hermosura llorosa, lloró también» (*Rimas varias* I 1685: 23). Além disso, como o erudito comentador no-lo recorda, o sentido deste «admirable pensamiento» não se esgota à margem de um subentendido. Em causa, o quinto verso, «A vista, que em si mesma não se atreve». Evitando desenvolver ou esclarecer a imagem concentrada nesse verso enigmático, o autor economizou um detalhe essencial à compreensão da mensa-

continuent assez explicitement à expliquer ou amplifier et la devise et l'épigramme» (Tetel 1983: 132, nota 2).

²⁶ Ver a rica bibliografia reunida por Escobar Borrego 2002: 158, nota 197. De facto, «Mal Lara explica que las buenas obras con las que se pueden alcanzar las virtudes son como el buen olor que desprende la destilación de las flores aromáticas» (*ib.* 138).

²⁷ Daniël Heinsius, *Emblemata amatoria*, Amsterdam, Dirck Pietersz [1607-1608].

²⁸ *Amoris divini emblemata studio et aere Othonis Vaeni concinnata*, Antuerpiae, Ex officina Martini Nutl & Ioannis Meursl, Anno 1615.

²⁹ Assim traduzidos em Praz 2005: «Lágrimas de amor para mostrar su pena; / su amor ardiente el fuego, horno su corazón, / el viento que lo anima son suspiros / que se alzan de un íntimo escozor, / alambique sus ojos, del que flueyen las lágrimas».

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO *AMOR, QUE O GESTO HUMANO N'ALMA ESCRIBE*

gem³⁰. A mulher, no esplendor da sua beleza, refulge como um sol, pelo que o poeta não ousa olhá-la. Acaba, porém, por fixar o seu olhar nela, para se certificar dos bons fundamentos da sua própria visão, e, ao fazê-lo, a sua vista acaba por se transformar em fonte de lágrimas. É exactamente o que acontece a quem procura olhar o sol, ou o poeta não desse a entender «que él era menos Águila que ella Sol».

Com efeito, a comparação com o sol é corrente na linguagem petrarquista. Quanto à comparação com a águia, oportunamente evocada por Faria e Sousa, leia-se este passo de Serafino Aquilano, «Se io son pallido in vista, exangue e smorto, / non è mia colpa, ma de un sol tuo sguardo; / se gli occhi e il viso basso a terra porto, / aquila non sono io, mentre el sol guardo» (*Strambotti*, vv. 1338-1341), ou também Michelangelo (*Rime* 80, 1-4),

I' mi credetti, il primo giorno ch'io
mira' tante bellezze uniche e sole,
fermar gli occhi com' aquila nel sole
nella minor di tante ch'io desio

Tal como o autor do soneto atribuído a Camões, Michelangelo conta a história da sua própria experiência. Um dia, viu pela primeira vez uma quantidade extraordinária de belezas únicas, numa mesma pessoa. Tal como uma águia contra o sol, ousou fixar o seu olhar na mais ínfima das belezas que caracterizam esse ser excepcional, ou seja, o seu rosto. Mas reconhece, de seguida, que foi um erro da sua parte («Po' conosciut'ho il fallo e l'erro mio», v. 5), pois o seu olhar não está em condições de suportar essa beleza que não tem par e o seu coração acaba por ficar perturbado («il cor non mi sopporta / l'infinita beltà che gli occhi abbaglia», vv. 9-10).

O último terceto do nosso soneto corresponde à conclusão de um silogismo, como observa Faria e Sousa: «Concluye con esta admiración felizmente: que llorando aquella Hermosura ya por piedad amorosa, y

³⁰ «De hecho, el amor o la belleza que eventualmente hay en el hombre se actualiza al enamorarse: si el objeto de su amor le corresponde, de lo que se enamora es de la naturaleza común a los dos, de 'la naturaleza de lo bello' de la que también es partícipe en potencia. Por ello, de quien realmente se enamora es de su propia naturaleza vista en el otro: el amado actúa como un espejo para el amante y viceversa» (Serés 1996: 17).

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

no amorosa sin guardar el decoro a la honestidad, quedaron siendo sus lágrimas de gran contento para el Amante, porque eran favor dél como procedidas de honesto, y piadoso Amor» (*Rimas varias* I 1685: 24).

Entre os traços distintivos do Maneirismo literário, Georg Weise menciona este repertório de antíteses abstractas e de elaboradas metáforas, o qual, remontando aos trovadores e ao *stil novo*, constitui um elemento essencial da linguagem codificada por Petrarca. Transmitido em herança aos poetas líricos dos séculos XV e XVI, esse contendor de imagens padronizadas logo se torna uma manifestação de intelectualismo, bem como de um de cerebralismo subtil e anti-realista. Este soneto ilustra muito bem esse misto de fineza e preciosidade, em cujo âmbito o neoplatonismo casa bem com a paixão pela alquimia.

Perante o processo de liquefação do cristal e, sobretudo, a origem paradoxal, se não oximórica, da dupla corrente de lágrimas que é derramada, o autor dirige-se ao leitor, apelando para a sua capacidade de se deslumbrar (*Olhai*, Vede, pois, que espectáculo). Não fosse esse trabalho de filigrana verbal, que tem tanto de rebuscado como de preciso, era de pensar que se franqueara o limiar do Barroco.

4. É ainda à imagem do *gesto humano* escrito na sua própria alma que Camões recorre na última estrofe de *Manda-me Amor*, talvez a mais célebre das suas canções. É num estado semelhante ao de transe, que se instaura depois de alguém ter perdido a sua própria natureza de ser humano, que se começa a escrever na alma o essencial desse processo metafórico, nela gravando, da mesma feita, a marca do belo rosto que por ele é responsável. Não foi então por sua própria iniciativa que o poeta escreveu essa história. Limitou-se a reproduzi-la, segundo o modelo gravado no mais profundo da sua alma (*Rimas*: 218),

Despois que já senti desfalecer-me,
em lugar do sentido que perdía,
não sei que m'escrevia
dentro n'alma co as letras da memória,
o mais deste processo
co claro gesto juntamente impresso,
que foi a causa de tão longa história.³¹

³¹ Sinónimo de 'representação', 'figura'. Além de Serés 1996: 73, ver Piccus 1978.

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO AMOR, QUE O GESTO HUMANO N'ALMA ESCREVE

Se bem a declarei,
eu não a escrevo, d'alma a trasladei.

Sabemos que o soneto de Garcilaso acima mencionado contém «una variante platónicamente superior del mero 'sello', 'escultura', 'talla' o similares, pues la posibilidad de ser leído — en ausencia: v. 4 — supone la intervención del entendimiento, y también implica que se trata del segundo tipo de amor citado por Ficino: el recíproco. Para poder 'leer' a la amada, o sea, 'entenderla' ('contemplarla') en la propia alma ha sido precisa una transformación previa, es decir, un intercambio de 'espíritus vitales', sublimados en 'animales' en el cerebro»³².

Quer em Garcilaso, quer em Camões, o poeta não é responsável por aquilo que escreve. É antes Amor que escreve em vez dele, ao mesmo tempo que grava na sua alma a linda face (*o claro gesto*) da amada. Abstracção feita do *Apocalipse*³³, o motivo tem a sua origem em Ovídio, sendo *Amor* o sujeito da frase, «Ille mihi primo dubitanti scribere dixit: / 'Scribe [...]» (*Her.* 4, 13-14). Encontramo-lo de novo, seguidamente, em Petrarca, «Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi, / scrivi quel che vedesti in lettere d'oro» (*Canz.* 93, 1-2), que é traduzido com precisão por Boscán³⁴, e reaparece finalmente nas *Rime* de Bembo (8), num soneto que pode ser considerado como o verdadeiro modelo da citada quadra de Garcilaso,

«Ch'io scriva di costei ben m'hai tu detto
più volte, Amor: ma ciò, lasso, che vale?
Non ho, né spero aver da salir ale,
terreno incarco a sì celeste obietto».

«Ella ti scorgerà, ch'ogni imperfetto
desta a virtute, e di stil fosco e frale
potrà per grazia far chiaro immortale
dandogli forma da sì bel soggetto».

³² Serés 1996: 188-189.

³³ *Ap.* 1, 11 «quod vides scribe in libro», e depois Dante, «e quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrivi» (*Purg.* 32, 104-105).

³⁴ «Gran tiempo ha que amor me dice: escribe, / escribe lo que 'n ti yo tengo 'scrito / de letra que jamás será borrada» (II 103, 1-3: 210).

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

«Forse non degna me di tanto onore».
 «Anzi nessun; pur se ti fidi in noi,
 esser po' ch'arco invan sempre non scocchi».
 «Ma che dirò, Signor, prima? che poi?»
 «Quel ch'io t'ho già di lei scritto nel core,
 e quel che leggerai ne' suoi begli occhi».

'Muitas vezes, Amor, me mandaste escrever sobre essa mulher, mas isso é, ai de mim, inútil. Onerado pela minha terrena natureza, nem tenho asas, nem espero tê-las, para subir até esse objecto tão celeste'. 'Ela guiar-te-á, que desperta em cada ser, por muito imperfeito que seja, o desejo de virtude, e mesmo que o teu estilo seja obscuro e fraco, ela tem o poder de o tornar claro e imortal só pelo facto de lhe conferir a forma de um assunto tão belo, ou seja, de si própria'. 'Acho que não me considera digno de tanta honra'. 'É assim, contudo, se em mim confias, poderia acontecer que ao atirar o arco, desta vez não falhe o alvo'. 'Posto que assim seja, meu Senhor, o que direi antes? e depois?'. 'Aquilo que dela já escrevi no teu coração, bem como aquilo que há-de ler nos seus olhos belos'.

Desta forma, apesar de alegar, à semelhança de Camões, os seus próprios limites como poeta, Bembo estabelece um diálogo com Amor em pessoa. É ele que, no final do soneto, o manda escrever nem mais nem menos do que o que encontrará gravado no seu próprio coração, e também o que poderá ler nos belos olhos da sua amada. A esse modelo, acrescenta-se o de Bembo que se dirige à imagem evocada, «O volto, che mi stai ne l'alma impresso, / perch'io viva di me mai sempre in bando» (*Rime* 20, 7-8). À parte o paradoxo do amante despojado de si próprio, estes dois versos permitem atestar, uma vez mais, a equivalência metafórica entre *scritto* e *impresso* ('gravado')³⁵ que encontramos quer em França³⁶, quer na Península Ibérica.

³⁵ Ver o comentário de Faria e Sousa a *Amor, que o gesto humano*: «Dize que el Amor escribe en la Alma del Amante la Belleza amada [...]. Y quanto este humano Gesto, o divina Belleza amada del Poeta estuviesse como de molde en su Alma, consta de muchos lugares. Mas porque unas vezes dize que está escrita (como aquí) otras que pintada, otras que esculpida, otras que trasladada, otras que dibuxada, otras que traduzida, otras que impressa, otras que retratada, he de llevar por la orden que apunté estas variedades de dezir [...]» (*Rimas varias* I 1685: 21).

³⁶ «L'obsession amoureuse est associée très tôt dans l'œuvre du Vendômois [Ronsard] à une empreinte, une gravure, une écriture, qui semble indé-

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO AMOR, QUE O GESTO HUMANO N'ALMA ESCRIBE

Acabamos de evocar os principais modelos literários que se encontram na origem do *conchetto* retomado por Bembo e, sucessivamente, por Garcilaso e Camões³⁷. Procuraremos agora definir o essencial do seu conteúdo filosófico. Segundo Platão, o efeito produzido pelas sensações na nossa memória pode-se comparar com a acção de alguém que escreve na nossa alma (*Philebo* 39a)³⁸, onde há uma placa de cera pronta para receber as impressões produzidas por tudo aquilo que vimos, ouvimos ou pensamos (*Teetete* 191ce). A mesma noção³⁹ é explanada por Aristóteles (*De Anima* 430a e *De Memoria et reminiscencia* 449b31)⁴⁰,

Según explica Robert Brennan en su ensayo *Thomistic Psychology* (1941) se creía que cuando los sentidos externos percibían un objeto (por ejemplo una rosa) el sentido común agrupaba todas las sensaciones (odor, color, etc.) en una sensación compuesta. La rosa dejaba una 'impresión' sobre nuestros sentidos, que Aristóteles comparaba con un sello que se imprimía sobre una tabla de

lébile» (Pigné 2009: 201). Numa *Chanson* de 1556, a mulher «a engravé par force son portrait dans l'esprit du poète» (*ib.* 205). E nos *Sonets pour Hélène*, lê-se, «Dans mon sang elle fut si avant imprimée, / que tousjours en tous lieux de sa figure aimée / me suivoit le portrait» ou «Helene est tout mon coeur, mon sang et mes propos, / tant j'ay dedans l'esprit ses beautez imprimees» (*ib.* 480-481 e 496, nota 49). Leão Hebreu insiste nesta noção, definida como «l'engraveure de vostre image [...], si soudainement que se ficha en moy l'effigie de vostre beauté» (*Philosophie d'amour*, traduite d'Italien en François par le seigneur du Parc, Lyon, 1551, Dialogue III: 299-300).

³⁷ Além de Camões, recorde-se, por exemplo, o soneto *Desconfianza de sus versos*, em que Lope de Vega define os três momentos da criação poética, «Yo invento, Amor escribe, el tiempo lima».

³⁸ «Dans le *Philebe* (38b-39c), le philosophe définit l'imagination comme une reproduction de la chose grâce à une sorte de scribe présent dans l'âme» (Pigné 2009: 52, nota 48).

³⁹ Evitar-se-á confundir esta imagem, cuja intenção é filosófica, com a figura pintada ou guardada no próprio coração, tal como a encontramos nos trovadores e nos seus imitadores italianos.

⁴⁰ Atienza 2009: 111.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

cera, dejando marcada su forma pero no su materia⁴¹. La imaginación (o facultad imaginativa) recibía esa sensación compuesta a partir de la cual formaba una imagen o ‘fantasma’ [...]. La imaginación, llamada ‘el ojo del alma’, era capaz de revivir esa imagen cuando el objeto percibido estaba ausente. Esta facultad no era solamente reproductora sino también creadora o ‘pintora de imágenes’ puesto que podía producir intencionalmente imágenes de cosas inexistentes o que nunca sucedieron, aunque no podía crear de la nada sino a partir de cosas preexistentes.

Aliás, o mesmo processo encontra-se na base daquilo a que Arnau de Vilanova chama *amor hereus*. A *virtus aestimativa* «a sensatis intentionibus extrahit non sensatas» (*Tractatus de amore heroico* II 10), ou seja, tem a tarefa de separar as intenções sensatas das que o não são. Assim sendo, quando o impulso passional (*virtus irascibilis*) a ofusca, ela não pode funcionar normalmente, e o seu juízo acaba necessariamente por se enganar, «quod propter hoc rei desiderium vehemens eius formam impressam fantastice fortiter retinet et memoriam faciendo de re continue recordatur. Ex hiis vero duobus nascitur tertium consequenter, oritur etenim ex vehementi desiderio et recordatione assiduae cogitationis impulsus»⁴² (‘Levado pelo desejo violento do objecto amado, o sujeito fica com a sua forma gravada na fantasia, que permanece na memória, assim dela se recordando continuamente. Destes dois fenómenos decorre um terceiro, pois do desejo violento e da recordação, à qual o pensamento continuamente regressa, nasce o impulso passional’).

Garcilaso tem, pois, o mérito de conjugar os dois primeiros motivos, de origem diferente, o da mulher que inspira o poeta e lhe dita os seus próprios poemas, e o da imagem da mulher gravada na alma do amante. Esta última tinha sido interpretada, pelos neoplatónicos do século XV, como sinal da transformação do amante no ser amado

⁴¹ É de facto «la función fundamental de la *phantasia*, que ‘conmueve’ a los espíritus vitales (los intermediarios entre el cuerpo y el alma) y ‘imprime’ en ellos (o ‘pinta’, ‘graba’, ‘estampa’, ‘dibuja’, ‘esculpe’, etc.) mediante la *cogitatio* la imagen del amada» (Serés 1996: 183-184).

⁴² Arnaldí Vilanova 1985: 46-48; cf. Serés 1996: 69, que de seguida reenvia (p. 142) igualmente para *Prov.* 3, 3; *Ier.* 31, 33.

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO *AMOR, QUE O GESTO HUMANO N'ALMA ESCREVE*

(ver Marsilio Ficino, «Accedit quod amans amati figuram suo sculpsit in animo. Fit itaque amantis animum speculum in quo amati relucet imago. Iccirco amatus cum in amante se recognoscat, amare illum compellitur», *De Amore* II 8)⁴³.

A metáfora da impressão conta, sucessivamente, com uma larga difusão⁴⁴, logo se erigindo em lugar-comum, na Espanha do *Siglo de Oro*⁴⁵, como bem o atesta este passo do *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724) de Antonio Palomino, «la mejor síntesis enciclopédica, ecléctica y conciliadora sobre la teoría pictórica en el Barroco»⁴⁶,

porque la idea no es otra cosa, que un concepto formal intelectual, fabricado en la mente del artífice. Al cual llaman los filósofos especie impresa; que después la constituye expresa la reducción a el acto externo, ya con la retórica de las voces; o ya con la muda elocuencia de los pinceles.

5. No começo do último verso do nosso soneto, a frase introduzida por *Olhai* é menos uma agudeza do que um epifonema, «exclamación con la que el hablante comenta lo que acaba de exponer»⁴⁷. Frei Luís de Granada define-o como uma espécie de corolário, «una suma aclamación de la cosa que se ha contado o probado»⁴⁸. Utilizado à guisa de conclusão, «l'épiphonème n'est pas tellement une approbation qu'une exultation, une sorte de bondissement, de saillie, de jet

⁴³ A imagem do espelho encontra-se também em Platão, *Fedro* 255d. Ver o comentário de Morros 1995: 371-372.

⁴⁴ Serés (1996: 142-147) menciona o Marquês de Santillana, a *Questión de amor* (1513), o Comendador Escrivá, bem como vários passos do *Cancionero general* (ed. de 1514), a *Comedia thebaida*, a *Silva de varia lección* de Pero Mexía, e tantos outros, de entre os quais este soneto *A un retrato* de Diego Hurtado de Mendoza, «Pero ya que en el alma tu figura / tengo, en humana forma abreviada, / tal hice retraerte de pintura, / cual amor te dejó en ella estampada» (vv. 5-8).

⁴⁵ E não somente, como Ronsard o mostra nas suas *Stances sur la mort de Marie*, «Si bien Amour à coups de trait / au coeur m'engrava son portrait, / que mon tout n'était sinon qu'elle».

⁴⁶ Egido 1990: 175, que remete para Calvo Serraller 1981: 617ss.

⁴⁷ Lázaro Carreter 1971: 164.

⁴⁸ Luis de Granada 1945: 526. Cf. Quintiliano, *Inst. Or.* 8, 5, 11.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

inspiré de l'imagination»⁴⁹. O exemplo escolhido por Lausberg (*Elementos*: 200), que por sinal se adapta muito bem ao nosso texto, é o último verso do soneto 174 de Lope de Vega, «Que tanto puede una mujer que llora».

Observe-se, enfim, que Camões usa um efeito de estilo uma vez mais bastante semelhante nas duas primeiras versões da canção *Manda-me Amor*, precisamente como se fosse um comentário à metamorfose que acaba de sofrer, «Olhai que doce engano: / tirar comum proveito do meu dano!» (*Rimas*: 217).

O equivalente de *Olhai*, em espanhol, como marcador enfático do paradoxo, é *Mirad*, por exemplo no soneto-epitáfio de Cervantes à Rainha Isabel, *Mirad quién es el mundo y su pujanza*. No petrarquismo italiano, um dos primeiros testemunhos desse marcador é Serafino Aquilano, «Guardate adunque al mio mutato aspetto, / gioveni, che vil cosa è un corpo d'ossa / se di mortal virtù non è concetto» (*Rime* 105, 12-14).

BIBLIOGRAFIA

1. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Aquilano [Serafino de' Ciminelli], *Rime*, ed. M. Menghini, Bologna, Romagnoli/Dall'Acqua, 1894.
- Arnaldi de Vilanova *Opera medica omnia*, III, ed. Michael M. McVaugh, Barcelona, Seminarium Historiae Medicae Cantabrigiae, 1985.
- Bembo, Pietro, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, [1960] 1992.
- Boscán, Juan, *Obras completas*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Buonarroti, Michelangelo, *Rime*, ed. Enzo Noè Girardi, Bari, Laterza, 1960.
- Castiglione, Baldassarre, *El Cortesano, traducción de Juan Boscán [1539]*, ed. Margherita Morreale, Firenze, Sansoni, 1942.

⁴⁹ H. Morier, *Dictionnaire de poétique*: 442-443.

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO AMOR, QUE O GESTO HUMANO N'ALMA ESCREVE

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo/Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- Desportes, Philippe, *Les amours de Diane*, ed. Victor E. Graham, Genève, Droz/Paris, Minard, 1959.
- Du Bellay, Joachim, *Oeuvres poétiques*, I, éd. Henri Chamard, nouv. éd. Yvonne Bellenger, Paris, Nizet, 1982.
- Du Bellay, Joachim, *Oeuvres poétiques*, I, éd. Daniel Aris/Françoise Joukovsky, Paris, Garnier, 2009.
- Ficin, Marsile, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour/Commentarium in Convivium Platonis, De amore*, éd. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Figuroa, Francisco de, *Poesía*, ed. Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989.
- Luis de Granada, *Los seis libros de la retórica eclesiástica, Obras*, III, BAE, XI, Madrid, Atlas, 1945.
- Mendoza, Diego Hurtado de, *Poesía*, ed. Luis F. Díaz Larios/Olga Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990.
- Quevedo, Francisco de, «Un Heráclito cristiano», «Canta sola a Lisi» y otros poemas, ed. Lía Schwartz/Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
- Quevedo, Francisco de, *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, vol. 1, t. I, 2003.
- Ronsard, Pierre de, *Oeuvres poétiques*, éd. H. Chamard, puis G. Demerson, Société des Textes Français Modernes, 1908-1985, 8 ts.
- Scève, Maurice, *Délie, Object de plus haulte vertu*, t. I, éd. Gérard Defaux, Genève, Droz, 2004.
- Tyard, Pontus de, *Oeuvres complètes*, éd. Eva Kushner, Paris, Honoré Champion, 2004.
- Vaenius, Othon, *Amoris divini emblemata studio et aere Othonis Vaeni concinnata*, Antuerpiae, Ex officina Martini Nutl & Ioannis Meursl, Anno 1615.
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- Vega, Lope de, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

2. ESTUDOS CRÍTICOS

- Atienza, Belén, *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.
- Calvo Serraller, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Carrizo Rueda, Sofía, «Otra fuente para el soneto V de Garcilaso y la suerte del culto al amor», in T. Herraíz de Tresca/S. Carrizo Rueda (org.), *La imagen del amor en la literatura española del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1986: 53-59.
- Cioranescu, Alexandre, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Les presses modernes, 1938-1939, 2 vols.
- Egido, Aurora, «Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, 1985: 43-77.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Universidad de Sevilla, 2002.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, trad., pref. e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, 5.^a ed., Lisboa, FCG, 2004.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1971.
- Mélançon, Robert, «Le pétrarquisme travesti de Sigogne», *Études Françaises*, 13, 1977: 71-88.
- Morrier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1988, 4.^e éd.
- Piccus, Jules, «The meaning of 'estoria' en Juan Manuel's *Conde Lucanor*», *Hispania*, 61, 1978: 459-465.
- Pigné, Christine, *De la fantaisie chez Ronsard*, Genève, Droz, 2009.
- Praz, Mario, *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, trad. José María Parreño, Madrid, Siruela, 1989, 2005.
- Serés, Guillermo, «La centella de Sor Juana Inés de la Cruz en su contexto cultural», *Voz y Letra*, 3, 2, 1992: 79-91.
- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes: Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Tétel, Marcel, *Lecture Scévienne. L'emblème et les mots*, Paris, Klincksieck, 1983.

De Cartago ao Helesponto: dois sonetos camonianos de inspiração clássica

Clelia Bettini

C'est un cri répété par mille sentinelles,
un ordre renvoyé par mille porte-voix;
c'est un phare allumé sur mille citadelles,
un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
que nous puissions donner de notre dignité
que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
et vient mourir au bord de votre éternité!

C. Beaudelaire, *Les phares, Le fleurs du mal*

Os poetas, pelo menos os que pertencem à tradição escrita ocidental, são em primeiro lugar leitores. Nenhum artista, nenhum intelectual vive imerso no vazio. Qualquer obra de arte é fruto de uma contaminação, do encontro dos autores e das obras que a precederam. Cada nova criação resume em si as precedentes, de forma mais ou menos consciente. É isso que dá força à literatura, o facto de ser um produto humano que continua, incansavelmente, a pôr em contacto homens de lugares e de tempos remotos. Hoje em dia, artistas e intelectuais já não se encontram nos mosteiros, nas cortes, nos cafés, nos salões de um mecenas ou em românticas e gélidas choupanas. Encontram-se nos *social network*, trocam impressões, ideias e textos nos *blog*, falam através do computador olhando-se olhos nos olhos, a quilómetros de distância. A revolução digital tornou cada intercâmbio de informação mais rápido, mais eficiente e mais abrangente, porque qualquer texto pode ser hoje discutido, simultaneamente, por milhares de pessoas espalhadas por todo o mundo. Se a sociedade contemporânea parece não reconhecer grande importância à literatura, os seus artífices e os seus fruidores não vivem de facto marginalizados, num exercício solipsista da memória. Encontram-se e desencontram-se incessantemente, mas, acima de tudo, continuam a ler, a olhar, a conhecer, a estudar,

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

a dialogar com o presente e com o passado da cultura humana, com toda a sua vastíssima complexidade, continuando a entretecer as suas malhas.

A revolução digital tornou explícito o mecanismo autogerador da literatura, o que não quer dizer que o tenha inaugurado. Mais do que isso, põe em evidência a importância do incessante fermento cultural que é próprio do homem. Quanto às futuras consequências desta revolução, não é possível fazer previsões, apesar de o actual estado de coisas merecer séria reflexão a quem nela se encontra empenhado. Podemos-nos continuar a aproximar de um determinado texto com esperança de levar sempre uma nova linfa a esta maravilhosa e frágil criatura humana que é a literatura. Uma indicação preciosa acerca da forma de olhar um texto, é-nos dada pelo crítico Georges Poulet¹,

Les textes sont donc comme les pensées des hommes; leur fil est constamment rompu. Ils nous renvoient en avant, en arrière, à d'autres textes avec lesquels ils nouent des liens à distance, semblables en cela aux phares de Baudelaire, dont la lumière se joint à d'autres lumières intermittentes qui s'échelonnent le long d'un même littoral.

Cada texto é constituído por um vastíssimo conjunto de relações e é essa característica específica que o torna *aere perennius*, ao contrário dos pensamentos a que Poulet associa o objecto das suas reflexões, necessariamente finitos como a mente que os produz. *Les phares* de Baudelaire, a que o crítico francês se refere, é o sexto poema da secção *Spleen et idéal* de *Les fleurs du mal*, nele apresentando, o poeta, uma breve galeria de alguns de entre os maiores artistas de todos os tempos, comparados a *faróis, phares*, acesos por *mille citadelles*, cada um deles ardente *sanglot qui roule d'âge en âge*. Com Poulet, podemos, pois, conceber um texto como um farol que, de modo intermitente, ilumina outros textos e tantos outros leitores que podem ser muito diversos, ao longo de um denso reticulado de reenvios.

Todavia, as *correspondências* que interrompem o fluxo do texto apenas são possíveis se, com Umberto Eco, reconhecemos ao leitor

¹ Georges Poulet, «Lecture et interprétation du texte littéraire», in *Qu'est-ce qu'un texte?*, dir. E. Barbotin, Paris, Corti, 1975: 76.

DE CARTAGO AO HELESFONTO: DOIS SONETOS CAMONIANOS DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA

um papel fundamental na construção do sentido, dependendo disso dos modelos perceptivos de cada um. E, sobretudo, se concebemos o saber segundo o modelo da *enciclopédia semiótica* de que fala Eco²,

il modello dell'enciclopedia semiotica non è l'albero, ma il rizoma [...] in effetti nel rizoma non vi sono punti o posizioni ma solo linee di connessione; un rizoma può essere spezzato in un punto qualsiasi e riprendere seguendo la propria linea; è smontabile, rovesciabile; una rete di alberi che si aprono in ogni direzione può fare rizoma, il che equivale a dire che in ogni rizoma può essere ritagliata una serie indefinita di alberi parziali.

Não uma concepção hierárquica dos saberes, mas necessariamente *rizomática*, como no modelo elaborado por Deleuze e Guattari³,

À l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le *rhizome* n'est fait que de lignes: lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. On ne confondra pas de telles lignes, ou linéaments, avec les lignées de type arborescent, qui sont seulement des liaisons localisables entre points et positions.

Un rhizome ne commence pas et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, un inter-êtré, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe *être*, mais le rhizome a pour tissu la conjonction *et... et... et...*. Il y a dans cette conjonction assez de force pour déraciner le verbe être [...]. Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproque-

² Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984: 112.

³ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980: 15, 36-37.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

ment, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui l'emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui prend ses deux rives et prend de la vitesse entre les deux.

É sob esta perspectiva que consideramos os dois sonetos de Camões, os dois *faróis* que escolhemos ler *em voz alta*, de modo a colher ecos do passado e feixes de luz lançados sobre o futuro. Não se trata, simplesmente, de adivinhar as suas fontes, aliás por demais evidentes, mas de deixar fluir o pensamento interpretativo pelas *linhas de fuga* que eivam a superfície do *rizoma* do saber humano.

Os textos de que nos vamos ocupar são *Os vestidos Elisa revolvia* (*Rimas* 64: 148) e *Seguia aquele fogo, que o guiava* (*Rimas* 61: 147). No primeiro soneto, Camões conta o trágico epílogo da história de amor entre Dido e Eneias, magistralmente apresentado por Virgílio no IV canto da *Eneida*. O contributo destes versos é de grande peso na construção do discurso poético camoniano, como se deduz logo a partir de uma primeira leitura do soneto. Os dois últimos versos da primeira quadra parecem quase um decalque dos seus hexâmetros e constituem uma declaração explícita da fonte de inspiração do soneto. Camões conhecia bem o poema épico latino, como o mostram *Os Lusíadas*. *Peregrinatio marítima*, a epopeia de Vasco da Gama, nesta sua reformulação, encontra na *Eneida*, mais do que nos poemas homéricos, um dos seus mais ilustres antecedentes. Ao remeter para Virgílio, garantia à história do povo lusitano e ao seu comandante direito de cidadania na república das letras. Se a presença dos deuses da antiguidade que intervêm contra ou a favor dos navegantes, bem como as tantas referências míticas podem ser lidas como um reenvio para a tradição homérica, além da tradição virgiliana, a missão que Vasco da Gama e Eneias têm de levar a cabo por vontade divina associa a sua história de modo inequívoco. Quanto às relações entre o poema épico de Camões e o de Virgílio, é indispensável a remissão para Charles M. Bowra, que num célebre livro dedicado à fortuna da *Eneida* nas literaturas modernas consagra um inteiro capítulo a *Os Lusíadas*⁴. E se o poeta, em *Os Lusíadas*, estabelece um diálogo constante com a epopeia de

⁴ Charles M. Bowra, *From Virgil to Milton*, New York, St. Martin's, 1967, cap. III.

DE CARTAGO AO HELESFONTO: DOIS SONETOS CAMONIANOS DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA

Virgílio, reserva ao tema do amor infeliz de Dido um lugar privilegiado na lírica, vasando-o na forma clássica do soneto.

Camões refaz toda a cena descrita nos versos 648-652 do IV canto da *Eneida*, que precede imediatamente o suicídio da Rainha, quando Dido vê as *Ilicas vestes* de Eneias espalhadas pelo leito, símbolo de um amor que acabou, e nele se recosta, pedindo-lhes que acolham a sua alma para a libertarem do sofrimento causado pelo abandono. Se o termo *vestidos*, usado por Camões no v. 1, evoca etimologicamente as *Ilicas vestes*, o par adjectivo + substantivo, *doces despojos*, no v. 2, é um verdadeiro e próprio decalque do latim *dulces exuviae* (IV 651). O português *doce* deriva directamente, de facto, da palavra latina *dulcis*. Por sua vez, *despojos* decalca a construção de *exuviae*, a partir de um étimo diverso, mas afim, sob o ponto de vista semântico. *Exuviae*, que só se usa no plural, provém do verbo latino *exuo, -ire*, ‘privar de, tirar, subtrair’, e significa literalmente ‘o que foi tirado’, numa alusão ao que foi sacado ao inimigo depois da batalha. O termo *despojos*, que se utiliza quase sempre no plural (como *spoglie*, em italiano, que provém da mesma raiz), deriva do verbo *despojar* (provençal *despolbar*, castelhano *despojar*, francês *despouiller*), o qual, por seu lado, tem na sua origem directa o verbo latino *despolio*, intensivo de *spolio*, ‘privar’, também ele normalmente usado em contexto militar para definir o acto de depredar e saquear o inimigo. Os *doces despojos* camonianos são, pois, as *dulces exuviae* de Virgílio, e a anáfora desse mesmo adjectivo, no início do verso seguinte, introduz a segunda citação do poeta latino. Os despojos de Eneias eram *doces*, ou seja, gratos a Dido, *dum fata deusque sinebat* (IV 651), tal como os *despojos* de Camões eram *doces / quando o seu Fado o consentia*. O modelo virgiliano é por demais evidente. Apesar de o tema central do soneto ser o dos amores infelizes da Rainha cartaginesa, o poeta não deixa de fazer referência àquela *vontade superior* que impele Eneias (à semelhança do que acontecerá com Vasco da Gama) a levar a cabo as fantásticas empresas que irão culminar com a criação e a glória de Roma.

Regressemos brevemente ao uso que Virgílio faz do termo *exuviae*, a partir do qual se podem tecer úteis considerações para a interpretação do soneto camoniano. A Rainha, pouco antes de morrer, prepara uma cerimónia fúnebre para queimar Eneias *in effigie* (*Aen.* IV 508). Dido constrói uma grande pira, põe nela o tálamo nupcial, e de-

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

pois as *exuvias ensemeque relictum effigiemque*, isto é, os despojos, a espada e uma imagem de Eneias, que representa o seu *cadáver*. A imagem do corpo ausente de Eneias é cremada com as roupas que deixou e com a sua espada, porque um guerreiro é sempre queimado armado e até, às vezes, com parte do saque conquistado. Então, resta saber por que razão se chama aos objectos pertencentes a Eneias *exuviae*, como se fossem de um inimigo.

Sérvio ajuda-nos a responder quando, no seu comentário à *Eneida*, recorda ao leitor que Dido, em IV 424, define Eneias *hostis* (inimigo)⁵. As *vestes* de Eneias tornaram-se *exuviae* porque ele se tornou um inimigo. Na épica antiga, as armas dos heróis são um verdadeiro e próprio símbolo do seu possuidor, como se fossem um *duplo* dele. É esse o caso da lança de Aquiles, que só ele era capaz de levantar (de facto, Patroclo, quando usa as armas do amigo, não leva a lança porque não seria capaz de a elevar, *Il.* XVI 140ss.), do arco com que só Ulisses podia atirar, do arco de Heracles e depois de Filoctetes, cuja presença chegava para garantir a vitória dos gregos na Guerra de Tróia (Apolodoro, *Biblioteca* Epit. 4, 27; 5, 8). Também na *Eneida* (VIII 381ss.) Vénus pede a Vulcano armas divinas, especiais, para o próprio filho, invocando o precedente das armas solicitadas a Efesto (Vulcano) pela nereida Tétis para Aquiles, e por Eos (Aurora) para o filho Memnon⁶. Para um herói épico, as armas são, portanto, um objecto especial que o identifica, e, em alguns casos, têm mesmo origem divina. Eis, pois, porque é que Dido opta por se matar, precisamente, com a espada de Eneias.

Na sua invocação à espada, a Dido de Camões faz referência a um tema virgiliano importante, o do *engano* de Eneias. Camões coloca em posição privilegiada, no final do v. 10, a palavra *enganos* e sucessivamente o verbo *enganaste* no final do v. 12, através de paronomásia. Se as duas quadras do soneto servem para explicitar o contexto narrativo em cujo âmbito se insere a directa ascendência virgiliana, os dois tercetos são de mais difícil interpretação, sendo fruto da própria *poiesis* de Camões. Com Bowra, procuramos compreender as razões profundas do reenvio para Virgílio⁷,

⁵ *Commentarii in Vergilii Aeneidos libros IV* 496.

⁶ Cf. Virgílio, *Aen.* VIII 381ss.

⁷ Bowra: 104 (itálico nosso).

DE CARTAGO AO HELESFONTO: DOIS SONETOS CAMONIANOS DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA

Camões also uses his classical learning in quite a different way. In his attempt to rival Virgil he has to show that some of his modern themes are worthy of the Virgilian muse and he does this by adapting famous passages of Virgil to suit them. This is of course a characteristic of learned poetry, which by awakening echoes of some other poem seeks to add beauty and dignity to its own subject. Just as the Romans used Greek poetry in this way, so the poets of the Renaissance used Roman. It is wrong to treat passages of such a kind as if they were mere plagiarism. The poet does not wish to pass off the work of others as his own; he aims rather at making us see his theme in the light of some other theme honoured and glorified by classical verse, and *find a complex pleasure in the association of the old with the new*.

A interpretação de Bowra pode-se aplicar, sem dúvida, a este soneto, que desenvolve um tema da antiguidade e no qual a «association of the old with the new» plasma a bipartição quadras / tercetos. Os primeiros oito versos, como se viu, fazem a explicitação do texto virgiliano subentendido, ao passo que aos últimos seis versos é atribuído o papel de apresentar o *novum*, ou seja, a originalidade poética de Camões. A ver em que termos.

A apóstrofe da Rainha à espada é voluntariamente enigmática e elíptica, também porque pressupõe o conhecimento de toda a história. Procuremos, então, perceber o seu sentido. A espada, símbolo de Eneias e do seu destino, foi deixada pelo herói em posse da amada. O engano de Eneias, que tinha essa mesma espada por instrumento (v. 10), era o de perpetuar a sua memória, condenando assim a Rainha a uma pena eterna. Todavia, é a própria espada a fazer-se vítima de uma outra trama. Para evitar o tormento da recordação de Eneias, Dido sente possuir a coragem necessária para se matar, apesar do que isso lhe custa, e decide fazê-lo precisamente com aquela espada que a constrangia ao eterno sofrimento da lembrança. O acto extremo de enganar a espada e, portanto, o herói de que é símbolo, está ausente do texto de Virgílio, no qual a Rainha se dirige às *exuviae* em geral, pedindo só que acolham a sua alma. Trata-se, portanto, de uma inovação. Na interpretação camoniana da morte de Dido, a Rainha, de vítima de um *engano*, passa

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

a ser, ela própria, quem *engana*. Um novo farol projecta a sua luz sobre uma história já tantas vezes contada.

As citações, no plano interdiscursivo, são certamente o aspecto mais explícito do diálogo que Camões estabelece com a *Eneida*, mas assumem também a função de incentivar o leitor a procurar ulteriores âmbitos de sentido, no seio dos quais o próprio diálogo se torna patente. Interroguemo-nos, por exemplo, sobre a opção de Camões quando chama à protagonista do soneto Elisa / *Elissa* e não Dido, como noutros passos da sua obra em que se refere à Rainha cartaginesa. Em primeiro lugar, é necessário recordar alguns dados acerca de Elisa, nome fenício da mítica fundadora de Cartago.

Estudos mais recentes tendem a sublinhar a associação entre Elisa / Dido e outras figuras femininas que têm atributos e funções semelhantes, em particular algumas divindades orientais, como a deusa da Babilónia Istar e a deusa fenícia Tanit. Não é por acaso que o nome Elisa é reconduzível ao fenício *ela*, que significa 'deusa', tal como o seu correspondente grego *Theiosso*, nome que Timeu de Tauroménio, nas *Histórias*, atribui à Rainha de Cartago, e é reconduzível à palavra grega *thea*⁸. Para além de ser associada, de um modo geral, à divindade, Dido também é posta em relação com «Venere e Diana, Arianna e Medea e Fillide, Elena, Semiramide e naturalmente Cleopatra», todas elas figuras caracterizadas por uma forte sensualidade e susceptíveis de serem integradas num contexto oriental⁹. Sabe-se que, para os gregos, a paixão desenfreada, tal como a música que lhe anda ligada, é uma manifestação *bárbara*, que chegou à Grécia vinda do Oriente. Pense-se, por exemplo, no monólogo inicial de Diónisos nas *Bacantes* de Eurípides, no qual o deus da embriaguez e da sensualidade declara abertamente que acabou de chegar à Hélade depois de ter fundado os seus mistérios na Lídia, na Frígia, na Pérsia, na Batriana, no reino dos Medos e na «Ásia toda que jaz ao longo do salgado mar, com as suas cidades de belas torres a abarrotar de Helenos misturados com bárbaros»¹⁰.

⁸ Sobre a figura de Dido na literatura, reenvia-se para Paola Bono/Maria Vittoria Tessitore, *Il mito di Didone*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

⁹ Cf. *ib.* 28.

¹⁰ *Bacantes*, em especial vv. 13-25. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70, 1992: 40.

DE CARTAGO AO HELES PONTO: DOIS SONETOS CAMONIANOS DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA

Desde a antiguidade, a representação do Oriente contém em si a ideia de superação de um limite, em particular na esfera da sensualidade. Segundo Edward Said, a imagem de um Oriente caracterizado por «its silent indifference, its feminine penetrability» onde a mulher «express unlimited sensuality», afunda as suas raízes, precisamente, na literatura antiga, mais especificamente, na tragédia grega (*Os persas* de Ésquilo e as já citadas *Bacantes* de Eurípides, ménades e figuras sensuais por excelência)¹¹. A Dido de Virgílio, Rainha africana e portanto *barbara*, é fortemente caracterizada pela sua sensualidade, incapaz de resistir aos prazeres da carne e culpada de ter *embruxado* Eneias. A *Eneida* deve ser integrada nessa tradição literária que constrói a figuração do Oriente enquanto Outro. Também o poema de Virgílio contém em si uma possível cristalização daquele *orientalismo manifesto* ao qual subjaz o absolutismo teórico que Said define *orientalismo latente*, recentemente aproximado do pensamento estruturalista e em particular da noção de *inconsciente estrutural* explanada por Lévi-Strauss em *La pensée sauvage*, ou seja, um mecanismo identitário através do qual a identidade ocidental se construiu *em negativo*¹². Não por acaso, Virgílio contrapõe, à Rainha fenícia, a jovem Lavinia, que é latina, e será esposa de Eneias bem como protectora de Roma, e é muitas vezes descrita como uma virgem pudica, em nítido contraste com o desinibido erotismo de Dido¹³.

A ambiguidade e a sensualidade da Dido de Virgílio vêm de longe e, sobretudo, conservam-se como traços significativos da personalidade da Rainha, necessários à construção da identidade romana de Eneias, por negação. A dicotomia que a caracteriza também é expressa, em

¹¹ Edward Said, *Orientalism. Western Representations of the Orient*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978: 206 e 207.

¹² *Post-orientalismo. Said e gli studi post-colonial*, a cura di Miguel Melino, Roma, Meltemi, 2009. Ver em especial p. 11ss. Quanto à *Dido oriental*, reenvio para Bono/Tessitore: 29ss.

¹³ Cf. Virgílio, «Indum sanguineo veluti violaverit ostro / si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa, talis virgo dabat ore colores» (*Aen.* XII 67-69, 'como se índico marfim com ostro sanguíneo pintassem / ou como ruborizam lírios brancos misturados com muitas / brancas rosas, tais cores a virgem mostrava na cara').

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Virgílio, através do uso de dois nomes, o púnico e o africano, dualidade essa que, como explicou Hermann Rupprecht, responde a um critério preciso¹⁴. Do confronto entre os muitos passos em que Virgílio usa o nome de Dido e os únicos três em que opta por Elisa, resulta que o poeta recorre ao nome púnico quando se refere à Rainha enquanto esposa de Siqueu, ao passo que usa o africano, Dido, quando fala dela na sua relação com Eneias. Também Ovídio, na epístola de Dido a Eneias, coloca na boca da Rainha, prestes a pôr fim à sua vida, as seguintes palavras¹⁵,

nec consumpta rogis inscribar Elissa Sychaei,
hoc tantum in tumuli marmore carmen erit:
praebuit Aeneas et causam mortis et ense.
ipsa sua Dido concidit usa manu.

Quando o fogo da pira a tiver devorado, deixará de ser a *esposa de Siqueu*, e será Dido para todo o sempre, suicida por amor de Eneias, que lhe deu o motivo e o instrumento de morte. A Elisa, correspondia uma mulher ainda pura, ao passo que, a Dido, uma mulher que, invadida pela paixão, quebrou o pacto de fidelidade com o defunto marido, para depois ser traída, por sua vez, pelo herói troiano.

A tradição, tal como transmitiu dois nomes que correspondem ao par de opostos *pudor/lascívia*, transmitiu também duas versões divergentes da história da Rainha de Cartago. Uma, é a de Virgílio, outra, é a que deu origem às *Histórias* de Pompeu Trogo e ao compêndio escrito por Justino. Segundo a linha Pompeu Trogo/Justino, Elisa não encontrou, de facto, Eneias, tendo-se matado para não ter de casar com Jarbas, uma união que tinha sido constrangida a aceitar com enganoso¹⁶. Não é por acaso que Justino não usa o nome de Dido, mas

¹⁴ Cf. Hermann Rupprecht, «Dido oder Elissa», *Gymnasium*, 66, 3/4, 1959 [Carl Winter Universität].

¹⁵ VII 193-196; 'E, uma vez devorada pelo fogo, não serei dita Elisa, mulher de Siqueu, / haverá no mármore do sepulcro só estes versos: / «Eneias deu motivo à morte, e a espada. / Dido com a sua própria mão se tirou a vida»'.

¹⁶ M. I. Iustinus, *Epitome of the Philippic History of Pompeius Trogus*, translation and appendices by John Yardley, commentary by Waldemar Hecckel, Oxford, Clarendon, 1997. Cf. liber XVIII.

DE CARTAGO AO HELESFONTO: DOIS SONETOS CAMONIANOS DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA

sempre o de Elisa, escolha que parece confirmar a hipótese de Rupprecht, visto que Eneias não aparece como personagem da história. Elisa, ao contrário da Dido de Virgílio, é descrita, num texto cuja primeira versão é coeva da *Eneida*, como uma mulher de virtudes excepcionais que abandona tudo para ir fundar o grande reino cartaginês, fugindo de um irmão cruel que lhe tirou o reino fenício e lhe matou o marido. Esta figura de viúva fiel que não se abandona ao amor carnal de Eneias, mas se imola para salvar o próprio reino e a própria honestidade, terá grande sucesso nos escritores cristãos, inaugurando um verdadeiro e próprio filão literário. Contrapõe-se, deliberadamente, ao outro filão virgiliano, e encontra-se representado na obra de Tertuliano, S. Jerónimo, Cipriano, Macróbio e Santo Agostinho¹⁷. Na senda do comentário de Sérvio à *Eneida*, o qual acusa Virgílio de ter escrito uma falsidade histórica, ao dizer que os troianos, desembarcados na costa do Norte de África, assistiram à edificação de Cartago, afirma-se uma outra tradição que acusa Virgílio de ser mentiroso ou de fantasiar em demasia. Também Agostinho, num célebre passo das *Confissões*, se refere a Virgílio, e em particular à história de Dido e Eneias, como exemplo de um estudo vão (*inania*) que com o seu fascínio tinha contribuído para um afastamento da verdade, ou seja, da procura constante de Deus.

Existem, como tal, dois partidos contrapostos, um que considera Virgílio modelo a seguir, outro um escritor enganoso a evitar e que elege a história da Rainha Dido como símbolo dessa mesma falsidade. Dante, como se sabe, segue fielmente a variante virgiliana que fazia de Dido uma pecadora, quando a coloca no círculo dos luxuriosos, indicando-a com a perífrase, «l'altra è colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo» (*Inf.* V 61-62). É mesmo ao comentar esse passo da *Commedia* que Francesco da Buti afirma¹⁸,

e però Virgilio fece molto male a dare tale infamia a sì onesta donna, per fare bella la sua poesia; e lo nostro autore Dante fece peggio a seguirlo in questo, che credo avessero veduto Geronimo e

¹⁷ A esse propósito ver Bono/Tessitore, cap. 2.

¹⁸ Francesco da Buti, *Comento, Inferno*, edizione anastatica, San Casciano, Stianti, 1989, V 62, cit. Bono/Tessitore: 91.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

li altri che di ciò parlano: potrebbesi scusare; ma le scuse non sono sufficienti; però le lascio.

O comentador acusa explicitamente Virgílio de ter construído uma mentira para tornar mais eficaz a sua poesia, na senda de quanto já Agostinho tinha escrito, quando individuava, no fascínio exercitado pelos versos do poeta da *Eneida* sobre a sua jovem alma, a causa do seu afastamento da dedicação a Deus. Nem tão pouco poupa Dante a críticas ferozes, por ter seguido tão mau exemplo de vanidade.

O passo de Francesco da Buti sobre a Dido de Dante é significativo, não só porque faz um reepílogo das duas variantes da história da Rainha fenícia, como também porque se mostra muito próximo do comentário de Faria e Sousa ao soneto *Os vestidos Elisa revolvía* (*Rimas varias* I 1685: 184),

agora entramos en riña yo e mi Poeta; y es porque para lograr este pensamiento se acomodó a seguir la maldad de Virgilio en infamar la memoria de una de las màs castas mugeres que celebra la verdadera Fama: error tan grave que solo por el pudiera Virgilio (dizelo San Agustin) arder en el Infierno. Y no solamente fue una mentira infame, sino sin fundamento alguno, porque Dido y Eneas no pudieron verse, por la gran distancia de tiempo que ubo entre el y ella.

Faria e Sousa acusa explicitamente Camões de ter recorrido às mentiras de Virgílio para chegar onde queria, e mostra-se de acordo com a interpretação dos escritores cristãos que defendiam a versão de uma Dido casta, que não se encontrou com Eneias, como já o tinha provado Sérvio no seu comentário. Faria e Sousa não emite opinião acerca da escolha de Elisa, limitando-se, pura e simplesmente, a chamar à personagem *Dido* ao longo de todo o comentário ao soneto camonianiano, uma prova explícita de que, para o polígrafo seiscentista, não existia qualquer diferença entre os dois nomes. Camões, pelo contrário, parece acompanhar a distinção entre Elisa e Dido, exactamente como a explicará Rupprecht quatro séculos depois. Escolhe o nome púnico para descrever o momento em que a Rainha volta a ser a esposa de Siqueu, quando decide matar-se para anular a última forma possível

DE CARTAGO AO HELESFONTO: DOIS SONETOS CAMONIANOS DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA

de união com Eneias — dele manter eterna memória. É uma escolha que leva a cabo em sintonia com Virgílio, como o mostram as citações, conforme diria Umberto Eco, da *Eneida*, no âmbito da descrição do dinamismo hipertextual. A Elisa camoniana deve ser lída, portanto, e com toda a probabilidade, como a Elisa virgiliana e ovidiana de Rupprecht. O comentário de Faria e Sousa confirma esta interpretação.

Impõe-se reflectir, além disso, em torno de uma curiosa coincidência. A primeira tragédia sobre Dido e Eneias da Península Ibérica é um drama anónimo intitulado *Tragedia de los amores de Eneas y de la reyna Dido*, escrito em castelhano¹⁹. O único exemplar que se conhece da sua *princeps* encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal, proveniente da biblioteca pessoal de D. Francisco Manuel da Câmara. Teve uma edição moderna, preparada em 1931 por dois filólogos americanos, Joseph E. Gillet e Edwin B. Williams, segundo os quais a data de publicação impressa no frontispício (1536) não se deve considerar verdadeira, porque o modo de montagem da esquadria mostra que não era aquela a primeira obra em que as formas eram usadas, pois estavam gastas. Por conseguinte, adiantam a data de impressão cinco ou dez anos, isto é, para meados do século XVI. Entre as características mais importantes do texto, de acordo com os mesmos críticos, conta-se, por um lado, o seu débito para com a *Propalladia* (1526) e a *Comedia Aquilana* do dramaturgo espanhol Torres Naharro, em particular para com esta última, uma comédia de tema amoroso da qual são seguidos com exactidão 172 versos. Por outro lado, assinala-se a presença maciça de lusismos, o que permite atribuí-la, com alguma certeza, a um português²⁰.

O autor da tragédia declara desde as primeiras linhas do *argumento* que na obra são tratados «quasi todos los passos y fuerças de la historia como lo cuenta el buen Poeta en su *Eneida*», alinhando de modo manifesto nas fileiras dos que aderiam à versão virgiliana da história, e não à de Justino. A parte conclusiva da tragédia, que corresponde, *grosso modo*, aos últimos cem hexâmetros do quarto canto da *Eneida*, apresenta algumas correspondências com *Os vestidos Elisa re-*

¹⁹ *Tragedia de los amores de Eneas e de la reyna Dido*, ed. J. E. Gillet e E. B. Williams, *Publications of the Modern Language Association of America*, 46, 2, 1931: 353-431. Cf. Bono/Tessitore: 200-201.

²⁰ Para um elenco sistematizado, ver pp. 359-364 da edição.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

volvia. A primeira delas é de clara matriz virgiliana, a apóstrofe aos «gloriosos despojos / en otro tiempo pasado / para mi» (vv. 2467-2469), que como os *doces despojos* camonianos derivam das *dulces exuviae* da *Eneida* (IV 651). É contudo significativo que a tradução de *exuviae* feita pelo anónimo dramaturgo português seja exactamente a mesma de Camões. Também o tema do *engano*, realçado pela paronómia *enganos / enganaste* dos vv. 10 e 12, emerge com força na *Tragedia* de Dido, onde, ao longo de dez versos, a Rainha cartaginesa pronuncia as palavras *enganado / enganada / engañas*, respectivamente em início, meio e fim de verso, a escandir o ritmo do monólogo. Todavia, a última correspondência é talvez a mais interessante, porque independente do texto da *Eneida* e porque assinala um dos pontos fortes da originalidade poética do soneto de Camões. Também a Dido da anónima *Tragedia* portuguesa, depois de ter falado mais em geral aos *despojos* abandonados por Eneias, se dirige directamente à espada do herói, que será instrumento da sua morte. A invocação à arma do amado estrutura-se em duas partes de, respectivamente, 14 e 10 versos, nos quais a Rainha pede, em nome das tantas vidas a que a espada pôs fim, que lhe dê aquela morte que deseja intensamente, para não prolongar uma vida de dor e desonra (vv. 2473-2496).

Não é possível apurar se o anónimo dramaturgo conhecia o soneto de Camões, o que não é de excluir, tendo em linha de conta as correspondências entre os dois textos e a compatibilidade cronológica. Mas também é possível que o soneto de Camões seja posterior à *Tragedia*. Impossível, é afastar a hipótese, *a priori*, de que Camões tenha desempenhado o seu papel na difusão do tema de Dido na literatura ibérica quinhentista, talvez inaugurada pela anónima tragédia, com a sua forte inflexão lusitana.

O segundo soneto de que nos vamos ocupar, *Seguia aquele fogo, que o guiava*, retoma um outro grande mito da tradição antiga e renascentista, o infeliz amor de Hero e Leandro. A trágica história dos dois jovens separados pelo estreito de Helesponto é sobremaneira conhecida na reelaboração que Ovídio dela faz nas *Heróides* (18 e 19), bem como no epigrama 25 do *Liber de Spectaculis* de Marcial, ao que há a acrescentar o epílio grego de Museu Gramático, *Hero e Leandro*, que remonta à segunda metade do século V. Avançando no tempo, voltamos a encontrar o mito dos dois jovens separados pelas águas do He-

DE CARTAGO AO HELESFONTO: DOIS SONETOS CAMONIANOS DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA

lesponto na literatura italiana medieval. Tratou-o Dante, tal como tratou muitas outras histórias de Ovídio, enquanto *exemplum*, na *Commedia*. No XXVIII canto do *Purgatorio*, o poeta chega à margem do rio Letes, onde lhe aparece pela primeira vez a figura que depois se revelará Matelda. Dante afirma que aquele rio não lhe agrada, porque o separa da *donna soletta*, tal como para Leandro o Helesponto, quando foi constrangido a *mareggiare intra Sesto e Abido*. Mas voltaremos adiante a este passo (*Purgatorio* XXVIII 70-75). Continuando a percorrer os caminhos da literatura italiana, no século XIV encontramos de novo as vicissitudes do heróico nadador e da sua amada, citadas por Petrarca nos *Trionfi* (*Triumphus Cupidinis* III 21), bem como por Boccaccio em *L'elegia di Madonna Fiammetta* (I 17; IV 2; VIII 6), na *Amorosa Visione* (XXIV) e no *Filocolo* (III, 67; IV, 11, 29, 65, 66, 83, 108). A lenda de Hero e Leandro teve, depois, uma enorme fortuna no Renascimento, conforme o testemunha o poema homónimo de Bernardo Tasso, que corresponde a uma reelaboração latina do epílio de Museu editada por Aldo Manuzio em 1494-1495²¹.

Também na Península Ibérica o tema alcançou grande sucesso, como o mostram o soneto 29 de Garcilaso della Vega, *Pasando el mar Leandro el animoso* e o poema *Hero y Leandro* de Boscán. Garcilaso elaborou o soneto a partir do epigrama de Marcial, seguindo fielmente a fonte, mas dilatando o texto latino através de um processo de amplificação²². O soneto teve larga difusão, como o mostra a existência de uma folha volante portuguesa, datada de 1536, que é o mais antigo testemunho do texto em questão e prova sobeja do interesse do público pela composição²³. Por sua vez, o poema em decassílabo intitulado *Hero y Leandro* de Boscán baseava-se, diferentemente, no texto de

²¹ John Edwin Sandys, *A History of Classical Scholarship*, vol. 2, New York, Hafner, 1958: 104.

²² Cf. Maria Rosso Gallo, «Le modalità del discorso poetico nei sonetti di Garcilaso de la Vega», in G. C. Marras, *Precettistiche e pratica di scrittura*, Roma, Carocci, 2003: 95.

²³ Cf. Antonio Alatorre, «'Gran Fortuna' de un soneto de Garcilaso», *NRFH*, 24: 142-177, em especial 149-150. Alatorre transcreve, por ordem cronológica, todas as composições inspiradas no soneto de Garcilaso e analisa-as na sua relação com o modelo. Ver Alatorre para um repertório completo dos poetas castelhanos do século XVI em que há referência ao tema de Hero e Leandro.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Museu Gramático, ou, mais especificamente, na tradução latina que dele circulava em Espanha e Portugal e era muito conhecida durante o período do Renascimento. O soneto de Garcilaso teve o papel de modelo, considerando o número de sonetos sucessivamente publicados, os quais, imitações ou homenagens que fossem, retomavam as suas principais características. Do nosso ponto de vista, é importante reflectir acerca do terceto final do arquétipo de Garcilaso, que encerra a apóstrofe de Leandro às ondas e ao vento que impedem, sem tréguas, a sua travessia²⁴,

Ondas pues no se excusa que yo muera
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor esecutá en mi vida

O jovem pede, pois, para adiar a sua própria morte, implorando aos elementos da natureza que o deixem passar uma última noite com Hero, para depois porem fim à sua vida na travessia de regresso. A conclusão de Garcilaso retoma o epigrama de Marcial, exactamente, a partir do último verso do segundo dístico²⁵,

Cum peteret dulces audax Leandros amores
et fessus tumidis iam premeretur aquis,
sic miser instantes adfatus dicitur undas:
«Parcite dum propero, mergite cum redeo».

A invocação final de Leandro às ondas e ao vento surge também noutros sonetos, dedicados ao mesmo tema, de alguns poetas castelhanos da época. Recordem-se, em particular, Gutierre de Cetina, Juan Coloma e o soneto anónimo que anda na edição de 1557 do *Cancionero general* de Hernando del Castillo²⁶. Também em Portugal os versos de

²⁴ Cf. Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2007: 126.

²⁵ *Epigrammi*, a cura di Giuseppe Norcio, Torino, UTET, 1980, *Spect.* XXV b, 'Quando o audaz Leandro ia ter com a sua amada / e, cansado, estava prestes a ser engolido pelo mar tempestuoso, / diz-se que o infeliz assim disse às ondas que o atormentavam: / «Poupem-me enquanto vou, afoguem-me quando regressar»'.

²⁶ Cf. Antonio Alatorre: 152-155.

DE CARTAGO AO HELES PONTO: DOIS SONETOS CAMONIANOS DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA

Garcilaso conheceram um certo sucesso entre os mais ilustres poetas desse período. É o caso de Sá de Miranda, que a tão desventurado amor dedica o soneto, em castelhano, *Entre Sesto y Abido, al mar estrecho*, e de Diogo Bernardes, que retoma, em várias ocasiões, o mito dos dois jovens separados pelo Helesponto²⁷. Enquanto Diogo Bernardes não se afasta muito dos estilemas à Garcilaso, Sá de Miranda inova, antecipando, em nosso entender, o que a seguir fará Camões. Como nota Aníbal Pinto de Castro, Sá de Miranda pede às vagas que adiem a sua morte para depois do encontro com Hero, mas desafia os elementos, afirmando que, mesmo morto, há-de conseguir chegar à praia, fiel ao seu amor²⁸,

En fin, ondas, vanceis, (dijo cubierto
ia d'ellas); mas no hareis que alla no vaia:
bivo no quereis vos, mas iré muerto.

A ausência desse propósito, tanto em Marcial como em Garcilaso, não é, por si, garantia de uma originalidade na invenção de Sá de Miranda. O desejo de chegar já sem vida à praia de Sesto era expresso por Leandro também na versão ovidiana da história. Além disso, a referência de Sá de Miranda ao *fuego / que en alta torre luce* retoma a insistência, presente em Ovídio, sobre o *ignis / lumen* que em Camões assumirá especial relevo, em posição de início de verso.

Será oportuno determo-nos um pouco sobre o soneto de Sá de Miranda. Está fora de dúvida a influência de Garcilaso e de Marcial, enquanto modelo comum. Todavia, torna-se necessário assinalar uma importante correspondência italiana. O primeiro verso do soneto *Entre Sesto y Abido, al mar estrecho* é uma clara reelaboração de Dante, que encontra a sua matriz no canto XXVIII do *Purgatorio*, esse mesmo canto em que vimos o poeta comparar o rio Letes que o separa de Matelda, ao Helesponto que separava Leandro da sua Hero (*Purg. XXVIII 70-75*),

²⁷ Cf. Aníbal Pinto de Castro, «Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1, 2004: 65-95.

²⁸ Francisco de Sá de Miranda, *Poesias*, edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, [1885] Lisboa, IN-CM, 1989: 76.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Tre passi ci faceva il fiume lontani;
 ma Elesponto, là 've passò Serse,
 ancora freno a tutti orgogli umani,
 più odio da Leandro non sofferse
per mareggiare intra Sesto e Abido,
 che quel da me perch' allor s'aperse.

No *incipit* de Miranda, é evidente a marca do v. 74, *per mareggiare intra Sesto e Abido*. Se se decompuser o verso em duas partes, poder-se-á observar como o poeta operou uma inversão, usando um sintagma quase idêntico ao original (*Entre Sesto y Abido e intra Sesto e Abido*) em posição inicial. A segunda parte do verso, pelo contrário, é semanticamente heterogénea em relação ao decassílado de Dante, que não deixa de ser evocado no plano fónico. À luz da *Commedia*, o soneto de Sá de Miranda podia ser definido quase como uma *cripto-glossa*, uma homenagem ao poeta florentino que dá uma piscadela de olho aos conhecedores da obra de Dante, obrigando-os a identificar as simetrias que se encontram reflectidas no espelho da imitação renascentista.

Voltemos a Camões. Também o autor de *Os Lusíadas* não é alheio à influência da obra de Ovídio, extraordinária reserva de modelos estilísticos e temáticos. O soneto de Camões *Seguia aquele fogo, que o guiava*, em particular, faz-se devedor à XVIII epístola das *Heróides*, a de Leandro a Hero. Apesar de Camões contar a última viagem de Leandro, dando sequência à linha Marcial/Garcilaso, a primeira quadra do soneto reenvia para dois passos de Ovídio em que Leandro descreve a sua travessia,

Ovídio, *Heróides* 18, 83-90

Camões, *Seguia aquele fogo, que o guiava*, 1-4

iamque fatigatis umero sub utroque
 lacertis
 fortiter in summas erigor altus aquas.
 ut procul adspexi *lumen*, 'meus *ignis*
 in illo est: illa meum,' dixi,
 'litora *lumen* habent'.

Seguia aquele fogo, que o guiava,
 Leandro, contra o mar e contra o
 vento;
 as forças lhe faltavam já e o alento,
 Amor lhas refazia e renovava

*et subito lassis vires rediere lacertis,
 visaque quam fuerat mollior unda
 mihi.*

DE CARTAGO AO HELESPONTO: DOIS SONETOS CAMONIANOS DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA

frigora ne possim gelidi sentire
 profundi,
 qui calet in cupido pectore, praestat
 amor.²⁹

18, 159-166

est aliud *lumen*, multo mihi certius istis,
 non errat tenebris quo duce noster *amor*;
 hoc ego dum spectem, Colchos et in
 última Ponti
 quaque viam fecit Thessala pinus eam
 et iuvenem possim superare
 Palaemona nando
 morsaque quem subito reddidit
 herba deum.
*saepe per adsiduos languent mea
 brachia motus,
 vixque per immensas fessa
 trahuntur aquas.*
*his ego cum dixi: 'pretium non vile laboris,
 iam dominae vobis colla tenenda dabo',
 protinus illa valent, atque ad sua
 praemia tendunt,
 ut celer Eleo carcere missus equus.*
 ipse meos igitur servo, quibus uror, amores
 teque, magis caelo digna puella, sequor.³⁰

²⁹ 'E com os braços cansados na ligação das costas / elevo-me com força acima da superfície das águas, / e quando ao longe vi a luz, «Ali está a minha chama, a minha luz», disse, / «está naquela margem.» / E de repente a força voltou aos meus braços esgotados / a as ondas pareceram-me mais brandas. / Para que não possa sentir o gelo das águas profundas, / ajuda-me amor, que arde no meu peito apaixonado'.

³⁰ 'Há uma outra luz, para mim muito mais certa do que esta, / com a sua guia o meu amor não se perde nas trevas; / para a contemplar, eu iria até à Cólchida e às mais remotas zonas do Ponto / e até onde foi o barco de Tessala / e a nadar poderia vencer o jovem Pálemo / e aquele que a erba milagrosa fez de repente um deus. / Muitas vezes os meus braços perdem vigor pelo movimento constante / e, cansados, arrastam-se com fadiga na imensidão das águas. / Mas quando lhes digo, «Como recompensa digna do vosso esforço, /

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Camões concentra na primeira quadra dois dos momentos mais intensos da epístola de Ovídio, quando Leandro conta a Hero a difícil luta contra as vagas, e como consegue resistir, guiado pelo fogo (*lumen / ignis*) que a amada acende para que não perca o rumo. Apesar de Camões ter escolhido a forma breve do soneto, a insistência poética do prefixo intensivo *re-* nos dois verbos que compõem o sintagma, *refazia* e *renovava*, configura-se como uma reelaboração do *rediere lacertis* da epístola ovidiana. O poeta português faz incidir o foco, pois, sobre a potência do amor que, através da chama de que Hero é portadora, dá ao corpo as forças necessárias para superar as provas mais duras, conforme descritas nas *Heróides*. A explícita referência a Ovídio encontrava-se ausente seja do epigrama de Marcial, seja dos sonetos de Garcilaso e dos seus epígonos. Camões é um dos múltiplos elos da *gran fortuna* do soneto de Garcilaso e do seu modelo, mas com uma vincada marca de originalidade — a ligação textual a Ovídio. Desta feita, o poeta coloca o seu soneto num outro ponto da linha diacrónica descrita pela tradição literária do tema de Hero e Leandro³¹. Consideramos, uma vez mais, que o procedimento camoniano é o de apresentar nas duas quadras, como se de uma introdução se tratasse, o tema do soneto, numa atitude de legitimação da própria criação poética, mantendo viva a ligação com os modelos e mostrando que deles tem conhecimento profundo.

Quanto aos dois tercetos, eles contêm, por excelência, o momento destinado a acolher a reelaboração, em termos mais inventivos, do tema tratado. Em *Seguia aquele fogo que o guiava*, Camões mantém a invocação ao mar, na senda de Marcial/Garcilaso, mas que não se encontra na versão de Ovídio e na de Museu. Na epístola ovidiana e no poema grego, o jovem dirigia-se, contudo, a Bóreas, o vento frio que assinala a chegada do inverno, para que recordasse o que significava estar enamorado, e para que, como tal, lhe permitisse nadar até à outra

ireis em breve abraçar o pescoço da vossa senhora», / logo se restabelecem, e se dirigem para o seu prémio, / como um cavalo veloz que saiu do recinto de Élide. / Eu mesmo, pois, lanço um olhar para o meu amor, pelo qual ardo, / e deixo-me guiar por ti, donzela, antes digna do céu³¹.

³¹ Ver de novo Bowra e quanto acima dito acerca de *Os vestidos Elisa revolvía*.

DE CARTAGO AO HELESFONTO: DOIS SONETOS CAMONIANOS DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA

ponta do estreito (Ovídio, *Her.* 18, 39ss. e Museo, *Hero* 322). Contudo, também a apóstrofe ao mar reenvia indirectamente para a epístola de Leandro a Hero. Ovídio não conta o dramático fragmento captado por Marcial e pelos seus epígonos quinhentistas, porque ambos os redactores das duas epístolas de ficção estão ainda em vida no momento em que escrevem. Na carta de Leandro, o jovem, dominado pelo desespero, numa situação em que as condições adversas do mar não lhe permitem ir até Hero, chega a imaginar a própria morte (193-200),

sit tumidum paucis etiam nunc noctibus aequor;
 ire per invites experiemur aquas.
 aut mihi continget felix audacia salvo
 aut mors solliciti finis amoris erit.
 optabo tamen ut partis expellar in illas
 et teneant portus naufraga membra tuos.
 flebis enim tactuque meum dignabere corpus
 et 'mortis,' dices, 'huic ego causa fui!'³²

É como se Marcial e os tantos autores de sonetos que o seguiram, em paralelo com Museo e os poetas que foram seus epígonos e escolheram a forma poética mais longa, escrevessem o que o Leandro de Ovídio apenas tinha imaginado. O que para si deseja o jovem enamorado, nas *Heróides*, é porém muito diverso da invocação de Leandro contida no eixo Marcial/Garcilaso. Dominado pelo *pathos*, pede que o seu corpo seja levado pelo mar até junto de Hero, para que possa compreender que foi a causa da sua morte. A cena da visão do cadáver de Leandro e do sucessivo suicídio da jovem é de facto o desfecho quer do epílio de Museo, quer dos poemas de Bernardo Tasso e Boscán. E é neste desvio que, com uma ulterior deslocação de sentido, se insere o autor de *Os Lusíadas*. Camões põe na boca do seu Leandro um pedido que é exactamente o contrário do de Ovídio, para evitar o trágico desfecho da história, conforme descrito por Museo, Tasso e

³² 'Mesmo que o mar ainda fique revolto por umas poucas noites, / procurarei atravessar as águas hostis. / Ou a minha audácia será bem sucedida e salvar-me-ei, / ou a morte será o fim de um amor atormentado. / Pedirei todavia que seja arremessado para a margem, / e que o meu corpo de naufrago chegue até ao teu porto. / De certo chorarás, quererás tocar no meu cadáver / e dirás, «Fui eu a causa da tua morte»'.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Boscán. O último desejo do Leandro camoniano, prestes a finar-se, é que as ondas poupem à amada a dor de o ver morto, para evitar que se sinta atraída pela ideia de suicídio. Estamos então perante um Leandro dissidente, em confronto com a tradição literária que moldou a sua figura.

Seria agora oportuno reflectir sobre uma última simetria textual que nos reconduz de novo a Itália, mais precisamente, a Veneza e a Piacenza. Na segunda (1546) e na terceira (1549) edições da antologia poética *Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuouamente raccolte*, Libro I, editada em Veneza por Gabriele Giolito, foi publicado o soneto *Mentre solcando il mare, audace e solo*, dedicado ao tema de Hero e Leandro, atribuído a Girolamo Mentovato. A antologia de Giolito foi preparada pelo poeta de Piacenza, Ludovico Domenichi, contendo essencialmente textos da primeira metade do século XVI³³. Teve grande sucesso, como o testemunham as três edições que dela saíram em apenas quatro anos, assim se erigindo em «a virtual standard for anthology-making that is still in force today»³⁴. Tratava-se de uma recolha de textos contemporâneos, que se abria sob a égide de Pietro Bembo, com 17 poemas de sua autoria, e seguia o modelo literário e linguístico de Petrarca.

Girolamo Mentovato foi jurista e poeta, membro da Accademia degli Ortolani, fundada em Piacenza sob a égide de Ludovico Domenichi e Antonio Doni. Os versos de Mentovato foram acrescentados a partir da segunda edição, e não é de excluir que o tivessem sido em virtude da sua proximidade com o intelectual de Piacenza³⁵. Um dos seus três sonetos, como se dizia, é dedicado à última travessia de Leandro,

³³ Sobre a antologia de Giolito e o papel que desempenhou no quadro da construção de um código lírico preciso, ver George Clubb / William Clubb, «Building a Lyric Canon. Gabriel Giolito and the Rival Anthologists 1545-1590», *Italica*, 68, 3, 1991: 332-344. Para a génese da voga dessas antologias, ver Amedeo Quondam, «Petrarquistas e gentis-homens», *Petrarca 700 anos*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da FLUC, 2005: 187-248. Ver também *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, a cura di Franco Tommasi e Paolo Zaja, Padova, Res, 2001.

³⁴ Louise George Clubb/William Clubb: 333.

³⁵ Ver *Rime diverse*: 437, para a biografia de Girolamo Mentovato. Ver também Massimo Baucia, «Girolamo Mentovato. Una scheda», *Bollettino Storico Piacentino*, 75, 1, 1980: 1-23.

DE CARTAGO AO HELES PONTO: DOIS SONETOS CAMONIANOS DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA

Mentre *solcando* il mar *audace* e solo
 se'n gia *Leandro* al suo piacer maggiore;
 D'un piccol *fuoco acceso* lo *splendore*:
 che gli fu spesso duce, stella, e polo.

Sendo gia *vinto* dall'iniquo stuolo
 de *l'onde* salse piene di furore,
 dopo un lungo sospir tratto dal core
 sciolse la lingua il suon colmo di duolo.

Et disse, Aqua crudele, che si *nemica*
 hora ti mostri à questa fral spoglia,
 deh non turbare à me la gioia antica;

Ma se de la mia morte hai si gran voglia
 deh siami mentre vo cortese *amica*;
 Et nel tornar di vita poi mi spoglia.

A memória de Garcilaso é evidente, logo a partir do *incipit*, com o uso do gerúndio e do adjectivo *audace*, que traduz o *animoso* de Garcilaso, remontando à raiz do *audax* do epigrama de Marcial. Na segunda quadra, temos *vinto*, onde se reflecte *vencido*, do modelo, bem como a referência às *onde/ondas* que o arrastam. Mas é nos dois tercetos que encontramos um paralelo verdadeiramente interessante com o soneto de Camões. O Leandro de Mentovato pede à *acqua crudele*, que para ele é *si nemica* enquanto vive, que dele seja na morte *amica*, ou seja que o deixe morrer só depois de ter passado uma derradeira noite com a amada. Os dois adjectivos de sinal oposto estão, significativamente, em posição final de verso. Essa oposição entre a água *nemica* durante a vida e *amica* na morte, por ter mantido separados os amantes, encontra-se também no último terceto de *Seguia aquele fogo, que o guiava*. Leandro pede ao mar que, naquela aflicção, seja seu *amigo*, visto que sempre cobizou o seu *maior bem* (*sempre me houveste inveja*). Apesar de Mentovato se inserir no eixo Marcial/Garcilaso, levando o seu Leandro a pedir para morrer na travessia de regresso, o pedido exacto às vagas de Helesponto, para que dele então sejam tão amigas, quanto em vida dele foram inimigas, parece-nos ser um importante ponto de contacto entre o soneto de Mentovato e o de Camões. Não existem elementos que nos permitam afirmar que Camões leu a antologia de Giolito e Domenichi, aliás dedicada a D. Diego Hurtado de

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Mendoza, figura chave das relações culturais entre Itália, Espanha e a Península Ibérica no seu todo. Nem essa recolha será o único elo mediador possível. Facto é que o modelo de antologia poética decorrente de um petrarquismo bembiano, difundido a partir da publicação da antologia de Giolito e Domenichi, teve grande voga também fora dos confins italianos, assumindo um papel de primeiro plano na difusão de um petrarquismo europeu³⁶.

Em conclusão, creio que é oportuno reflectir sobre as possíveis razões da escolha do tema de Hero e Leandro e sobre a sua extraordinária difusão no Renascimento. Trata-se, de facto, de um tema de amor clássico e não podemos prescindir das implicações que isso comporta. Ilustres estudiosos da literatura portuguesa do século XVI escreveram muito sobre o significado do amor em Camões e sobre a fricção de sinergia entre uma visão espiritualizada de amor, sem dúvida presente na lírica camoniana, e uma visão contrária, mais concreta e terrena, determinada pela própria experiência do sentimento. Aguiar e Silva mostra como a doutrina neoplatónica do amor, em Camões, deva sempre ser interpretada como uma «interacção diacrónica de diversos factores»³⁷. Nela coexistem, forçosamente, a poesia do *dolce stil novo*, de Petrarca e do petrarquismo, Bembo e *Il cortegiano*, mas também Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. Deste último, precisamente, Aguiar e Silva apresenta um passo extremamente significativo: «E però da una sola potenza cognoscitiva nasce amore, cioè dal viso: come e da Museo e da Properzio e universalmente da tutti i poeti greci e latini fu sempre celebrato; e muovesi per questo Plotino a credere che Eros, che in greco significa Amore, si deriva da questa dizione *orasis* che significa visione»³⁸. Pico della Mirandola cita, pois, Museu como *auctoritas*, um autor antigo que descreve de modo magistral a origem de amor na *visão*. Também Marsilio Ficino, em *El libro dell'amore*, apresenta o autor

³⁶ Cf. Tommasi/Zaja, *Rime diverse*: v, onde se cita o caso de um volume anotado por Ronsard, que correspondia à reedição de 1546 do primeiro livro e à de 1548 do segundo.

³⁷ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Camões. Labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994: 163.

³⁸ Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitatem Heptaplus, De ente et uno e scripti vari*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi, 1942: 497.

DE CARTAGO AO HELESFONTO: DOIS SONETOS CAMONIANOS DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA

do epílio de Hero e Leandro como aval da sua própria teoria do enamoramento³⁹,

[*Del modo dello innamorare*]. El modo con che gl'amanti patiscino mal d'occhio abbiamo di sopra decto assai se alle cose decte questa aggiugneremo: che e mortali allora maxime pigliano mal d'occhio, quando frequentemente e fiso, dirizzando lo occhio loro all'occhio d'altri, congiungono e lumi co' lumi, e miserabilmente per quelli si beono l'amore. *L'occhio è tutta la cagione e origine di questa malattia, come cantò Museo*, in modo che se alcuna persona abbia gli occhi grati, benché non sia negli altri membri bene composto, nondimeno constringe chi vi bada a innamorarsi.

Pico della Mirandola e Ficino referem-se aos vv. 86-95 do epílio de Museu, nos quais se descreve o momento em que Leandro se enamora de Hero. O passo pode ser assim traduzido para português⁴⁰,

Infeliz Leandro, quando viste a nobre
jovem, não aceitaste consumir a tua alma
com penas secretas, mas logo vencido pelas flechas de fogo,
não quiseste viver sem a belíssima Hero.
Com o raio dos olhos crescia a *chama* de amor
e o coração a ferver com o assalto de um *fogo* indomável:
porque beleza perfeita de mulher é mais aguda
que flecha alada para os homens; o olho
é a via, e lançada pelos olhos desliza
e abre caminho até ao coração do homem.

É Hero que acende a *chama de amor* (*pyros Eroton*) e também aquela que, materialmente, mantém acesa a *lâmpada* (*lychnos*) que guia o amado na sua travessia do Helesponto, *aquele fogo* que Leandro *seguia* e que se apaga no instante em que o jovem morre.

³⁹ Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, orat. VII, cap. X (itálico nosso).

⁴⁰ Usámos as edições *Ero e Leandro*, a cura di Guido Paduano, Venezia, Marsilio, 1994, e *Héro et Léandre*, texte établi et traduit par Pierre Orsini, Paris, Les Belles Lettres, 1968 (tradução e itálico nossos).

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Escreve Museu, com efeito, quase no fim do epílio, o que corresponde ao português (vv. 329-330),

Um áspero sopro de vento apagou a lâmpada melindrosa
e a vida e o amor do infeliz Leandro.

A identificação de Hero com a *lâmpada / fogo de amor* encontra-se também em Fulgêncio, mitógrafo neoplatónico entre os mais lidos, desde o primeiro Humanismo. Pense-se, em primeiro lugar, em Boccaccio, que a Fulgêncio foi buscar muito mais do que uma inspiração ocasional para a elaboração do tratado *De genealogiis deorum gentilium*, extraordinário repositório de histórias da antiguidade, à disposição de literatos e poetas da idade moderna. Nos *Mythologiarum libri tres*, Fulgêncio escreve que «Ero quoque in amoris similitudine fingitur. Lucernam fert; et quid aliud amor nisi et flammam ferat et desideranti periculosam viam ostendat»⁴¹. Segundo Fulgêncio, quer Leandro, quer Hero, são figuras de amor. O nome do jovem significaria, de facto, «lisinandron, id est solutionem virorum; solutio enim viri amorem parurit»⁴², ao passo que Hero, como já ficou dito, é aquela que transporta a candeia, a chama que acende o desejo de amor.

A grande difusão do tema de Hero e Leandro, no século XVI, pode ser lida à luz de uma conexão muito precisa com a filosofia neoplatónica, como o confirmam as interpretações de Marsilio Ficino e Pico della Mirandola⁴³. Especificamente, pensamos que a leitura dos neoplatónicos italianos tenha sido determinante para a transformação da história dos dois amantes num tema *da moda*, a partir do indubitável sucesso do soneto de Garcilaso. Não é por acaso que uma referência explícita ao *fogo* e à *luz* que Leandro segue, sob risco de morrer, apa-

⁴¹ *Mythologiarum libri tres*, liber III, cap. IV, *Fabula Ero et Leandri*, 'Também Hero é plasmada à semelhança de amor. Leva a candeia. E o que é o amor se não o que leva a chama e mostra também as vias perigosas a quem está dominado pelo desejo'.

⁴² *Ib.*, '*lisinandron*, ou seja, dissolução de homens; e, de facto, a dissolução do homem gera o amor'.

⁴³ T. F. Earle notou as coincidências entre a versão de Fulgêncio da história de Cupido e Psique e a écloga *Encantamento* de Francisco de Sá de Miranda (*Theme and Image in the Poetry of Sá de Miranda*, Oxford University Press, 1980: 15-20).

DE CARTAGO AO HELESPONTO: DOIS SONETOS CAMONIANOS DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA

rece nos mais significativos sonetos do século XVI dedicados ao tema, como metáfora daquilo que acende o desejo do amante. Os filósofos e os poetas italianos do período do Renascimento a bom título poderão ser interpretados, então, como mais um daqueles *faróis* mencionados por Baudelaire, a iluminar de significado a poesia camoniana, fazendo resplandecer as suas múltiplas capacidades de refração.



As cadeias da esperança

Marimilda Vitali

1. Faria e Sousa explica em seu comentário que as esperanças foram cantadas por Camões¹ «en dós maneras: la primera por las finezas de sus amores que dulcemente cantava; la segunda la de sus cantos celebrando la Patria y los Heroes della» (*Rimas varias* I 1685: 111). No soneto *Amor, co a esperança já perdida* (*Rimas* 83: 158)², Camões utiliza como motivo principal a *renuntiatio amoris* construída sobre a metáfora do naufrágio amoroso³. A primeira quadra versa sobre a representação do motivo do *ex-voto*⁴, com fonte clássica na ode 1, 5 de Ho-

¹ Nossa edição de referência para os sonetos é a de Costa Pimpão, *Rimas*. Para os sonetos que não se encontram nela, utilizamos a numeração presente na edição de Cleonice Berardinelli, *Sonetos* 1980.

² Ver outros exemplos de sonetos camonianos onde o autor igualmente escreveu sobre as esperanças de amor, usando do mesmo sintagma ou de alguma sua variante: «pois por elas não perde as esperanças» (*Rimas* 44, 3: 138); «da vista se me perde, e da esperança» (*Sonetos* 1980, 48, 14); «Se, depois de esperança tão perdida» (*Rimas* 49, 1: 141). E fora do que Leodegário de Azevedo Filho estabeleceu como *corpus* mínimo na sua edição *Lírica de Camões*: «Se quando vos perdi[,] minha esperança[,]» (*Sonetos* 1980, 25, 1); «Não posso perder logo a esperança» (*Rimas* 19, 4: 126); «las vanas esperanças ya perdidas» (*Sonetos* 1980, 258, 6, soneto redigido em espanhol); «A quem a esperança tem perdida / De tudo quanto teve e desejou » (*Sonetos* 1980, 329, 10-11). Acrescente-se a égloga 4 «Mas, pois já me deixaste / co a esperança de ti toda perdida, / perca, quem te perdeu, também a vida» (*Rimas*: 372; o texto pertence ao *corpus possibile*, segundo Azevedo Filho, *Lírica de Camões* 5 I 2001: 53-54).

³ Cf. Antonio Ramajo Caño, «La execración de la navegación, el 'navigium amoris' y el Propempticón en la lírica áurea», *Boletín de la Real Academia Española*, 81, 2001: 507-528. O problema das fontes deste soneto foi tratado detidamente por Segismundo Spina, «O amor não tem saída», *Da Idade Média e outras Idades*, São Paulo, CEC, CL, 1964: 119-125. Ver a resenha de Américo Costa Ramalho, «Três odes de Horácio em alguns quinhentistas portugueses», *Estudos sobre a época do Renascimento*, Coimbra, CECH, 1969: 318-332.

⁴ O sofrimento amoroso é comparado à uma tempestade da qual o marinheiro foi salvo e por isso, leva ao templo suas oferendas como agradecimento à divindade que o salvou. Ver Javier San José Lera, «Fray Luis de León», *Acta*

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

rácio⁵, liv. I, dirigida a Pyrrha,

Me Tabula sacer
 votiva paries indicat uvida
 suspendisse potenti
 vestimenta maris Deo.

A tradução desta estrofe feita por Gerónimo de los Cobos⁶ se encontra no comentário de Fernando de Herrera⁷,

Yo por aver salido
 libre d'este naufragio peligroso,
 el voto prometido
 ofrecí temeroso,
 i el vestido mojado
 al poderoso rey del mar salado.

Além deste soneto, no *corpus* camoniano existem outras peças focadas no tema do *navigium amoris*, por exemplo o soneto que começa, «Como quando do mar tempestuoso / o marinheiro, lasso e trabalhado, / d'um naufrágio cruel já salvo a nado, / só ouvir falar nele o faz medroso» (*Rimas* 43, 1-4: 138).

Salmanticensia. Estudios filológicos, 263, 1996: 273-286, «Señalemos aun su [Fray Luis de León] poema largo tiempo inédito, en latín (compuesto de cinco estrofas), titulado *Ad Dei genitricem Mariam* (*Obras*, p. 1760: *carmen ex voto* a María [redactado al salir de la cárcel])» (279).

⁵ A ode pertence ao gênero da *renuntiatio amoris*, de que temos exemplos numerosos desde Mimnermo. Ver logo Meleagro (*Anthologia Palatina* V: 190; XII: 84, 157, 167) e Filodemo (*ib.* X: 2). Quanto aos exemplos latinos, ver Catulo (8; 11; 58), Tibulo (1, 9), Propércio (2, 5; 3, 24; 3, 25), Ovídio (*Am.* 3, 11 e I lb), assim como outros poemas de Horácio: *Epod.* 15; *Carm.* 3, 26 e 4, 11 (Francisco Achcar, *Lírica e lugar-comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*, Universidade de São Paulo, 1994: 191; cf. também Francis Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgh University Press, 1972: 81).

⁶ Autor de outra forma desconhecido, a quem Herrera dirige o soneto *Tú, qu'en la tierna flor d'edad luziente*, onde chora a sua morte por naufrágio.

⁷ *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

AS CADEIAS DA ESPERANÇA

Numa situação parecida, o amador visita o templo de Belerofonte, «Pois por destino dos imóveis fados / quereis que em vosso número me conte, / no eterno templo de Belerofonte / ponde em bronze estes versos entalhados» (*Sonetos* 1980, 222, 5-8; excluído, como o soneto seguinte, do *corpus* mínimo), e coloca seus escritos como *ex-voto* e ao mesmo tempo doa sua *alma* como no nosso soneto («Seus escriptos, da sorte já seguros, / a estas aras em ãa mão oferece, / e a alma em outra à sua bela Dama», vv. 12-14). Finalmente, no soneto *Nas cidades, nos bosques, nas florestas*, o protagonista deixa seus pensamentos em lugar das oferendas normalmente dedicadas (*Sonetos* 1980, 283, 5-14),

E nesse templo donde manifestas
e repartes agora teus favores,
com salmos, hinos e com várias flores,
sejam célebres sempre as tuas festas.
Estes te ofereçam pés, essoutros mãos;
de aqueles pendam sobre os teus altares
monstros do mar, de servidão prisões.
Que eu cuidados, enganos e afeições,
muito maiores monstros, e milhares,
te deixo aqui de pensamentos vãos.

2. Apesar do texto fixado por Costa Pimpão apresentar no v. 2 o termo *soberano*, a lição autêntica é provavelmente *sagrado*, conforme trazem os manuscritos *Cancioneiro de Cristóvão Borges* e *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, e isto essencialmente por duas razões:

a) a censura foi prática tradicional da Igreja que, na luta contra a heresia, proibia a publicação de termos considerados pouco ortodoxos, como por exemplo tratar de *sagrado* o templo do Amor. Sendo exclusivamente reservado ao uso religioso, este termo pertence à lista de vocábulos que foram objeto de censura, como muitas vezes se pode demonstrar com base na comparação entre textos intactos (primeira edição de *Os Lusíadas*, livros de mão da lírica camoniana) e os respectivos textos censurados (a edição dos Piscos, os impressos da lírica camoniana)⁸.

⁸ Cf. Barbara Spaggiari, «La censure dans la transmission de l'oeuvre de Luís de Camões», in *Censure et Littérature dans les pays de langues romanes. Actes du Colloque org. par l'équipe ERILAR (Rennes, 13-14 mars 1998)*, textes réunis et présentés par Claude Le Bigot et Yves Panafieu, Rennes, Presses de

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

b) A presença do termo *sacer* no modelo horaciano, o que demonstra como Camões, para além dos modelos mais próximos, quis remontar até à fonte clássica.

Que *sagrado* seja o termo original, é também a opinião de Emmanuel Pereira Filho⁹, a qual foi aceita por Cleonice Berardinelli, porém, só nas notas explicativas, enquanto no seu texto crítico guarda *soberano*.

O v. 11, «enquanto o quis aquela que eu adoro», apresenta também um problema filológico interessante, pois a edição das *Rimas* de 1598 traz a variante *aquela em quem eu moro*. Para Faria e Sousa, os «escrúpulos impertinentes hizieron que en las otras ediciones dixesse, *em quem eu moro* [...]. Como si por esto corriesse peligro de ruina la Religión Católica» (*Rimas varias* I 1685: 112). Gostaria aqui de atentar para o fato que a variante rejeitada corresponde perfeitamente com a definição do amor neoplatônico e também com a teoria dos espíritos de Amor, da qual vamos tratar nos versos seguintes. Sendo assim, a lição *moro* poderia remontar ao próprio autor, quem, no intuito de riscar, por autocensura, um termo comprometido com a doutrina católica (*adoro*), acabou por substituí-lo por um termo tanto, ou talvez mais, discutível.

Como informa Faria e Sousa, a mesma alteração encontra-se em outros dois sonetos camonianos, ambos pertencentes ao *corpus* mínimo, o soneto *Apartava-se Nise de Montano*, v. 10 «a que eu adoro», lição do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, do *Cancioneiro de Luís Franco Correa* e do manuscrito de Juromenha, enquanto as edições das *Rimas* de 1595 e de 1598 lêem «a em qu'eu moro»; e o soneto *Quem pode livre ser, gentil Senhora*, v. 8 «imagens são, nas quais o Amor se adora», lição do *Cancioneiro de Luís Franco Correa* e do *Cancioneiro da Real Academia da História* de Madrid, enquanto as edições das *Rimas* de 1595 e de 1598 lêem «imagens são d'amor em tod'a hora» (*Rimas*, sonetos 68 e 10).

⁹ l'Université, 2000: 101-109. Mais em geral, ver Graça Almeida Rodrigues, *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1980.

⁹ *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1974: 228.

AS CADEIAS DA ESPERANÇA

3. O soneto 7¹⁰ de Garcilaso de la Vega traz em suas quadras a mesma queixa do amante para o Amor que encontramos no soneto camoniano *Amor co a esperança*, bem como o motivo do *ex-voto* diretamente inspirado na ode 1, 5 de Horácio. Vejamos o soneto na sua integralidade,

No pierda más quien ha tanto perdido;
bástate, amor, lo que ha por mí pasado;
válgame ora jamás haber probado
a defenderme de lo que has querido.

Tu templo y sus paredes he vestido
de mis mojadas ropas y adornado,
como acontece a quien ha ya escapado
libre de la tormenta en que se vido.

Yo había jurado nunca más meterme,
a poder mio y a mi consentimiento,
en otro tal peligro como vano;

mas del que viene no podré valerme,
y en esto no voy contra el juramento,
que ni es como los otros ni en mi mano.

Conforme observa Javier Pérez Martínez¹¹, Fernando de Herrera, no seu comentário¹², afirma serem os tercetos do soneto de Garcilaso, imitação dos versos de Propércio, 2, 2, 1-2,

Liber eram, et meditabar vivere lecto,
at me composita pace fefellit Amor

¹⁰ Bienvenido Morros resume de forma clara este soneto: «el poeta, curado de su pasión, cuelga las ropas en el templo del amor, como si se tratara de un naufrago salvado y agradecido; ha jurado no exponerse a otros peligros; pero, en contra de su voluntad, ha caído en ellos por culpa de un nuevo amor, del que afirma ya no podrá curarse»; cf. B. Morros, *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 2007: 92.

¹¹ *Actes del II Congrés Internacional sobre Traducció, Abril 1994*, Universidade Autònoma de Barcelona, 1997: 636.

¹² P. 331.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

— Traduzidos por Herrera desta forma,

Estaba libre, y pensaba
 vivir en mi solo lecho,
 mas con la paz que mostraba
 engañó el Amor mi pecho.

Além disso, nos tercetos Garcilaso afirma persistir em amar mesmo depois de haver jurado nunca mais fazê-lo. Segundo Morros, esta recaída amorosa tem sua inspiração nos poetas italianos, e nomeadamente em Pietro Bembo (*Rime*, soneto 2),

Io che già vago e sciolto avea pensato
 viver quest'anni, e sì di ghiaccio armarme
 che fiamma non potesse omai scaldarme,
 avvampo tutto, e son preso e legato.

Giva solo per via, quando de lato
 donna scesa dal ciel vidi passarme,
 e per mirarla, a piè mi cadder l'arme¹³,
 che tenendo, sarei forse campato.

Nacque ne l'alma insemi un fero ardore¹⁴,
 che la consuma, e bella mano avinse
 catene al collo adamantine e salde.

Tal per te sono, e non men pento, Amore,
 purchè tu lei, che sì m'accese e strinse,
 qualche poco, Signor, leghi e riscalde.

'Eu esperava viver estes meus anos solto de todo vínculo e livre, por isso armando-me de gelo, de forma que nenhuma flama já podesse aquecer-me: agora, pelo contrário, todo meu corpo arde, e estou preso e enleado. Sozinho andava pela via, quando ao meu lado vi passar uma mulher, quem parecia ter descido do céu: e como quis mirá-la, as armas que tinha caíram-me; de outra forma, talvez tivesse escapado do perigo. Ao mesmo tempo, um fero ardor

¹³ Cf. Tibulo, «ne tibi miranti turpiter arma cadant» (3, 8, 4).

¹⁴ «Clausola di Petrarca, CLXI 2», anota Guglielmo Gorni (*Poeti del Cinquecento*, a cura di G. G. et alii, Milano/Napoli, Ricciardi, 2001, t. I: 53), ao comentar a primeira redação impressa deste soneto.

AS CADEIAS DA ESPERANÇA

surgiu na minha alma consumindo-a, e uma mão linda ligou o meu pescoço com correntes adamantinas e duras. Assim estou, Amor, por tua causa, nem me arrependo, posto que, meu Senhor, queiras um pouco atar e acender aquela que assim me tem acendido e preso’.

Camões, no soneto *Amor, co a esperança já perdida*, inova em comparação a Horácio e Garcilaso, pois, a oferenda do *ex-voto* não são roupas, mas sim a própria vida¹⁵; outra inovação concerne à razão pela qual esta oferenda foi concedida. Com efeito, Horácio e Garcilaso agradecem por ainda estarem vivos e livres desse amor, Camões pelo contrário doa sua *Alma, vida e esperança*, lastimando o fato de ainda estar vivo, e queixando-se da privação desse amor.

O Amor neste soneto é representado como entidade mítica caracterizada como onnipotente e munida de natureza vingativa («destruída / me tens a glória toda que alcancei», vv. 5-6; «podes tomar de mim vingança», v. 12; «não estás de mim vingado», v. 13)¹⁶. Pelo contrário, nos sonetos de Garcilaso ou Horácio em nenhum momento temos indícios das características do temperamento do deus ao qual o poeta se refere. No resto, tanto Garcilaso como Camões colocam o

¹⁵ Faria e Sousa afirma que tal doação acontece «ò porque ya se contava por muerto a pretensiones del mundo, y en particular amorosas; ò porque deseava morir» (*Rimas varias* I 1685: 111), como é o caso do soneto *Tempo é já que minha confiança*, vv. 7-8, «E eu na morte tenho a salvação? / Si, mas quem a deseja não a alcança» (*Rimas* 19: 126; nos impressos, precede o soneto que estamos a comentar).

¹⁶ A repetição da mesma raiz também se encontra no soneto «A mágoa choro só, só choro os danos / de ver por quem, Senhora, me trocastes; / mas em tal caso vós só me vingastes / de vossa ingratidão, vossos enganos. // Dobrada glória dá qualquer vingança, / que o ofendido toma do culpado, / quando se satisfaz com cousa justa; / mas eu de vossos males e esquivaça, / de que agora me vejo bem vingado, / não o quisera eu tanto à vossa custa» (*Rimas* 127, 5-14: 180). Além disso, no *corpus* camoniano o tema da *vingança* é retomado nos sonetos *Tal mostra dá de si vossa figura*, «Se vos ofende o meu atrevimento, / inda podeis tomar nova vingança / nas relíquias da vida, que escaparam.» (*Rimas* 75, 12-14: 154); «Suspirareis então pelo passado, / em tempo quando executar-se possa / em vosso arrepender minha vingança.» (*Rimas* 16, 12-14: 124); «Não sei porque tomais esta vingança / mostrando-vos na ausência

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Amor em lugar do deus do mar (*potenti [...] maris deo*) e renunciam aos detalhes horacianos do ex-voto (*tabula [...] votiva*) e do ato de pendurar (*suspensisse*) a tábua votiva, cingindo-se ambos à imagem do *sacer [...] paries*, da qual provêm tanto *Tu templo y sus paredes* de Garcilaso, como o *sagrado templo* de Camões. Finalmente, tanto Garcilaso (*mojadas ropas*) como Camões (*vestidos*) retomam o sintagma de Horácio *uvida [...] vestimenta*, mas só Camões — se a nossa escolha textual é correta — recupera *sacer* do texto horaciano.

Além disso, em Camões consta a substituição de *tormenta* (Garcilaso, a partir de *nigris [...] ventis* em Horácio) com *naufrágio*, termo que comunica uma imagem mais densa e trágica.

Rafael Herrera Montero¹⁷ nos lembra que Herrera também imita esta ode de Horácio na Elegia 4, vv. 142-144¹⁸,

que aún ya de la cruel tormenta i brava
no estava enxuto mi úmido vestido
ni apena el pie en la tierra yo afirmava,
cuando Amor, que me trae perseguido,
en tempestad más áspera pretende
que yo peligre en confusión perdido.

— Onde *úmido vestido* corresponde às *mojadas ropas* de Garcilaso¹⁹. Pedro Soto de Rojas prosseguiu com o mesmo tema na sua égloga 4, 459-466, «Ya con devota mano, / cuelga en su templo triste / el gavan, en sus fuegos encendidos: / el moxado vestido / con lágrimas pre-

tão saudosos, / se sabeis quanto pode a esperança» (*Sonetos* 1980, 231, 9-11); «Veja-te eu os olhos desatados / e vejas tu os com que me ataste, / que bem abastaria tal vingança. // Mas com os mais desesperados / morreras mal, se bem cataste, / perdendo o remédio da esperança» (*Sonetos* 1980, 347, 9-14).

¹⁷ *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Universidad de Sevilla, 1998: 64.

¹⁸ Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1997: 404.

¹⁹ «Porque en incierto mar, rota la vela, / el amante navega 'l viento airado / i de varios peligros se recela», assim Francisco de Medina traduz uma passagem de Propércio (2, 12) inserida por Fernando de Herrera em seu comentário ao soneto 7 de Garcilaso (p. 326).

senta / a sus altas paredes; / la tierra besar puedes / pues libre ya te ves de la tormenta»²⁰.

Luiz Martín de la Plaza (1577-1625) também se inspirou de Horácio para escrever o soneto 27²¹,

Como cuando, del viento y mar hinchado
 rota la tablazón y el árbol roto,
 de la tormenta se salvó el piloto,
 la boca abierta y de nadar cansado,
 que jura con aliento mal cobrado
 no verse más entre el furor de Noto,
 mas luego olvida el mal, quebranta el voto,
 pierde el temor, del interés forzado:
 así, señora, yo de la tormenta
 de tu vista salí, y juré en el puerto
 no verme más en ocasión tan fuerte;
 mas, como la memoria me presenta
 de tu hermosura el interés tan cierto,
 vuelvo a las ondas sin temer la muerte.

4. O modelo do *navigium amoris* já se encontra nos poetas italianos²². Vejam-se nomeadamente Curzio Gonzaga (*Rime*, Parte I, 48, 61-64),

²⁰ Cf. Luis Merino Jérez, «En torno al soneto VII de Garcilaso, sus fuentes (Horacio, *carm.* 1, 5, y B. Tasso) y sus comentaristas (El Brocense y Fernando de Herrera)», *Cuadernos de Filología Clásica / Estudios Latinos*, 25, 2, 2005: 101-122, quem remete (120) para Gregorio Cabello Porras, «Significación y permanencia de Horacio y Tibulo en el 'Desengaño de amor en rimas' de Pedro Soto de Rojas», *Castilla*, 11, 1988: 81-109, «En ellos», afirma Cabello, p. 96, quando se refere a Horacio e Garcilaso, «el amor humano es poetizado como naufragio y el amante como náufrago que, una vez en tierra firme, ofrecerá sus vestiduras mojadas, en cumplimiento de su voto, a los dioses, colgándolas de las paredes del templo».

²¹ Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. Jesús M. Morata, Diputación Provincial de Málaga, Col. "Clásicos malagueños", 1995: 42.

²² Celio Magno, *Nel tempio stampato in lode della signor donna Geronima Colonna* (*Rime* 24); Benvenuto Cellini, «d'oro al tuo tempio i' vo' portare im-

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

E qual nocchiero da' campati scogli,
dal dolce suon di perfide sirene,
da Borea irato e da Cariddi e Scilla,
appende al tempio la tabella e i fogli²³;
'Tal o piloto, quem, depois de ter escapado ao doce canto de pérfidas sereias,
de Bóreas irado, e de Caríbdis e Cila, no templo pendura a tábuia e as folhas'.

e Agnolo Firenzuola (*Rime* 70, 13-21),

O miseri coloro
che non provar di donna fede mai!
Il pericol ch'io corsi
nel tempestoso mar, ne la procella
del loro crudele amore,
mostrar lo può la tavoletta posta,
e le vesti ancor molli
sospese al tempio de l'orrendo dio
di questo mar crudele.

'Coitados de aqueles que nunca experimentaram a fidelidade duma mulher!
O perigo pelo qual passei no mar tempestuoso, na procela do seu amor cruel,
está representado na tábuia aqui colocada, e nos vestidos ainda molhados e
suspensos no templo do horrendo deus deste mar cruel'.

Seus versos se aproximam do soneto camoniano na medida em que tratam do naufrágio amoroso e que apresentam a idéia de um Deus impiedoso (cf. *Amor, co a esperança já perdida*, «Que queres mais de mim, que destruída / me tens a glória²⁴ toda que alcancei?», vv. 5-6).

presso / l'immagine mia, né mai vogl'ire altrove» (*L'ultimo nel carcere la mattina che io fui libero, che fu lunedì mattina*, *Poesie* 21, vv. 7-8); Serafino Aquilano, *Rime* Sonetti dubbi 18, 5-8; Tebaldeo, *Rime* 138, 12-14; *ib.* 280, 43-45.

²³ Cf. *ib.* 55b, 12-13 «là 've sper'io del tuo sacrato Onore / al tempio altero ancore e sarte offrire» ('lá onde eu espero oferecer âncoras e enxárcias ao templo altivo Honra'). *Tempio altero* é sintagma frequente neste autor.

²⁴ Assim Herrera, ao comentar o soneto VII de Garcilaso, traduz Tibulo 1, 5, 2, «Aora veo mi muerte, / i huye de mi memoria / el desseo de la gloria / de ser contra el amor fuerte» (p. 332).

AS CADEIAS DA ESPERANÇA

Já estes versos de Luigi Tansillo²⁵ são importantes por apresentarem a doação de uma parte do próprio amador como oferenda em lugar do quadro votivo,

Qual uom che trasse il grave remo e spinse
gran tempo in forza altrui, poi che da l'empio
tiranno scampa lieto, appende al tempio
il duro ferro, onde il piè nudo cinse,
tal io da la prigion, dove mi strinse
Amor due lustri, sciolto, il voto adempio,
e per memoria del mio lungo scempio
qui sacro la catena che m'avvinse.

O santo sdegno, la cui forte mano
in un dì spezzò 'l nodo, che 'n tant'anni
non bastò rallentar valore umano,
per mostrar le tue grazie, e gli altrui inganni,
in vece di tabella, ecco il cor sano,
dove è scritta l'istoria de' miei danni.

‘Como alguém que carregou o pesado remo e remou por muito tempo sob o domínio de outrem, depois de ter escapado do ímpio tirano, feliz suspende no templo o penoso ferro, onde seus pés nus estavam presos; assim eu, uma vez liberado da prisão onde Amor me constringira por 10 anos, cumpri o meu voto. Em memória do meu longo sofrimento aqui consagro a corrente com a qual fiquei atado. Ó santo desengano, cuja forte mão num só dia quebrou o nó, que por tantos anos nenhuma força humana foi capaz de desatar, afim de mostrar a tua graça e os enganos de outrem, em lugar da tábuia eis aqui o meu coração inteiro, onde está escrita a história de meus danos’.

²⁵ Ed. Pèrcopo, t. I, son. 75: 114-115. Ver o comentário de Rossano Pestarino, *Tansillo e Tasso, o della sodezza e altri saggi cinquecenteschi*, Pisa, Pacini, 2007: 42. Cf. também J.-Graciliano González Miguel, *Presencia napolitana en el siglo de oro español*, Universidad de Salamanca, 1979: 144, 169 (cf. *ib.*, p. 152, *Qual hombre que va al remo condenado*, tradução do sonetto de Tansillo para espanhol); Inmaculada Osuna, *Poética Silva: un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla, 2000, t. II: 192.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Tal qual um escravo de uma galera entrega suas correntes, Tansillo entrega seu coração como *ex-voto* por ter-se liberado de sofrimento amoroso. Joseph G. Fucilla²⁶ assinala o soneto de Góngora, *Noble desengaño* [1584]²⁷, como sendo uma imitação deste soneto de Tansillo. Também Francisco de Quevedo, no soneto 80²⁸, retoma o clássico do amante salvo das tempestades do mar de amor e coloca suas roupas úmidas com o quadro votivo. Imitando Tansillo, Quevedo, num contexto metafórico, se libera das amarras dessa prisão amorosa,

Ya que no puedo el alma, los dos ojos
buelvo al dulce lugar, donde rendida
dexé mi antigua Libertad, vestida
de mis humedas ropas, y despojos.
O si sintiera ay los laços flojos,
en que tirano Amor la tiene asida,
o el desengaño tardo de mi vida
a su prisión burlara los cerrojos!
A ti me fuera luego y de tu techo
las paredes vistiera por honrarte
con duro lazo, por mi bien deshecho,

²⁶ «A Decade of Notes on Spanish Poetry», *Studies in Philology*, 32, 1, 1935: 40-54, p. 41; id., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960: 255. Cf. também González Miguel, p. 166.

²⁷ «Noble desengaño, / gracias doy al cielo / que rompiste el lazo / que me tenía preso. // Por tan gran milagro / colgaré en tu templo / las graves cadenas / de mis graves yerros. // [...] / ya de tus paredes / serán ornamento, / gloria de tu nombre / y de Amor descuento» (Luis de Góngora y Argote, *Romances*, vol. I, Barcelona, Quaderns Crema, 1998: 293). Este romance em pentassílabos foi considerado como sendo exemplar por Juan Caramuel, *Primer Cálamo*, t. II (*Rítmica*), ed. Isabel Paraíso, Universidad de Valladolid, 2007: 127. Cf. Antonio Ramajo Cano, «Cerrástemela puerta rigurosa: ‘exclusus amator’, un tópico clásico en las letras españolas», *Revista de Literatura*, 66, 2004: 321-348, «Este interesante romance, de tono burlesco, como hemos dicho, se ha construido empapado de reminiscencias clásicas. La fuente es Horacio, Iv. Pero se produce la *contaminatio* con Garcilaso, soneto XXXIV: “Gracias al cielo doy que ya del cuello / del todo el grave yugo he desasido”» (332).

²⁸ Francisco de Quevedo, *Un Heráclito Cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998: 130.

AS CADEIAS DA ESPERANÇA

mas hállome en prisión tan de su parte,
oh libertad! Que faltas a mi pecho
para poder sin Fili desearte.

Veja-se ainda o son. 162 de Lope de Vega, que assim principia,
«Ya vengo con el voto y la cadena, / desengaño santísimo, a tu casa»²⁹;
e outro de Juan Meléndez Valdés (1754 –1817)³⁰,

Quédense de tu templo ya colgados
vistiendo sus paredes mis despojos
ya basta Amor de engaños y de enojos
no quiero más tu guerra y tus cuidados.

Dos años te he seguido mal gastados
que inútilmente lloran hoy mis ojos;
flores pensé coger y halléme abrojos
vuelvo atrás de mis pasos mal andados.

Tuya es, oh Amor, la culpa (y yo la pena
llevo de te servir arrepentido)
que halagas blando y te descubres fiero.

Mas, ay, romper no puedo la cadena;
!oh tirano cruel que al que has rendido
guardas toda la ida prisionero!

5. Uma das imagens mais importantes, em *Amor, co a esperança já perdida*, é a prisão de Amor, que também aparece em mais três sonetos pertencentes ao *corpus* camoniano, dos quais o mais interessante é o seguinte (*Rimas* 39: 136; pertence ao *corpus* mínimo)³¹,

O culto divinal se celebrava
no templo donde toda a criatura

²⁹ «El templo o el santuario del desengaño (*tu casa*) es un espacio frecuentemente aludido en la novela pastoril» (Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998: 327).

³⁰ *Obras en verso*, ed. J. H. R. Polt/J. Demerson, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 2 vols., 1981-1983.

³¹ Um comentário deste soneto está em Xosé Manuel Dasilva, «*De tão divino acento em voz humana*» (*Leitura dos Sonetos de Camões*), Universidade de Vigo, 2001: 171-173.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

louva o Feitor divino, que a feitura
com seu sagrado sangue restaurava.

Ali Amor, que o tempo me aguardava,
onde a vontade tinha mais segura,
nãa celeste, e angélica figura,
a vista da razão me salteava.

Eu, crendo que o lugar me defendia,
e seu livre costume não sabendo
que nenhum confiado lhe fugia,
deixei-me cativar; mas já que entendo,
Senhora, que por vosso me queria,
do tempo que fui livre me arrependo.

Representa, de certa forma, o correspondente religioso daquele que estamos a comentar. O *templo* mencionado no v. 2 é uma igreja. Analogamente, o modelo principal não é horaciano, mas sim petrarquiano. Quanto aos outros dois sonetos, em *Vós que, d'olhos suaves e serenos* (*Rimas* 32: 132; também pertencente ao *corpus* mínimo) o verbo *cativar* se emprega num contexto neoplatónico³², enquanto o n.º 45, *Leda serenidade deleitosa*, (*Rimas* 45, 139), fora do *corpus* mínimo, é, como o nosso, de inspiração pagã³³.

Finalmente, a expressão «Tornar a entrar onde não há saída», v. 8 de *Amor, co a esperança já perdida*, tem sua origem numa canção inserida na *Cuestión de Amor*, novela anônima, publicada em 1513³⁴,

Qué remedio haura en mi pena
si veros fue causa della

³² Cf. vv. 1-4 «Vós que, d'olhos suaves e serenos, / com justa causa a vida cativais, / e que os outros cuidados condenais / por indevidos, baixos e pequenos».

³³ Cf. vv. 12-14 «estas as armas são com que me rende / e me cativa Amor; mas não que possa / despojar-me da glória de rendido».

³⁴ *Cuestión de amor* (*Valence: Diego de Gumiel, 1513*), ed. Françoise Vigié, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006. Romance sentimental focado no debate de casuística amorosa entre dois protagonistas masculinos. Referências bibliográficas em Pierre Civil (éd.), *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles, Hommage du CRES à Augustin Redondo*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002: 358, nota 55.

y el dolor de mi querella
 vuestra ausencia³⁵ lo condena?
 De suerte que no hay salida
 para mí, e mi desseo
 son el cabo de mi vida.

Quase vinte anos depois, saiu a lume a edição da obra garcilasiana, onde o soneto VIII discute, como é sabido, a existência dos *espíritos de Amor* aprisionados em seu corpo, que «revientan por salir do no hay salida». Morros, no seu comentário de Garcilaso, chama a atenção para um passo do *Cortesano* traduzido por Boscán³⁶. Entretanto, não creio que se possa excluir, tanto em Garcilaso como em Camões³⁷, uma influência da canção inserida na novela. É de notar que o sintagma «entrar onde não há saída» ocorre só uma vez, ou seja, é hápax dentro do *corpus* da lírica camoniana³⁸.

6. *Amor, co a esperança já perdida* se desenvolve em um *crescendo*, onde nas primeiras quadras os verbos se apresentam no passado³⁹ (*visitei, passei, alcancei*), e os tercetos se inciam e se findam pelo verbo no presente (*Vês e contenta-te*). Sendo assim, a dimensão do futuro está ex-

³⁵ A pena provocada pela ausência está discutida neste trecho de prosa: «Todo el mal que te causa su ausencia es deseo de verla. El que te hace su presencia es desseo de cobdicialla. En fin, vanidades son que la una con la otra se texen, mas si lo quieries ver, mira cuál pena es mayor: la que sientes viendo, o la que ausente padeces por ver» (p. 213).

³⁶ P. 23.

³⁷ Vítor Manuel de Aguiar e Silva classifica o Amor no soneto *Amor co a esperança já perdida*, como sendo *labirinto sem saída* (ver «Amor e mundividência na lírica camoniana» [1980], *Camões. Labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994: 163-177).

³⁸ Quanto ao v. 10 do nosso soneto, Faria e Sousa remete para outro soneto de Garcilaso, cf. 10, 1-4 «Oh dulces prendas por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería [cf. Virg. *Aen.* IV 651], / juntas estáis en la memoria mía / y con ella en mi muerte conjuradas» (*Rimas varias* I 1685: 111).

³⁹ O soneto *Doces lembranças da passada glória* se termina com os seguintes versos, «Soubera-me lograr do bem passado, / se conhecer sobera o mal

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

cluída, pois o poeta-amante não consegue se liberar dessa prisão do Amor, prefere a morte e portanto não é capaz de se projetar num futuro.

Note-se, além disso, que o v. 9 «Vês aqui alma, vida e esperança», verso inicial da segunda parte do soneto, consiste numa congêrie de três substantivos, dois dos quais se encontram respectivamente no primeiro (*esperança*) e no quarto verso (*vida*) da primeira quadra. A mesma acumulação está também presente no soneto *Quem vê, Senhora, claro e manifesto*, «Assi que a vida e alma e esperança» (*Rimas* 17, 9: 125).

O v. 12 de *Amor, co a esperança já perdida*, focado no tema da vingança do Amor, não é o único exemplo que se encontra no *corpus* camoniano onde o amador, com a esperança perdida, declara preferir morrer à viver no seu tormento de amor. Com efeito, o soneto *Se algũ' hora em vós a piedade* (*Rimas* 29: 131, pertencente ao *corpus* mínimo) desenvolve o mesmo motivo, «tomarão tristes lágrimas vingança / nos olhos de quem fostes mantimento. // E assi darei vida a meu tormento; / que, enfim, cá me achará minha lembrança / sepultado no vosso esquecimento» (vv. 10-14). Além de empregar os termos *lágrimas* e *vingança*, o soneto se termina por *sepultado*, sugerindo mais uma vez a morte como única fonte de liberdade. Em *Lembranças que lembrais meu bem passado* (*Rimas* 113: 173), os termos *vida*, *esperança perdida*, *glória* e *tormento* garantem a mesma forma trágica. Vejam-se os versos (9-14),

Que muito melhor é perder a vida,
perdendo-se as lembranças da memória,
pois fazem tanto dano ao pensamento.
Assi que nada perde, quem perdida
a esperança traz de sua glória,
se esta vida há-de ser sempre em tormento.

presente» (*Rimas* 82, 13-14: 157); cf. ainda os sonetos (todos igualmente fora do *corpus* mínimo) «Do doce bem passado e mal presente» (*Sonetos* 1980, 25, 3); «Esquecido de todo o bem passado?» (*Sonetos* 1980, 163, 4); «Lembranças, que lembrais meu bem passado, / para que sintas mais o mal presente» (*Sonetos* 1980, 181, 1-2); «Ou quando quiserão meus duros fados / erguer minha esperança tão caída? / Ou quando, se de todo é já perdida, / alcançar podereis meus bens passados?» (*Sonetos* 1980, 330, 5-8); «De todo bem passado se esquecia / e só no mal presente se ocupava» (*Sonetos* 1980, 379, 7-8).

Finalmente, o tópicos encontra-se na segunda estrofe da oitava, atribuída a Camões, *Senhora, s'encubrir por algum' arte*⁴⁰.

7. Nesta análise, por muitas vezes falamos sobre o templo do Amor presente na primeira quadra do soneto camoniano como nos sonetos de Horácio e Garcilaso. Agora é necessário lembrar que a imagem do templo pode ser encontrada, a partir da literatura italiana, sob três formas diferentes.

A mais simples é o templo como igreja, por exemplo em Malatesta Malatesti, «Dilecto a Dio, apostol vero e santo, / io vengo a visitar tuo tempio degno» (*Rime* 66, 1-2).

O templo é empregado amiúde como metáfora do corpo, nomeadamente da pessoa amada⁴¹, recorde-se por exemplo Pietro Bembo (*Rime* 127, 1-4),

Caro e sovrano de l'età nostra onore,
donna d'ogni virtute intero esempio,
nel cui bel petto, come in sacro tempio,
arde la fiamma del pudico amore⁴²

'Honra preciosa e soberana da nossa idade, íntegro exemplo de toda virtude, mulher em cujo lindo seio arde, como num templo sagrado, a flama do casto amor'.

No seu *madrigale* 291 (*Degno è s'io t'amo*), Bernardo Cappello desenvolve de forma precisa a similitude entre o templo do Amor e o rosto da mulher amada: «le ricche porte dell'altero tempio» (v. 6) são dois rubins, isto é, os lábios; *il tetto* é o cabelo louro, que cobre pare-

⁴⁰ Reproduzimos este texto a partir da edição do Visconde de Juromenha (*Obras* II 1861: 517), pois não consta na edição de Costa Pimpão: «Se merece castigo a confiança / com que descubro agora o que padeço, / aqui prompto me tens; toma a vingança, / que por tão grave culpa te mereço. / Bem me podes negar toda esperança, / mas eu não desistir deste começo; / porque tempo e Fortuna não são parte / para deixar um'hora só de amar-te».

⁴¹ Note-se que no *canzoniere* de Petrarca é hapax referido à santa Virgem, cf. «al vero Dio sacro e vivo tempio» (*Canz.* 366, 57).

⁴² Ver ainda Giovanni della Casa, «Spirto del ciel disceso in sì bel tempio» (*Rime* 84, 9, *dubbia*); e Vittoria Gambara, «Fatto è 'l bel corpo tuo tempio di Dio» (*Rime* 55, 2).

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

des de mármore brancas e vermelhas (vv. 8-9), perífrase para indicar a face; finalmente, *il gran tesoro* são as próprias tranças de ouro (v. 10).

Às vezes, o templo refere-se ao coração do amante, na medida em que guarda o culto e a memória da imagem amada, como em Angelo Di Costanzo (*Rime* 41, 12-14),

del suo stato di pria sol questo avanza:
che 'l tempio più che mai saldo riserba
ove dipinse Amor l'alta sembianza.

'do antigo estado do meu coração só isso resta: ele guarda com ainda maior fidelidade aquele templo onde Amor pintou o alto semblante'.

O arquétipo ficiniano desta metáfora encontra-se em Lorenzo de' Medici, «Nel picciol tempio, di te sola ornato, / donna gentile e più ch'altra eccellente, / [...] / pel tuo partir poi d'ogni ben privato» (*Canzoniere* 10, 1-4)⁴³. Confronte-se logo Girolamo Muzio (*Rime* 1, 45, 9-14),

Sarà in eterno a te 'l mio petto sacro
per vivo tempio, u' con perpetuo onore
fia celebrato il bel nome di lei:
quivi al tuo glorioso simulacro
devotamente nel tuo santo ardore
sacrificio farò dei pensier miei.⁴⁴

'Para sempre o meu peito será consagrado a ti, Amor, à guisa de vivo templo, onde o nome dela será celebrado e honrado: aqui, com devoção digna do teu ardor sagrado, quero sacrificar-te os meus pensamentos'.

⁴³ Veja-se *Comento* XV do próprio autor, reproduzido pelo editor Orvieto, «E trovando il mio cuore durezza, cioè mollificato ed atto a ricevere ogni impressione, comincia col dito a scrivere in lui il nome della donna mia, il nome, dico, al quale Amore consecrò il mio cuore ; perché 'consecrare' s'intende un tempio a uno iddio o una chiesa a un santo [...]. Adunque il cuor mio fu veramente consegato, perché Amore ne fece un tempio ed abitaculo per sempre» (p. 23).

⁴⁴ E Bernardo Cappello, «soffrite, e Amor lodate, e più 'l bel nome / di lei, di cu' il cor vostro è fatto un tempio» (*Rime* 81, 12-13).

AS CADEIAS DA ESPERANÇA

A metáfora encontra-se desenvolvida em toda a sua complexidade num soneto de Tullia d'Aragona dirigido a Cosimo de' Medici, Duca di Firenze, «Sia dunque il petto vostro, u' tutte sono / le virtù, tempio, altare, il saggio core; / vittima, l'alma mia, se tanto vale» (*Rime* 1, 12-14)⁴⁵.

O próprio templo do deus Amor é, obviamente, a forma que mais nos interessa. Um dos exemplos mais antigos encontra-se em Luigi Alamanni (*Rime* I 59, 613-616),

Non in ciel, non fra noi quaggiù si truova
più santo, degno ed onorato tempio
di quel d'Amor, che a chi ben l'ama è pio,
quanto a chi il fugge vien dannoso e rio
'Nem no céu, nem aqui entre nós se pode encontrar templo mais sagrado, digno e honrado que o templo do Amor: para com quem o ama, ele é tão benévolo, como é nocivo e hostil para com quem procura fugir dele⁴⁶.

Um exemplo bastante próximo do nosso soneto camoniano está em Tullia d'Aragona (*Rime* 40, 9-14),

Ben avev'io ritolte (ahi stella fera!)
dal tempio di Ciprigna le mie spoglie,
e di lor pregio me n'andava altera;
quand'a me Amor: le tue ritrose voglie,
mutterò, disse; e femmi prigioniera
di tua virtù, per rinovar mie doglie.
'Ai do meu fero destino! Do templo de Vênus eu tinha retirado os meus despojos, de cujo valor eu me ia orgulhando, quando Amor me disse: A tua reni-

⁴⁵ 'O vosso seio, onde todas as virtudes estão, seja o templo; o vosso sábio coração seja o outeiro; e vítima seja a minha alma, posto que seja digna de tanta honra'. Cf. Ann Rosalind Jones, *The Currency of Eros. Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, Indiana University Press, 1990: 105; Peter Wend, *The Female Voice. Lyrical Expression in the Writings of Five Italian Renaissance Poets*, Frankfurt/New York, P. Lang, 1995: 114.

⁴⁶ Cf. *ib.* I 77, 557-559, «Tempio dice sacro, tempio eletto / per cui quaggiù quant'ha di ben s'insegna, / così sempre oda Amor largo i tuoi preghi» ('Templo sagrado e nobre, onde se ensina toda cousa boa que se encontra aqui entre nós, oxalá Amor ouça sempre benévolo as tuas preces').

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

tência, eu vou mudá-la; e fez com que ficasse prisioneira da tua virtude, assim renovando a minha dor’.

A própria imagem de pendurar os despojos encontra-se, nomeadamente, em três autores, cada um dos quais, como sabemos, é suscetível de funcionar como modelo para Camões. As passagens às quais aludimos são, respectivamente, Curzio Gonzaga (*Rime*, Parte 5, 1, 9-12),

Or mi stanco, ed a me medesimo i vanni
mi vo troncando, e la man alzo, e l’armi,
condotto a vespro omai, nel tempio appendo;
‘Cansado, eu vou cortando as minhas próprias asas, e mãos ao alto, já sendo próximo o outono da minha vida, no templo penduro as minhas armas’.⁴⁷

Anton Francesco Raineri (*Stanze IV*),

Per mercé de le spoglie e dei trofei
che ’n più modi ho sospesi al tuo bel tempio,
onorando te sol tra gli altri Dei
con immortal delle tue lodi esempio,
amor, ti prego omai ch’ai dolor miei
imponghi fine, et a sì crudo scempio,
e che possan le mie dolci parole
mover quel marmo, umiliar quel sole

‘Pelos despojos e os troféus que em muitas ocasiões pendurei no teu templo, cantando, único entre os outros deuses, os teus elogios em versos imortais, peço-te, Amor, que ponhas fim às minhas dores e ao meu fero tormento, de forma que, com as minhas doces palavras, possa comover aquele coração mármoreo, e humildar a sua beleza, que brilha como um sol’.

⁴⁷ Cf. M. Girolamo Molino, *Rime* 129, 94-96 «Ma le rotte catene al tempio appese / mostran che l’alma Dea de’ santi amori / per degna grazia in libertà mi rese» (‘Estas correntes quebradas, e penduradas no templo, mostram que a Deusa dos sagrados amores me concedeu a graça de pôr-me em liberdade’).

AS CADEIAS DA ESPERANÇA

Bernardo Tasso (*Amori* I 145, *A Cupidine*)⁴⁸,

Questo spezzato giogo, e questo laccio
 che con sì stretto nodo mi tenea,
 or ch'ho da l'alma mia svelta la Idea
 di lei, che mi fe' un tempo foco e ghiaccio,
 appendo in alto al tuo gran tempio⁴⁹, e faccio,
 o bel figliol de la più bella Dea,
 quel che promesso t'ho mentre ch'io ardea,
 s'usciva fuor di sì gravoso impaccio ;
 tua mercé or lieto in libertà mi godo,
 con sì tranquilla e riposata pace
 che pareggia il passato empio dolore:
 sempr'io t'adorerò, sempr'in onore
 avrò gli aurei tuoi strali e la tua face,
 le tue catene, e 'l tuo tenace nodo.

‘Tirei enfim da minha alma a Idéia daquela mulher que fez outrora com que m’ardesse e gelasse ao mesmo tempo; por isso este jugo quebrado, e este laço com que estava preso, sendo o nó bem apertado, penduro-os no teu grande templo, ô filho lindo da mais linda Deusa, e cumpro assim aquilo que te prometi enquanto estava ardendo, posto que conseguisse sair deste empecilho tão pesado. Graças a ti, gozo agora da minha liberdade, numa paz tão calma e tranquila, que compensa os duros sofrimentos passados: por isso sempre te quero adorar, sempre quero honrar as tuas setas douradas, o teu facho, as tuas correntes, e o teu nó tão tenaz⁵⁰.

⁴⁸ O soneto é mencionado por Giorgio Cerboni Baiardi, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalla, 1966: 61, com remissões a alguns poetas franceses e holandeses (cf. J. Hutton, *The Greek Anthology in France and the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*, Ithaca/New York, Cornell University, 1946: 42). Ver também Daniel L. Heiple, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania State University Press, 1994: 252; Bernardino Rota, *Rime*, ed. L. Milite, Pisa, 1996 : 533.

⁴⁹ Cf. também «Vinca Fortuna omai se sotto il peso / di tante cure alfin cader conviene; / vinca, e del mio riposo e del mio bene / l'empio trofeo sia nel suo tempio appeso» (*Rime* 664, 1-4); «E lei vittoriosa offerire al tempio, / quasi trofei, de l'alma i propri affetti, / in vece de l'ostili ed auree spoglie» (1576, 12-14).

⁵⁰ Cf. *ib.* II 1.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

A mesma imagem foi retomada por Torquato Tasso na recolha de *Rime per Lucrezia Bendidio* (*Al signor Fulvio Viani*, 10, 5-11), onde o templo é explicitamente situado na própria mente do poeta: «Qual dea l'inchina tu, ch'angusto e scarso / fôra a' gran mertì suoi mortale onore: / io per me vo' ch'anzi l'altar d'Amore / le sia vittima il cor sacrato ed arso. // Ed or dentro la mente un tempio l'ergo / ove sua forma il mio pensier figura / e di Lucrezia il nome incida e segna»⁵¹.

8. Segundo Faria e Sousa, os sonetos 48, 49 e 50 da sua edição (*Rimas varias* I 1685: 108-111) fazem parte de um tríptico, ou seja, os três sonetos constituem uma obra de três partes e foram escritos um após o outro. Para além das especulações cronológicas, como de costume pouco fundamentadas, do erudito, desta vez a sua sugestão merece uma verificação. Aqui reproduzidos estão os três sonetos conforme a edição Berardinelli⁵² (em itálico as palavras que garantem as ligações principais),

Son. 48

Oh[,] como se me alonga de ano em ano
a peregrinação cansada minha!
Como s'encurta e como ao fim caminha
este meu breve e vão discurso humano!

Vai-se gastando a idade e cresce o dano,
perde-se-me um remédio que inda tinha;
se por experiência se adivinha,
qualquer grande *esperança* é grand'engano.

Corro após este bem que *não se alcança*;
no meo do caminho me falece,
mil vezes caio e perco a *confiança*.

⁵¹ 'Procura adorá-la como deusa, porque toda honra mortal seria escassa e insuficiente aos seus méritos, que são tão grandes: quanto a mim, quero que no outeiro do Amor lhe seja o meu coração consagrado e queimado. E agora dentro da minha mente quero erigir um templo, onde o meu pensamento possa imaginar a sua forma, e gravar o próprio nome de Lucrezia'.

⁵² Não utilizamos a numeração de Costa Pimpão, pois, não guarda a mesma sequência.

AS CADEIAS DA ESPERANÇA

Quando ele foge, eu tardo; e[,] na tardança[,]
se os olhos ergo a ver se inda parece,
da vista se me *perde*, e da *esperança*.

Son. 49

Tempo é já que minha *confiança*
se deça de ãa falsa opinião,
mas amor não se rege por razão;
não posso *perder* logo a *esperança*,
a vida [,] si, que ãa áspera mudança
não deixa viver tanto um coração;
e eu na morte tenho a salvação?
Si, mas quem a deseja *não a alcança*;
forçado é logo qu'eu espere e viva.
Ah [,] dura lei de amor, que não consente
quietação nãa alma qu' é cativa!
Se hei de viver[,] enfim[,] forçadamente[,]
pera que quero a *glória* fugitiva
dãa *esperança* vã que me atormente?

Son. 50

Amor, com a *esperança* já *perdida*,
teu soberano templo visitei;
por sinal do naufrágio que passei [,]
em lugar dos vestidos pus a vida.
Que queres mais de mim, que destruída
me tens a *glória* toda que alcancei?
Não cuides de forçar-me, que não sei
tornar a entrar onde não há saída.
Vês aqui alma, vida, e *esperança*,
despojos doces de meu bem passado,
enquanto quis aquela que eu adoro:
Neles podes tomar de mim vingança;
e [,] s'inda não estás de mim vingado,
contenta-te coas lágrimas que choro.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Dum ponto de vista puramente formal, a ligação mais forte que tem unidos estes três sonetos é o termo *esperança*, que dá origem a dois exemplos de *coblas capfinidas*. No primeiro caso, entre a palavra final de 48 e a palavra final do primeiro quarteto de 49; no segundo caso, entre a palavra final de 49 e o verso inicial de 50. A notar que, quatro vezes sobre seis, o termo *esperança* está acompanhado pelo verbo *perder*.

Outro elemento que reúne os três sonetos é o verbo *alcançar*. Com efeito, a cláusula *não se alcança* coliga 48 e 49, encerrando respectivamente o v. 9 (primeiro do primeiro terceto) e o v. 8 (último do segundo quarteto), enquanto o perfeito *alcancei* termina 50, 6.

Outros elementos ligam, por um lado, 48 e 49 e, por outro lado, 49 e 50. Assim, o termo *confiança* é final do primeiro terceto de 48 e primeira palavra-rima de 49. Por sua vez, o termo *glória* é comum aos dois outros sonetos (respectivamente, v. 13 e v. 6).

Face a esta rede, bastante complexa, de interrelações, não se pode excluir a possibilidade de, neste caso, se tratar duma sequência que remonta diretamente ao autor.

BIBLIOGRAFIA

TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Alamanni, Luigi, *Versi e prose*, ed. Pietro Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859.
- Aquilano [Serafino de' Ciminelli], *Sonetti e altre rime*, ed. Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, 2005.
- Bembo, Pietro, *Prose e rime*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, [1966] 1992.
- Cappello, Bernardo, *Rime*, ed. E. Albini (tesi di laurea, rel. C. Bozzetti), Università di Pavia, 1969-1970.
- Cellini, Benvenuto, *Poesie, Opere*, a cura di G. G. Ferrero, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971.
- d'Aragona, Tullia, *Rime*, ed. Enrico Celani [1891], Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968.
- Della Casa, Giovanni, *Rime*, ed. Roberto Fedi, Roma, Salerno, 1978.

AS CADEIAS DA ESPERANÇA

- De' Medici, Lorenzo, *Canzoniere*, ed. Paolo Orvieto, Milano, Mondadori, 1990.
- [Di Costanzo, Angelo] Silvia Longhi, «Una raccolta di rime di Angelo Di Costanzo», *Rinascimento*, 15, 1975: 248-290.
- Firenzuola, Agnolo, *Le novelle*, ed. Eugenio Ragni, Roma, Salerno, 1971.
- Gambara, Veronica, *Rime*, ed. A. Bullock, Firenze/Perth, Olschki, 1995.
- Gonzaga, Curzio, *Rime*, ed. Giovanna Barbero, Roma, Verso l'arte Edizioni, 1998.
- Magno, Celio, *Rime*, ed. Francesco Erspamer, 1990.
- Malatesti, Malatesta, *Rime*, ed. D. Trolli, Parma, Studium Parmense, 1982.
- Molino, M. Girolamo, *Rime*, ed. R. Bianchi (tesi di laurea, rel. C. Bozzetti), Università di Pavia, 1988-1989.
- Raineri, Anton Francesco, *Cento sonetti. Altre rime e pompe*, ed. Rossana Sodano, Torino, Res, 2004.
- Tansillo, Luigi, *Canzoniere*, ed. E. Pèrcopo/T. R. Toscano, Napoli, Liguori, 1996.
- Tasso, Bernardo, *Rime*, vol. I, *I tre libri degli Amori*, ed. Domenico Chiodo, Torino, Res, 1995, 2 vols.
- Tasso, Torquato, *Rime, Opere*, ed. Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963, 2 vols.
- Tebaldo [Antonio Tebaldi], *Rime*, ed. Tania Basile/Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, 1992.



Achegas ao comentário do soneto *Cara minha inimiga, em cuja mão*

Maurizio Perugi

«CARA MINHA INIMIGA»

1. Como já foi dito, uma longa tradição crítica considera que este soneto faria parte do chamado ciclo de Dinamene. Enquanto nome de uma ninfa filha do deus marinho Nereu e da ninfa Dóris, Dinamene figura nos catálogos das Nereidas que se encontram em Homero (*Il.* XVIII 43), Hesíodo (*Theog.* 240ss.), Apolodoro (*Bibl.* 1, 27ss.) e Higino (*Fab.*, pref.). No *corpus* camoniano, o nome de Dinamene surge na écloa *A rústica contenda desusada* como mulher amada pelo pastor Agrário, e na écloa *As doces cantilenas que cantavam* é referida num elenco de oito ninfas¹.

Um precedente importante de Camões é, como de costume, Garcilaso, na écloa III, «Filódoce, Dinámene y Climene» (v. 55), e também, «Dinámene no menos artificio / mostraba en la labor que había tejido» (vv. 145-146; a ninfa tinha bordado em três partes a história de Apolo e Dafne). No v. 55, *Dinámene* é a lição transmitida por Herrera nas suas *Anotaciones*, sendo as outras variantes *Diamane*² e *Diamene*³. No v. 145, o nome ‘correcto’ está, mais uma vez, em Herrera, enquanto a maioria dos testemunhos lê *Diamene*⁴.

Este nome também foi utilizado pelo poeta inglês Spenser, na *Faerie Queene* IV 11, 49. Spenser, no seu poema, não segue o texto de Hesíodo, mas sim o do humanista Boninus Mombritius (1424-1482), autor de uma tradução da *Theogonia* em versos latinos, que saiu pela

¹ Ambas as écloas são de autoria camoniana comprovada, segundo Leodegário de Azevedo Filho, *Lírica de Camões* 5 I 2001: 57.

² Edições impressas de Amorós, 1543; Nucio, 1544 e 1566; Giolito, 1553; lição aceite por Keniston, 1925.

³ Edição de Adrián de Anverez, Stella, 1554, e outras *descriptae*, além dos dois manuscritos da Biblioteca Nacional de Madrid 17969 e da Biblioteca Nacional de Paris, Esp. 307.

⁴ Com excepção de *Diamante* em Nucio (1544) e Giolito. Todas as variantes estão ilustradas em Morros 1995: 348.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

primeira vez no ano de 1474 em Ferrara, e logo foi incluída nas edições de Hesíodo publicadas em Basileia (1542, 1544, 1564, 1574)⁵. O exemplo de Spenser testemunha a circulação que, de qualquer forma, tinha este mitónimo na Europa humanista. Não por acaso, aparece também em Sannazaro, *Pisc.* 4, e *De Partu Virginis* III (cf. ed. Fantazzi/Perosa 1988: LXXXVII).

2. O oxímoro contido em *la mia cara nemica* (*Canz.* 315, 6)⁶ passa para Bembo, «di pietate e d'Amor nemica e mia» (*Rime* 45, 14), e para Garcilaso, «aquella tan amada mi enemiga» (canc. 4, v. 146). Conforme assinalado por Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 61), no *corpus* camoniano o epíteto surge também no soneto *Quando o sol encuberto vai mostrando*⁷, «Vou na minha inimiga imaginando», bem como na *Égloga* 2⁸, «Doce enemiga» (*Rimas*: 323), e na *Égloga* 5⁹ «doce cruel minha inemiga» (*Rimas*: 354).

Esse oxímoro encontra-se largamente difundido em Espanha, quer sob forma de refrão¹⁰ ou de *villancico*¹¹, quer como imitação da

⁵ Ver Bennett 1931.

⁶ O sintagma *la mia nemica* já se encontra na canção de Dante *Tutti li miei pensier*, v. 13.

⁷ Transmitido pelas edições das *Rimas* de 1595 e de 1598, bem como pelo manuscrito 2209 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, onde a sua atribuição é, contudo, duvidosa: cf. Leodegário de Azevedo Filho, *Lírica de Camões* 2 I 1987: 93. Texto conforme Cleonice Berardinelli, *Sonetos* 1980, 34: 92.

⁸ *Ao longo do sereno*, que pertence ao *corpus* mínimo de Azevedo Filho, *Lírica de Camões* 5 I 2001: 57.

⁹ *A quem darei queixumes namorados*, presente nas edições das *Rimas* de 1595 e de 1598, pertence ao *corpus possível*, segundo Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 5 I 2001: 52-54).

¹⁰ Cervantes, *Quijote* II 38, na esteira de Serafino Aquilano (cf. Wilson/Askins 1970: 138-139, 143). No *Quijote*, ainda se encontram «amada enemiga mía» (I 25), «aquella adorada enemiga mía» (I 27), «aquella ausente enemiga dulce mía» (I 43).

¹¹ Em Gabriel Mena (*Cancionero Musical de Palacio*) e no *Cancionero llamado Flor de Enamorados* (Barcelona, 1562). A este *villancico*, faz-se alusão no *Segundo cancionero* de Jorge de Montemor (Antuérpia, 1558), bem como em alguns autos portugueses. Além disso, em Espanha é objecto de várias glosas (Wilson/Askins 1970).

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

fórmula petrarquiana, nas variantes «dulce enemiga mía» (Gutierre de Cetina, Alonso Pérez, Pedro de Padilla, Francisco de Figueroa), «dulce mi enemiga» (Góngora), «Esta mi cruda y dulce mi enemiga» (Fernando de Herrera)¹².

3. No soneto camoniano, a inominada e incógnita *cara ... inimiga* é objecto de um soneto-epitáfio, variante bastante cultivada na Península Ibérica a partir do século XVI. Na literatura espanhola, «el soneto fue asumiendo, entre otros múltiples valores y funciones, el papel que el epitafio o el epigrama fúnebre tenía como género clásico. Garcilaso¹³ fue el primer poeta español que asumió la tradición del epitafio clásico y la destiló en el perfecto cauce del soneto»¹⁴. Graças a Garcilaso e a Diego Hurtado de Mendoza, a voga do soneto-epitáfio consolidou-se, como o mostra a publicação das *Flores de varia poesía* de Diego Ramírez Pagán, série de epitáfios em forma de colecção alargada. Desde então até ao Barroco, difundiu-se o costume de incluir uma secção de epitáfios nas colecções de poesia castelhana¹⁵.

Em Portugal, além dos numerosos epitáfios que se encontram no *corpus* da lírica camoniana, recordem-se os epitáfios compostos por Andrade Caminha¹⁶ e os sonetos que António Ferreira dedicou, em 1556, à morte prematura de D. Maria Pimentel, sua primeira esposa. Desde então, o epitáfio continuou a ser cultivado como uma das tipologias típicas da literatura portuguesa. Um dos mais conhecidos epitá-

¹² Wilson/Askins 1970: 140-142.

¹³ Soneto 16, *Para la sepultura de Don Hernando de Guzmán* («epitafio puesto en boca del difunto»).

¹⁴ Matas Caballero 2001: 435. «Lo cierto es que, entre todas las composiciones fúnebres que se fueron escribiendo en nuestro Siglo de Oro, el soneto se convirtió en cauce predilecto para homenajear poéticamente al ínclito prócer o al íntimo desaparecido. Los preceptistas y teóricos de la época supieron reconocer la polivalencia que este cauce métrico-estrófico ofrecía para la composición de poesía fúnebre a manera de epitafio. En este sentido, Fernando de Herrera había previsto la extensión de los límites del soneto a toda materia poética» (*ib.* 436).

¹⁵ É de notar que, dentro desta tipologia, «los epitafios burlescos de portugueses constituían una suerte de subgénero literário, tal era su abundancia» (Avalle-Arce em Cervantes 1969: 280, nota 287).

¹⁶ Cf. Cirurgião 1999.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

fios é, no século XX, o *Epitáfio a Bartolomeu Dias*, incluído na *Mensagem* de Fernando Pessoa.

DUAS REDACÇÕES DE AUTOR

A tradição impressa, seguida pela maior parte dos editores antes de Azevedo Filho, remonta a uma fonte diferente do *Cancioneiro de Luís Franco Correa*. Os dois ramos da tradição são bem representados pelo texto desse manuscrito (128) e pelo das *Rimas* de 1598 (6v), que reproduzimos um ao lado do outro,

Chara minha ynimiga em cuja mão poos meus contentamentos ¹⁷ a ventura faltou-te a ti na terra sepoltura porque me falte a mim consolação Eternamente as ágoas lograrão os olhos terrestres e a figura mas em quanto a vida triste dura na minha alma enterrada t'acharão Se meus fraquos versos podem tanto que possam prometer pequena história daquele amor sincero e verdadeiro Tu serás celebrada no meu Canto porque em quanto no mundo ouver memoria será minha escritura teu letreiro.	Chara minha enemiga, em cuja mão Pôs meus contentamentos a ventura, Faltou-te a ti na terra sepoltura, Porque me falte a mim consolação. Eternamente as ágoas lograrao A tua peregrina fermosura, Mas em quanto me a mim a vida dura, Sempre viva em minh'alma te acharão; E se meus rudos versos podem tanto, Que possam prometer-te longa história D'aquelle amor tão puro, e verdadeiro. Celebrada serás sempre em meu canto, Porque em quanto no mundo ouver memoria, Será minha escrittura teu letreiro. ¹⁸
--	---

O v. 9 do manuscrito, «Se meus fraquos versos podem tanto», tem uma sílaba a menos, faltando a conjunção inicial que, diferentemente,

¹⁷ Cf. «Enquanto quis Fortuna que tivesse / esperança de algum contentamento» (*Rimas* 1: 117).

¹⁸ Cf. em *Se grão glória me vem de olhar-te*, «Scrita estarás em minha memória» (*Sonetos* 1980 129, 13: 187). O soneto é «visível tradução mal feita do original espanhol» (*ib.* 553). Foi pela primeira vez publicado por Domingos Fernandes (1606), e depois por António Lourenço Caminha (1791, em espanhol, com atribuição a Pedro da Costa Perestrelo). O texto espanhol lê-se também no *Cancioneiro de Évora* e no manuscrito de Juromenha (atribuído a Sá de Miranda).

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

é conservada na tradição impressa, «E se meus rudos versos podem tanto».

No texto do soneto, é possível identificar um certo número de factores dinâmicos. No v. 6, «os olhos terrestres e a figura», decassílabo de arte maior¹⁹, as edições normalizam o ritmo, «a tua peregrina fermosura»²⁰. O hiato do v. 7, «mas em quanto | a vida triste dura», mantido por Azevedo Filho, foi eliminado na tradição impressa, «mas enquanto me a mim a vida dura». No v. 12, o texto do manuscrito, «tu serás celebrada no meu canto», com cesura feminina, sugere que o texto impresso, «celebrada serás sempre em meu canto», é fruto, uma vez mais, de uma intervenção normalizadora da métrica. As restantes oposições, entre manuscrito e testemunhos impressos, encontram-se, todas elas, nos tercetos:

8 *na minha alma enterrada t'acharão / sempre viva em minb' alma te acharão*

9 *(fraquos / rudos) versos*

10 *que possam prometer pequena história / que possam prometer-te longa história*

11 *daquele amor (sincero / tão puro) e verdadeiro*

No que toca a esta parte do texto, Faria e Sousa reenvia para um outro soneto seguramente camoniano, o n.º 14, «Em flor vos arrancou, de então crescida», composto em data próxima de 1553 em memória de D. António de Noronha, que faleceu muito jovem em Ceuta, em combate contra os mouros. Reproduzimos os tercetos de acordo com a edição de Azevedo Filho (*Lírica de Camões 2 I 1987: 263*),

Se meus humildes versos podem tanto,
que com o engenho meu se iguale a arte,
especial matéria me sereis.

¹⁹ Cf. *Lus.* V 77 «Dizem que, por naus que em grandeza igualam», exemplo citado por Azevedo Filho, que, todavia prefere reconstruir os <teus> *olhos terrestres e a figura*.

²⁰ Cf. «de tão doces palavras peregrinas» (*Rimas* 153, 2:193); Petrarca, «leggiadria singulare et pellegrina» (*Canz.* 213, 5) e «E tra l'altre leggiadre e pellegrine» (*Triumphus Aeternitatis* 85).

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

E, celebrando em triste e doce canto,
se morrestes nas mãos do fero Marte,
na memória das gentes vivireis.

Para além dos versos de Petrarca, «et se mie rime alcuna cosa ponno, / consecrata fra i nobili intellecti / fia del tuo nome qui memoria eterna» (*Canz.* 327, 12-14), em eventual intersecção com Bernardo Tasso, «vivrò ne le memorie de' mortali» (*Amori* I 124, 14), é retomado o episódio virgiliano de Euríalo e Niso, «Si quid mea carmina possunt, / nulla dies umquam memori vos eximet aevo» (*Aen.* IX 446-447; 'Se os meus versos têm algum poder, a vossa recordação nunca será ofuscada nos séculos que hão-de vir'). Mais próximos de Camões, os tercetos finais da écloga 11 de Sannazaro, na qual o pastor Ergasto entoava uma elegia fúnebre pela morte de Massilia (dita «quella altera ben nata alma gentile», v. 117): «spero che sovra te non avrà possa / quel duro, eterno, inexcitabil sonno / d'averti chiusa in così poca fossa; // se tanto i versi miei prometter ponno»²¹.

No caso da morte de um dos dois amantes, essa será real mas não efectiva, porque «mientras viva y le siga amando, vivirá el amante en su alma, en cada una de sus facultades, incluida la citada memoria»²². O conceito é perfeitamente expresso neste *Epitaffio* de Michelangelo,

Qui vuol mie sorte c'anzi tempo i' dorma,
né son già morto; e ben c'albergo cangi,
resto in te vivo, c'or mi vedi e piangi,
se l'un nell'altro amante si trasforma.²³

'Aqui, quer minha ventura que eu durma antes do tempo, pois ainda não estou morto; e embora troque o corpo onde resido, fico a viver em ti, que agora me estás a ver e a chorar, se é verdade que o amador se transforma na coisa amada'.

²¹ Cf. Sannazaro, «se tanto ai versi miei prometter lice» (*Sonetti e canzoni*, 89, 92); Benedetto Varchi, «Se tanto i versi miei prometter puonno» (*Rime*, son. 151, *Per la morte di Giovanni Mazzuoli detto Stradino*, v. 9).

²² Serés 1996: 321, que cita depois o soneto de Quevedo *Si hija de mi amor mi muerte fuese*, «que, muy acertadamente, González de Salas tituló *Amor impreso en el alma, que dura después de la cenizas*» (*ib.* 322).

²³ O verso repete-se, tal e qual, no soneto de Michelangelo *A pena prima aperti gli vidd'io*.

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

Veja-se, do mesmo autor, a conclusão de um outro *Epitaffio*²⁴, «s'i resto vivo in quel che m'amò tanto».

A SEPULTURA NA ALMA

1. Presente no v. 8 da versão manuscrita, o uso metafórico da noção de sepultura beneficia de três confrontos no âmbito do *corpus* mínimo, correspondentes à *Ode* 3, 29-30, «O rude canto meu que resuscita / as honras sepoltadas» (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 124, onde fica contida uma alusão a *Os Lusíadas*); à *Elegia* 4, 142-144, «Desta arte me chegou minha ventura / a esta desejada e longa terra, / de todo o pobre honrado sepultura» (*Lírica de Camões* 4 I 1998: 272)²⁵; e ainda ao soneto LII 13-14 «que, enfim, cá me achará minha lembrança, / já sepultado em vosso esquecimento» (*Lírica de Camões* 2 II 1999: 799), a propósito do qual Faria e Sousa faz o elenco de uma série de passos paralelos (*Rimas varias* I 1685: 108), cuja autenticidade em boa parte não foi demonstrada ou é controversa,

«aqui sepulto mágoas / que já foram sepulcros de alegria» (Berardinelli, *Sonetos* 1980 230, 13-14: 288)

«Porque ali, nas entranhas dos penedos, / em vida morto, sepultado em vida, / me queixe copiosa e livremente» (Berardinelli, *Sonetos* 1980 235, 9-11: 293)²⁶
«Porque despoys del corpo sepoltado, / prisão onde se encerra o fraco esprito, / eternamente chora o seu cuydado» (Faria e Sousa, *Rimas varias* II 1689 t. IV: 48; elegia VI, *Entre rústicas serras, e fragosas*, xvi)²⁷

«Bem conheço que o corpo assi perdido, / como de illustre Tumulo carece, / será de brutas feras consumido. / [...]»²⁸ / Em pedaços a gente enfurecida / o

²⁴ Quanto aos epitáfios de Michelangelo, cf. Hallock 1983.

²⁵ «Quiere dezir que con aquellos trabajos del mar, y con aquellas memorias de sus amores (todo ya referido) llegó a la India», comenta Faria e Sousa (*Rimas varias* II 1689 t. IV: 12).

²⁶ Soneto pela primeira vez publicado, tal como o anterior, em Faria e Sousa.

²⁷ Elegia publicada pela primeira vez em Faria e Sousa, que no seu comentário (*Rimas varias* II 1689 t. IV: 48) reenvia para a II elegia da sua edição, *Aquella que de amor descomedido*, x, «Porque se o duro Fado me desterra / tanto tempo do bem, que o fraco esprito / desampare a prisam onde se encerra»; e cf. mais adiante, «E por entre estes horridos penedos».

²⁸ Alude-se a D. Miguel de Meneses. Publicada pela primeira vez em 1668 por Álvares da Cunha, esta elegia encontra-se presente, só com o seu in-

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

corpo alli lhe deyxá; e com mão dura / lhe nega a sepultura merecida. / Facil he a perda aqui da sepultura» (Faria e Sousa, *Rimas varias* II 1689 t. IV: 69; elegia X, *Que tristes novas*, VII)²⁹
 «melhor fora, / se dos olhos perdera a vista pura, / que em seus galgos achar a sepultura» (com referência a Actéon; Faria e Sousa, *Rimas varias* II 1689 t. IV: 329; écloga VII, *As doces cantilenas*, L)³⁰

De entre estes passos, o último é aquele que mais se aproxima do motivo em causa, como o confirma o texto do comentário de Faria e Sousa (*Rimas varias* II 1689 t. IV: 330),

Parece incurre en aquello de aver quien llamó sepulcros de hombres a los buhos, y otras bestias, que los comen: cosa poco ajustada. Sepulcro es aquel vaso, en que permanece el cadáver, que en él se pone. Si una bestia traga a un hombre, en poco espacio le hecha de sí; y por esto no es sepulcro. Y si estos atrevimientos tienen lugar, pueden ser essas fieras sepulcros en tanto que tienen dentro en sí los cuerpos de los hombres; y después que los expelen, pueden ser cenotafios, porque assí se llaman los sepulcros, en que no están los cadáveres. Con esto doy un arbitrio, de que digan esta lindeza los Ingenios, que de tales lindezas tienen hambre canina.

2. A imagem usada por Camões remonta directamente a um passo de Lucrécio, «Unus enim tum quisque magis deprensus eorum, / pabula viva feris praebebat, dentibus haustus, / et nemora ac montis gemitu silvasque replebat / viva videns vivo sepeliri viscera busto» (*De rerum natura* 5, 990-994; 'entre os primeiros homens, acontecia um

capit, no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, onde é expressamente atribuída a Camões, e portanto, segundo Azevedo Filho (*Lírica de Camões* IV, 1, 1999: 52), preenche os requisitos necessários para fazer parte do *corpus pos-sível*.

²⁹ O mesmo verso é citado por Faria e Sousa, em nota, como «Fácil a perda he da sepultura» (com hiato sem dúvida *difficilior*), reenviando para *Lus.* V 83, «Quão fácil é ao corpo a sepultura» e *Aen.* II 646, «Facilis iactura sepulcri».

³⁰ Pertence ao *corpus* mínimo e a publicação do texto crítico é anunciada por Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 5 I 2001: 57).

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

ser apanhado e filado pelas feras, às quais oferecia um alimento vivo, e enchia os bosques, os montes, as florestas dos seus gemidos, ao ver as próprias viventes vísceras sepultadas num vivente sepulcro³¹, com típica aliteração³².

A lista mais completa de passos da literatura latina contemporâneos ou anteriores a Lucrécio é compilada por Bailey no seu comentário. O mais antigo é de Énio, quando alude³³ às consequências do suplício inculcado a Mécio Fufécio, «voluturus in †spineto† miserum mandebat³⁴ hominem; / heu quam crudeli condebat membra sepulcro» ('o abutre devorava os membros do miserável, que assim ficavam sepultados num horrível sepulcro').

Entre outros testemunhos latinos da metáfora, citamos Lúcio Ácio, «natis sepulcro est ipse parens» (226; 'o pai muitas vezes serve de sepulcro aos próprios filhos')³⁵ e Ovídio, «seque vocat bustum miserabile nati» (*Met.* 6, 665; 'e chama-se a si próprio miserável sepulcro do próprio filho')³⁶, com alusão, respectivamente, a Atreu e a Tereu³⁷.

³¹ Já Luciano no *Diálogo dos mortos*, cap. 6, chama *ἐμνηχον τάφον*, 'túmulo vivente', a um velho decrépito.

³² Lucrécio «often in alliteration expresses indignant pity; as *Aen.* 6, 833; Cic. *pro Sest.* 48 [...] and just before this the same effect is produced by the union of *p* and *v*» (ed. Munro: 1978, nota); «Note the excessive alliteration for a pathetic effect: Lucr. seems to like alliterative *v* for loathsome meanings» (ed. Bailey: 1998, nota).

³³ Ed. Skutsch 1985, lib. II, fr. X = vv. 125-126 (138-139).

³⁴ «Il verbo è solitamente adoperato in scene orride» (ed. Flores 2000-2006: 76, com reenvios). «Si ricorda che negli *Annali* Ennio oscilla ancora fra *-āt* e *-ät*: 371 *ponebāt*, 138 *mandebāt*» (Mariotti 1991: 123, nota 20).

³⁵ Fragmento da tragédia *Atreus* transmitido por Cícero, *Off.* I 97. Os manuscritos coincidem na terceira pessoa, *est*. D'Antò prefere, todavia, «natis sepulcro ipse es parens» (1980: 287), porque «la lezione *es* riportata dallo Schol. Gub. e accolta dal Klotz e da altri, rende l'espressione più brutale di quella espressa mediante *est*». Com a segunda pessoa, concorda Jacqueline Dangel (1995: 120).

³⁶ «Where the word *bustum* suggests that he had Lucr.'s line in view» (Bailey). Munro reenvia para Ovídio, «Viscera viva traham» (*Met.* 13, 865) e «Viscera viva trahi» (15, 525); Bömer (em 6, 665) para as cadências de Virgílio, «corpus miserabile nati» (*Buc.* 5, 22), e de Lucano, «surgit miserabile bustum» (8, 816).

³⁷ Bömer acrescenta Séneca, «quidquid avium volitat, quidquid piscium

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Quanto a este último, confronte-se também, «inque suum sua viscera congerit alvum» (*Met.* 6, 651; ‘ingurgita no próprio estômago a carne da sua carne’)³⁸. Recordamos, por fim, que a imagem de Lucrecio encontra um ilustre precedente nos *γύπες ἔμψυχοι τάφοι* de Górgias³⁹, fragmento transmitido pelo Anónimo *περὶ ὕψους* (3, 2)⁴⁰.

3. O motivo encontra-se bastante difundido na poesia italiana do século XVI, a começar pelo lamento de Olímpia no *Orlando Furioso* de Ariosto (X 28),

Di disagio morrò; né chi mi cuopra
gli occhi sarà, né chi sepolcro dia,
se forse in ventre lor non me lo danno
i lupi, ohimè, ch’in queste selve stanno.⁴¹

Tendo em linha de conta a enorme difusão da metáfora, entre os séculos XV e XVII (aliás, o *topos* repercute-se várias vezes em Marino), há dois autores que se distinguem pela sua originalidade e pela sua capacidade criativa. Um é Marsílio Ficino, o outro é Torquato Tasso. Em comum, o interesse pela figura de Artemísia II, Rainha de Cária,

natat, [...] nostris sepelitur ventribus» (*contr. X praef.* 9); e Aquiles Tatius ἴνα καὶ ἐν ἰχθύσι κοινῇ ταφῶμεν (3, 5, 4).

³⁸ Bem como o comentário de Bentley (t. III: 423), que para além de Ácio cita, seguindo o exemplo de Burmann, o v. 159 da *Alexandra* de Licofron, a propósito de Ceres que come o ombro de Pélope: *ἐτύμβουσε τάφω*, «ubi Tzetzes τάφον interpretatur γαστέρα».

³⁹ *Górgias* 82 B 5a *Vorsokr.* II 284, 21.25.

⁴⁰ Para outros testemunhos na literatura helénica, cf. Russell 1964, loc. cit., tratando-se em particular de Aesch. *Septem* 1020-1021; Soph. *Ant.* 1081; *El.* 1487-1488.

⁴¹ A Ariosto corresponde Anguillara, «e di strani animai, tane e caverne / saran de l’ossa mie la sepoltura» (*Metamorfosi* 8, 133). Cf. também Simone Serdini (il Saviozzo), «Vorraì tu ch’animale / feroce sia qui mia sepoltura?» (*Rime* 74, 568); Burchiello, «Fa piover al terrestre tanti morbi / che la lor sepoltura sieno corbi» (*Rime* 267, 17); Ruzante, «Orsù, no gh’e pì bela sepoltura / ca essere a i cuorbi in la panza» (*La Betìa*, Atto I, 1078). Para a inversão da equivalência morte = sepultura, ver Pietro Aretino, «giudica s’io / ti paio da temer quel de la morte, / de la qual l’uom terribil è sepolcro» (*Orazia* V 365).

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

sendo bem conhecido o que dela conta Aulo Gélíio⁴². Ficino tem neste episódio uma ilustração concreta da teoria que, um século mais tarde, Camões havia de vasar num famoso verso do soneto *Transforma-se o amador na cousa amada*, «Quod etiam totum in se capere amatum amantes cupiant, Arthemisia Mausoli regis Carie uxor ostendit, que supra affectionis humane fidem virum suum amavisse dicitur, eiusque defuncti corpus redegisse in pulverem et aque inditum ebibisse» (Ficino 7, 6; 'Que um amante aspire a conter em si o amado, na sua totalidade, mostra-o Artemísia, esposa de Mausolo, Rei de Cária, que amou o seu esposo para além dos limites de um amor puramente humano, segundo se diz, reduziu o seu cadáver a pó, e bebeu-o dissolvido num pouco de água')⁴³. Quanto a Tasso, devemos ao seu talento a concentração do episódio num paradoxo tipicamente maneirista, que, além do mais, tira proveito da lição dantesca, «ed Artemisia fece sepolcro del petto, assai più meraviglioso che 'l mausoleo che fu una de le meraviglie del mondo»⁴⁴.

4. Sob uma perspectiva mais geral, a metáfora baseia-se num princípio de contiguidade entre vida e morte que tem por símbolo, entre outros, o bicho-da-seda, como o ilustram Luigi Alamanni em *Della coltivazione*, «che 'n sì bella opra a se medesimo tesse / onorato sepol-

⁴² «Is Mausolus, ubi fato perfunctus inter lamenta et manus uxoris funere magnifico sepultus est, Artemisia, luctu atque desiderio mariti flagrans uxor, ossa cineremque eius mixta odoribus contusaque in faciem pulveris aquae indidit ebibitque multaue alia violenti amoris indicia fecisse dicitur» (*Noctes Atticae* 10, 18, 1-4). A história de Mausolo e Artemísia encontra-se também noutros autores latinos, como Cícero, Estrabão, Plínio o Velho, Valério Máximo, Vitruvius.

⁴³ Um eco deste passo encontra-se, não por acaso, em *Il Raverta* de Bettussi, «Mi fate ricordare dell'amor d'Artemisia, la quale si fece stanza della sepoltura di Mausolo, suo marito, e cibo del beverage ch'ella avea fatto della polve dell'ossa di lui» (653).

⁴⁴ Torquato Tasso, *Lettere* (1585), II: 337. O passo, que surge também noutras obras de Tasso, teve uma certa fortuna nos manuais de retórica do século XIX, como por exemplo no de Ranalli. Fora de Itália, dele se encontram ecos precisos («Del tierno y casto pecho en nuevo empleo / hacer sepulcro al muerto esposo intenta», vv. 5-6) no soneto 18 *A Artemisia y Mausolo* de Juan de Arguijo; e cf. Ynduráin 1984.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

cro e morte acerba» (I *Primavera*, v. 631); Torquato Tasso em *Le sette giornate del mondo creato*, «e nel falso sepolcro ardente cuna / al suo nascer prepara, anzi la morte. / [...] / Ivi l'essequie sue si fa morendo» (5.º giorno, v. 1434). Outra aplicação dessa metáfora diz respeito à metamorfose vegetal (motivo tradicional no poema épico a partir de Virgílio), como o exemplifica Tasso na *Gerusalemme Liberata*, «astretto e qui da novo incanto e strano / non so s'io dica in corpo o in sepoltura» (diz Clorinda, feita planta; XIII 43).

Dada a íntima relação entre nascimento e morte, também o ventre materno pode ser assimilado à sepultura provisória de um corpo em vida. Assim na canção 10, «Quando vim da materna sepultura / de novo ao mundo» (*Rimas*: 224), *incipit* de uma estrofe que foi suprimida na segunda edição das *Rimas* (1598), segundo Leodegário de Azevedo Filho «por interferência da censura religiosa, ou por censura religiosa preventiva» (*Lírica de Camões* 3 I 1995: 464). Faria e Sousa, que identifica o arquétipo deste passo em Petrarca, «Quando novellamente io venni in terra» (*Canz.* 264, 110)⁴⁵, assim glosa a expressão *materna sepultura* (Faria e Sousa, *Rimas varias* II 1689 t. III: 77),

Sepulcro vivo de la vida es el vientre de una muger preñada. Assi la llama Merlín Cocayo en su Triperuno, Selva I:

«Così più mesi in aquella tomba involto,
Io pronto spirto nella carne inferma,
Stetti, non pur prigion, ma sepolto».⁴⁶

Y sepulcros vivos llamaron algunos a los buitres, porque son tragadores de carne humana.⁴⁷

O mais célebre desenvolvimento desse motivo encontra-se em *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, quando Basílio conta os funestos presságios que acompanharam o nascimento do filho, Sigismondo (I 6),

⁴⁵ Passo que eventualmente se cruza com outro do *Triumphus Famae*, «prevento fu dal suo fero destino, / il qual seco venia dal materno alvo» (III 48-49, com referência a Plotino).

⁴⁶ Cf. Teofilo Folengo, *Chaos del Triperuno* [Venezia, 1527], Bari, Laterza, 1911.

⁴⁷ A alusão, como veremos, é a Górgias.

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

En Clorilene, mi esposa,
tuve un infelice hijo,
en cuyo parto los cielos
se agotaron de prodigios.
Antes que a la luz hermosa
le diese el sepulcro vivo
de un vientre — porque el nacer
y el morir son parecidos —,
su madre infinitas veces,
entre ideas y delirios
del sueño, vió que rompía
sus entrañas, atrevido,
un monstruo en forma de hombre,
y entre su sangre teñido,
le daba muerte, naciendo
víbora humana del siglo.

O mesmo conceito é desenvolvido em sentido predicatório por Quevedo, em *Doctrina para morir: Muerte y sepultura* (1969: 125),

Enemigo, no voi a la tierra de asiento sino de passo, la muerte me renueva, no me anichila. Sepulcro se llama la que tiene obra de cuna [...] y será estéril la tierra, que siempre, y de todo es madre, que es el vientre de la naturaleza, de quien decienden todas las sucessiones de los elementos?

Segundo Christian Andrés⁴⁹, «hasta la expresión “el sepulcro vivo / de un vientre” parece remitir de modo conceptista y oximorónico a una frase de Boaistuau: “la cárcel del vientre de la madre”».

A origem desta especialização metafórica («porque el nacer / y el morir son parecidos») deve ser procurada, também neste caso, no neo-

⁴⁸ Cf. Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, «ya previno mi discurso / dos puertas: la una es la cuna / y la otra es el sepulcro» (vv. 240-242).

⁴⁹ Andrés 2004: 71.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

platonismo⁵⁰, que considera o corpo como prisão da alma⁵¹. Numerosas, nesse plano, são as ocorrências na *Scelta di poesie filosofiche* de Tommaso Campanella,

«L'alme, in sepolcri portatili ed adri/chiu»e», com a glosa relativa, «dice che l'alma sta nel corpo, suo sepolcro / portatile ed oscuro» (31, madr. 6, 1-2) «che si ravviva ogni cosa sepolta, / tornando 'l giro ov'ebbe la radice» (52, 3) «Dice che, stando l'alma sepolta nel corpo, non può sapere le cose del cielo» (86, 5, 192)

«ma a te ben, come se ti liberasse, / o ti risuscitasse, / chi da sepolcro o da prigione ti svelle; / che l'uno e l'altro son l'umane celle» (76, madr. 2, 6-9)

«Tu, morte viva, nido d'ignoranza, / portatile sepolcro e vestimento / di colpa e di tormento» (78, madr. 6, 1-3)

«Ma chi è sepolto — in corpo, sol s'accorge / che poco scorge» (86, 191) «E come l'uno è sepolcro dell'altro, che si mangia» (147)

A meio caminho entre neoplatonismo e um catolicismo que é extravazado com intensidade, o motivo aparece num soneto fúnebre de Bembo (*Rime* 62, 9-11),

Il signor, che piangete e morte ha tolto,
ride del mondo e dice: Or di me vive
il meglio e 'l più, che dianzi era sepolto.

5. Se também a memória é — tal como o sono⁵² — uma forma de sepultura, o próprio poeta tem o poder de restituir a vida aos homens

⁵⁰ Apesar de um dos testemunhos mais antigos ser, sem dúvida, o de Sacchetti, «E non pensan la prima / sepoltura materna che conduce, / e l'altra, dove il fin tosto riduce» (*Il libro delle rime* 169, 70).

⁵¹ Cf. Ficino 5, 4; Betussi, «ed il corpo è la sua prigione ed il suo sepolcro, onde chi ama quello ama un'ombra» (*Il Raverta*, I, E-Dialogo, 108); Stefano Guazzo, «soleva dir Platone che noi di presente siamo morti e che a noi medesimi il corpo è sepultura, volendo inferire che cominciamo a vivere quando siamo morti» (*La civil conversazione*, IV 47).

⁵² Já Boiardo comparava o sono a um sepulcro no *Orlando Innamorato*, «che già ciascun nel sonno era sepolto» (1, can. I 44); ver também Vittoria Colonna, «sepolto / nel sonno» (*Rime* 292, 5); e Giovanni Della Casa, «ne i più profondi miei sonni sepolto» (*Rime* 77, 2).

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

e às empresas que o mundo esqueceu⁵³. O motivo é naturalmente muito frequente no século XVI. Citamos Matteo Bandello, «perché Virgilio il tra' di sepoltura / e vuol che viva mille etati e poi» (*Rime* 201, 7); Ariosto, «ne la memoria / del mondo viva e mai non sia sepolto» (*Cinque canti* 3, 7); Angelo di Costanzo, «e mille altre tue belle opre diverse, / Avalo, il tuo sepolcro homai seranno» (*Rime* 34, 7-8)⁵⁴; e Torquato Tasso, «ma l'uno e l'altro prese / dal sepolcro la fama» (*Rime* 1242, 58)⁵⁵. Menção à parte, merece esta elaboradíssima imagem de Luigi Tansillo (*Canzoniere* VII son. 340, *in morte di Delia*, vv. 9-14),

E se non posso di superbi marmi
 erger sepolcro che contenda a l'ira
 del tempo, ch'ogni cosa empio divora,
 potessi quante lire e quanti carmi
 ha il mondo, qui raccorre: esequie e pira
 a l'ossa tue forse più degno fora!⁵⁶

O *topos* continua a ter grande fortuna no Barroco com Marino, que num passo da *Galeria*, «Dentro il vassel del mio famoso inchiostro / ebbe il sepolcro suo Morte schernita» (151), emula Bembo, que é o seu antecedente, «rara pietà, con carte e con inchiostro / sepolcro far, che 'l tempo mai non lime» (*Rime* 127, 12-13).

Em sentido mais amplo, sepultura pode significar negação ou eliminação de alguma coisa mediante o seu contrário ou o seu oposto. Assim, em Camões, vimos já a dor como sepulcro da alegria⁵⁷.

⁵³ Cf. Petrarca, *Triumphus Famae*, «che trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba» (I 9).

⁵⁴ E também, «e delle dolci mie speranze morte / sol per sepolcro la memoria resta» (44, 3-4).

⁵⁵ Cf. igualmente, *Discorsi dell'arte poetica*, «morto alla luce degli uomini, sepolto appena nelle librerie e nello studio d'alcun letterato» (2, 8 = *Disc. del poema eroico* 3, 9); *Rime* 516, 5-6 «che se fosse in altrui l'ingegno e l'arte / che 'n te quasi sepolto oggi s'asconde».

⁵⁶ Mais icástico Giordano Bruno, *Degli eroici furori*, «stante che dal suo encomio medesimo vien sepolto vivo all'ora propria che vien lodato, salutato, nominato, presentato» (Parte 2, dial. 1, 22).

⁵⁷ Citamos também Agnolo Firenzuola, *Ragionamenti*, «una piccola scintilla di quel vero amore, che non susciti il fuoco della sua virtù che poco avanti

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Naturalmente que o Barroco tende a ampliar o campo de incidência metafórica. Já em Tasso o conceito de baptismo é desenvolvido nas suas implicações potencialmente paradoxais, nas *Rime*, «Questa è sol grazia e meraviglia / cui null'altra somiglia, / tuffarsi nel sepolcro e schifar morte, / e di vita immortale entrar le porte» (1454, 11). Esse mesmo Tasso, modelo e precursor de Camões, representa, na *Gerusalemme Conquistata*, amor sepultado na cova do ser amado, «O sasso caro ed onorato tanto, / che dentro hai le mie fiamme, e fuori il pianto: / non di morte sei tu, ma di vivaci / ceneri albergo, ov'è sepolto amore» (15, 110)⁵⁸.

Por último, note-se que o conceito de sepultura pode ser aplicado a qualquer entidade abstracta, como o esquecimento⁵⁹, as trevas metafóricas⁶⁰, o ócio⁶¹, o gelo como ausência de amor⁶², a dor e as suas manifestações⁶³.

Ao nível puramente lexical, a oposição *vivo/sepolto* está na origem de uma constelação de versos extremamente coesa, com, por exemplo, Ariosto, «che fu il mio vivo corpo qui sepolto» (*Orlando Furioso* XIII 31); Niccolò da Correggio, «alor, che in breve spazio / mi trovarà dov'io sepolto viva» (*Rime* 360, 137); Aretino, «Dentro il carcer mortal

sotto alle ceneri della pigrizia diaceva sepolto inutilmente» (Giorn. 1, intr. 35); Giovan Battista Guarini, *Il pastor fido*, «de le vergogne sue tomba e sepolcro» (Atto III, sc. 8, 120).

⁵⁸ Cf. Vittoria Colonna, «A me, che sembro andar scarca e leggiera / e 'n poca terra ho il cor chiuso e sepolto» (*Rime* 282, 5-6).

⁵⁹ Niccolò da Correggio, «gli occhi avevo un velo / e in ceca oblivione ero sepolto» (*Rime* 314, 18).

⁶⁰ Luigi Tansillo, «Perche s'appaghi del perduto sole / qualunqu'uom vive in tenebre sepolto» (*Canzoniere* I, son. 21, 1-2).

⁶¹ Cf. o dicionário de Bluteau, «Viver, e não trabalhar, he estar sepoltado em vida: desta expressão usa Themistocles, chamando al ócio *Sepoltura del homem vivo*» (Parte segunda, 1728: 301).

⁶² Serafino Aquilano, «Io el so, ch'era sepolto in freddo gelo / e vista lei tutto arsi in un momento» (son. 45, 9-10).

⁶³ *Ib.*, «Voi fuor di pena, et io nel duol sepolto; / voi liber siete, et io ne' lacci avvolto» (Son. dubbi 4, 6); Angelo di Costanzo, «hor mi ritrovi (ahi mal seguiti amori!) / nell'abisso del duol chiuso e sepolto» (*Rime* 13, 13-14).

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

rinchiusa io fui / e viva in crude tenebre sepolta» (*Angelica* 2, 55); Tasso, «o s'altra gente al più gelato cielo, / ne l'altissimo gelo / e 'n tenebroso orror vive sepolta» (*Rime* 1503, 99).

6. Na literatura inglesa, o *topos* conta com um número limitado de ocorrências, todas elas, por sinal, extremamente interessantes. As mais antigas foram compiladas por Munro no seu comentário a Lucrecio⁶⁴. Trata-se de Edmund Spenser, «What herce or steed (said he) should be have dight, / But be entombed in the raven or the kight?» (*Fairy Queene* II 8, 15-16)⁶⁵, e de Shakespeare, quando, em *Macbeth*, o protagonista observa atônito o espectro de Banquo (III 4, 70-72),

if charnel-houses and our graves must send
those that we bury, back, our monuments
shall be the maws of kites.

À margem deste passo, Spenser é citado logo pelos seus primeiros comentadores⁶⁶, a começar por George Steevens⁶⁷. Quanto à sua interpretação, a crítica oscila entre três possibilidades:

1) Wilson evocou o conceito bíblico «that bodies could be given to birds to ensure their non-return, which is discussed by Scot in *The Discoverie of Witchcraft*, book 5, chapter 6⁶⁸, and may influence the image here. Kites are said to have a habit of disgorging indigest material, but the connection is tenuous»⁶⁹;

2) Harry Rowe (1799), citando os *Vulgar Errors* de Thomas Browne, recorda que «the food of carnivorous birds was vulgarly supposed to pass their stomachs undigested, the clause therefore meaning:

⁶⁴ Munro 1978, em 6, 665.

⁶⁵ Na sua edição, Thomas P. Roche reenvia para *I Reges*. 17, 44.

⁶⁶ Compilados na edição de Furness 1963: 219.

⁶⁷ Na sua edição shakespeariana em 15 volumes (1793).

⁶⁸ «Some write that after the death of Nabuchadnezzar his sonne Eilumorodath gave his bodie to the ravens to be devoured, least afterwards his father should arise from death». Publicada em 1584, a obra de Reginald Scot foi reeditada por Brinsley Nicholson em 1886.

⁶⁹ *Macbeth*, ed. Brooke 1990, loc. cit.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

“Our monuments will be like the maws of kites in that they send back those that we bury *undigested*”⁷⁰;

3) A propósito do passo da *Faerie Queene*, o editor Muir⁷¹ acrescenta Thomas Kyd, *Cornelia* (V 33-36)⁷²,

Where are our Legions? Where our men at Armes?
Or where so many of our Romaine soules?
The earth, the sea, the vultures and the Crowes,
lyons and Beares, are theyr best Sepulchers.

Desta feita, na história da exegese shakespeariana, a linha que remonta a Górgias e a Lucrecio arriscou-se a ficar sufocada, entre sugestões bíblicas e erros populares. Talvez não sem razão, porque a complexidade do passo de *Macbeth* parece não se poder esgotar numa única dimensão.

Em pleno Romantismo, o sintagma *living sepulchre* volta a ler-se, no fim de um breve texto em prosa de Shelley, *On Love*⁷³, «So soon as this want or power is dead, man becomes the living sepulchre of himself, and what yet survives is the mere husk of what once he was», um passo que terá a função de arquétipo, ao longo de todo o século XIX.

O ESTILO RÚSTICO

Esto de *Letrero* por *Epitafio* no es culto, sino muy vulgar: pero muchos lo han dicho assí. Boscán en el Soneto 3. *Y verán di mi*

⁷⁰ *Macbeth*, ed. Muir 1962: 96, informando que essa crença é também mencionada na *Ornithology of Shakespeare* de James E. Harting (London, John van Voorst, 1871) e em Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes* (Leiden, Chr. Plantin, 1586: 170). Apesar disso, Muir prefere a explicação dada por Wilson, citando em seu apoio também *Romeo and Juliet* (V 3, 45ss.).

⁷¹ Reenviando para Malone 1790: 370 (onde, todavia, só Steevens é citado).

⁷² *Cornelia* (1594) é a adaptação de um texto de Robert Garnier, que todavia não contém a imagem que nos interessa. Cf. a edição de Boas 1901: 431.

⁷³ Talvez escrito em 1815, mas publicado pela primeira vez em 1829 por Frederic Mansel Reynolds, juntamente com três fragmentos poéticos do próprio Shelley (*Summer and Winter*, *The Tower of Famine*, *The Aziola*), sob o título conjunto de *The Keepsake*.

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

*muerte el gran Letrero*⁷⁴. Bien sabía mi Poeta dezir *Epitafio*, pues lo dixo en la Égloga 3. e 25. y aún por ser el estilo bucólico humilde⁷⁵, mejor estuviera aquí el *Epitafio*, y allá el *Letrero*. Este Soneto, al fin, que parece poco adornado, está escrito cuidadosamente para el assunto grave y triste juntamente; porque el saber consiste en no hablar con gala en tales ocasiones, sino con llaneza representadora de dolor.

Nesta nota ao último verso do nosso soneto, dotada de grande relevo no plano estilístico, Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 61) reenvia, como se vê, para os versos da égloga camoniana *Passado já algum tempo que os amores*⁷⁶ xxv vv. 5-6, «hum Epitafio triste se lerá / que esteja minha morte declarando» (*Rimas varias* II 1689 t. V: 251), aos quais acrescenta, por sua vez, este comentário,

Hernando de Herrera levantó una gran polvareda sobre que Garcilasso dixesse *Epitafio* en la Égloga 3. por quanto un Pastor no conosce esta voz. Y aunque el tal Herrera erró crassamente, porque Garcilasso es él que habla allí, haziendo relación, sin que en ella hablen Pastores; quando lo dixesse en persona de alguno, sería impertinencia culparle desto: porque valen más los yerros de Garcilasso, que los aciertos de Herrera. Ni esto es yerro: es vo-

⁷⁴ Boscán 1999: 122-123 (*Mas mientras más yo desto me corriere*), vv. 10-11, «todos verán mi triste monumento / y verán de mi muerte 'l gran letrero». O editor reenvia para Ausiàs March I 7 (*Sí com rictat no porta béns ab sí*), v. 38, «lletres dirán sobre la mia tomba» (cf. ed. Ferraté, 1979: 19), que por certo retoma *Tirant lo Blanc*, cap. 129, «e sobre la mia tomba me façau escriure lletres qui pronuncien tal sentència» (o motivo remonta, em última análise, às *Heróides* de Ovídio).

⁷⁵ Cfr. Servio, *In Vergilii carmina commentarii*, pp. 1-2: «in bucolicis humilem [characterem] pro qualitate negotiarum et personarum: nam personae hic rusticae sunt, simplicitate gaudentes, a quibus nihil altum debet requiri». Como o recorda Schnabel 1996: 17, nota 27, «los comentarios de Servio (siglo IV) se imprimieron en 1471 y aparecieron junto a varias ediciones de Virgilio».

⁷⁶ Texto cuja autenticidade foi comprovada por Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 5 I 2001: 57), e cuja fonte de referência é o *Cancioneiro de Luís Franco Correa* 27v (cf. Askins 1979: 71).

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

luntad del Autor, y quando él es desta Yerarquía, no ay que pedirle cuenta. Por esso mi Poeta con la boca deste Pastor dize *Epitafio*, y no se le dá desso un ardite: yo creo, que pues él lo dize, está mil vezes bien dicho.

Como veremos, Faria e Sousa faz seu um argumento do Padre Jacopín. O passo de Garcilaso em questão é da égloga 3, «en la corteza / de un álamo unas letras escribía / como epitafio de la ninfa bella» (237-239). Fernando de Herrera⁷⁷, ao comentar a palavra *epitafio*, observa, «Lo mesmo que inscripción. No se devía poner aquí esta voz»⁷⁸. Da defesa de Garcilaso se encarrega, pois, o Padre Jacopín⁷⁹, «No tenéis razón. Porque si el que lo dixera fuera un pastor, parece que lleváades algun camino, por ser esta voz peregrina y no usada de los pastores. Mas es Garcilaso el que lo dixo no debaxo de persona pastoril sino de la suya, en que va contando aquella istoria y salida de las Ninfas».

E eis a resposta de Herrera (*Respuesta* 32, 137): «Es lástima que acertéis siempre con lo que el trató menos bien i lo sustentéis tan flacamente: *Epitafio* no es voz para verso, i assí importa poco que lo diga Pastor o Garci Lasso; porque no tiene más derecho en la Egloga el Poeta, para usar voces agenas de aquel lugar, que el Pastor que introduze. Epitafios se llaman las oraciones fúnebres, porque se dizen en los sepulcros i monumentos», depois do que cita Horácio, «et nostri

⁷⁷ É conhecido o *drama textual* herreriano (Oreste Macri), entre a edição publicada em 1582, ainda em vida do autor (geralmente referida como texto H, contém 91 poemas); a edição póstuma (designada como texto P, de 1619, preparada por Francisco Pacheco, pintor, poeta, e amigo fiel de Herrera, com 365 poemas, divididos em três livros); e, enfim, os textos manuscritos, em particular os editados por José Manuel Blecua em 1948 (texto B).

⁷⁸ Herrera 2001: 970. Para além dos tratados de Donato e Minturno, no seu trabalho de exegese Herrera serviu-se dos *Poetices libri septem* (1561) de Scaligero. Cf. Schnabel 1996: 19 e 23.

⁷⁹ *Observaciones contra Fernando de Herrera* 32, 135. A crítica moderna atribui-as a Juan Fernández de Velasco, Condestável de Castela (atribuição a seu tempo sugerida por Pacheco). Para o início da polémica, Montero propõe a data de 1581. A *Respuesta*, na qual um *amigo* de Herrera responde às críticas

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

memorem sepulcro / scalpe querelam» (*Carm.* 3, 11, 51-52; ‘e no sepulcro esculpe uma epígrafe fúnebre em minha memória’).

O ponto de vista de Herrera é o do teórico que repete os preceitos tradicionais acerca da simplicidade do género⁸⁰. «El problema era cómo conjugar el estilo *humilis* que correspondía al personaje pastor en la tríada de estilos, con la recreación artificiosa y estilizada de un lenguaje poético de alta calidad artística, según lo exigía el paradigma virgiliano. Los poetas bucólicos, aunque conscientes de la contradicción — las alusiones a un “bajo estilo” son innumerables en los textos pastoriles, — la ignoraban [...]. La teoría horaciana del decoro, que adecuaba el estilo a la extracción social del personaje y del destinatario, enfatizaba aún más la problemática teórica del género»⁸¹.

Como o ilustra Mia Gerhardt, existem na Península Ibérica dois tipos de literatura pastoril, a local de Juan del Encina e Gil Vicente, de tom popular e baseada em motivos medievais e folclóricos, e a do Renascimento italiano, importada com os metros italianos⁸². É com Garcilaso que entra em Espanha a égloga clássica⁸³, filtrada através da experiência petrarquesca de Sannazaro⁸⁴, ao passo que, com os seus

de Jacopín, é atribuída ao próprio Herrera nos manuscritos de Pacheco e outros testemunhos.

⁸⁰ «El concepto que se hace el sevillano del género bucólico tiende a una refundación clasicista del mismo fundamentada en la tríada Virgilio-Sannazaro-Garcilaso, pero haciendo pasar dicha tradición por el tamiz del petrarquismo pastoril [...]. Diríase que para Herrera, cultivador en su madurez de un petrarquismo más bien enérgico y con tendencia a la elevación del estilo, la égloga corresponde a una fase juvenil de afectividad más dulce, a la vez que atemperada en lo estilístico» (Montero 2002: 205).

⁸¹ Schnabel 1996: 22.

⁸² Cf. Rico 1983.

⁸³ Mais precisamente, o que separa Encina e Garcilaso é «la distancia que va de la égloga a la bucólica» (Gómez 1991-1992: 121).

⁸⁴ Inspiradas no modelo de Sannazaro, que «parece confinar los temas de la bucólica virgiliana dentro de los estrechos límites de la elegía amorosa», as églogas de Garcilaso surgem «unidas por la experiencia erótica de Nemoroso, de la que incluso se podría reconstruir el hilo argumental como se tratase de un canzoniere» (Gómez 1991-1992: 124-125).

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

escólios à obra de Garcilaso, Herrera inaugura a poética espanhola relativa ao «género pastoril»⁸⁵.

A tradição normativa que diz respeito ao género bucólico tem, contudo, vários representantes em Espanha ⁸⁶. Em latim, temos os prólogos de Vives às *Geórgicas* e *Bucólicas*⁸⁷. Em castelhano, os prólogos de Juan del Encina à sua tradução das églogas de Virgílio⁸⁸, e, finalmente, as reflexões de Herrera⁸⁹. Ao traduzir Virgílio «en estilo rústico»⁹⁰, por consonar con el poeta que introduce personas pastoriles»⁹¹, Encina «soluciona el problema del decoro y defiende la polimetría, invocando la autoridad del modelo virgiliano [1, 227-228]»⁹². Virgílio, «debaxo de aquella corteza y rústica simplicidad, puso sentencias muy altas y alegóricos sentidos»⁹³. Na senda de Encina, «esta rusticidad, proseguida

⁸⁵ Ciente de que os precursores directos de Garcilaso são Virgílio e Sannazaro, Herrera exclui dessa linha Encina, situando-o entre os «infacetísimos escritores de égloga» (H-422).

⁸⁶ Pelo contrário, «la égloga en la Italia del siglo XVI estaba muy lejos de su paradigma clásico y neolatino. Los poetas bucólicos — cortesanos en su gran mayoría — siguiendo el rumbo marcado por la pastoril de Sannazaro, utilizan el escenario pastoril casi exclusivamente para desplegar una meditación íntima sobre el proceso amoroso» (Schnabel 1996: 17).

⁸⁷ Io. Ludovici Vivis em *Bucolicas Vergilii interpretatio, potissimum Allegorica*, nunc primum in lucem edita, Basileae, Roberti Winter, 1539.

⁸⁸ «La interpretación de Vives y la translación de Encina tienen de común una visión alegórico-cristiana de las pastoriles virgilianas. En cambio, se apartan en el hecho de que para Encina la estrategia discursiva es el panegírico, ya que se apropia del texto clásico para cantar las glorias del imperio español» (Schnabel 1996: 25).

⁸⁹ *Ib.*: 23.

⁹⁰ Segundo o dicionário de Coromines, o primeiro testemunho de *rústico*, palavra de origem virgiliana e italiana, encontra-se em Herrera (Schnabel 1996: 32, nota 48).

⁹¹ Cotarelo 1928: XXXII; cf. a edição de Rambaldo 1978, t. I.

⁹² Schnabel 1996: 26. «La producción pastoril original de Encina — sus églogas dramáticas — no tiene relación con la égloga clásica sino que “dependen en estilo del fondo medieval religioso, del drama litúrgico y de las farsas rústicas con el ligadas”» (*ib.*, com reenvio para Bayo 1970: 10).

⁹³ Ed. Rambaldo 1978: 228.

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

por el teatro preloquista, asegura la pervivencia del sayagués como distintivo propio de esta interpretación pastoril (sobre todo teatral)»⁹⁴.

É também verdade que, nas suas *Anotaciones*, Herrera nega e concede ao mesmo tempo: «la dición es simple, elegante [...] las palabras saben al campo y a la rustiqueza del aldea; pero no sin gracia, ni con profunda inorancia i vegez; porque se tiempla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo»⁹⁵. Vejam-se também as reservas implícitas no seu comentário à écloga 2 de Garcilaso: «ai de todos estilos: frases llanas traídas del vulgo, *gentil cabeça, yo podré poco, callar que callarás*; i alto más que conviene a bucólica, *convocaré el infierno*, i variación de versos como en las tragedias»⁹⁶.

De novo, a necessidade de adequar a acção à personagem, requisito da lei do decoro estilístico, dá lugar a este comentário ao verso, «que ya me iba a arrojar de do te cuento» (II 654): «*Arrojar*. De la *Égloga* 8 de Virgilio: *praeceps aërij specula de montis in unda / deferar* [Verg. *ecl.* VIII 59-60]. Porque la muerte de hierro es trágica i no conviene a la rustiqueza y simplicidad de pastores» (H-585). O mesmo interesse pelos critérios de codificação estilística é também visível no comentário ao elogio que Salicio faz de Albanio: «*manso* [II 904]. Para más que pastor es este elogio» (H-622)⁹⁷. Recorde-se ainda, como anotação à écloga 3, 41, a reflexão sobre o «canto de los pastores, que es çampoña ruda i no canto ilustre i noble»⁹⁸.

⁹⁴ López de Estrada 1988: 338-339.

⁹⁵ Cf. López Bueno 2002: 10, que cita também as *poéticas* de Cascales (1617): «la écloga no ha de salir del trato pastoril y agreste. No por eso digo que no aya de tener su gallardía el estilo bucólico y que no se aya de vestir el concepto de palabras escogidas y olorosas flores de la fina Rhetórica: mas que todo ello sea genuina y natural imitación de las rústicas acciones» (ed. Brancaforte 1975: 327-338).

⁹⁶ Herrera 2001: 800.

⁹⁷ Herrera 2001: 844 e *respuesta* 857.

⁹⁸ A este propósito, Herrera (2001: 943) reenvia para Fernando de Cargas: «Por aora aplicad atentamente / al son grosero de mi baxa Musa / los divinos oídos juntamente». Cf. também Hernando de Acuña, *Canto de Silvano*, «la rústica çampoña resonaba / mi suerte y tus bellezas alabando» (77-78).

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

Este problema da desigualdade estilística irá ser finalmente superado no âmbito do colóquio pastoril⁹⁹, no qual penetra, quase como se fosse de contrabando, a *fictio* amorosa, originariamente estranha a diálogos desta natureza¹⁰⁰. «Las novelas pastoriles confirman plenamente esa irresistible ascensión del pastor transformado en poeta y filósofo, gracias precisamente a los efectos de la escuela de amor que convierten al pastor rústico en el contemplativo más avezado en el neoplatonismo al uso»¹⁰¹.

VARIANTES DE AUTOR

1. Chegou o momento de discutir as variantes dos vv. 9-11 do nosso soneto camoniano. O adjectivo *longa* (com o sinónimo *larga*, um hispanismo) é também testemunhado pela canção 4, 59-60, «que de tão larga [Leodegário de Azevedo Filho: longa] história, / minhas lá-

⁹⁹ Ver o III dos *Colóquios satíricos* de Antonio de Torquemada, em que a língua de Amintas «no es rústica, sino una prosa elaborada, como propia de la conversación que poco a poco va levantando el vuelo literario; lejos queda el sayagués, y el habla de este pastor Amintas es la misma que la de los caballeros, sus interlocutores. Hemos sobrepasado la desigualdad lingüística, y se ha impuesto una lengua eficiente y discreta» (López de Estrada 1988: 344). «Es sintomático que Alejo Venegas del Busto [...], censor de la obra, diga de este *Coloquio pastoril*: “[...] el estilo sabe no solamente de pastores, más aún de muy leídos ciudadanos, en el que, aunque hay algunos avisos contra el amor [...], hay muchas celadas que enseñan a amar a los ignorantes”» (*ib.* 350). Temprano 1975 insiste na equiparação que Encina introduz, entre a dimensão cortesã e a pastoril.

¹⁰⁰ «Venegas notó en su censura la contradicción: suena a mentira (que es pecado moral y artístico) que un pastor hable como un caballero de ciudad, al igual que tendría que parecer lo que un noble quisiera irse al campo» (*ib.* 351).

¹⁰¹ Egado 1985: 54; «La versión de Sedeño de la Arcadia [...] no hace sino asegurar la dignidad y superioridad de lo rústico frente a lo cortesano. La canción tosca, escrita en la corteza de las hayas, frente a “los sentidos versos en las bruñidas planas del dorado libro”, aparecía como un encarecimiento clarísimo, la confirmación de que las églogas rústicas y la zampoña de Coridón llevaban el sello de la Arcadia clásica, la autoridad de Virgilio y la del ya clásico Sannazaro, lo que venía a significar que su humildad era sólo aparente» (*ib.* 55).

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

grimas fiquem por memória» (*Rimas*: 211), bem como por um grupo de sonetos cuja autoria é incerta ou controversa:

*Doces lembranças da passada gloria*¹⁰² = «Impressa tenho n'alma larga¹⁰³ história / deste passado bem que nunca fora (: memória)» (Berardinelli *Sonetos* 1980, 18, 5-6: 76);

*Pois meus olhos não cansam de chorar*¹⁰⁴ = «Ouçam a longa história de meus males» (Berardinelli *Sonetos* 1980, 67, 12: 125);

Aquela fera humana qu'enriquece = «Fazei disto no mundo larga história» (Berardinelli *Sonetos* 1980, 74, 11: 132);

*Dos ilustres antigos que deixaram*¹⁰⁵ = «Tal nome, qu'igualou fama à memória, / ficou por luz do tempo a larga história» (Berardinelli *Sonetos* 1980, 86, 1-2: 144);

¹⁰² Presente no *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, no manuscrito 2209 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, no *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal* e nas *Rimas* de 1595 e de 1598, bem como, conforme assinalado por Jorge de Sena, no *cancioneiro 3558* da Biblioteca Riccardiana de Florença, onde é atribuído a Diogo Fernandes (certamente em vez de Diogo Bernardes, apesar de estar ausente da sua obra). «Acreditamos que o soneto seja de Camões, embora não nos seja possível incluí-lo no *corpus* básico, por força do critério adoptado», observa Azevedo Filho (*Lírica de Camões 2 I* 1987: 61; cf. Azevedo Filho 1982).

¹⁰³ Mas convirá privilegiar *longa*, lição do *Cancioneiro de Luís Franco Correa* e do manuscrito 2209 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, de acordo com o *usus* camoniano e com vários casos análogos patentes na edição crítica de Azevedo Filho.

¹⁰⁴ Transmitido pelas *Rimas* de 1595 e de 1598, ao passo que, no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, erroneamente, «o soneto é atribuído a Diogo Bernardes, já que o texto não aparece nas *Obras Completas* daquele autor» (*Lírica de Camões 2 I* 1987: 63, com integração no *corpus possível*). Note-se o v. 8, «Enquanto me a voz fraca não deixar», que Faria e Sousa corrige para «Em quanto a fraca voz me não deixar» (*Rimas varias I* 1685: 133).

¹⁰⁵ Presente, com o soneto anterior, no Manuscrito apenso e na segunda edição das *Rimas*. São dois dos 15 sonetos incluídos no *corpus possível*. Cf. Azevedo Filho, *Lírica de Camões 2 I* 1987: 57-58.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

*Aqui de longos danos breve história*¹⁰⁶ = (Berardinelli *Sonetos* 1980, 236, 1: 294);

*Depois de haver chorado os meus tormentos*¹⁰⁷ = «Dilatem-se em larguíssimas histórias / estes meus gloriosos rendimentos» (Berardinelli *Sonetos* 1980, 242, 7-8: 300).

O *usus* camoniano encontra-se em conformidade com o modelo petrarquiano. Veja-se, «et come intentamente ascolta et nota / la lunga historia de le pene mie» (*Canz.* 343, 10-11), onde o sintagma é hápax.

2. O adjectivo *rudo* aparece muitas vezes na lírica camoniana em relação com *engenho*, *canto*, *verso*, *fruta*¹⁰⁸. Em Petrarca, surge uma vez, com referência à própria canção, «O poverella mia, come se' rozza!» (*Canz.* 125, 79). Geralmente, Petrarca prefere *debile* («il mio debile ingegno», *Canz.* 60, 3; «il mio debile stile», 71, 8=332, 48)¹⁰⁹, ou *frale* («mio stil frale», *Canz.* 187, 7; «lo stile stancho et frale», 354, 2)¹¹⁰. Quanto a *fraco*, reenvia para a ode, que é externa ao cânone autoral¹¹¹, *Detém um pouco, Musa, o largo pranto*, «ouvindo a minha voz fraca e doente» (*Rimas*: 261, v. 70).

¹⁰⁶ Publicado pela primeira vez por Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 291) e mencionado no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (187), que regista a variante *de novos males*.

¹⁰⁷ Publicado pela primeira vez por Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 317).

¹⁰⁸ Cf. em particular a II oitava, III, «em verso humilde, e rudo» (Faria e Sousa, *Rimas varias* II 1689: 107).

¹⁰⁹ Cf. Boccaccio, «debil musa» (*Rime* I 22, 45), «debil ingegno» (I 108, 9); Tebaldeo, «I versi, i pianti e la mia debil voce» (*Rime* 583, estrav. 9); Saviozzo, «il debil mio ingegno» (*Rime* 18, 4), «a sì debile stil tanta dolcezza» (24, 130); Bembo, «Ma le parole son debili et corte» (*Asolani* III 9); Tansillo, «Debili son le rime e lo stil basso» (II, capit. 6, 13); Sannazaro, «la debil penna e l'affannato ingegno» (*Sonetti e canzoni* 39, 10).

¹¹⁰ No campo semântico que estamos a examinar, o uso deste adjectivo é mais raro nos seus sucessores. Cf. Burchiello, «Mio basso ingegno, e canto frale, e roco» (*Rime* 277, 12); Di Costanzo, «ch'a soggetto sì fral, sì bel sentiero / esser non può» (*Rime* 29, 7; a partir de *Canz.* 71, 32); Sannazaro, «quel mio dir frale e basso» (*Sonetti e canzoni* 89, 3).

¹¹¹ Presente nas *Rimas* de 1595 e de 1598, mas atribuída a Diogo Bernardes no *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (134): «está ferida, portanto, a in-

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

Em *Os Lusíadas*, encontram-se quer *fraco* (equivalente do petrarquiano *debile*), quer *rudo*. O primeiro refere-se, todavia, ao substantivo *poder* («Do poder dos Cristãos, fraco e pequeno», *Lus.* III 110), e só o segundo se refere ao estilo oratório («Mas eu que falo humilde, baxo e rudo», X 154).

É importante observar que em Petrarca o hápax *rozza* «connota il testo anche dal punto di vista del genere letterario: sottolineandone il carattere ‘rustico’ e bucolico, esso evidenzia i legami che la canzone intrattiene con generi ‘mediocri’ come le ‘pastorelle’» (ed. Santagata, *Canz.* 125, 79). Na senda do modelo petrarquiano, o epíteto conta, em Itália, com uma sólida tradição¹¹² até à *Arcadia* de Sannazaro: «aíta in qualche parte / il rozzo stil» (écl. 11, 98-99); «lassando il pastoral ruvido stile» (113)¹¹³; e considere-se também o prólogo, onde o autor ilustra o seu propósito de «raccontare le rozze ecloghe, da naturale vena uscite; così di ornamento ignude esprimendole». Graças a Sannazaro, *rudo*, na Península Ibérica, torna-se, como vimos, um tecnicismo para designar o estilo próprio do género bucólico.

3. A última variante a discutir é, no v. 11, a substituição de *sincero* com *tão puro*, que Faria e Sousa foi o primeiro a relacionar com o amor *tão puro* de *Alma minha gentil*, ao passo que a alternativa *sincero* pode ser confrontada com «E de sincero amor sejam dotados» (*Lus.* VIII 54).

4. Muito provavelmente, a passagem de *fraquos*, *pequena*, *sincero* a, respectivamente, *rudos*, *longa*, *tão puro*, reflecte um projecto autoral, seguido com extrema coerência, de aproximação a um registo estilístico rigorosamente petrarquiano, aliás bem integrado no léxico camoniano da fase, digamos, da sua maturidade. Em relação ao modesto

columidade dos testemunhos, embora o texto nos pareça de Camões» (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 29). Texto conforme a *Rimas* 1595: 43.

¹¹² Cf. Lorenzo de' Medici, «i rozzi versi e poco ornati» (*Poemetti in terza rima*, *Corinto* 43); Ariosto, «col rozzo stil duro e mal atto» (*Orlando Furioso* XVIII 1); Castiglione, «ingannano la lor noia col rozzo ed agreste cantare» (*Cort.* 1, 47); Michelangelo, «e 'l cantar rozzo» (*Rime* 67, 61).

¹¹³ Quanto ao uso, no século XVI, de *ruvido*, como tecnicismo (na senda do «ruvido carne» em *Canz.* 186, 12), cf. Casapullo 2000: 405-406.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

*pequena*¹¹⁴, a variante *longa* recupera um hápax de Petrarca, integrando-se perfeitamente, ao mesmo tempo, na língua de Camões. Quanto a *rudos*, correspondente a um outro hápax petrarquiano, juntamente com o prestígio de Sannazaro, há a observar um outro impulso importante na maior conformidade estilística com *letreiro*, de modo a confirmar a marca decisivamente *rústica* e *mediocre* deste soneto.

A recuperação em simultâneo de dois hápax petrarquianos dificilmente será o resultado de uma mera coincidência. Quanto à tendência, também ela claramente autoral, para uma maior coesão do macrotexto, um precioso indício é fornecido pela eliminação de *sincero*, evidente latinismo semântico¹¹⁵, em prol de *tão puro* que, como ficou dito, reenvia imediatamente para o v. 8 do soneto *Alma minha gentil*. Para além disso, o intento de conferir um carácter mais compacto ao texto é confirmado pela flagrante relação entre estes dois passos e o terceto final do soneto *Grão tempo há já que soube da Ventura* (*Rimas* 26: 129), «Mas vós, Senhora, pois que minha estrela / não foi melhor, vivei nesta alma minha, / que não tem a Fortuna poder nela».

É neste quadro que se situa a dissolução do motivo maneirista correspondente ao v. 8, «na minha alma enterrada t'acharão». O outro verso camoniano que acolhe esta imagem pertence, não por acaso, a uma écloga que se inclui no *corpus* mínimo, na qual é evocada a personagem de Actéon¹¹⁶. De resto, os antecedentes referidos na literatura

¹¹⁴ Cf. Hernando de Acuña, «Con esta simple pastoral historia / procuraba dejar en estos llanos / inmortal para siempre tu memoria» (*Canto de Silvano* 94-96); «De mi vida presente y la pasada / quedará para tí sabrosa historia / del alma por mi mano trasladada» (*Silvano a Silvia* 88-90).

¹¹⁵ A partir de Dante, *Paradiso* 14, 139; cf., entre tantos outros exemplos, Boccaccio, «col ragioner del tuo amor sincero» (*Filostrato*, parte 3, 9); Pulci, «ed abbracciarsi con sincero amore» (*Morgante* 25, 17).

¹¹⁶ Mais elevado o registro em que se coloca a imagem, afinal paralela, da *materna sepultura*, que Camões não hesitou em acolher no texto da sua canção 10, enfrentando, todavia, a sensibilidade do censor, como o dá a entender uma parte da tradição. Quanto ao comentário de Faria e Sousa, é muito significativo o reenvio para um passo de Teófilo Folengo.

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

italiana colocam-se, todos eles, fora do âmbito do estilo ilustre¹¹⁷. Finalmente, não será casual o sucesso da metáfora em pleno período barroco, como o mostra, para além do mais, a altíssima frequência do seu uso na obra de Giambattista Marino.

BIBLIOGRAFIA

1. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Accius, *Oeuvres*, ed. Jacqueline Dangel, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- Accio, Lucio, *I frammenti delle tragedie*, ed. Vincenzo D'Antò, Lecce, Milella, 1980.
- Acuña, Hernando de, *Varias poesías*, ed. Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.
- Alamanni, Luigi, *Versi e prose*, ed. Pietro Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859.
- Dell'Anguillara, Giovanni Andrea, *Le Metamorfosi d'Ovidio ridotte da -*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1805.
- [Aquilano] Serafino de' Ciminelli detto Aquilano, *Sonetti e altre rime*, ed. Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, 2005.
- Aretino, Pietro, *Teatro*, ed. Giuseppe Petrocchi, Milano, Mondadori, 1971.
- Ariosto, Ludovico, *Cinque canti, Opere minori*, ed. Cesare Segre, Milano/Napoli, Ricciardi, 1954.
- Bandello, Matteo, *Rime*, ed. Massimo Danzi, Modena, Panini, 1989.
- Bembo, Pietro, *Gli Asolani*, ed. Giorgio Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- Bembo, Pietro, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, [1966] 1992.
- Betussi, Giuseppe, *Il Raverta, dialogo di messer Giuseppe Betussi, nel quale si ragiona d'Amore, et de gli effetti suoi*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549.
- Boccaccio, Giovanni, *Caccia di Diana. Filostrato*, ed. Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1990.

¹¹⁷ Trata-se, como vimos, de Saviozzo, Burchiello, Aretino, Ruzante.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

- Boccaccio, Giovanni, *Rime*, ed. Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1999.
- Boscán, Juan, *Obras completas*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Buonarroti, Michelangelo, *Rime*, ed. Enzo Noè Girardi, Bari, Laterza, 1960.
- Bruno, Giordano, *Degli eroici furori, Oeuvres complètes*, ed. Giovanni Aquilecchia, t. VII, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- [Burchiello] Domenico di Giovanni detto il Burchiello, *Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra [na verdade Lucca], 1757 [ver agora *I sonetti del Burchiello*, ed. Michelangelo Zaccarello, Torino, Einaudi, 2004].
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, ed. John J. Allen/Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Biblioteca nueva, 2004.
- Campanella, Tommaso, *Le poesie*, ed. Francesco Giancotti, Torino, Einaudi, 1998.
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas* [1617], ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Castiglione, Baldasar, *Libro del Cortegiano*, ed. Amedeo Quondam/Nicola Longo, Milano, Garzanti, 1981.
- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, 2 vols.
- Colonna, Vittoria, *Rime*, ed. A. Bullock, Bari, Laterza, 1982.
- Coreggio, Niccolò da, *Opere*, ed. Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- Della Casa, Giovanni, *Rime*, ed. Roberto Fedi, Roma, Salerno, 1978.
- De' Medici, Lorenzo, *Tutte le opere*, ed. Paolo Orvieto, Roma, Salerno, 1992.
- Di Costanzo, Angelo, «Una raccolta di rime di Angelo Di Costanzo», ed. Silvia Longhi, *Rinascimento*, 15, 1975: 248-290.
- Encina, Juan del, *Obras completas*, ed. Ana Maria Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- Ennio, *Annali*, ed. Enrico Flores, Napoli, Liguori, 2000-2006.
- Ennius, *Annales*, ed. Otto Skutsch, Oxford, Clarendon Press, 1985, lib. II.

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

- Ficin, Marsile, *Commentaire sur le 'Banquet' de Platon, 'De l'amour'/Commentarium in Convivium Platonis, De amore*, ed. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Firenzuola, Agnolo, *Le novelle*, ed. Eugenio Ragni, Roma, Salerno, 1971.
- Folengo, Teofilo, *Opere italiane*, ed. Umberto Renda, vol. I, Bari, Laterza, 1911 [Scrittori d'Italia, 15].
- Guarini, Giovan Battista, *Il pastor fido*, ed. Ettore Bonora, Milano, Mursia, 1977.
- Guazzo, Stefano, *La civil conversazione*, ed. Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1993.
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe/José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Herrera, Fernando de, *Respuesta a las observaciones de Prete Jacopín (1605)*, Juan Montero, *La «Controversia» sobre las «Anotaciones» herrerianas*, Sevilla, Ayuntamiento, 1987: 185-284.
- Prete Jacopín, *Observaciones del Licenciado [...] contra las Anotaciones de Fernando de Herrera*, Juan Montero, *La «Controversia» sobre las «Anotaciones» herrerianas*, Sevilla, Ayuntamiento, 1987: 105-147.
- Kyd, Thomas, *The Works*, ed. by Frederick S. Boas, Oxford, Clarendon Press, 1901.
- Longinus, Dionysius, *Libellus de sublimitate*, ed. Donald A. Russell, Oxford, Clarendon Press, 1964.
- Lucreti, *De rerum natura libri sex*, ed. Cyril Bailey, Oxford, Clarendon Press, 1998, vol.III: Commentary, books IV-VI.
- Lucreti, *De rerum natura libri sex*, ed. Hugh A. Johnstone Munro, New York/London, Garland, 1978.
- March, Ausiàs, *Les poesies*, ed. Joan Ferraté, Barcelona, Quaderns Crema, 1979.
- Marino, Gianbattista, *Galeria*, ed. Marzio Pieri, Padova, Liviana, 1979.
- Ovidius Naso, P., *Metamorphosen*, Komm. Franz Bömer, Heidelberg, C. Winter, 1969ss.
- Ovidi Nasonis, P., *Opera*, e textu Burmanni, cum notis Bentleii, Oxonii et Londini, 1826, t. III.
- Pulci, Luigi, *Morgante*, ed. Dario Puccini, Milano, Garzanti, 1989.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

- Quevedo, Francisco de, *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de la cosas ajenas*, ed. Luisa López Grigera, Madrid, 1969 [Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 20].
- Ruzzante [Angelo Beolco detto Ruzzante], *Teatro*, ed. Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.
- Sacchetti, Franco, *Il libro delle rime*, ed. Franca Brambilla Ageno, Firenze, Olschki, 1990.
- Sannazaro, Iacopo, *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Sannazaro, Iacopo, *De partu Virginis*, ed. Charles Fantazzi/Alessandro Perosa, Firenze, Olschki, 1988.
- Sannazaro, Iacopo, *Le ecloghe pescatorie*, ed. Stelio Maria Martini/Claudio Caserta, Salerno, Elea press, 1995.
- Simone Serdini detto il Saviozzo, *Rime*, ed. Enzo Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- Shakespeare, William, *Macbeth*, ed. Horace H. Furness, Jr., New York, Dover Publications, 1873, ²1963.
- Shakespeare, William, *Macbeth*, ed. Nicholas Brooke, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- Shakespeare, William, *Macbeth*, ed. Arden by Kenneth Muir [1951], London, Methuen & Co., 1962.
- Shakespeare, William, Edmond Malone, *The Plays and Poems: of William Shakspeare, in ten volumes; collated verbatim with the most authentic copies, and revised: with the corrections and illustrations of various commentators; to which are added, an essay on the chronological order of his plays; an essay relative to Shakspeare and Jonson; a dissertation [...] an historical account [...]*, J. Rivington and Sons, 1790.
- Spenser, Edmund, *The Faerie Queene*, ed. by Thomas P. Roche, Jr., London, Penguin Books, 1978, ²1987.
- Tansillo, Luigi, *Canzoniere*, ed. E. Pércopo/T. R. Toscano, Napoli, Liguori, 1996.
- Tasso, Bernardo, *Rime*, vol. I, *I tre libri degli Amori*, ed. Domenico Chiodo, Torino, Res, 1995.
- Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.

ACHEGAS AO SONETO *CARA MINHA INIMIGA, EM CUJA MÃO*

- Tasso, Torquato, *Gerusalemme conquistata*, ed. Luigi Bonfigli, Bari, Laterza, 1934.
- Tasso, Torquato, *Lettere*, ed. Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855/Napoli, Rondinella, ²1857.
- Tasso, Torquato, *Rime, Opere*, ed. Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963, 2 vols.
- Tasso, Torquato, *Le sette giornate del mondo creato*, ed. B. Maier, Milano, Rizzoli, 1964.
- [Tebaldeo] Antonio Tebaldi detto il Tebaldeo, *Rime*, ed. Tania Basile/Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, 1992.
- Varchi, Benedetto, *Opere*, con un discorso di A. Racheli, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1858-1859 [Biblioteca classica italiana, 6].
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

2. ESTUDOS CRÍTICOS

- Andrés, Christian, «La metáfora del “theatrum mundi” en Pierre Boaistuau e Calderón (en *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*)», *Criticón*, 91, 2004: 67-78.
- Askins, Arthur Lee-Francis, *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Braga, Barbosa & Xavier Limitada/Paris, Jean Touzot, 1979.
- Bayo, Marcial José, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970.
- Bennett, Josephine Waters, «Spenser's Hesiod», *The American Journal of Philology*, 52, 2, 1931: 176-181.
- Bluteau, Raphael, *Vocabulario portuguez e latino*, Coimbra, no Collegio das Artes da Companhia de Jesus, Parte segunda, 1728.
- Casapullo, Rosa, «I termini della critica e della retorica nel II libro delle *Prose*», in Silvia Mongana et alii, «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, Milano, Cisalpino, 2000: 391-408.
- Cirurgião, António, «A celebração dos mortos nos epitáfios de Andrade Caminha», *Leituras alegóricas de Camões e outros estudos de literatura portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1999: 115-133.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 2

- Cotarelo y Mori, Emilio, *Prólogo a la edición en facsímile del 'Cancionero' de Encina* publ. por la Real Academia Española, Madrid, Revista de Arquivos, Bibliotecas y Museos, 1928.
- Egido, Aurora, «Sin poética hay poetas: Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, 1985: 43-77.
- Gerhardt, Mia Irene, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, Assen, van Gorcum, 1950.
- Gómez, Jesús, «Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 10, 1991-1992: 111-125.
- Hallock, Ann H., «Michelangelo's Revelatory Epitaphs», *Neophilologus*, 67, 1983: 525-539.
- Keniston, Hayward, *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works*, New York, Hispanic Society of America, 1922.
- López Estrada, Francisco, «El diálogo pastoril en los Siglos de Oro», *Anales de Literatura Española*, 6, 1988: 335-356.
- Mariotti, Scevola, *Lezioni su Ennio*, Urbino, Quattro Venti, 1991.
- Matas Caballero, Juan, «Epitafios a don Rodrigo Calderón. Del proceso sumarisimo al sumario-tópico literario del proceso», in *Silva. Studia philologica in honorem Isaiás Lerner*, Madrid, Castalia, 2001: 433-456.
- Montero, Juan, «La égloga en la poesía española del siglo XVI. Panorama de un género (desde 1543)», in Begoña López Bueno (org.), *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000)*, Universidad de Sevilla, 2002: 183-206.
- Rico, Francisco, «El destierro del verso agudo», in *Homenaje a José Manuel Blécula*, Madrid, Gredos, 1983: 525-551.
- Schnabel, Doris R., *El pastor poeta. Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo de oro*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Temprano, Juan Carlos, *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo, Universidad, 1975.

Ynduráin, Domingo, «Las cartas de Laureola (beber cenizas)», *Edad de Oro*, 3, 1984: 299-309.

Wilson, Edward M./Askins, Arthur L.-F., «History of a Refrain. 'De la dulce mi enemiga'», *Modern Language Notes*, 85, 1970: 138-156.



Autores

Maurizio Perugi é Professor Catedrático de Filologia Românica na Universidade de Genebra. De entre as suas publicações, destacam-se as edições críticas de Arnaut Daniel (Milano/Nápoli, 1978, 2 vols.), da *Vie de Saint-Alexis* (Genève, 2000) e do *Laudario perugino* (Perugia, 2011), a maior recolha de textos religiosos do século XIV, originários da Itália central. É autor de vários ensaios sobre a Idade Média e a época moderna (trovadores occitanos, *Roman de Renart*, Dante, Petrarca, Camões, Pascoli, Fernando Pessoa/Ricardo Reis). Em 2009, fundou em Genebra o *Centre d'Études Lusophones*.

Clelia Bettini nasceu em Livorno em 1978. Licenciada em Língua e Literatura Portuguesas pela Universidade de Pisa, doutorada em Literaturas Comparadas e Tradução do Texto Literário pela Universidade de Siena, actualmente é bolsista de Pós-Doutoramento do CIEC e leitora da FLUC. Trabalha sobre as relações entre Portugal e Itália no Renascimento e na actualidade.

Marimilda Rosa Vitali, licenciada em Letras pela Universidade do Mato Grosso, é Professora Assistente em Filologia Românica na Universidade de Genebra, onde ensina história da língua portuguesa e história da língua francesa medieval. Neste momento, prepara tese de doutoramento sobre *A obra lírica de Luís de Camões no comentário de Manuel de Faria e Sousa*.





*Acabou de imprimir-se
em Abril de 2012
na Guide — Artes Gráficas (Odivelas)*

DEPÓSITO LEGAL



