

CAMÕES E O OUTONO
DO RENASCIMENTO

BARBARA SPAGGIARI

CAMÕES E O OUTONO
DO RENASCIMENTO

COIMBRA
2011

Autora

Barbara Spaggiari

Título

Camões e o Outono do Renascimento

Capa

Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Narciso*,
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Edição

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

Colecção

Estudos Camonianos, 6

Pré-Impressão • Impressão • Acabamento

G.C. GRÁFICA DE COIMBRA, LDA.
Palheira – Assafarge
3001-453 Coimbra
producao@graficadecoimbra.pt

Data de edição: 2011

ISBN: 978-????????????????????????????

Depósito Legal: 000000/11

*À memória de Leodegário A. de Azevedo Filho,
camonista ilustre, saudoso e caríssimo amigo, que partiu
para a vida eterna no dia 30 de Janeiro de 2011.*

AGRADECIMENTOS

Muito agradeço ao Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, na pessoa do seu responsável científico, o Senhor Prof. Doutor José Carlos Seabra Pereira, a possibilidade que me foi facultada de reunir neste volume os ensaios sobre Camões e outros líricos do século XVI, que constituem o resultado de vários anos de investigação e de estudo.

Para a Senhora Prof.a Doutora Rita Marnoto vai um agradecimento especial, pelo apoio que deu às várias fases da preparação do livro, com uma competência e uma disponibilidade que ultrapassaram, de longe, a mera colaboração entre colegas.

Ao Senhor Dr. Marcelo Vieira, secretário do Centro, cabe finalmente o mérito de ter efectuado, com todo o cuidado, a revisão para português europeu dos textos originariamente destinados a publicação no Brasil.

INTRODUÇÃO

Sinal de um interesse apaixonado pela poesia camoniana e, numa perspectiva mais abrangente, pela lírica quinhentista portuguesa, os ensaios que aqui se reúnem correspondem a intervenções apresentadas em vários congressos internacionais e a artigos publicados em diversas revistas ao longo de trinta anos, remontando o mais antigo deles a 1979.

O percurso, apesar de diluído no tempo, apresenta uma certa coerência, que decorre da constante atenção dispensada tanto a questões de crítica textual e de atribuição, como à análise pormenorizada de factos linguísticos e métrico-formais.

O Século Áureo da literatura portuguesa ombreia com as expressões mais altas da cultura europeia renascentista, tendo obviamente algumas características peculiares que o diferenciam e o enaltecem, numa relação complexa de contiguidade e descontinuidade, de imitação e reinvenção, de aceitação dos novos modelos e de fidelidade às próprias tradições.

Numa época em que não apenas se põe em prática, mas se teoriza o princípio da *imitatio* como base da criação literária, a apropriação de um modelo considerado clássico¹ pode efectuar-se através de um leque muito vasto de opções, que vai do mero decalque à tradução mais ou menos livre, da inspiração geral de um poema à citação de um ou mais versos, do arranque que reproduz literalmente a fonte à recuperação de certas imagens ou figuras estilísticas. De qualquer modo, de acordo com a teoria da

¹ Isto é, uma *auctoritas* que não pertence necessariamente à tradição grego-latina, revalorizada pelo Humanismo, pois pode ter por ponto de referência, igualmente, um autor do século XIV como Petrarca. Neste caso, contribuíram para a divulgação de Petrarca, por um lado, a ‘canonização’ bembesca e, por outro, o enorme êxito editorial alcançado pelo *Canzoniere* e pelos *Trionfi* a partir da *princeps* de 1470. O inventário, ainda incompleto, das edições dessas duas obras regista 281 publicações entre 1470 e 1600, repartidas entre a Itália (cerca de 65%) e o resto da Europa (cerca de 35%). Pelo que diz respeito às rimas, o papel modelar do *Canzoniere* foi ulteriormente reforçado pelo impressionante aparato de comentários, dicionários e rimários que acompanhava as várias edições, fornecendo assim um pontuário facilmente acessível a qualquer poeta lírico quinhentista.

intertextualidade, qualquer texto se constrói como mosaico de citações num diálogo virtual entre escritores: o(s) modelo(s) por um lado, e, por outro lado, o(s) seu(s) recriador(es). Sem esquecer, aliás, que o modelo pode ser também negativo, e, neste caso, a recriação age em sentido polémico ou paródico².

Neste contexto, critérios como o plágio e o direito autoral não têm cidadania. Pelo contrário, a escolha, em si, dos próprios modelos de entre as *auctoritates* reconhecidas não equivale apenas à inserção no alvéolo de uma tradição literária, seguindo pistas trilhadas por ilustres predecessores, mas é também um modo de reinventar, no novo meio histórico e cultural, o que já foi dito, escrito e elaborado ao longo de séculos. Qualquer grande escritor é, antes de mais, um grande leitor. Por isso mesmo, falar de fontes ou de modelos de modo algum diminui o valor de um poeta. A unicidade irreproduzível da sua obra depende menos da originalidade que lhe é própria, do que da riqueza da sua formação.

Considerar Camões e os líricos portugueses quinhentistas a partir de uma perspectiva europeia permite-nos avaliar correctamente a existência de uma base comum onde interagem vários factores, ou seja, a filosofia neoplatónica; o ideal de harmonia entre as partes e o todo; a busca de unidade na multiplicidade; a doutrina do Amor herdada dos trovadores e filtrada através do petrarquismo, quer italiano quer peninsular; o desejo de enobrecer a língua vernácula a par de outras línguas literárias que se vão desenvolvendo e aperfeiçoando, como instrumento específico da expressão de um povo e de uma cultura.

Chegado ao cume da sua luminosa parábola, por meados do século XVI o Renascimento começa insensivelmente o seu declínio. Ao Outono da Idade Média, há muito formalizado e analisado por Huizinga³, segue-se

² “Dans une culture qui théorise et pratique l’imitation comme modèle de la création littéraire, la réécriture fonctionne autant par démarcation et dénégation que par copie ou emprunt” (vd. Cécile Alduy, *Politique des “amours”: poétique et genèse d’un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 33).

³ Johann Huizinga, *Herfsttij der middeleeuwen: studie over levens en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1919. Foi quase imediata a tradução do original holandês para as mais difundidas línguas europeias: alemão (*Herbst des Mittelalters*, 1924), inglês (*The Waning of the Middle Ages*, 1924), espanhol (*El otoño de la Edad Media*, 1930), francês (*L’automne du Moyen âge*, 1932), italiano (*L’autunno del Medioevo*, 1940); inúmeras as reedições e reimpressões sucessivas. Versão portuguesa: *O declínio da Idade Média* (1985).

então, conforme a definição do punho de William J. Bouwsma, o Outono do Renascimento, no qual «the characteristic Renaissance sense of creative freedom was constantly shadowed by doubt and anxiety»⁴.

A perfeita harmonia entre macro e microcosmo, a confiança no futuro e no progresso, a serenidade do homem que vive em sintonia consigo e com os outros, vão paulatinamente dando lugar à desconfiança, à dúvida, à ansiedade, na expectativa de algo indeterminado e impreciso, diante do qual o indivíduo se sente indefeso.

Nas artes plásticas e, paralelamente, na literatura, a corrente maneirista afasta-se do equilíbrio renascentista para privilegiar, diferentemente, a complexidade, a dramaticidade, o movimento desarticulado e desarmónico, os aspectos sombrios e inquietantes da realidade. O mundo, tanto exterior como interior, perde a perfeita circularidade da esfera para se decompor em fragmentos.

A noção de macrocosmo – que por si própria facultava um prático ‘esquema de leitura’ para o mundo e, daí, para o homem (sendo ele, propriamente, uma reprodução do universo em escala menor) – não pôde resistir diante das novas e imprevistas dimensões do espaço, tanto cósmico como terrestre, que os descobrimentos foram abrindo através das navegações e das explorações do céu. O infinitamente grande obriga o homem a sondar o infinitamente pequeno. A astronomia de Galileu e Copérnico vai revolucionar, depois de tantos séculos, a concepção Tolemaica do mundo, assim como as tábulas de Vesálio e a prática da dissecação anatómica⁵ reinauguram o conhecimento do corpo⁶.

⁴ William J. Bouwsma, *The Waning of the Renaissance. 1550-1640*, Yale University Press, 2000 (Paperbacks, 2002; versão italiana, *L'autunno del Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 2003). Não teve qualquer êxito e nem sequer obteve ressonância nos meios literários, a precedente tentativa de impor o mesmo decalque, no começo da década de '70; vd. Carlo Ossola, *L'autunno del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1971.

⁵ Louis Van Delft, *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, Bologna, il Mulino, 2004.

⁶ Como é sabido, na época renascentista vigorava o cânone de Leonardo da Vinci (*homo ad quadratum*, 1487), que visava o estudo do corpo humano através das relações entre os vários membros, como um sistema complexo de proporções com valor universal. Esses módulos proporcionais, aliás, eram considerados aplicáveis também à arquitetura. Vd. André Chastel, “Le corps à la Renaissance”, in *Le corps à la Renaissance. Actes du XXX^{ème} Colloque de Tours* (1987), sous la direction de Jean Céard, Marie Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin, Paris, Aux amateurs des livres, 1990, pp. 9-20.

À beira do abismo em que iriam desaparecer todas as antigas certezas, os poetas portugueses da segunda metade do século XVI vivem e reflectem os últimos esplendores do Renascimento, no momento em que se começam a perfilar os indícios de uma decadência iminente.

Genève, 14 de Junho de 2010

LUÍS DE CAMÕES

O SONETO “ALMA MINHA GENTIL” E AS SUAS VARIANTES *

Desde a sua primeira publicação nas *Rhythmas* de 1595 (RH), “Alma minha gentil” suscitou, para além da admiração unânime dos leitores, o interesse incansável dos críticos que se aplicaram, durante séculos, à interpretação deste fascinante soneto – o qual, como perspicazmente observa Xosé Manuel Dasilva¹, apesar da “extrema singeleza aparente do texto”, não apresenta, no fundo, um significado unívoco e tão-pouco um conteúdo de compreensão imediata.

Por um lado, a crítica ficou seduzida pelo romance de Dinamene², que foi nutrindo o mito dos amores do poeta, fundamentando-se na *Década VIII* de Diogo do Couto; até que, por fim, por meados do século passado, Costa Pimpão afirmou peremptoriamente tratar-se de “uma invenção fraudulenta da era de Seiscentos”³.

Por outro lado, sob a etiqueta de ‘poesia em morte’ da mulher amada, descobriu-se a influência do arquétipo petrarquista, a partir de RVF XXXI *Questa anima gentil che si diparte*, até RVF CCCV *Anima bella da quel nodo sciolta* – neste último caso, a sugestão, que remonta a Hernâni Cidade⁴, foi tacita-

* Conferência apresentada em Junho de 2006 na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, a convite do Centro de Estudos Portugueses. O texto, em parte inédito, apresenta uma reelaboração do ensaio “A questão da lírica camoniana e uma nova leitura do soneto *Alma minha gentil*”, que integra o manual de ecdótica: B. Spaggiari – M. Perugi, *Fundamentos da Crítica Textual*, Rio de Janeiro, Lucerna, 2004.

¹ Xosé Manuel Dasilva, “De tão divino acento em voz humana” (*Leituras dos Sonetos de Camões*), Vigo, Universidad de Vigo, 2001, p.140.

² O melhor resumo pertence a Arthur Lee-Francis Askins, *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Braga, Xavier e Barbosa, 1979, pp. 210 e 245.

³ Luís de Camões, *Rimas*. Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão [...], Coimbra, Almedina, 2005, p. LXXV, nota [1.ª ed. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1954].

⁴ Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, 4.ª ed., Coimbra, Coimbra Editora, 1959, I, p. 215. A sigla RVF remete para Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1992.

mente recolhida por Luciana Stegagno Picchio, mesmo sendo desprovida de qualquer fundamento objetivo⁵. De facto, ecos do petrarquismo podem ser salientados apenas no ‘incipit’ do soneto, como, aliás, era habitual na época, pois a imitação do modelo limitava-se, muitas vezes, ao rasgo inicial do poema, que tomava, logo depois, um rumo diferente. Deveras mais significativos, como veremos, os recursos estilísticos utilizados por Camões são marca indelével de Petrarca como principal fonte de inspiração.

Entre o conjunto das várias leituras propostas do soneto, merecem particular destaque a cuidadosa análise de Jorge de Sena⁶ e, em anos mais recentes, a explicação dada por Claude-Henri Frèches, alicerçada nos termos do misticismo cristão em sinergia com a herança do platonismo humanista⁷.

Perante tamanho esforço exegético, que perdura há quatrocentos anos, impõe-se de antemão uma reflexão: Qual o soneto que, ao longo dos séculos, foi ao nível da tessitura textual alvo de tantas meditações eruditas e tentativas de interpretação? À excepção de Sena e Frèches, que citámos anteriormente, todos os outros críticos se basearam na ‘editio princeps’ de 1595, a única considerada fidedigna entre numerosos camonistas, inclusive por boa parte dos nossos contemporâneos.

Escusado será lembrarmos, que a obra lírica de Luís de Camões, ao invés do que aconteceu com a épica, não foi publicada em vida do autor, nem foi por ele próprio recolhida, ou organizada, com vista à publicação. A ‘editio princeps’, por Manoel de Lyra, veio a lume quinze anos após a morte do Poeta, caracterizando-se por dois aspectos que põem em dúvida o seu valor enquanto ‘original’ (em sentido ecdótico)⁸.

⁵ Luciana Stegagno-Picchio, “Camões lírico: variantes de tradição e variantes de autor. Exemplos para o estudo da movência em textos camonianos”, *Atas da V Reunião Internacional de Camonistas* (São Paulo, 20 a 24 de julho de 1987), São Paulo, Universidade de São Paulo, 1992, pp. 285-309; o ensaio foi reproduzido, com alterações mínimas, em Luciana Stegagno-Picchio, “Camões / Petrarca: studio di varianti”, *Atti del Convegno internazionale di studi Petrarca, Verona e l'Europa* (Verona, 19-23 sett. 1991), Padova, Antenore, 1997, pp.435-456.

⁶ Jorge de Sena, *Trinta anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 9-151.

⁷ Claude-Henri Frèches, “Autour du sonnet *Alma minha gentil*”, in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, DIFEL, 1991, pp. 577-587.

⁸ Remete-se para os *Fundamentos de crítica textual* [...] com vista à explicação de todos os termos técnicos relativos à ecdótica, que estão inclusos no presente artigo.

Esta primeira edição, de facto, contém indubitavelmente vários apócrifos, ou seja, poesias erroneamente atribuídas a Camões e, desde 1595, indevidamente colocadas dentro do seu cânone. Não é este o caso do soneto “Alma minha gentil”, cuja autoria camoniana nunca foi contestada; mas é, contudo, digno de relevo o facto de que o número inicial dos sonetos, em RH, era apenas de 65; sucessivamente, com uma progressão torrencial, os sonetos tornaram-se 105 na segunda edição quinhentista de 1598 (RI); 253 na monumental edição seiscentista de Faria e Sousa; 380 no final do séc. XIX nas obras de Camões publicadas por Teófilo Braga; até alcançar 400, na mais recente colectânea de Cleonice Berardinelli (1980), a qual integra todos os sonetos que, alguma vez, tenham sido atribuídos a Camões. O mesmo fenómeno, que foi denominado de ‘diástole’, é próprio de todos os géneros poéticos de que se compõe a obra camoniana, apesar da sua dimensão ser, noutros casos, menos impressionante do que diz respeito ao ‘corpus’ dos sonetos. Daí a questão, largamente debatida no séc. XIX, dos critérios a aplicar para o estabelecimento do cânone camoniano, entendendo com isso o ‘corpus’ autêntico dos poemas efectivamente compostos por Luís de Camões. Longe de ser resolvida, a questão não cessa de causar debates e polémicas, às vezes muito vivazes. O lugar não se presta nem para esboçar os termos do problema; limitar-nos-emos a confirmar a nossa posição em favor do método elaborado por Emmanuel Pereira Filho⁹ e aperfeiçoado, depois da sua morte, por Leodegário de Azevedo Filho¹⁰.

O segundo aspecto, que não nos autoriza a confiar cegamente na autenticidade das edições quinhentistas, é o facto de elas serem, ambas, edições ‘compósitas’, no sentido que o filólogo italiano Giorgio Pasquali deu a esse termo, a saber, edições que não utilizaram, para a publicação, um só manuscrito, mas vários livros de mão, procedendo de maneira sistemática à sua comparação, para depois ficar ao editor a escolha da lição julgada ‘melhor’.

Veja-se, a este propósito, o prólogo da ‘princeps’ (de autoria provável de Lobo Soropita):

⁹ Emmanuel Pereira Filho, *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1974 e *Uma forma provençalesca na lírica de Camões*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1974.

¹⁰ Leodegário de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985-2001 (são oito os volumes até hoje publicados).

E com isto não resta mais que lembrar que os *erros* que houver nesta impressão não passaram por alto a quem ajudou a compilar este livro, mas achou-se que era menos inconveniente irem assim como se acharam *per conferência de alguns livros de mão*, onde estas obras andavam despedaçadas, que não violar as composições alheias, sem certeza evidente de ser a *emenda* verdadeira, porque sempre aos bons intendimentos fica reservado *judgarem* que não são *erros de autor*; senão vício do tempo e inadvertência de quem as trasladou (o *itálico é nosso*).

Nas palavras do editor, ressaltam a referência a “erros” e “erros de autor”, que vêm corrigidos por “emenda”; a chamada “conferência”, que corresponde, também etimologicamente, ao termo ecdótico latino ‘collatio’; e, finalmente, a alusão de que o editor utilizou não um manuscrito das *Rimas* somente, mas “alguns livros de mão”, que significa *per se* que várias cópias manuscritas das líricas camonianas circulavam naquela época entre amigos e admiradores do poeta.

No prólogo da segunda edição de 1598, por Pedro Crasbeeck, encontramos declarações do mesmo teor:

Depois de gastada a primeira impressão das *Rimas* [...], determinando dá-lo segunda vez à estampa, procurei que *os erros* que na outra por culpa dos originais se cometeram, nesta *se emendassem* [...]; enquanto pude, o comuniquei com pessoas que o entendiam, *conferindo vários originais* e *escolbendo* deles o que vinha mais próprio ao que o Poeta queria dizer, sem lhe violar a graça e o termo particular seu, que nestas cousas importa muito (o *itálico é nosso*).

Eis aqui, mais uma vez, a menção a “erros... propios de Luís de Camões”; à necessidade de emendá-los por conjectura; à actividade de ‘collatio’ feita pelo editor a partir de “vários originais”. Por fim, notar-se-á que o editor se sente autorizado a “escolher” – entre as várias ‘lectiones’ – o que “o Poeta queria dizer”.

Portanto, além de qualquer consideração teórica, são as palavras reiteradas (e bem claras) dos próprios editores, que desaconselham a aceitação passiva das edições quinhentistas, RH e RI, por serem ambas compilatórias (em relação aos manuscritos) e emendadas (conforme a vontade e o gosto do editor).

Apesar de tudo isto, na tradição impressa da obra lírica atribuída a Camões formaram-se desde cedo dois ramos. O primeiro baseia-se nas duas edições quinhentistas de 1595 e 1598 (RH, RI), cujo texto se transmite

ao longo do século XVII e boa parte do século XVIII. O segundo, mais corrompido, tem o seu ponto de partida na obra de Faria e Sousa (1685-1689), que lamentavelmente constituiu a ‘editio vulgata’ ainda no século XX.

Todos os editores, antigos e modernos, sem excepção de nenhum, escolheram uma edição de base dentro da tradição impressa, privilegiando um ou outro dos dois ramos, apesar da existência de testemunhos manuscritos da mesma época, senão mesmo anteriores.

É necessário aguardar pela edição crítica da *Lírica de Camões*, organizada por Leodegário A. de Azevedo Filho, para termos finalmente uma mudança radical de método, que consiste precisamente na orientação programática da pesquisa no sentido da tradição manuscrita.

O soneto “Alma minha gentil”, cujo primeiro verso é citado no *Índice* do P.^e Pedro Ribeiro¹¹, é transmitido por quatro manuscritos, a saber, o Cancioneiro de Cristóvão Borges (CrB)¹², o Cancioneiro de Luís Franco Correa (LF)¹³, o Ms. 12-26-8/D 199 da Biblioteca da Real Academia de História de Madrid (M)¹⁴, e o Ms. Ç-III-22 da Biblioteca del Escorial (E)¹⁵.

¹¹ Deste cancionero perdido do Padre Pedro Ribeiro, datado de 1577, preserva-se tão-somente um índice póstumo, talvez dos fins do séc. XVII, onde consta a lista dos poemas, inscritos com a indicação do primeiro verso. Edição diplomática: Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Estudos Camonianos-II*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924 (repr. Lisboa: INCM, 1980) e Aníbal Pinto de Castro, “O Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro. Fac-símile e leitura diplomática”, *Biblos*, 64, 1988, pp. 135-170.

¹² Elaborado em Lisboa ainda em vida do poeta, visto que vem datado de 24 de Dezembro de 1578, foi encontrado na biblioteca de Rodríguez-Moñino, em Madrid. Vd. Askins, *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*. cit., p. 5.

¹³ Amigo e companheiro de Camões, Luís Franco começou a compilação do manuscrito na Índia, a 15 de Janeiro de 1557, e a terminou em Lisboa, no ano de 1589. Descrição em C. Michaëlis de Vasconcelos, *Poesias de Francisco Sá de Miranda*, Halle, Niemeyer, 1885. Edição fac-similada pela Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação dos Lusíadas, Lisboa, 1972.

¹⁴ A letra do copista é datável aos fins do séc. XVI. No cômputo geral, o ms. apresenta 132 textos distribuídos em seis géneros (sonetos, canções, éclogas, oitavas, tercetos, redondilhas). São atribuídos a Camões directamente 28 textos, indirectamente 15.

¹⁵ Com o título *Livro de Sonetos e Octavas de diversos Autores*, e data de 1598. Não está expressamente patente a autoria dos 123 poemas nele contidos e distribuídos em cinco géneros. Os textos atribuíveis a Camões são publicados por Maria Isabel S. Ferreira da Cruz, *Novos subsídios para uma edição crítica da lírica de Camões, Os cancioneros inéditos de Madrid e do Escorial*, Porto, CEH, Faculdade de Letras, 1971.

No que diz respeito às publicações, o soneto surge, como já foi dito, desde a primeira edição de 1595; figura igualmente reproduzido na de 1598 e, finalmente, integra a edição seiscentista de Faria e Sousa, que representa o segundo ramo da tradição impressa.

Imbuído desta dupla tradição, manuscrita e impressa, o soneto “Alma minha gentil” representa, do ponto de vista ecdótico, um exemplo paradigmático dos diversos resultados que se podem obter, aplicando métodos diferentes no estabelecimento do texto crítico. De facto, dispomos hoje de duas edições críticas recentes, ambas devidas a camonistas brasileiros, designadamente a de Cleonice Berardinelli¹⁶ e a de Leodegário A. de Azevedo Filho¹⁷.

A edição de Cleonice Berardinelli escolhe como texto-base a ‘editio princeps’ quinhentista RH (1595, f. 4v)¹⁸:

Alma minha gentil, que te partiste
 Tão cedo desta vida descontente¹⁹,
 Repousa lá no Ceo eternamente,
 E viva eu cá na terra sempre triste.
 Se lá no assento Etéreo, onde subiste[,]
 Memória desta vida se consente,
 Não te esqueça[s]²⁰ daquele amor ardente

¹⁶ Cleonice Berardinelli, *Sonetos de Camões*, Paris, École Pratique des Hautes Études, 1980, p.77.

¹⁷ Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, t. I, 1987, p.95 ss.

¹⁸ Em RH corresponde ao soneto 13; “esta posição, na edição, coloca-o fora das zonas em que se agrupam os sonetos suspeitos” (Sena, *Trinta anos...*, p.11). No entanto em RI é o soneto 19 (f. 5v), porque se intercalou, após os dois primeiros, seis dos sonetos novamente admitidos pelo editor.

¹⁹ A *vexata quaestio*, no que concerne à pontuação do soneto, é precisamente no v. 2, onde parte dos editores introduzem uma vírgula antes de *descontente*. Cabe aqui relembrar o que escreveu Sena, *Trinta anos...*, p.15: “Com efeito, tanto pode o poeta querer dizer: *tão cedo descontente desta vida*, como *descontente desta vida* (independentemente de cedo ou tarde), como ainda *que descontente te partiste*. Esta tripla ambiguidade (e não contamos a hipótese de *descontente* adjectivar *vida...*), que ninguém pode asseverar que não estivesse nas próprias intenções expressivas do poeta (sobretudo depois que *vida* substituiu ao mesmo tempo *corpo* e *mundo*), não é totalmente despiciendo na beleza dos primeiros dois versos”.

²⁰ A lição *Não te esqueça* RH opõe-se à lição *Não te esqueças* RI (*ardente* é erro singular de RI). Como verificamos pela integração proposta por Cl. Berardinelli, a maior parte dos críticos acredita que *esqueça* seja gralha tipográfica da primeira edição, tacitamente corrigida na segunda. Vejam-se, por exemplo, Emmanuel Pereira Filho, que considera esta variante

Que já nos olhos meus tão puro viste.
 E se vires que pode merescer-te
 Algũa cousa a dor que me ficou
 Da mágoa sem remédio de perder-te,
 Roga a Deos[,] que teus anos encurtou,
 Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
 Quão cedo de meus olhos te levou.

Por seu lado, Leodegário A. de Azevedo Filho propõe o texto de um ramo da tradição manuscrita, coincidente – neste caso – com a lição do códice de Luís Franco Correa²¹:

Alma minha gentil, que te partiste
 tão cedo deste corpo descontente,
 repousa tu nos ceos eternamente,
 e viva eu cá na terra sempre triste.
 Se lá no assento etéreo, onde subiste,
 memória deste mundo se consente,
 não te esqueças daquele amor ardente
 que já nos olhos meus tão puro viste.
 E se vires que pode merecer-te
 algia cousa a dor que me ficou
 da mágoa sem remédio de perder-te,
 pede a Deos, que teus anos encurtou,
 que tão cedo de cá me leve a ver-te,
 quão cedo dos meus olhos te levou.

uma “retificação de erros óbvios” (Pereira Filho, *As Rimas de Camões*, p.226), e a nota correspondente de Azevedo Filho: “Em RH, *esqueça* no lugar de *esqueças* é lapso evidente de revisão tipográfica, o mesmo ocorrendo em RI, com *ardento* no lugar de *ardente*” (*Lírica de Camões*, t.I, p.108). O testemunho dos mss. vem, agora, confirmar esta hipótese. Contudo, é preciso lembrarmos que a forma *esqueça* conservada na ‘princeps’ seria, em princípio, aceitável enquanto “construção impessoal do verbo, ao modo clássico, com dativo e preposição *de*”, como observou Lapa (Luís de Camões, *Líricas*, org. de M. Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa, 1940). Acerca de uma “filosofia das construções impessoais”, Sena, nota 12, chama a atenção para “o excelente estudo *Verbos sem sujeito* de M. Said Ali” (v. Manuel Said Ali, *Dificuldades da língua portuguesa: estudos e observações*, 6.^a ed. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1966).

²¹ Em cotejo com o manuscrito, o editor moderniza a grafia e introduz a pontuação.

Através da leitura comparada dos textos, pode afirmar-se com razoável certeza que a tradição impressa de RH e RI (ed. Berardinelli) conserva uma versão mais recente do soneto, cuja lição original (ed. Leodegário) surge desfigurada por várias inovações, que podemos indicar com o termo técnico de ‘banalização’, ou melhor, ‘recodificação’.

De facto, a versão da tradição impressa distancia-se sensivelmente dos testemunhos manuscritos, pois nas duas edições RH RI foram substituídos, ao longo do soneto, todos os pares antitéticos, ignorando-se a antítese como constituinte próprio do fundamento estrutural do texto original. A antítese, com efeito, não se limita à oposição inicial *alma* ↔ *corpo* (vv. 1-2), mas persiste nos pares dicotómicos *tu* ↔ *eu* (vv. 3-4), *repousa* ↔ *viva* (vv. 3-4), *nos ceos* ↔ *na terra* (vv. 3-4), *cá* ↔ *lá* (vv. 4-5), *no assento etéreo* ↔ *neste mundo* (vv. 5-6), *memórias* ↔ *esqueças* (vv. 6-7).

Longe de ser um simples recurso estilístico de clara ascendência petrarquiana, a antítese torna-se a chave de leitura do soneto. Sobre a dialéctica entre *alma* e *corpo* formularam-se as teorias neoplatónicas de Marsílio Ficino e, por conseguinte, o próprio conceito de amor na literatura quinhentista; até que, nos fins do século XVI, a oposição entre *alma* e *corpo*, *vida* e *morte* se converte no principal eixo da poética, antes, maneirista, e, depois, barroca²².

Além disso, o soneto apresenta outro recurso estilístico tipicamente petrarquiano, semelhante às ‘coblas capfinidas’ provençais, que é a ligação de uma estrofe para outra, através da recuperação da mesma palavra ou de palavras semelhantes (quer no plano do significado, quer no plano do signifiante): *cá* no último verso da estr. I e *lá* no primeiro verso da estr. II; no v. 8, *viste* é forma do verbo ‘ver’, tal como *vires* no verso seguinte. Por fim, podemos ainda notar que *perder-te* (v. 11) e *pede* (v. 12) estão relacionados pela aliteração.

Acrescente-se ainda o facto de que os versos finais do texto (vv. 13-14) repetem quase todos os elementos lexicais que já se encontram na parte inicial do soneto: *tão cedo* v. 13 = v. 2, *de cá* v. 13 = v. 4, *ver-te* v. 13 cf. *viste* v. 8, *vires* v. 9, *dos meus olhos* v. 13 = *nos meus olhos* v. 8. A única inovação lexical é o verbo *levar*, que surge pela primeira vez no v.13 (*me leve*), mas aparece também no verso seguinte (v. 14 *te levou*), numa repetição que se combina com o novo par opositivo *me / te*.

²² Curiosamente, este argumento fundamental foi imponderado pela crítica, obnubilada pela versão impressa do soneto, cuja primazia foi, durante séculos, incontestada.

À luz desta análise, a antítese e o paralelismo constituem, portanto, os traços pertinentes do soneto sob o ponto de vista estrutural; e somente a edição crítica de Leodegário A. de Azevedo Filho, baseada no *Cancioneiro Luís Franco Correa* (LF), consente agora que sejam convenientemente apreciados.

No que diz respeito à versão, com toda a probabilidade original, que nos conserva o *Cancioneiro Luís Franco Correa*, o texto do *Cancioneiro Cristóvão Borges* apresenta algumas lições ‘singulares’, quer dizer, privativas daquele manuscrito, que verosimilmente podem ser consideradas como variantes do autor, ou variantes autorais.

Refiro-me, em particular, às lições dos versos 5, 8, 9 e 11, que divergem sensivelmente do texto conservado pelo *Cancioneiro Luís Franco Correa*:

- v.5 Se lá no assento Etéreo onde sobiste
- v.8 que já nos olhos meus tão puro viste
- v.9 e se vires que pode merecer-te
- v.10 da mágoa sem remédio de perder-te.

A tipologia das variantes admite, neste caso, a hipótese de elas serem igualmente camonianas, mas relativas a uma redacção anterior do poema; o que, em termos ecdóticos, equivale a uma ‘dupla redacção’.

Se considerarmos, de facto, as variantes no seu conjunto, tendo em conta que cada poema é um microtexto autónomo e complexo, podemos constatar que as modificações introduzidas pelo autor correspondem a uma visão estrutural do soneto.

Na redacção *Cristóvão Borges* (CB), no tocante à versão definitiva transmitida pelo *Luís Franco Correa* (LF), as variantes resultam de três tipos, ou, noutros termos, as inovações do próprio Camões obedecem a três diretrizes, simultaneamente diferentes e complementares:

(1) fluidificam o ritmo do verso, arranjando a ordem prosódica ou silábica:

- v. 5 *no | alto ceo onde* → *no assento etéreo onde*
- v. 8 *que em estes olbos* → *que já nos olbos*
- v. 9 *achares* → *vires*
- v. 11 *Alma já* → *Da mágoa*

(2) corrigem o uso excessivo da aliteração, que no *Cancioneiro Cristóvão Borges* inclui tanto os fonemas dentais *d/t* (v. 12 *Deos...dias*), como a vogal *a* (v. 9 *achares*, v. 10 *algu(m)a*, v. 11 *alma*).

(3) aperfeiçoam a ligação estrutural entre as estrofes, através do recurso estilístico acima mencionado, da maneira seguinte:

I *cá* → II *lá*
 II *viste* → III *vires*
 III *perder-te* → IV *Pede*

Todas estas lições são excluídas por Azevedo Filho porque ‘singulares’. Além disso, o editor comenta assim: o v. 5 “diminui uma sílaba do verso, pois seria forçado o hiato em *no alto*”; o v. 8 “reflecte clara influência espanhola”; a lição do v. 9 “até sugere que o verso tenha sido reproduzido de memória, com variante mais ou menos sinonímica”.

Na verdade, não apenas o hiato do v. 5 é possível²³, mas também o sintagma acrescenta a relação de ‘capfinidad’ com a estrofe precedente, enquanto a variante dos outros manuscritos levanta a suspeita de censura religiosa preventiva²⁴. No v. 8, *estes*, em oposição a *daquele* do verso precedente, corresponde a *deste mundo* no v. 6. Igualmente, *alma* no início do v. 11 acentua a estrutura anafórica do soneto. Por outro lado, as variantes *achares* / *vires* e *receo* / *remédio* são testemunhos de um trabalho desenvolvido dentro de moldes constantes (o que é típico das variantes autorais).

No que concerne à variante *Pede*, sendo este soneto inspirado no petrarquismo de origem italiana, é preciso destacar que o verbo *Pede*, em lugar de *Roga*, é mais fiel ao modelo original, pois nos sonetos de Petrarca, bem como nos seus imitadores quinhentistas, o sintagma correspondente a *Pede*, no começo do verso, é precisamente *Prega*: veja-se, por exemplo, “*Prega tu che...*” (Petrarca), “*Prega ch’io trovi...*” (Sannazaro), “*Prega’l tu Santa...*” (Bembo), “*Prega tu Idio...*” (Bernardo Tasso).

Todos os elementos que acabamos de analisar levam à conclusão de que a versão do soneto “Alma minha gentil” transmitida pelo *Cancioneiro Cristóvão Borges* seja uma dupla redacção do autor, tendo ‘lectiones singula-

²³ V. por ex. Canção I, 26 *no abisso* > *a este abismo* FS.

²⁴ V. porém *Lus.* I 73 *Do claro assento Etereo, o grão Tebano* face a VII 2 *Da Madre, que nos feos está em essência*.

res’ que sugerem não simplesmente inovações isoladas, mas sim uma estrutura e uma realização poética diferente, da mão do próprio Camões. A apreciação estrutural das variantes, que insistem solidariamente nos mesmos nexos semânticos e estilísticos, exclui, por um lado, a possibilidade de serem, estas, variantes de tradição, e, por outro lado, permite hierarquizar as duas redacções autorais, reconhecendo no CrB uma primeira versão do soneto, que o Cancioneiro LF apresenta na sua forma definitiva.

[2006]

UMA DIFRACÇÃO MITOLÓGICA NA LÍRICA DE CAMÕES

1. A ode IX, *Fogem as neves frias*, teve entrada no ‘corpus’ da lírica camoniana com a segunda edição das *Rimas* (1598)¹, sem nunca ter sido contestada a sua autenticidade. No entanto, não é totalmente despidendo observar que apenas a cópia do índice do perdido Cancioneiro do P.^e Pedro Ribeiro² indica de forma explícita o nome de Camões para o poema, denominado indevidamente de “canção”. Por seu lado, quer o Manuscrito Apenso (MA)³, quer o Manuscrito Juromenha (Jur)⁴, omitem a indicação de autoria⁵.

A ‘vulgata’ da Ode IX, que decorre da edição tardo-seiscentista de Faria e Sousa⁶, continuou a ser reproduzida até à segunda metade do século XX, até que Costa Pimpão publicou, em 1953, a sua edição das *Rimas*; aquela que, ainda hoje, é compulsada por mão vária, sendo inclusivamente reproduzida em edições escolares⁷. Conforme critérios adoptados

¹ RI = Luís de Camões, *Rimas*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1598.

² Vd. Aníbal Pinto de Castro, “O Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro. Fac-símile e leitura diplomática”, *Biblos*, Coimbra, LXIV, 1988, pp. 135-170.

³ MA = Manuscrito Apenso ao exemplar das *Rhythmas* (1595): Biblioteca Nacional de Lisboa, Res. CAM. 10-P. Vd. Emmanuel Pereira Filho, *As Rimas de Camões. Fac-símile do manuscrito e lição diplomática*. Rio de Janeiro, J.Aguilar, 1974.

⁴ Jur. = Manuscrito Juromenha (também, Cancioneiro Juromenha): Washington, Congress Library, Portuguese Collection, D 87270. Vd. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, “Mitteilungen aus portugiesischen Handschriften. I. Der Cancioneiro Juromenha”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, VIII (1884), pp. 430-448, 598-633; IX (1885), pp. 360-375.

⁵ Vale a pena lembrarmos que, no Manuscrito Apenso, nunca aparece o nome de Camões: a atribuição camoniana das 68 peças, mais um fragmento, que aí andam transmitidas, não passa de uma dedução, aliás lógica, de Emmanuel Pereira Filho, quem primeiro analisou minuciosamente o código.

⁶ FS = Manuel de Faria y Sousa, *Rimas Varias de Luis de Camoens*, Tomo III, Lisboa, Craesbeeck, 1689 (repr. Lisboa, INCM, 1972).

⁷ Vd. Luis de Camões, *Rimas*. Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra. Almedina, 1994 (2005).

ad litem, Costa Pimpão reproduz o texto das *Rimas* de 1598⁸, actualizando fundamentalmente o aspecto gráfico e fonético da ode. Somente uma única vez oblitera o modelo optado, para admitir uma lição conjectural, embora proveniente do tão vituperado Faria e Sousa; no último verso da est. VII, *temerá o marinheiro o horizonte* (MA, RI), Costa Pimpão prefere a emenda proposta por Faria e Sousa, a saber, *Oriente* (v. infra).

Aquando da realização, em 1980, de um estudo sobre a Ode IX⁹, utilizei o texto estabelecido por Costa Pimpão: recuperei, contudo, a lição original, *horizonte*, no v. 35, restaurando ao mesmo tempo uma série de diéreses (7 *súas*, 15 *dúas*, 22 *Diana*, 45 *precioso*), um hiato (12 *co os*), uma acentuação paroxitónica (17 *Cíclopes*, não *Cíclopes*) e uma figura sintáctica tipicamente quinhentista (65 *prisão Leteia escura, e tenebrosa*).

No entanto, não foi mencionada, naquela circunstância, uma gralha no primeiro verso da est. II, onde Costa Pimpão lê: *Zéfiro branco espira*, paradigma textual correspondente a “*frigora mitescunt Zephyris*” de Horácio, *Carm.* IV. 7, 9. Ora, esta incorrecção ‘vento branco’, que a seu tempo no meu comentário tentei explicar como desvio estilístico de Camões em relação ao modelo horaciano, é seguramente uma invenção quer do próprio Costa Pimpão, quer do tipógrafo, logo gralha nunca definitivamente corrigida, permanecendo assim inalterada até à mais recente edição de 1994 (e 2005).

De facto, todos os testemunhos, tanto os já conhecidos na época de Costa Pimpão, como os que foram trazidos a público mais tarde, concordam com a lição *brando*, comum, aliás, a duas traduções da mesma ode, uma de António Ferreira (*Zephiro brando*), outra de André Falcão de Resende (*Favonio brando*).

2. A ode IX é transmitida por quatro testemunhos, a saber, dois manuscritos, MA 32 e Jur 29, e dois impressos, RI 64 e FS III, 9. O *incipit*, como acima foi mencionado, aparece também no PR 70¹⁰.

⁸ RH = Luís de Camões, *Rhythmas*, Lisboa, Manoel de Lyra, 1595.

⁹ Vd. Barbara Spaggiari, “Nel quarto centenario della morte di Luís de Camões. L’ode IX. Per la conoscenza della lirica camoniana”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Pisa, s. III, vol.X, 3 (1980), pp. 1003-1064.

¹⁰ Trata-se da cópia apógrafa do índice do cancionero, datado de 1577, que o P.^o Pedro Ribeiro teria coligido na Índia. O primeiro verso da nossa ode encontra-se na fl.191v. [n.º 70] *Fogem as neves frias*.

Perante a falta de erros significativos aos fins estemáticos, as relações entre os testemunhos ficam por demonstrar, com a excepção da conhecida filiação MA > RI, que foi objecto do ensaio exemplar de Emmanuel Pereira Filho. De facto, no que diz respeito à ode IX, MA = RI, dado que não existe entre eles alguma variante substantiva.

Do ponto de vista cronológico, o testemunho mais antigo é, com certeza, o Manuscrito Apenso (MA), que foi compilado entre 1595 e 1598, servindo de base, neste caso, para a inclusão da ode na segunda edição das *Rimas*, em 1598 (RI). A edição de Faria e Sousa, no t.III de 1689 (FS), baseia-se num manuscrito desconhecido, que utilizou, modificando-o pelo menos em dois pontos (III, 3 e VII, 5: v. infra).

Do denominado Manuscrito Juromenha (Jur), temos apenas a descrição publicada por Carolina Michaëlis em 1884-85, além do que foi comunicado, de forma imprecisa e descontínua, pelo próprio Visconde de Juromenha, ao longo da sua edição oitocentista das *Obras camonianas*¹¹; a datação deste precioso testemunho varia de 1590-94 (Michaëlis) a 1600 (Visconde de Juromenha). A diferença entre as duas datas propostas, apesar de ser diminuta em número de anos, tem uma importância capital do ponto de vista da tradição lírica camoniana. De facto, segundo D. Carolina, o Ms. Juromenha seria anterior à ‘editio princeps’ das *Rhythmas* (1595), enquanto o Visconde o julga mais próximo de 1600, e, por conseguinte, posterior à segunda edição das *Rimas* (1598).

Pretendemos aqui retomar um assunto que foi já objecto de debate produtivo com o amigo e colega, Professor Leodegário A. de Azevedo Filho, que publicou em 1997 a Ode IX (= Ode V) incluída na sua edição crítica da *Lírica de Camões*, ainda em processo de finalização¹².

O problema concerne aos dois nomes mitológicos, que aparecem, respectivamente, na est. III (*Panopea / Pasitea*) e na est. VII (*Oriente vs. horizonte*, acima citado). O texto-base escolhido pelo prof. Leodegário, na sua edição da Ode IX, coincide com a versão transmitida pelo Manuscrito Apenso, do qual – como já ficou claro – deriva, neste caso muito fielmente, a segunda edição das *Rimas* de 1598. Versão esta que o editor apenas

¹¹ Vd. João António de Lemos Pereira de Lacerda, 2.º Visconde de Juromenha, *Obras de Luís de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860-1870, 6 vols. (o 7.º foi publicado em 1924 pela Imprensa, a partir de autógrafos do Visconde de Juromenha).

¹² Vd. LAF = Leodegário de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, Lisboa, INCM, 1985-2001 (são oito os volumes até hoje publicados): vol.3, tomo II. *Odes*. Lisboa, INCM, 1997.

relega precisamente no v. 13 “a linda [Pasitea]” e no v. 35 “temerá o marinheiro o [Oriente]”, onde as palavras entre parênteses rectos indicam uma “emenda” introduzida no texto de base.

Trata-se, como efectivamente se pode constatar, de dois mitónimos empregados no momento da rima, porém em contextos diferentes: na est. III, o poeta esboça um quadro mitológico, debuxado com todos os elementos da tradição, tanto clássica, como renascentista. Na est. VII, em contraponto, o pano de fundo é a mudança de estação de ano, com o retorno do inverno, acompanhado do habitual cortejo de neve, chuvas e tempestades.

Apresentamos a seguir a ‘*varia lectio*’ da est. III da Ode IX:

MA

Vaj Venus Citherea
 com os coros das Nimphas rodeada
 A linda Panopea
 despida e delicada
 co’ as duas irmãs acompanhada

RI

Vay Venus cytharea
 Com os coros das Nimphas rodeada,
 A linda Panopea
 Despida, e delicada
 Com as duas irmãs acompanhada.

Jur

Vai a alua Citerea
 pello campo de nimphas rodeada
 a linda Pazitea
 despida e delicada,
 das fermosas irmas acompanhada.

FS

Ja a linda Citherea
 Vem, do Coro das Ninfas rodeada;
 A branca Pasitea
 Despida, & delicada,
 Com as duas irmans acompanhada.

Procedamos agora à análise, verso a verso, das lições transmitidas pelos diferentes testemunhos:

v.1	MA	Vaj Venus Citherea = RI Vay Venus cytharea
	Jur	Vai a alua Citerea
	FS	Ja a linda Citherea

A ‘*varia lectio*’ apresenta então três lições adíforas concorrentes:

- Jur inclui *vai* = MA, RI, mas concorda com FS no atinente à junção de um adjectivo antes de *Citherea*, em lugar de *Venus*; porém, enquanto em Jur. o adj. é *alua*, em FS é *linda* (erro por antecipação, cf. infra).
- MA, RI *Vai Venus* propõe, assim, uma aliteração desconhecida aos outros mss.; além disso, *Citherea...Venus* reproduz fielmente o sintagma horaciano. A lição MA, RI resulta, portanto, a mais próxima da fonte latina.
- em FS, oblitera-se no início do verso o verbo *vai* (recuperado posteriormente no v. 2 *vem*); quanto ao adjectivo, *linda* é uma antecipação do v. 3, onde a lição tem o acordo de todos os testemunhos.

v.2	MA	com os coros das Nimphas rodeada = RI Com os coros das Nimphas rodeada
	Jur	pello campo de nimphas rodeada
	FS	Vem, do Coro das Ninfas rodeada

- Jur pleiteia uma lição singular, contra *cett.*, que respeitam o modelo horaciano, com *coro(s)*.

v.3	MA, RI	A linda Panopea
	Jur	a linda Pazitea
	FS	A branca Pasitea

O acordo Jur + MA, RI apoia *linda*, contra *branca* de FS (que parece ser um resíduo semântico de *alua*, suprimido no v. 1). A lição *Pasitea* é exclusiva de Jur., contra *Panopea* de MA, RI. No seu comentário, FS declara ter rectificado *Panopea* em *Pasitea*, apesar de ser *Panopea* a lição que encontrava “en todas las ediciones” e, evidentemente, também no manuscrito que tinha por base:

“En todas las ediciones dize *Panopea* [...] com error de copias. Ha de dezir *Pasitea*; porque este nombre tiene también Aglaya que es la primera de las tres Gracias [...]. Esta correccion hazo yo, porque sé que assi ha de ser; y que no tiene aqui lugar *Panopea* que es Ninfa marina” (loc. cit, p. 175).

v.4 *omn.* despida e delicada

v.5 MA co' as duas irmãs acompanhada = RI Com as duas irmãs acompanhada.
 Jur das fermosas irmas acompanhada
 FS Com as duas irmans acompanhada

Jur adscreeve outra lição singular, contra *celt.*, que explicitam o número das irmãs, assim indicando nelas as Graças, conforme o texto horaciano.

Uma primeira conclusão, que se impõe, é a seguinte: na versão de Jur, não figura qualquer dos elementos que, na redacção de MA RI FS, indicam de forma explícita a presença das Graças, junto de Vénus. No ms. Jur trata-se apenas de Ninfas, que vão “pello campo”, enquanto as irmãs são simplesmente “formosas”, e não especialmente “duas”.

Em segundo lugar, destaca-se o facto de que a oposição entre *Panopea* e *Pasitea* remonta aos dois manuscritos que ainda possuímos, MA e Jur. Dos impressos, RI limita-se a reproduzir MA, face a FS, que, como se sabe, admite ter modificado o texto por correcção conjectural.

Para além da est. III, a versão do ms. Jur é caracterizada, em geral, por três aspectos distintivos: a) a maior independência em relação às fontes, quer latinas (Horácio, Virgílio), quer italianas (Petrarca, Bernardo Tasso); b) a recusa das formas métricas e sintácticas mais requintadas (hendecassílabo sáfico, encavalgamento); c) o uso impróprio de dois nomes mitológicos (v. 44 *Craso* por *Cresso*; v. 64 <*s*> *peritoo* por *Piritoo*).

Ora, como se sabe, em qualquer testemunho, assim como em qualquer edição crítica, temos de considerar o princípio da distribuição desigual da verdade, ou seja, a possibilidade de ser descontínuo o nível de garantia de um texto, muito embora seja julgado, no seu conjunto, fidedigno. A falta de um estudo sobre o ms. Juromenha, com vista a focar a tipologia comportamental desse códice, impede actualmente uma avaliação do índice de confiança que possamos conjuntamente asseverar. No caso específico da ode IX, algumas variantes doutas (v. 6 *opa*, v. 13 *pasitea*, v. 35 *oriente*) destacam-se num quadro geral, caracterizado quer por banalizações, quer por ‘lectiones faciliores’.

Em todo o caso, a tradição manuscrita opõe duas lições adíforas, *Panopea* e *Pasítea*, entre as quais o editor terá de optar, na ausência de qualquer auxílio estemático. Vamos, portanto, examinar os dois mitónimos à luz de diferentes aspectos.

a) ‘usus scribendi’

Nas suas obras, Camões revela conhecer apenas *Panopea*, que surge concretamente, além do lugar controverso da ode IX, mais três vezes:

Lus. VI. 23 *a bella* **Panopea*
 Eleg. I, 76 **Panopea*
 Eleg. X, 31 **Panopea*
 Ode IX, iii, 3 *a linda* **Panopea*

Vejamos, em detalhe, os trechos correspondentes :

Lus. VI.23,5-8 :

Pela praya brincando vem diante
 Com as lindas conchinhas, que o salgado
 Mar sempre cria, & aas vezes pella area
 No colo o toma a bella Panoepa.

Elegia I ”O Poeta Simónides falando”, vv. 70-78:

70 Neptuno tinha posto o seu tridente;
 a proa a branca escuma dividia,
 co a gente marítima contente.
 O coro das nereidas nos seguia,
 os ventos, namorada Galateia
 75 consigo, sossegados, os movia.
 Das argêntas conchinhas, Panoepia
 andava pelo mar fazendo molhos.
 Melanto, Dinamene, com Ligeia.

Na mesma *Elegia* I, encontram-se outros pontos de contacto com a Ode IX; vejam-se, p. ex., v. 68 *Favónio*, v. 88 *claras Ninfas* e v. 94 *o prado verde enxuto*, v. 199 *Citereia* em rima (sem *Vénus*)¹³.

A *Elegia* X “Divino, almo Pastor, Délio dourado” é transmitida pelo Cancioneiro Luís Franco Correa, fol. 61 (donde foi posteriormente incluída na edição do Visconde de Juromenha, e na de Hernâni Cidade, pp. 247-259):

f.61v Pois tu da praya Hesperia esclarecida
 adonde Thetis, Xanto e Gallatea
 a teus cavalos vem tirar a brida.
 E a fremosa Clio e Panopea
 com Dóris sobr’as ondas levantadas
 te vem a receber com boa estrea.

No cancionero LF, acima exemplificado, a “Elegia de sexta feira d’endoenças”¹⁴, sem indicação de autoria, como é comum neste códice, é precedida por quatro sonetos de Camões e seguida pela continuação de uma elegia de D. Manuel de Portugal “que está adiante”, f.138 ; uma vez acabado o texto desta segunda elegia, continua a série dos sonetos camonianos. Temos, portanto, um exemplo daquela que Sena chamava de “secção nitidamente camoniana”¹⁵, em que é inserida uma elegia anónima, cujos pontos de contacto com a Ode IX são em número deveras relevante: 11 *orizonte*; 13 *fonte* ; 43 *castas irmãs...44 o choro*; 46 *em choro*; 53 *de mil flores*

¹³ O sintagma *fermosa Citereia* surge, também, nos *Lus.* I. 34, IX. 53 e 57, e na *Elegia* VI, v. 76. Por seu lado, *Vénus* nunca anda acompanhado por um dos epítetos clássicos da deusa, mas apenas por adjectivos como *linda* : o que parece sugerir um emprego alternativo, ou de *Vénus*, ou de um dos epítetos que individualizam a deusa (Citerea, Cypria etc.), mas nunca dos dois juntos. A *Venus Citerea* da ode IX constitui deste ponto de vista um ‘hapax’, devido com certeza ao decalque do modelo horaciano.

¹⁴ Curiosamente, na ed. de LAF o texto do LF é várias vezes citado como sendo “sem indicação de autoria”, o que corresponde à verdade. Só que, no volume expressamente dedicado às *Elegias em tercetos*, Vol.4, tomo I, p. 49, a listagem dos tercetos no próprio Cancioneiro LF traz esta nota: “Divino almo Pastor, Délio dorado // (Fº.61, com atribuição a Francisco Mendonça)”. O nome de Francisco Mendonça, na realidade, é erro de leitura do segmento “fr.^a endoenças”, que se encontra na epígrafe. Quanto ao substantivo *endoenças*, cf. Houaiss, s.v.: “s. f. plural ‘solenidades religiosas que se realizam na Quinta-Feira Santa’. Datação: séc. XIV. Étimo: ant. pl. vulg. de *indulgencias*, usado no lat. eclesiástico (*dies indulgentiae* ‘quinta-feira da Semana Santa e Sexta-Feira da Paixão’, dias de perdão em que eram concedidas indulgências eclesiásticas”.

¹⁵ Vd. Jorge de Sena, *Trinta anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1980.

emchendo os verdes prados; 58-59 Soó Zephiro e Phavonio d' amorosos / espiritos cheo, brandamente aspira; 69 triumphas do yverno e seco estio.

Em todas as ocorrências, quer autênticas quer atribuíveis, acima listadas, o nome *Panopea* refere-se, de modo inequívoco, a uma ninfa marina, sendo sempre acompanhado dos nomes de outras Neréidas. A sua presença reiterada é, com certeza, promovida pelas exigências da rima em *-e(i)a*, que impele a considerar outra Neréida, *Galate(i)a*, e o subst. *are(i)a*¹⁶.

b) o modelo latino

Como é sabido, na Ode IX Camões imita as duas odes gêmeas de Horácio, *Diffugere nives* (I. 4) e *Solvitur acris hiemps* (IV. 7). Na passagem que nos interessa, o modelo latino contém, respectivamente, os versos seguintes:

Hor. IV. 7, 5-6 Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet
ducere nuda choros

Hor. I. 4, 5-6 Iam Cytherea choros ducit Venus
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes

Na primeira passagem, uma *Gratia*, não identificada, conduz despida os coros junto com a) as Ninfas; b) as duas irmãs, a saber, as outras *Gratiae*, que no total são três.

No segundo trecho, *Vénus*, também indicada com o epíteto *Cytherea* (da ilha de Cítara) conduz os coros junto com a) as Ninfas; b) as Graças, sem mais nenhuma alusão específica.

Os dois trechos têm em comum o sintagma *ducere choros* e o facto de que as danças são efectuadas por Ninfas e Graças *iunctae*, bailando juntas. O corifeu, porém, é substituído: sendo uma das Graças, no primeiro caso; e, *Vénus* em pessoa, no segundo.

No modelo latino, por conseguinte, não existe qualquer sugestão capaz de nos ajudar a identificar o nome que surge na ode camoniana, a não ser tão-só a indicação genérica, além de comum aos dois trechos, de que se trata juntamente de Ninfas e Graças.

¹⁶ Lembramos, de passagem, que também a misteriosa *Dinamene* rememora o nome de uma das Neréidas.

c) a tradição mitológica

Encaramos, agora, o problema principal: quem era Panopea? As Neréidas, ninfas marinhas, filhas de Neréu e Tétis (por sua vez, também ninfa marinha, do grupo das chamadas Oceaninas) eram criaturas imortais, de índole benigna, que acompanhavam o deus do mar Poseidon. A representação iconográfica mais corrente mostra-as com cabelos enfeitados de pérolas, a cavalo de delfins ou de hipocampos. O seu número varia de 50 a 100, assim também os seus nomes. As fontes principais, para o elenco nominativo das Neréidas, são as seguintes: Hesíodo, *Theog.*, vv. 260-264, com 51 nomes; Homero, *Iliada*, XVIII. 38-49, com 33; o pseudo-Apolodoro, *Bibliotheca*, 1.2.7, com 45; e, finalmente, Igino, *Fabulae*, praef. 8, com 48 nomes, ou antes, 49, por ser um deles repetido. Damos a seguir as correspondências relativas ao nome Panopea e às suas variantes:

Hesíodo:	Pinope
Homero:	Panope + Pasitea
Ps.-Apolodoro:	Panope
Igino:	Panope ou Panopea

Como se pode ver, é já em Homero que *Panope(a)* e *Pasitea* figuram, ambas, dentro do elenco das Neréidas. O que explica, de maneira clara, o erro em que Camões incorre, na redacção da est. III da Ode IX, quando, imitando os dois trechos horacianos, introduz o nome *Panopea* por razões de rima. Conforme a hipótese por nós avançada em 1980, ele confunde os dois mitónimos, devido precisamente à co-presença no cortejo de Vénus, das Ninfas marinhas e das Graças: a etiologia do erro explica-se, em primeiro lugar, pela fonte homérica.

Vamos, aliás, confirmar que o próprio Homero constitui o modelo principal aqui utilizado por Camões. Quer Faria e Sousa, quer o editor mais recente, afirmam que só Pasitea pode aparecer no verso em questão, tratando-se de uma das Graças. Ora bem, a tradição mitológica mais difundida, que remonta, no caso, directamente a Hesíodo, considera que as *Charites*, ou *Gratae*, eram três, a saber, Aglaia, Eufrosine e Talia.

Na realidade, essas divindades menores, habitualmente associadas a Afrodite/Vénus, são pouco mais do que abstrações personificadas da beleza, da gentileza e da amizade. Elas ocupam, portanto, um espaço limitado na mitologia literária, enquanto encontram inúmeras representações nas artes plásticas.

Do mesmo modo que as Neréidas, também as *Charites*, ou *Gratiae*, na antiga mitologia, mudavam de número e de nome; em Atenas, por exemplo, eram duas, Auxo (“aumento”) e Egemonia (“poder”), ligadas às estações do ano. Só mais tarde é que começaram a ser honradas como tríade benigna, em oposição às três Moiras, e os respectivos nomes fixaram-se segundo o modelo de Hesíodo, acima citado.

Qual é, então, a fonte clássica a que remonta o nome Pasiteia, na medida em que designa uma das Graças? A resposta é que, mais uma vez, remonta ao próprio Homero: na *Iliada* XIV, 276, Πασιθέην é representada como a mais nova das *Charites*, prometida em esposa ao deus Ipnos (‘o sono’), por Hera, no intento de adormecer Zeus. De facto, na *Iliada* Homero fala de duas Graças, a saber, Pasiteia e Cale, tanto que foi até avançada a hipótese de que os seus nomes derivassem de três palavras gregas: *Pasi thea cale* “a deusa que é linda para todos os homens”.

Em conclusão: é só Homero que cita *Panopea* e *Pasiteia* conjuntamente no grupo das Neréidas (*Iliada* XVIII); é sempre, e somente, Homero quem fala de uma Graça de nome *Pasiteia*, noutro canto do mesmo poema (*Iliada* XIV). Eis aqui deslindada, de forma inequívoca, a causa próxima do erro autoral de Camões, que, como qualquer erro autoral, não deve ser corrigido pelo editor. A lição *Panopea* do MA, por conseguinte, tem que ser mantida.

d) os modelos italianos

Como foi já amplamente provado no ensaio de 1980, a Ode IX de Camões representa um exemplo modelar da sua *ars combinatoria*, a saber, a habilidade, que teve em grau excepcional, em utilizar na sua obra poética as fontes, quer clássicas quer contemporâneas, conforme o cânone renascentista da *imitatio*, numa contínua interacção de diferentes códigos poéticos.

A derivação evidente, e até declarada, das odes gémeas de Horácio, não nos deve fazer esquecer que a estrutura métrico-formal da Ode IX remonta, em retrospectiva, a Bernardo Tasso, que foi, precisamente, o inventor da “ode em forma de lira”, ou, simplesmente, *lira*, pela primeira vez imitada, em línguas ibéricas, por Garcilaso de la Vega na célebre canção V, *Si de mi baja lira*.

A dívida para com Bernardo Tasso não se limita, porém, ao aspecto métrico da ode pentástica, de esquema *aaBabB*; com efeito, a ele também remontam sintagmas, e até inteiros versos da ode camoniana¹⁷. No que concerne ao mitónimo em rima no v. 12, é Bernardo Tasso quem fornece o modelo imediato, com “E Dori e Galatea / di perle e di coralli / cinte, amorosi balli / guidar com Panopea” (*Rime*, XXI, vv. 91-94): cingidas de pérolas e coral, Dóride Galatea e Panopea conduzem as danças amorosas, vd. *ducere choros* em Horácio.

Portanto, Bernardo Tasso coloca-se, ao lado de Homero, como co-responsável da incitação ao erro, a que Camões sucumbiu, em citar *Panopea* no lugar de *Pasitea*, que teria sido, na ocorrência, a forma ‘mitologicamente’ mais correcta.

E com isto consideramos explicada, nas suas causas meramente literárias, a difracção mitológica da Ode IX. Uma vez discriminadas as fontes do erro, nomeadamente, Homero e Bernardo Tasso, a correcção introduzida por Faria e Sousa, bem como pelo editor mais recente da *Lírica de Camões*¹⁸, não passa da reacção típica de um copista douto, que intervém pontualmente, sempre que se trata de corrigir aquilo que considera ser um erro. Noutros termos, estamos perante uma típica situação em que um erro de autor (a lição autêntica) é censurado por correcção conjectural (de um copista, ou de um editor), restaurando assim uma ‘lectio difficilior’ que nunca existiu¹⁹.

A mesma intenção correctiva preside também à escolha, tanto pelos citados editores, como pelo ms. Jur., do mitónimo *Oriente* em lugar de *horizonte* MA, RI no v. 35 da Ode IX. A tipologia da correcção, introduzida por Faria e Sousa (e retomada pelo prof. Leodegário), é idêntica ao caso de *Panopea* / *Pasitea*, que acabamos de examinar.

¹⁷ Cf. Spaggiari, *A Ode IX*, cit. (1980, pp. 1028-1035), onde vêm analisados, paralelamente, os modelos petrarquiano e tassiano da Ode IX. Edições de referência: RVF = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1992; Bernardo Tasso, *Rime. Divise in cinque libri nuovamente stampate*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de’ Ferrari, MDLX [Venezia: Giolito de’Ferrari, 1560].

¹⁸ De maneira significativa, Costa Pimpão neste caso aceita a lição *horizonte* de RI, não julgando necessário um intervento na esteira de Faria e Sousa.

¹⁹ Sobre esta fenomenologia, vd. o manual de ecdótica B. Spaggiari – M. Perugi, *Fundamentos de crítica textual*, Rio de Janeiro, Lucerna, 2004, s.v., com os exemplos relativos.

No v. 35, também, as duas lições opõem-se, tendo a mesma distribuição entre os testemunhos:

MA temera o marinheiro o orisonte.
 RI Temerâ o marinheiro o Orizonte
 Jur temera o marinheiro o oriente
 FS Temerá o marinheyro a Oriente.

sendo idêntico também o comentário por parte de Faria e Sousa:

VII.5 ¶ *Temerâ o marinheiro a Oriente*. Oracio, Epod. 15. “Et nautis infestus Orion turbaret Hybernum mare”. Y el turbar queda en essoutro verso. *En todas las Ediciones dizge Orizõnte en vez de Oriente*. Esto procedió de que el primer copiador acertó de no conocer a Oriente, y pareciendole que era Orizonte, y que faltava la Z. añadiõsela. Yo de mi voluntad lo reparo, porque el P. viene descriviendo el tiempo de las tormentas: y Oriente es la Constelacion que las produze (...) [o itálico é nosso].

Conforme os princípios da crítica textual, *Oriente* parece apresentar todas as características de uma ‘lectio difficilior’ em oposição com uma trivialização ou banalização (*horizõnte*). Mas no caso concreto da tradição camoniana e, em geral, quinhentista, é preciso usar de muita cautela quanto às variantes, e também quanto à sua avaliação consoante os fins do estabelecimento do texto. Neste verso, o manuscrito mais antigo lê *orisonte* (MA), enquanto o ms. Jur inscreve *oriente* (com inicial minúscula). RI derivando de MA, como é sabido, as duas testemunhas manuscritas opõem uma ‘facilior’ à lição de Jur (e FS).

Mediante tão explícitos e incontroversos argumentos enumerados em Spaggiari 1980, pp. 1032-1033 e 1053-1054, que resultam confirmados agora com base na tipologia comportamental de manuscritos e impressos, não podemos senão aceitar, também no v. 35, a lição de MA, RI *horizõnte*, que uma parte da tradição (ms. Jur) e muitos editores, antigos como modernos, substituíram por *Oriente*, ao que poderíamos chamar de ‘hiper-correção mitológica’.

O mito de *Oriente*, transformado em constelação, remonta directamente a Homero (*Ilíada* XI 572-575) e surge com várias abonações em textos clássicos, quer gregos quer latinos. Vejam-se, por exemplo, Virg. *Aen.* I 535 “cum subito adsurgens fluctu nimbosus Orion” e IV 52 “dum

pelago desaevit hiemps et aquosus Orion”: Hor., *Epod.*, 15, 7-8 “dum pecori lupus et nautis infestus Orion / turbaret hibernum mare”.

A desinência *-onte* não é, como vimos, etimológica (neste caso, seria *-on*), mas as duas formas coexistem na onomástica mitológica, sobretudo pelas exigências da prosódia ou da rima. Camões utiliza duas vezes o nome *Oriente* no poema épico, aludindo sempre à constelação:

- VI 85 Mas ja a amorosa strela scintilava
 Diante do Sol claro, no *Orizonte*
 Mensageira do dia, e visitava
 A terra, e o largo mar, com leda fronte:
 A deosa que nos ceos a governava,
 De quem foge o ensifero *Oriente*,
 Tanto que o mar, e a chara armada vira,
 Trocada junto foy de medo, e de yra²⁰.
- X 88 Olha por outras partes a pintura,
 Que as estrellas fulgentes vao fazendo:
 Olha a carreta, atenta a Cinosura,
 Andromeda, e seu pay, e o drago horrendo:
 Vê de Cassiopea a fermosura,
 E do *Oriente* o gesto turbolento,
 Olha o Cisne morrendo que sospira,
 A Lebre, e os Caês, a Nao, e a doce Lira.

Em ambos os trechos, respeita-se o ambiente mitológico tradicional próprio da constelação que traz consigo a tempestade: aos adjetivos “ensífero” e “turbolento” conjuga-se, na primeira ocorrência, um quadro nitidamente marinho.

[2007]

²⁰ Texto conforme à *editio princeps* dos *Lusíadas*, *Ee* = S. Todas as citações são tiradas da reprodução em fac-símile das duas edições de 1572, publicadas em paralelo pela IN-CM, Lisboa, 1982. [itálico nosso].

A MODERNA CRÍTICA TEXTUAL, O PROBLEMA DAS VARIANTES FORMAIS, E O *USUS SCRIBENDI* DE CAMÕES

Foi, efectivamente, o filólogo francês Gaston Paris que pela primeira vez referiu a pertinência de destrinçar as variantes “de forma” (ou “formais”), concernentes ao plano do ‘significante’, das variantes “de substância” (ou “substanciais”), que comportam alteração no plano do ‘significado’¹.

Trata-se, no entanto, de aplicarmos à crítica do texto o mesmo critério de análise estabelecido por Ferdinand de Saussure, nomeadamente no que diz respeito ao signo linguístico, que é constituído pela combinação de um conceito – o ‘significado’, e de uma imagem acústica – o ‘significante’².

As variantes, ou seja, as divergências que surgem nos diversos testemunhos da tradição, podem, de facto, afectar tanto a forma como a substância de uma lição.

É, com efeito, na pertinência dos elementos formais que consiste uma das diferenças básicas entre a filologia clássica e a filologia românica, ou seja, entre a ecdótica aplicada aos textos latinos e gregos, e a crítica textual que se pratica no âmbito das literaturas neolatinas.

¹ A terminologia utilizada em francês opõe “de forme” (formal) a “de fonds” (substancial). Mas no volume de Emmanuel Pereira Filho, *As Rimas de Camões* (Cancioneiro de ISM & Comentários, Rio de Janeiro, Aguilar, 1974) outros termos são utilizados: mencionam-se aí as variantes “externas” (de forma) e “internas” (de substância). Muito embora o uso contraste com a ortodoxia lachmanniana, pois, conforme a definição de Giorgio Pasquali, chamam-se “internos” todos os dados relativos ao texto na sua globalidade, e “externos” todos os elementos que concernem ao manuscrito enquanto suporte material do texto (o que, de facto, entre os romanistas actuais, é objecto da chamada ‘filologia material’). [Vd. a nota adita no fim deste artigo].

² É preciso, entretanto, sublinhar que o binómio ‘significante’-‘significado’ é utilizado em linguística num sentido basicamente diferente com relação à crítica literária de inspiração laciana.

Nas línguas clássicas, o número das variantes formais é realmente limitado, pois o latim, como aliás o grego, para a representação da língua literária tinha um sistema gráfico já estandardizado, com regras fixas estabelecidas e reconhecidas por todos.

Nas literaturas românicas acontece precisamente o inverso, nomeadamente na época medieval, período em que as várias línguas derivadas do latim iniciam um percurso evolutivo diverso e, distanciando-se cada uma, demandam a sua identidade.

No momento em que, do latim, se desenvolvem as várias línguas românicas, aparecem novos fonemas que reclamam novos grafemas para a sua representação. Daí procede a necessidade premente para os copistas – os antigos amanuenses – adaptarem o sistema gráfico próprio do latim às novas realidades linguísticas.

As letras do alfabeto constituem um sistema de sinais gráficos elementares com que se representa a linguagem falada, ou seja, a articulação fónica de uma língua. Perdura sempre, no interior do sistema, uma margem de aproximação e até, por vezes, uma falta de clareza, podendo os sinais gráficos representar um fonema de maneira incompleta, ou dúbia, senão decididamente ambígua, o que interfere com o princípio de univocidade da língua, garante da comunicação.

É só a partir do século XVI, muito embora não na totalidade das regiões da Europa, que se vão fixando as regras ortográficas para as modernas línguas literárias. E até concretamente nos manuscritos e nos livros impressos do século XIX podemos ainda encontrar oscilações gráficas de relevo (sem falarmos das verdadeiras reformas ortográficas adoptadas de maneira oficial, o que não pertence ao nosso assunto).

Além do aspecto meramente gráfico, existe outro tipo de variantes formais. Trata-se das variantes fonéticas e morfológicas, que reproduzem as várias fases da evolução duma palavra e as formas diferenciadas que o vocábulo comporta no devir linguístico no espaço e no tempo. Por isso, denominam-se também diatópicas e diacrónicas, com alusão ao modelo do diassistema, elaborado por Segre³.

A este tipo pertencem quer as formas dialectais, enquanto realizações próprias duma certa região, quer os arcaísmos, enquanto realizações próprias duma certa época.

³ Vd. Cesare Segre, *Critica testuale, teoria degli insiemi e diassistema* [1976], in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 53-70.

No que diz respeito à moderna crítica textual, o método chamado neolachmanniano – especialmente elaborado a partir dos textos medievais em língua românica (oc e oil) – comprovou a necessidade de uma análise cuidadosa das variantes formais, tanto na perspectiva de reconstituir o original perdido, como no âmbito relativo ao estudo da tradição manuscrita e impressa.

De facto, as variantes formais no seu conjunto podem facultar indícios preciosos para a história da transmissão de uma obra, tanto manuscrita como impressa; igualmente, em certos casos, elas podem corroborar a escolha de uma variante aparentemente adíafora, ou indiferente.

Para mostrarmos um exemplo evidente desta fenomenologia, que é muito frequente na tradição manuscrita da antiga lírica provençal, aproveitamos uma passagem de Arnaut Daniel, célebre trovador do século XII. Na canção 17 de Arnaut, o v. 14 lê-se da forma seguinte:

e pos en lei no taing com ren esmer

Na edição crítica por si organizada, Maurizio Perugi propõe a tradução “e visto che alle sue qualità non posso fare alcuna tara”, isto é, “pois para mim não há como diminuir (depreciar) as qualidades que ela possui”⁴.

A ‘editio vulgata’⁵, por seu lado, traduz “e poiché in lei nulla convien si raffini” (“pois não precisa nela afinar nada”, ou seja, nela tudo já é perfeito), interpretando a palavra em rima *esmer* como presente do conjuntivo do verbo *esmerar* ‘purificar, afinar, aprimorar’ < lat. MERU ‘puro’ (vd. port. *mero* ‘puro, sem mistura’).

A dúvida aqui persiste no que concerne ao timbre da vogal em rima: *esmer* derivado de *esmerar* apresenta *e* tónico aberto (/ɛ/ < É breve latino); ao contrário, a série das palavras em rimas na canção de Arnaut Daniel, *voler. aver. ver* etc., exige evidentemente um /e/ fechado. Qual é, portanto, a solução? Trata-se de duas formas homógrafas de verbos diferentes: não *esmerar*, mas sim *esmermar*, que não consta nos dicionários do antigo provençal,

⁴ Texto e tradução conforme a edição crítica em dois volumes de Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978.

⁵ Como se sabe, a ‘editio vulgata’ moderna remonta à Ugo Angelo Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle, M. Niemeyer, 1883, obra-prima da filologia do século XIX, infelizmente quanto claramente mudada para pior nas sucessivas edições de G. Toja (Firenze, 1960), M. Eusebi (Milano, 1984 e 1996) e J. J. Wilhelm (New York, 1981).

poder-se-á porém atestar em várias línguas românicas: port. (Trás-os-Montes) *esmermar* / *esmelmar* ‘encolher o pano, diminuir, faltar a medida’; gascão *esmermà* (Palay) e francês antigo *esmermer* (Godefroy) ‘diminuer, retrancher, ôter le sur-plus’.

Trata-se, com efeito, de um verbo composto *esmermar* < *EX-MINI-MARE, derivado de *mermar* < MINIMARE, que ainda existe no castelhano, no português europeu e brasileiro, com o sentido de ‘tornar-se mais pequeno, reduzir-se’, ou então, ‘perder em valor, diminuir, minguar’. O substantivo deverbal *merma* designa ‘quebra, diminuição’, ‘a quantidade que se perde, no peso ou no valor de mercadoria ou de qualquer outra coisa’ (Morais Silva) – que corresponde exactamente ao sentido da palavra no texto provençal proposto por Perugi.

Subsiste apenas para explicitar, no verso de Arnaut Daniel, a forma *esmer* em lugar de *esmerm*, que seria a forma corrente do presente do conjuntivo de *esmermar*. Aqui temos precisamente um exemplo de variante fonética diatópica, pois a redução do grupo *-rm* > *-r* é fenómeno oitânico (da língua d’oïl), atestado raramente na língua dos trovadores (veja-se, por exemplo, *estor* por *estorm* na *Provenzalische Lautlehre* de Carl Appel).

No caso em apreço, dois verbos homógrafos e uma variante fonética diatópica, ou seja, elementos que pertencem ao campo gráfico-formal, contribuem para a correcta interpretação do verso danielino. Muitos são os exemplos que, a par deste, poderiam ser averiguados a fim de patentear a importância do aspecto ‘formal’ para além do plano ‘substancial’, normalmente privilegiado pelos filólogos.

No momento da reconstituição do texto, uma vez estabelecida – com base nas variantes substanciais – a lição que se supõe remontar ao original perdido, é necessário também escolher a roupagem formal e gráfica com que esta lição será impressa na edição crítica definitiva.

Como é consabido, sem regra que possa considerar-se válida para todo e qualquer texto, o editor limita-se tradicionalmente a adoptar o sistema gráfico dum só manuscrito entre o conjunto dos testemunhos da tradição. Quase sempre, o editor acaba por privilegiar o manuscrito mais correcto, mais nítido, mais regular no seu sistema gráfico; e, por isso mesmo, com certeza o mais infiel no que respeita ao original, sendo justamente o mais ‘regularizado’. Este hábito, já consolidado na edição de textos, consegue alterar de maneira irreparável o originário aspecto formal da obra que se publica.

São, aliás, raros os casos em que guardamos o ‘original’ duma obra antiga, quer medieval quer quinhentista, no sentido de termos o manuscrito autógrafo ou idiógrafo dessa obra, ou então, uma edição impressa com a supervisão do autor e por ele autorizada.

Da época medieval só cumpre lembrar o caso excepcional de Francesco Petrarca e do seu *Canzoniere*, ou antes, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, conforme o título que ele próprio deu aos seus poemas em língua vernácula. Das rimas de Petrarca existem ainda dois exemplares manuscritos, que se conservam ambos na Biblioteca Apostólica Vaticana: o designado “codice degli abbozzi” (Vat. Lat. 3196) contém os rascunhos, os esboços, isto é, as variantes genéticas do *Canzoniere*, elaborado por Petrarca como “copia di servizio” para ser utilizada privadamente pelo poeta. O outro exemplar (Vat. Lat. 3195) contém o texto definitivo dos poemas, organizado especificamente para a publicação: é um manuscrito em parte autógrafo e em parte idiógrafo, sendo algumas secções compiladas por Giovanni Malpaghini, amanuense profissional, com a monitorização constante do autor (‘cópia vigiada’).

No momento em que o manuscrito definitivo das rimas de Petrarca foi entregue à imprensa, pela primeira vez em 1472 (“in Padova, per Bartolomeo da Valdezoco e Martino di Siebeneichen”), o códice foi reproduzido com grande fidelidade no que diz respeito ao título, à lição e à estrutura da obra, sendo pelo contrário ignorado o aspecto gráfico e formal que, neste caso, era de cunho do próprio Petrarca. A roupagem gráfica dessa edição de 1472, por conseguinte, já desrespeita a vontade do autor, por exemplo no uso – tipicamente petrarquiano – das grafias latinizadas.

A edição do *Canzoniere* de Petrarca organizada por Bembo em 1501 (a célebre Aldina) começa já a distanciar-se do original de maneira sensível, tanto no plano das variantes substanciais, quanto nos aspectos gráfico-formais, conforme a norma literária que Bembo tentava impor naquela altura e que vieram a substituir as características do autógrafo petrarquiano.

Finalmente, a edição preparada por Vellutello em 1525 subverte até a ordem dos poemas e a estrutura bipartida do *Canzoniere*, que – como se sabe – contém duas partes efectivamente distintas, as rimas “in vita” e “in morte” de Laura.

Neste caso mesmo em presença do autógrafo, a compilação que se colocou como fundamento e ponto de referência de toda a lírica europeia sofreu iniludíveis e profundas mudanças nas dezenas de edições que vieram

a lume entre 1470 (data da *princeps*) e o final do séc. XVI⁶. Só a moderna edição crítica do *Canzoniere*, organizada por Gianfranco Contini, recupera a lição, assim como a matriz gráfica do códice autógrafo de Petrarca⁷.

Se o caso de Petrarca, como ficou patente, é único no âmbito da literatura vernácula medieval, assim também em épocas mais recentes a sobrevivência de autógrafos destinados à imprensa, ou a existência de edições vigiadas pelo próprio autor, constitui a exceção e não a regra. A história da lírica quinhentista portuguesa é por si só uma evidência de carácter comprobatório, a começar pelo poeta que está acima de todos – Luís de Camões.

Além da questão autoral, que diz respeito ao cânone, e da questão textual, que concerne propriamente à reconstituição do original perdido, o editor deve enfrentar também o problema da roupagem formal e gráfica do texto criticamente estabelecido.

No caso da lírica camoniana, não tendo autógrafos nem idiógrafos (como é o caso de Petrarca), e tampouco uma edição definitiva das *Rimas* que o próprio autor tivesse autorizado para a publicação, só podemos apoiar-nos no “*usus scribendi*” de Camões.

Infelizmente, faltam até hoje estudos exaustivos da língua de Camões e – em geral – da língua portuguesa do século XVI⁸. Torna-se, então, indispensável o recurso às obras publicadas em vida do Poeta; excepto o poema épico de *Os Lusíadas*, são apenas três os textos líricos impressos antes de 1580, a saber, a *Ode ao Conde do Redondo* (D. Francisco Coutinho, Vice-Rei da Índia), que figura nos *Colóquios dos Simples* de Garcia d’Orta (em Goa, no ano de 1563), e um *Soneto* e uns *Tercetos*, dedicados a D. Leonis Pereira, que surgem na *História da Província Santa Cruz* de Pero de Magalhães de Gândavo (em Lisboa, no ano de 1576).

⁶ Até aos dias de hoje, são conhecidas nada menos que 281 publicações do *Canzoniere* e dos *Triumpho* entre 1470 e 1600.

⁷ Vd. F. Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e introd. di G. Contini, Torino, Einaudi, 1964 [sobre as gralhas desta edição e as emendas sucessivamente introduzidas por Contini, 1971-1973, remete-se à “Nota al testo” de M. Santagata, no seu comentário do *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 2004², pp. cxc-cciv. Vd. também a nova edição crítica de Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 2008, e o relativo ensaio *Il canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, publicado no mesmo ano e pelo mesmo editor].

⁸ Com a luminosa exceção da tese de doutoramento de Paul Teyssier, publicada com o título *La Langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959 (agora em versão portuguesa, P.Teyssier, *A Língua de Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 2005, na colecção “filologia portuguesa”).

O conjunto destes textos não é suficientemente extenso para nos fornecer parâmetros que orientem a escolha das variantes formais e gráficas numa edição da lírica camoniana. Por isso, o idiolecto de Camões, no sentido do código linguístico e estilístico que ele utiliza no poema épico, não apenas quanto à forma das palavras (gráfica, fonética ou morfológica), mas também quanto à estrutura sintáctica e à técnica do verso, impõe-se como a única directriz no trabalho da edição crítica.

O que cumpre fazer, portanto, é explicar – e até editar – Camões por Camões e, no que diz respeito à escolha das variantes formais, verificar sempre através de *Os Lusíadas* qual é o uso atestado pelo próprio autor.

Por exemplo, no soneto “Alegres campos, verdes arvoredos”, que figura como primeiro texto na edição crítica da lírica camoniana publicada por Leodegário A. de Azevedo Filho⁹, mercê das variantes dos manuscritos, que nessa edição andam registadas *in extenso*, podemos agora experimentar na prática o princípio que antes enunciamos apenas em teoria.

Logo no primeiro verso do soneto, encontra-se a variante gráfica *arboredos* (que é a forma latinizada) em contraponto a *arvoredos* (que é a forma fonética). O Prof. Leodegário, baseando-se no uso de *Os Lusíadas*, aceita *arvoredos* grafado com letra -v-, pois é a única forma documentada no poema épico. Entretanto, a partir das variantes manuscritas *descurrendo* e *discorrendo* do v.4, o editor propõe no texto crítico a forma latinizada *discurrendo*, pois é a única que surge em *Os Lusíadas* (tratar-se-ia, neste caso, de um exemplo de emenda conjectural que concerne ao plano meramente gráfico).

Podemos então observar, desde já nestes dois casos que acabamos de examinar, que há no “usus scribendi” de Camões a coexistência e interacção de vários elementos, em parte divergentes, que produzem uma contínua tensão dentro do sistema gráfico e formal do autor.

Com efeito, os latinismos gráficos (como *discurrendo*) coexistem com as formas fonéticas (como *arvoredos*), enquanto se observam oscilações irreduzíveis na grafia de algumas palavras (*non / nam / não; ágoa / água* etc.), que só se podem explicar cabalmente pela persistência da tradição escrita medieval até no século XVI.

Esta constatação é um facto que merece ser realçado. Nos poetas humanistas como Camões, a tradição escrita renascentista – que introduz as

⁹ Vd. Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, Lisboa, INCM, vol. 2, t. 1, 1987.

formas cultas e os latinismos junto às outras inovações nas formas métricas (a *medida nova*, o soneto, a ode, etc. ...) e nos géneros literários (a comédia pastoril, o idílio, a elegia...) – convive ainda com a tradição herdada da Idade Média. Daí deriva a tensão dinâmica entre a inovação e a tradição, entre o presente e o passado, entre os dois pólos que representam, por um lado, as raízes culturais do próprio país (a lírica galaico-portuguesa e a poesia palaciana), e, por outro lado, a moda imperante do Renascimento italiano (nomeadamente, o petrarquismo).

Existe um vínculo directo que liga a língua poética do século XVI à Idade Média, o que explica o forte conservadorismo nas formas não só gráficas, mas também fonéticas e morfo-lexicais, herdadas do galaico-português. É o caso da forma contraída *ô* por *ao* no plano fonético, ou do adjectivo *ledo/leda* no campo morfo-lexical.

Mas este seria assunto profícuo para outra conferência. Portanto, vou dar por encerrada a minha comunicação, agradecendo a atenção de todos.

[1997]

LA CENSURE DANS LA TRANSMISSION DE L'ŒUVRE DE LUÍS DE CAMÕES

Bien que le Saint-Office de l'Inquisition portugaise ait été créé en 1536, ce n'est qu'après la nomination du Cardinal-Infant Dom Henrique comme Inquisiteur Général (le 22 juin 1539), qu'on peut attester l'existence d'une censure inquisitoriale, préventive et répressive en même temps. En effet, l'approbation explicite du Saint-Office, montrant l'intervention de la censure préalable à l'impression, figure dans tous les livres publiés au Portugal à partir de 1540. La bulle *Inter sollicitudines*, promulguée en 1515 par Léon X, défendait expressément "à tous imprimeurs, éditeurs ou autres, d'imprimer des ouvrages, traités ou écrits sans examen et sans autorisation préalable, sous peine d'excommunication". Le démarrage tardif et la productivité réduite de l'imprimerie portugaise au début du XVI^{ème} siècle peuvent expliquer le retard apparent par rapport à l'application de cette bulle¹.

¹ Quelques références déjà classiques constituent la bibliographie essentielle sur le sujet ; par ordre chronologique: Francisco M. de Sousa Viterbo, *Frei Bartolomeu Ferreira. O primeiro censor dos Lusíadas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1891; António Baião, "A Censura literária inquisitorial", *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, XII (1918), pp. 518-527; António Joaquim Anselmo, *Bibliographia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926 (reedição Lisboa, 1977); Israel Salvador Révah, *La censure inquisitoriale portugaise au XVI^{ème} siècle*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1960; José Sebastião de Silva Dias, *A Política cultural da época de D. João III*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1969; Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus, 1980; Graça Almeida Rodrigues, *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980; Raul Rêgo, *Os Índices expurgatórios e a cultura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982; Isaías da Rosa Pereira, *Documentos para a história da Inquisição em Portugal (Século XVI)*, Lisboa, s.n., 1987; *Censura y literaturas peninsulares*. Diálogos hispánicos de Amsterdam, n.º 5, Amsterdam, Rodopi, 1987; *Index de l'Inquisition portugaise, 1547, 1551, 1561, 1564, 1581*, Genève, Droz, 1995 (9 vols.); *Le contrôle des idées à la Renaissance*, éd. par J. M. De Bujanda, Genève, Droz, 1996.

Par ailleurs, de 1521 à 1536, il n'y avait au Portugal qu'un seul imprimeur, le français Germain Gaillard (ou Germão Galharde), ce qui facilitait d'une manière évidente la tâche des inquisiteurs. Un deuxième imprimeur, Luís Rodrigues, commença son activité en 1539, date à laquelle furent publiés le *Insino christiano* et la *Grammatica da lingua portuguesa* de João de Barros, l'un et l'autre dûment munis de l'approbation "pela Santa Inquisição".

Ce retard initial ayant été vite rattrapé, la censure inquisitoriale fut appliquée au Portugal avec une rigueur et une méticulosité tout particulières, ce qui peut être considéré comme un caractère spécifique de l'histoire portugaise, à partir de la moitié du XVI^{ème} siècle, jusqu'à la création, par le Marquês de Pombal en 1768, de la *Real Mesa Censória*: celle-ci allait prendre le relais, en transférant au pouvoir laïque les prérogatives séculaires de l'Inquisition religieuse.

C'est en 1564 que Dom Henrique adopte et publie l'index du Concile de Trente. Il convient de se rappeler que le Portugal est le seul pays d'Europe où celui-ci sera appliqué dans son intégralité. Parmi les règles introduites par le Concile, la dixième prescrit que "tout ouvrage, avant d'être imprimé, doit recevoir l'approbation de l'évêque et de l'inquisiteur du lieu". La censure épiscopale devient donc obligatoire, s'ajoutant à la censure inquisitoriale.

Une nouvelle loi (*Alvará* de Dom Sebastião, du 4 décembre 1576) prescrit douze ans plus tard que tout ouvrage, avant d'être imprimé, doit obtenir l'approbation des officiers du Tribunal supérieur de Justice, appelé *Desembargo do Paço*.

Par conséquent, à partir de 1576, la publication d'un ouvrage au Portugal devait être soumise, au préalable, à la triple censure du Saint-Office (l'Inquisition central), de l'Ordinaire (l'autorité de l'évêque) e do *Desembargo do Paço* (le pouvoir du roi). C'est sur ces bases de fait et de droit que se fonde le plus important des index portugais, celui de 1581. Préparé, entre autres, par Frei Bartolomeu Ferreira, cet index comprend, en plus d'un commentaire des règles prévues par le Concile de Trente, une liste finale d'avertissements, dont le troisième exhorte à s'abstenir de lire tout ouvrage "em que há desonestidades ou amores profanos".

Il suffit de vérifier ces dates, pour se rendre compte que l'année 1581, avec la parution du 4^{ème} index portugais, marque une séparation très nette entre la première phase de la censure, visant surtout les aspects non-orthodoxes du point de vue religieux, et la seconde, qui se double désormais d'une observance stricte de la rigueur morale: celle-ci étant évidemment opposée à toute allusion à l'amour profane, on peut comprendre aisément

les raisons pour lesquelles la plupart des poètes lyriques portugais du XVI^{ème} siècle sont longtemps demeurés inédits.

Luís de Camões, le poète national portugais, n'échappe pas à la règle; bien au contraire, la date de 1581 se révèle de la plus haute importance pour étudier la transmission de son œuvre. On connaît les problèmes liés à l'édition de *Os Lusíadas*, le poème épique dont, faute de tout manuscrit ou *livro de mão*, seules nous restent les deux premières impressions de 1572 (*Ee*, *E*). Dans cette période cruciale de 1571 à 1603, l'Inquisiteur était le dominicain Frei Bartolomeu Ferreira.

L'attitude de celui-ci par rapport aux *Lusíades* change d'une façon radicale entre la première édition de 1572², et la deuxième de 1584³, celle qu'on appelle l'édition "dos Piscos". L'édition 'princeps' de 1572 semble ne pas avoir subi de modifications importantes: en tout cas, l'auteur étant encore en vie, il aurait lui-même pu intervenir pour adapter l'ouvrage aux dispositions de l'Inquisiteur résultant de la censure préalable, afin d'obtenir la licence d'impression.

Par ailleurs, tout en donnant son approbation à l'édition 'princeps', Frei Bartolomeu Ferreira se voit néanmoins obligé d'avertir le lecteur que, à cause de leur ambigüité, certains passages des *Lusíades* auraient pu être mal interprétés: il n'appartient, en effet, qu'au sens catholique d'éclairer certains mots, tels que *fado*, *destino*, *fortuna*, suivant le principe de la Providence divine.

L'Inquisiteur évite également, à cette époque, toute censure visant les personnages mythologiques, en expliquant que l'auteur "usa de hũa fição dos deoses dos Gentios. E ainda que Sancto Augustinho, nas suas Retractações, se retracte de ter chamado [...] as Musas Deosas, toda via como isto he Poesia & fingimento, & o Autor como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo poético, não tivemos por inconveniente yr esta fabula dos Deoses na obra, conhecendoa por tal, & ficando sempre salva a verdade de nossa sancta fee, que todos os Deoses dos Gentios sam Demonios. E por isso me pareceo o Livro digno de se imprimir, & o Autor mostra nelle muito engenho, & muita erudição nas sciencias humanas".

Au moment où, en 1584, Manuel de Lyra décide de réimprimer le poème, deux événements cruciaux viennent de se produire: la mort de

² *Os Lusíadas*, com privilégio real, impressos em Lisboa [...], em casa de António Gonçalves, impressor, 1572 [*Ee* = S pelicano à esquerda, 'editio princeps'; *E* = D pelicano à direita, reimpressão corrigida da 'princeps'].

³ *Os Lusíadas* [...], Manuel de Lyra, Lisboa, 1584 [edição dos Piscos].

Camões, en 1580, et la publication de l'index inquisitorial en 1581. Cela explique comment le même censeur, Frei Bartolomeu Ferreira, qui s'était pourtant montré assez tolérant lors de la première édition, a pu changer aussi radicalement son attitude par rapport à la nouvelle édition "dos Piscos": en effet, cette version des *Lusiades* a été mutilée et altérée d'une façon non moins massive que cohérente.

Dès 1581, un catalogue détaillé et complet décrit avec minutie tout ce qui, d'après l'index inquisitorial, faisait désormais l'objet de "correção" et d' "expurgo" (c'est-à-dire, l'obligation de corriger et d'expurger):

1. les épithètes élogieux attribués aux hérétiques;
2. les allusions au libre arbitre, au destin, au hasard, ainsi que toute expression liée aux superstitions du paganisme;
3. les propos médisants à l'égard de personnalités ecclésiastiques ou princières;
4. les affirmations contraires à la doctrine chrétienne, à la vérité de la foi, et à la moralité;
5. les affirmations contraires à la liberté, à l'immunité et à la juridiction de l'Église;
6. les mots lascifs ainsi que les paroles injurieuses et susceptibles de porter atteinte aux mœurs.

On peut donc aisément mesurer quelle distance idéologique sépare les *Lusiades* de 1572 de l'édition mutilée "dos Piscos", où aucune trace ne survit de ce qui avait caractérisé jusque-là l'activité des censeurs, notamment une certaine bienveillance envers les licences de style poétique, ainsi qu'une bonne dose de tolérance pour les aspects décoratifs de la mythologie païenne.

Dorénavant, le travail du censeur ne se limitera plus à biffer certains mots ou certains passages jugés dangereux pour l'orthodoxie (ce qui comporte en tout cas, dans l'édition "dos Piscos", la suppression de pas moins de dix-neuf strophes); il interviendra encore directement sur le texte, soit en changeant des mots, soit en substituant des portions, même importantes, de vers "incorrects". Agissant en véritable remanieur du texte original, le censeur finit ainsi par altérer, d'une façon aussi consciencieuse qu'implacable, l'ouvrage destiné à l'impression.

En parcourant d'un bout à l'autre les *Lusiades* de 1584, on s'aperçoit sans peine que le mot *deus* et ses dérivés, ou ses équivalents sémantiques, ont été systématiquement remplacés par d'autres mots plus anodins. Par exemple, l'expression *clara dea*, utilisée pour Vénus, a été substituée par *nunca fea*,

en vue de supprimer l'attribut divin de la déesse en faveur de sa célèbre, et bien plus innocente, beauté (I, 34, 3).

Mais il peut aussi arriver que l'intervention de la censure produise sur le texte des ravages beaucoup plus importants, en brisant parfois des liens essentiels entre le vers et le contexte. Dans le couplet suivant, *Do rosto respirava hum ar divino / que divino tornava hum corpo humano* (I, 22), le censeur a remplacé le mot à la rime, *divino*, par *contino*, avec le double résultat de banaliser le sens originaire du vers ("de son visage s'exhalait un air divin"), et de supprimer la reprise de l'adjectif au début du vers suivant.

Il est enfin des cas encore plus éclatants où le censeur a carrément éliminé une ou plusieurs strophes, faute de pouvoir les remanier d'une façon satisfaisante. Dans le chant II des *Lusiades*, par exemple, le célèbre épisode contenant la prière de Vénus, qui intercède auprès de Jupiter en faveur des Lusitanes, ainsi que la prophétie de celui-ci, ont été intégralement supprimés, ce qui a produit dans l'édition "dos Piscos" une lacune de dix strophes. La strophe 44 de l'édition 'princeps' correspondant à la strophe 34 dans la deuxième édition, le texte change de façon à dissimuler la mutilation subie par l'original:

***Ee* (1572), II 44**

Fermosa filha minha nam temais
Perigo algum, nos vossos Lusitanos,
Nem que ninguém comigo possa mais,
Que esses chorosos olhos soberanos:
Que eu vos prometo filha que vejais
Esquecerem-se Gregos & Romanos,
Pelos illustres feitos que esta gente
Hade fazer nas partes do Oriente.

***Piscos* (1584), II 34**

Famosos Portugueses não temais
Perigo algum jamais em Lusitanos
Nem que nenhum que elles possa mais
Em quantas gerações ouver de humanos
Que eu vos fico amigos que vejais
Esquecerem-se Gregos & Romanos
Pelos ilustres feitos que esta gente
Ha de fazer nas partes do Oriente.

Toute allusion à Jupiter, père de Vénus, a disparu dans le texte remanié, où la prophétie divine se transforme en simple annonce, non moins solennel qu'anonyme, de la future grandeur du peuple portugais. En même temps, dans le but de colmater la lacune et masquer la coupure effectuée, le censeur introduit, juste avant la prophétie, une strophe apocryphe, de façon à renouer les deux bouts de la chaîne interrompue:

Orava o ilustre Gama desta sorte
 Quando hia voz ouvio que do alto vinha
 Dizendo-lhe, Não temas ver a morte
 Tão propinqua a ti, & tão vezinha,
 Animate, & esforça varão forte,
 Que tal empresa, a tal varão convinha.
 Ouvindo isto a Gama atento estava.
 E a voz, que bem se ouvia assim soava.

La prière de Vénus à son père devient ainsi la prière de Vasco de Gama à Dieu, alors que la promesse de Jupiter (qui était, à l'origine, une concession aux beaux yeux de sa fille bien-aimée) se transforme en une prédiction à l'allure vaguement providentielle.

On pourrait, bien sûr, prolonger cette liste d'exemples tirés du poème des *Lusiades*, mais ce qui nous intéresse ici, et qui constitue l'objet principal de cet exposé, est plutôt l'influence exercée par la censure sur l'œuvre lyrique de Luís de Camões.

Beaucoup moins connu par rapport à la tradition des *Lusiades*, ce chapitre de l'histoire du texte camonien n'a pas encore été suffisamment exploité. Après les travaux de pionnier du philologue brésilien Emmanuel Pereira Filho, seuls Jorge de Sena, dans ses écrits sur Camões, et le tout dernier éditeur des *Rimas*, Leodegário A. de Azevedo Filho, ont pris en compte ce problème, qui joue pourtant un rôle majeur dans la transmission de la lyrique camonienne⁴.

Il faut d'abord se rappeler que l'œuvre lyrique de Camões a été publiée, pour la première fois, en 1595, soit quinze ans après la mort de l'auteur (survenue en 1580), lorsqu'était toujours en vigueur le très restrictif index inquisitorial de 1581 – le même qu'on a vu à l'origine de l'édition purgée et mutilée "dos Piscos".

La responsabilité de l'examen préalable des *Rimas* revint cette fois à Frei Manuel Coelho, qui signa l'avis pour la licence d'impression dans les termes suivants: "Vi por mandado de Sua Alteza o livro intitulado *Rimas*,

⁴ Vd. Emmanuel Pereira Filho, *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1974; Jorge de Sena, *Trinta anos de Camões*, vol. II, Lisboa, Edições 70, 1980; *Lírica de Camões*, edição crítica org. por Leodegário A. de Azevedo Filho, Lisboa, INCM, 1985-: vol. 1. *História, metodologia, 'corpus'* (1985); vol. 2. *Sonetos*. Tomo I (1987), Tomo II (1989); 3. *Canções*. Tomo I (1995), *Odes*. Tomo II (1997). Autres volumes prévus dans le plan de cette édition: vol. 4. *Tercetos e Oitavas*, vol. 5. *Éclogas*, vol. 6. *Redondilhas*, vol. 7. *Glossário*.

de poesia de Luís de Camões, assi como vai não tem cousa alguma contra a nossa santa Fé Católica, ou contra os bons costumes e guarda deles, antes com sua poesia pode ensinar, e com a variedade deleitar a muitos”.

En dépit de cette bienveillance apparente (rien ne fait supposer, dans cet avis, une intervention quelconque de la part du censeur), l'œuvre avait pourtant été corrigée et purgée à plusieurs endroits. Il nous reste des preuves irréfutables de ce travail occulte de la censure, qu'on a passé volontairement sous silence.

Pour cet aspect spécifique nous disposons, en effet, de deux importants points de repère: d'une part, les manuscrits du XVI^{ème} siècle qui ont fait circuler la lyrique camonienne, toujours inédite, dans les milieux littéraires de l'époque (*livros de mão*); et d'autre part, la deuxième édition des *Rimas*, qui, parue trois ans après la première, en 1598, présente une augmentation sensible de nouveaux textes, recueillis et publiés à partir du “Manuscrito Apenso” (aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Portugal)⁵.

Bien évidemment, les critères adoptés par le censeur étaient les mêmes qu'on avait appliqués aux *Lusiades*, dans le strict respect des règles imposées par l'index inquisitorial de 1581. Mais l'objet de la censure étant différent, aussi bien le mode d'intervention que les effets sur le texte sont à considérer comme tout à fait particuliers.

Les *Rimas* de Camões, comme d'ailleurs toute œuvre lyrique portugaise de l'époque, s'inspirent des modèles italiens (surtout pétrarquistes) et chantent l'amour pour une femme: la première cible de la censure n'était donc plus l'hérésie religieuse s'exprimant par le recours à la mythologie classique et aux divinités païennes, mais plutôt l'amour profane en tant qu'opposé à l'amour divin, le seul qui fût admis par l'orthodoxie catholique. C'est pourquoi, dans le texte des *Rimas*, des corrections sérielles ont été effectuées, en vue de remplacer les mots dangereux ou prohibés, par d'autres dépourvus de toute signification soit hérétique soit érotique.

Ainsi, le verbe *adorar*, réservé en principe aux attributs de Dieu, a normalement été biffé, donnant lieu à une correction sérielle⁶:

⁵ MA = Manuscrito apenso, c'est-à-dire, annexé à un exemplaire de la première édition des *Rhythmas* de Camões, publiée en 1595 (Biblioteca Nacional de Portugal, Ms. Cam. 10-P). Date: entre 1595 et 1598.

⁶ Pour les sigles employées, v. la liste finale des manuscrits et des éditions anciennes des *Rimas* de Luís de Camões.

LAF⁷ son. 3 (= CP 83)⁸ *Amor, co a esperança já perdida*, v. 11:
 em quanto quis aquela *qu(e) eu adoro* (CrB f.62v, LF f.126v, RH f.14)
 em quanto quis aquela *em quem eu moro* (RI f.13v)

LAF son. 4 (= CP 68) *Apartava-se Nise de Montano*, v. 10:
 dezia me quis dexar a quem *adoro* (CrB f.24v)
 de mim se foi (dizia) quem *adoro* (LF f. 201)
 dizia me quis deixar a em que *ad[oro]* (Jur f.91v)
 (dezia) quis deixarme a em que *adoro* (RH f.15)
 (dezia) quis deixarme a em qu'eu *moro* (RI f.14)

LAF son. 49 (= CP 10) *Quem pode livre ser, gentil Senhora*, v. 8:
 imagens são nas quais Amor *s'adora* (LF f.8v, M f. 8)
 imagens são, nas quais o Amor *se adora* (RH f.17v)
 imagens são d'amor em tod'a *hora* (RI f.16)

Les adjectifs tels que *divino*, *alto*, *eterno* etc., ont été remplacés par d'autres adjectifs présentant le même nombre de syllabes ainsi que la même terminaison à la rime:

LAF son. 3 (= CP 83) *Amor, co a esperança já perdida*, v. 2:
 o teu *sagrado* templo visitei (CrB f.63, LF f.126v)
 teu *soberano* templo visitei (RH f.14, RI f.13v)

LAF son. 40 (= CP 8) *Pede o desejo, Dama, que vos veja*, v. 3:
 é este amor tão *alto* e tão delgado (CrB f.61v, LF f.123v)
 é este amor tão *fino*, e tão delgado (RH f.8r, RI f.8v)

LAF son. 48 (= CP 160) *Quem jaz no grão sepulcro, que descreve*, v. 6:
 é Rei, que pos na paz *devido* estudo (CrB f.69v, LF f.202)
 é rei que pos na pax *divino* estudo (IT f.156)

CP son. 162 *Illustre e dino ramo dos Meneses*, v. 1:
 Illustre e *divino* ramo dos Meneses (MA f.7)
 Illustre, & *dino* ramo dos Meneses (RI f.2v)

⁷ LAF = *Lírica de Camões*, éd. citée à la note 4.

⁸ CP = éd. Costa Pimpão, *Luis de Camões, Rimas*, Coimbra, Almedina, 1973 [1^{ère} éd. 1954]. Il s'agit de l'édition vulgate toujours utilisée au Portugal. [Dernière réimpression, Coimbra, Almedina, 2005].

- CP son. 100 *Quando de minhas mágoas a comprida*, v. 9:
brado; não me fujais sombra *divina* (MA f.3v)
brado, não me fujaes sombra *benigna* (RI f.19)
- LAF canção 3 (= CP 1) *Fermosa e gentil Dama, quando vejo*, v. 29:
algun *herege* e torpe desatino (LF f.26v, M f.165v)
algun *nefando* e torpe desatino (RH f.22, RI f.27v)
- LAF canção 6 (= CP 7) *Manda-me Amor que cante docemente*, v. 95:
não [bem RH f.32v] podem dos *divinos* ser juyzes (LF¹ f.24, RIf.39)
nao podendo *divino* ser iuizes (Jur f.13)
não podem *de contino* ser juízes (DF2)
- LAF ode 6 (= CP 6) *Pode um desejo intenso*, v. 16:
divina fermosura (MA f.27)
de viva fermosura (Jur f.28, RI f.59v)

Le nom de Dieu a été soigneusement biffé, de même que toute autre allusion à la réalité divine:

- LAF son. 33 (= CP 67) *O raio cristalino s'estendia*, v. 7:
de *Deos*, de si, e do tempo magoada (CrB f.25)
do *Ceo* de si e do tempo magoada (LF f.201)
de sy, do *fado*, do tempo, magoada (MA f.19v)
de *dor* di si e do tempo magoada (Jur f.91v)
- LAF son. 38 (= CP 12⁹) *Os vossos belos olhos, que competem*, v. 6:
case cegos da humana *divindade* (LF f.41)
assi cegos a tanta *divindade* (RH f.21)
assi cegos a tanta *magestade* (RI f.17)
- LAF canção 4 (= CP 3) *Já a roxa menbã clara*, v. 54:
ó visão sancta Angélica e subida (LF f.30v)
ô glória soberan(a), alta, e subida (RH f.25v, RI f.31v)
- LAF ode 2 (= CP 8) *Aquele único exemplo*, v. 4:
Da *eternidade*, ter perpétuo dia (éd. Goa, 1563, f.IVv)
da *jama eterna* ter perpétuo dia (MA f.30v, Jur f.30, RI f.63)

⁹ Premier vers: *Vossos olhos, Senhora, que competem.*

Avant de conclure cette liste, que nous ne donnons ici qu'à titre purement indicatif, on ne saurait passer sous silence un exemple parmi les plus éloquents, qui a été soumis pour la première fois à l'attention des critiques par Emmanuel Pereira Filho, dans un livre aussi remarquable qu'il est peu diffusé (*Uma forma provençalésca na lírica de Camões*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1974).

Il s'agit d'une étude consacrée au poème qui, dès la première édition des *Rimas* (1595), a été connu comme "Ode II" (*Tão suave, tão fresca & tão formosa*). Vers la fin du XVII^{ème} siècle, dans son édition de l'œuvre camonienne, Faria e Sousa publia ce même texte en y rajoutant une VIII^{ème} strophe sous forme de *commiato*, qu'il venait de découvrir dans un manuscrit actuellement égaré. C'est grâce à cet appendice que la prétendue ode a pu enfin recouvrer son statut original de *canção*, bâtie sur le modèle de la *canzone* n° 29 de Pétrarque: par rapport à la structure originale, la censure avait donc provoqué une mutilation bien grave, la suppression du congé entraînant une altération de l'identité du texte.

Il n'est question que de deux vers (vv. 50-51), qui sentaient pourtant le blasphème:

Amor isento a huns olhos me entregou
Nos quays a Deos conheço.

D'ailleurs, Faria e Sousa, dans son commentaire, avait lui-même avancé l'hypothèse d'une mutilation due aux rigueurs de la censure: "y es creíble que le quitaron por decir, que en la belleza de aquellos ojos reconocía a Dios." (FS vol. II, p. 133, col. 1).

Ces modifications substantielles du texte (qui correspondent, du point de vue philologique, à des "variantes de fond") interviennent soit au moment où le poème est passé au crible de la triple censure officielle, avant de pouvoir enfin être imprimé; soit lorsque le poème est encore à l'état de manuscrit, suite à une forme de censure préventive que l'auteur lui-même, ou le copiste, adopte par mesure de prudence, de peur que le texte ne subisse des altérations plus graves de la part du censeur.

C'est pourquoi les exemples qu'on vient de citer, non seulement présentent des divergences entre la version des manuscrits et celle des éditions, mais aussi des rédactions manuscrites concurrentes, qui correspondent vraisemblablement à des étapes successives dans le processus d'élaboration du texte.

Sur la base de ces considérations, il est donc permis de poser, d'une manière sans doute plus claire, la question du texte des *Rimas* de Camões en se fondant sur un certain nombre de prémisses nouvelles, en vue de récupérer, dans la mesure du possible, l'original perdu. Une fois la nécessité admise de faire recours, d'une façon systématique, aux sources manuscrites (à côté de la tradition imprimée, qui a été la seule exploitée pendant des siècles), force est de reconnaître dans la censure préventive l'une des causes, et pas la moindre, de la variation textuelle.

Autrement dit, quelques poèmes parmi les plus beaux et les plus célèbres de la lyrique camonienne, dont on conserve plusieurs versions largement diversifiées, peuvent désormais s'expliquer, grâce à la notion de "variante d'auteur" ou "variante rédactionnelle", comme autant de tentatives d'amélioration progressive du texte, dont le but était, entre autres, d'éviter les coupures, ô combien plus graves et brutales, de la censure.

[1998]

ÉDITIONS ANCIENNES DES *RIMAS*

RH = *Rhythmas* [...], por Manuel de Lyra, à custa de Estêvão Lopes, Lisboa, 1595: divisée en cinq parties, cette édition fut probablement préparée par Fernão Rodrigues Lobo Soropita, sur la base des manuscrits disponibles à l'époque.

RI = *Rimas* [...], por Pedro Crasbeeck, à custa de Estêvão Lopes, Lisboa, 1598: en plus de reproduire RH, non sans y apporter des "corrections" importantes, cette édition accueille la presque totalité des poèmes et des leçons de MA (Manuscrito Apenso).

DF1 = *Rimas* [...], por Pedro Crasbeeck, à custa de Domingos Fernandes, Lisboa, 1607: cette édition reproduit RI (1598).

DF2 = *Rimas* [...], Segunda Parte, por Pedro Crasbeeck, à custa de Domingos Fernandes, Lisboa, 1616.

Rimas [...], Primeira Parte, António Álvares, à custa de Domingos Fernandes, Lisboa, 1621.

Rimas [...], Primeira e Segunda Parte, emendadas e acrescentadas por João Franco Barreto, por António Crasbeeck de Melo, Lisboa, 1666 e 1669.

Rimas [...], Terceira Parte, por D. António Álvares da Cunha [...], por António Crasbeeck de Melo, Lisboa, 1668.

FS = *Rimas Várias de Luís de Camoens, príncipe de los poetas Heroycos, y Lyricos de España* [...] commentadas por Manuel de Faria e Sousa, cavallero de la Orden de Christo. Lisboa, En la Imprenta Craesbeeckiana. Año MDCLXXXIX. Il s'agit de deux volumes, correspondant à une première et à une deuxième parties des *Rimes* de Camões, divisées par genre poétique (après les sonnets, qui occupent les tomes I-II du Vol. I, ce sont les chansons, les odes, les sextines, les élégies, les huitains et les premières huit éclogues qui se partagent les tomes III-IV-V du Vol. II). Il existe une "Reprodução fac-similada da edição de 1689", publiée par l'Imprensa Nacional - Casa da Moeda en 1972, à l'occasion du "IV centenário da publicação de *Os Lusíadas*".

LISTE DES MANUSCRITS CITÉS

CrB = Cancioneiro de Cristóvão Borges (Date: "24 de Dezembro de 1578"). Fait à Lisbonne, deux ans avant la mort du Poète, il se trouve actuellement dans la Biblioteca Rodríguez-Moñino, côte E-40-6767.

LF = Cancioneiro de Luís Franco Correa: Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Cod. 4413. Ami et camarade de Luís de Camões, Luís Franco commença son manuscrit en Inde le 15 janvier 1557 pour l'achever à Lisbonne en 1589. Il existe une édition facsimilée, Lisboa, INCM, 1972.

M = Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Historia, Ms.12-26-8 / D 199; fin du XVI^{ème} siècle.

E = Biblioteca del Escorial, ms. côte Ç.III.22 (« Livro de Sonetos e Octavas de Diversos Autores »): daté 1598.

TT = Lisbonne, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ms. 2209: XVI^{ème} siècle.

Jur. = Manuscrito Juromenha: autrefois en la possession du Visconde de Juromenha, il se trouve actuellement à la Bibliothèque du Congrès des Etats-Unis (côte: II - Portuguese Collection - D 87270). Daté 1600 par Juromenha, il fut composé sans doute entre 1590 et 1594 d'après Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A LÍNGUA DE CAMÕES¹

No estudo da língua de Camões, poder-se-á ter como ponto de partida o poema épico, que foi – ao invés da lírica – levado à estampa ainda em vida do poeta². Sobre este aspecto, normalmente obliterado, da obra camoniana centraremos a nossa reflexão, que toma como referência as duas “editiones principes” de *Os Lusíadas*, ambas datadas de 1572. Os dados aqui mencionados – sem ulterior precisão – pertencem à edição *Ee* (ou *S*: pelicano à esquerda)³.

A análise da língua de um autor aponta impreterivelmente para uma descrição exaustiva do seu idiolecto no interior do sistema linguístico a que pertence. Os factores prosódicos, mas sobretudo o êxito fonético garantido pela rima, são instrumentos preciosos para comprovar a existência de certos fenómenos linguísticos da responsabilidade do próprio autor (e não, eventualmente, imputáveis ao copista ou ao tipógrafo).

A investigação linguística empenhada na exegese d’ *Os Lusíadas* até agora tem unicamente privilegiado o âmbito lexical em detrimento de outros aspectos básicos da língua – como a morfo-fonética, a sintaxe, a métrica e, sobretudo, a grafia – o que mitiga a tão imprescindível análise aprofundada e sistemática.

¹ Este ensaio tem por base de investigação quer os dados facultados pelo *Índice analítico do vocabulário d’ Os Lusíadas*, elaborado por António Geraldo da Cunha (Rio de Janeiro, INL, 1966), quer o levantamento levado a cabo por mim a partir das duas edições de 1572, integralmente colacionadas (vd. ed. fac-similada, Lisboa, INCM, 1983, com reprodução dos textos paralelamente).

² Como sabemos, apenas três textos líricos (uma ode, um soneto e alguns tercetos) foram dados à estampa durante a vida do poeta, tal como já foi assinalado inúmeras vezes pelos críticos.

³ *E* = *D* (pelicano à direita).

Se intencionalmente excluímos a fonética propriamente dita é porque, nesse período, a língua literária reproduz, na essência, a língua padrão “dos barões doutos” (João de Barros), que constitui a base do português moderno. Se porventura algumas dúvidas suscitasse, poderia tão-somente afectar a pronúncia das vogais átonas (cf. infra) e das consoantes africadas e fricativas, que – conforme o testemunho dos gramáticos da época (nomeadamente, Fernão de Oliveira) – distinguíam-se ainda na fala e não se confundiam na grafia: isto é, até à primeira metade do século XVI, vigorava a oposição entre *-s-* (*s* surdo) e *-s-* (*s* sonoro), entre *ç* (*ts* surdo) e *ç* (*dç* sonoro).

Nos fins do século, porém, os grafemas *c*, *s* e *ç*, *ç* acabam por ser utilizados de forma indistinta, até mesmo entre as pessoas mais cultas, apesar da dissemelhança gráfica. Assim, devido a esta anulação da oposição fonológica, avultam as dúvidas na escrita, pois somente a consciência etimológica detém poder de sugerir, em alguns casos, a forma gráfica correcta⁴.

Os raros casos de palavras em rima, que n’*Os Lusíadas* apresentam os fonemas supra indicados, respeitam rigorosamente a base etimológica: I. 15, 1: 3: 5 *posso: vosso: grosso*; I. 75, 1: 3: 5 *tivesse: sometesse: desse*; I. 82, 7: 8 *tornasse: buscasse*; I. 32, 2: 4: 6 *caso: Parnaso: vaso*; I. 74, 7: 8 *favoreça: escureça*; I. 86, 7: 8 *faça: negaça*, etc.

Em contrapartida, a confluência num êxito único de bases latinas independentes é comprovada por algumas séries rimáticas, onde se misturam os grupos consonânticos *-SC-* e *-CI-* (*-TI-*) originários: vejam-se, por exemplo, VI. 10, 2: 4: 6 *nace: pace: face*, I. 91, 7: 8 *braço: espaço*; II. 84, 2: 4: 6 *cabeça: obedeça: conheça*; V. 91, 7: 8 *braços: paços* etc.

Dever-se-á destacar apenas a forma *çujos* por *sujos*, VI. 18, 7 (muito embora *sujos* já conste em *E=D*), como exemplo único da confusão gráfica *ç/s*; dado que é apenas na desinência verbal *-ece/-eçe* que ainda se pode verificar incerteza entre os grafemas *-s-* e *-ç-* (por ex., III. 139, 7: 8 *parece: enfraquece*, mas III. 141, 1: 3: 5 *enfraqueçe: pareçe: escureçe*).

Quanto às vogais átonas, evidenciamos que na sua representação gráfica oscilam entre formas fonéticas (que registam a pronúncia efectiva da

⁴ Cf. Pero Magalhães de Gândavo, *Regras*, 1574: “a mais da gente, e não só a vulgar, se engana na escritura, confundindo estas letras e poendo uma por outra, sem distinção, sendo elas diferentes e distintas na pronunciação e natureza assim como o são na figura” (cit. apud Serafim da Silva Neto, *História da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Presença, 1988, 5.^a ed., p. 485).

palavra nesse período cronológico), e formas mais conservadoras, que veiculam a etimologia ou, em última instância, os hábitos da *scripta* tradicional.

A título ilustrativo, por exemplo as grafias fonéticas *liao*, *liones* por *leoa*, *leones*, *Lionardo* por *Leonardo*, *piões* por *peões*, *aerio* por *aéreo*, testemunham a redução *e>i* da vogal átona em hiato, assim como o ditongo /ãi/ surge constantemente grafado -ãi (nunca -ãe) em *mãy*, *mãi* por *mãe* (I. 53, 8; I. 90, 8, etc., num total de 25 ocorrências). As oscilações gráficas do tipo *cobiça/cubiça*, *cobrir/cubrir*, *comprir/cumprir*, registam a redução *o>u* em protonia, devido à influência do *i* tónico, assim como *minino* por *menino*, ou *mintira* por *mentira*, testemunham a análoga redução *e>i*, sempre sob a influência do *i* tónico.

No entanto, o constante uso de *o* em contiguidade com outra vogal implica não uma grafia fonética, mas um hábito de escrita herdado da Idade Média: assim *agoa(s)*, nunca *água*⁵; *Deos(es)*, *Deosa*, nunca *Deus*; *Ceo(s)*, nunca *Céu*; *naos*, nunca *naus*; *língua* e *línguaagem*, nunca *línguaagem*, e só uma vez *língua* no total de 14 ocorrências⁶.

Inclusas na mesma tipologia conservadora identificamos também as formas em *-eo* (= *-eu*), quer em rima (I. 42, 7: 8 *Tiféô: coverteô*, I. 65, 7: 8 *deceo: ceo*, I. 77, 2: 4: 6 *descendeo: moveo: converteo*, etc.; mas *deu: Theseu* III. 137), quer no interior do verso (I. 37, 7 e 8 *tre-meo, perdeo*; I. 44, 8 *soccedeo*, I. 65, 5 *padeceo*, etc.).

Cumprе salientar, também, que o grafema *-eo* (> *-eu*), na história da língua portuguesa, conheceu variações importantes: no século XVI, com efeito, o mesmo grafema *-eo* é empregado para representar dois ditongos algo divergentes na pronúncia, porque existem duas séries rimáticas distintas, em que, por exemplo, *ceo* (= *céu*) não pode rimar com *seu* (pron. poss.), ou então, com as formas verbais em *-eo* da segunda conjugação (*tremeo, perdeo*, etc.). O fenómeno, assinalado a partir da I. S. Reváh, foi pormenorizadamente analisado por Celso Cunha, que distinguiu quatro períodos sucessivos de evolução: do século XIII até fins da 1.^a metade do século XIV; de 1450 a 1516 (*Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende); de 1516 a 1601 (de Gil Vicente a Bento Teixeira); de meados do século XVII até ao século XX⁷.

⁵ Vejam-se também *agoada* e *agoardar*, este último vocábulo em alternância com *aguardar*.

⁶ Aparece somente duas vezes *igual* (I 13), *iguais* (IX 94), perante o mais frequente *igoal* / *igoais* (yg-).

⁷ Cf. Celso Cunha, "Valor das grafias *-eu* e *-eo* do século XIII ao século XVI", in *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, DIFEL, 1991, pp. 913-927.

Em boa verdade, consideramos exclusivamente gráficas várias formas (não só em Camões, mas em todos os escritores quinhentistas portugueses), que reproduzem oscilações típicas da época renascentista, dado que era inexistente qualquer norma gráfica coerente, e como tal por todos reconhecida e aplicada⁸.

Sobremaneira evidente é a alusão feita ao uso indistinto de *i* ou *y* (no princípio, *yra* e *yreis*, *yrado*; no meio, *praya*, *peyto*, *noyte*, e no fim da palavra, *ley*, *espatharey*, *doney*, *inclinay*, *tomay*, *day*, etc.); à incerteza entre os grafemas *-c-* e *-sc-* (*dece* mas *nascee*; *ciencia*, *ciente* mas também *sciencia*, *sciente*; *creçe*, *crece* e *crescendo*); ao uso, às vezes impróprio, do *b-* anetimológico (por ex. *himos* de *ir*, ou *he* por *ê*) e igualmente das consoantes dobradas (*estillo* e *vella*)⁹.

São sobretudo determinadas categorias gramaticais que, de maneira mais sensível, apresentam uma constante hesitação na sua roupagem formal: assim é, se perpassarmos a classe dos artigos e dos pronomes que perpetuam formas medievais: *hum*, *hi*, *his*, *hia*, *dbum*, *dbia*, *dia* (e até *cadbia*), *algum*, *algí*, *algui*, *algia*, *alguns* etc.; *my* por *mim*¹⁰; *-am* por *-ão* na terminação quer dos nomes, quer dos verbos e dos advérbios (cf. infra).

São igualmente irreduzíveis a uma norma gráfica unitária alguns monossílabos que pertencem à mesma categoria: *não* / *nam* / *nã* (e cf. *nomais*); *em* / *en* / *ẽ*; *ja* / *jaa* / *ia* / *iã*; *la* / *laa* / *lá* / *lã*; *só* / *sô* / *soo*. Neste caso, para o editor d' *Os Lusíadas*, existem duas possibilidades: uma solução obediente à realidade, que conserva inalterada a grafia do texto com as suas oscilações 'fisiológicas'; ou uma solução normativa, que confina todas as ocorrências à forma numericamente maioritária.

Ineludivelmente excassos são os casos em que se pode surpreender um indício fonético preciso através da grafia; por exemplo, nos vocábulos em que se alterna *en-* / *an-* no início da palavra, que sugere uma abertura da vogal *e* > *a*, quando sob influência da nasal seguinte: vejâmos *antam*, *antão* ao lado de *então*; *antre* ao lado de *entre*, etc. (esta alternância estava já presente, como é sabido, no português arcaico e subsiste na fala popular).

⁸ Sobre a questão da língua no séc.XVI, vide Maria Leonor Carvalhão Buescu, *Historiografia da Língua Portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa, 1984.

⁹ No atinente ao uso, e de certo modo abuso, dos grafemas latinos, cf. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Lições de Filologia Portuguesa*, Lisboa, Revista de Portugal, t. I, 1946, p. 34.

¹⁰ Leodegário A. de Azevedo Filho, no seu comentário, ressalva que *mi* representa a forma usual n' *Os Lusíadas*, por sua vez *mim* aparece em fim de verso.

É de somenos proveito sublinhar neste estudo a assiduidade das formas cultas, derivadas do latim ou latinizadas, conforme os estilemas lexicais e morfo-lexicais de origem renascentista italiana, tal como referir, em geral, o processo de relatinização da língua literária, visto que já foi objecto de vários estudos¹¹.

No entanto, não será despidendo verificar como, nessa altura, coexistem de forma endémica vários alomorfes¹², ou seja, variantes vernáculas ao lado de variantes cultas da mesma palavra, sem que seja possível distinguir com apurada certeza¹³, se se trata apenas de um recurso gráfico (isto é, meramente icónico), ou se há exacta correspondência na pronúncia (isto é, valor propriamente fonético).

Variantes fonéticas das mesmas palavras vigoram indeterminadamente como opções na língua literária da época, antes do processo de normalização. É o caso, por exemplo, dos alomorfes *felice / feliz, feroce / feroz, fermoso / fremoso, pera / para, pelo / polo, perfia / porfia*, que se encontram também ao longo d' *Os Lusíadas*, com distribuição e percentagem variáveis¹⁴.

¹¹ Vide Carlos Eugénio Corrêa da Silva (Paço d'Arcos), *Os latinismos dos Lusíadas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931 (ed. fac-sim. INCM, 1972); e José Gonçalo Herculano de Carvalho, "Contribuição de *Os Lusíadas* para a renovação da Língua Portuguesa", *Revista Portuguesa de Filologia*, XVII (1980), pp.1-38, e Leodegário A. de Azevedo Filho, "A lírica de Camões e a relatinização do português quinhentista", *Revista Brasileira*, VII, I, 4 (1995), pp. 30-37.

¹² A terminologia correspondente em português ("formas divergentes") pode gerar equívocos, porque abrange todos os representantes que têm no léxico a mesma base latina, inclusive as palavras que provêm de outras línguas românicas. Paradigmático o exemplo do lat. *planu*: Sousa da Silveira, *Lições de português*, p.22, regista *chão, prão* (ant.), *plano, lbano* (vindo do espanhol) e *piano* (vindo do italiano). Das cinco "formas divergentes", que pertencem ao léxico português, apenas três são alomorfes (*chão, prão* e *plano*), porque o termo 'alomorfes', na linguística românica, indica exclusivamente as palavras que, dentro do mesmo sistema linguístico, apresentam uma evolução fonética distinta a partir duma base latina comum. Neste caso, o vocábulo latino *PLANU* produziu, em português, *chão* (que é o resultado da filiação directa do latim, com *PL->ch-*, e *-ANU->-ão*); *prão* (que é forma semiculta, com *PL->pr-*) e *piano* (que é forma culta).

¹³ Apesar do contributo que pode ser dado pela rima para o estabelecimento da pronúncia exacta de uma palavra (cf. infra).

¹⁴ Por exemplo, no caso de *pera* e *para*, a primeira forma é quase exclusiva (232 casos); a segunda, mais moderna, a tal ponto que tornar-se-á generalizada a partir de meados do séc. XVII, só aparece quatro vezes n' *Os Lusíadas*, "em regência especial com o artigo indefinido e com pronomes pessoais, como observou Augusto Epifânio da Silva Dias, p. 336" (*apud* Leodegário A. de Azevedo Filho).

Os adjectivos em *-bil* < *-BILIS* latino representam a forma destacadamente mais frequente em confronto com os derivados vernáculos em *-vel*. Neste caso, não se trata simplesmente de uma variante gráfica (que relatiniza apenas o aspecto formal da palavra), mas sim de duas formas foneticamente diferentes: uma que pertence à língua falada (*-vel*), e outra que é recuperada do latim para inserção na língua culta (*-bil*).

A série latina, com predomínio quase absoluto, abrange *-abil* (X 50 *abominabil*, II 39 *affabil*, III 68 *incansabil*, II 50 = III 101 *inexpugnabil*, X 91 *instabil*); *-ibil* (I, 65 *invisibil*: *insensibil*: *insufribil*, VI 11 *invisibil*, VIII 6 *invenci-bil*, VIII 69 *possibil*, I 14 = IV 28 = IV 54 *terribil*, VIII 92 *vendi-bil*, I 65 *visibil*) e *-ubil* (VII 60 *volubil*). Perante esta evidência, a única forma vernácula registada, se não há erro, é *notavel* (VI 68).

Em outros casos, as variantes são apenas aparentes, e uma análise das rimas consente resolver algumas dúvidas relativas à realidade fonética, que se obnubila sob uma grafia desigual, ou, de qualquer modo, não constante.

Alomorfes como *dino* / *digno*, *benino* / *benigno*, que aparecem grafados ora com o dígrafo latino *-gn-* (na forma culta), ora com o simples *-n-* intervocálico (segundo a evolução popular da palavra), por meio das ocorrências em rima demonstram que, na língua de Camões, muito embora a grafia possa ser conservadora ou latinizante, a forma tem sempre o valor de *-n-* simples, pois rima com *-ino*, *-ina* < *-INU*, *-INA* latinos, ou com a desinência verbal *-ina* de 3.^a pessoa singular:

I. 21, 1	<i>Estava o Padre ali sublime & dino</i>	(: <i>cristalino</i> : <i>divino</i>) ¹⁵
II. 95, 1	<i>Cabaya de Damasco rico, & dino</i>	(: <i>fino</i> : <i>Adamantino</i>)
III. 71, 4	<i>Ter teu sogro de ti victoria dina</i>	(: <i>ruyna</i> : <i>inclina</i>)
III. 96, 2	<i>Do bravo Affonso estirpe nobre & dina</i>	(: <i>Alexandrina</i> : <i>divina</i>)
VI. 6, 7	<i>Aa gente Lusitana della dina</i>	(: <i>desatina</i>)
VII. 37, 6	<i>Naires chamados sam, & a menos digna</i>	(: <i>imagina</i> : <i>insina</i>)
IX. 60, 3	<i>Faz ser a de Achemenia menos dina</i>	(: <i>fina</i> : <i>inclina</i>)
X. 43, 7	<i>Na luz que sempre celebrada & dina</i>	(: <i>Caterina</i>)
X. 139, 5	<i>Castella vossa amiga serà dina</i>	(: <i>contina</i> : <i>mina</i>)
II. 82, 2	<i>Acharse mais verdade, ó Rei benigno</i>	(: <i>Alcino</i> : <i>divino</i>)
III. 130, 1	<i>Queia perdoa-lhe o Rei benigno</i>	(: <i>destino</i> : <i>fino</i>)
IX. 66, 7	<i>Tão suave, domestica, & benina</i>	(: <i>Ericina</i>)

¹⁵ Este exemplo é assinalado por Leodegário A. de Azevedo Filho no seu comentário da *Lírica*.

O êxito *-n-* é, aliás, confirmado por *indino*, *-ina* < INDIGNU, que rimam exclusivamente com *-ino*, *-ina*, e por *malí(g)no*, apesar da grafia estar por vezes latinizada:

III. 12, 7	<i>Bizancio tem a seu serviço indino</i>	(: <i>Costantino</i>)
III. 123, 3	<i>Crendo co sangue só da morte indina</i>	(: <i>determina : fina</i>)
VIII. 58, 5	<i>O Rei que da noticia falsa, & indina</i>	(: <i>determina : malina</i>)
IX. 35, 7	<i>Mas eu creyo que deste amor indino</i>	(: <i>minino</i>)
I. 99, 3	<i>Que a Ilha he possuida da malina</i>	(: <i>determina : imagina</i>)
II,32,4	<i>Da gente a salvas, perfida & malina</i>	(: <i>peregrina : determina</i>)
VIII. 58, 3	<i>Que ja sentia em tudo da malina</i>	(: <i>determina : indina</i>)
IX. 42, 3	<i>E tome exemplo o mundo vil, malino</i>	(: <i>Neptunino : Adamantino</i>) ¹⁶

Através do estudo das rimas, é também possível inferir que, além das oscilações gráficas entre a forma vernácula e a forma latinizada, o valor fonético da palavra coincide sempre com o uso vulgar. Por exemplo:

<i>-pt- /t/</i>	<i>Egipto : rito</i>	(IV. 62, 7 : 8)
	<i>affronta : prompta</i>	(IV. 80, 7 : 8) ¹⁷
<i>-ct- /t/</i>	<i>sancto : manto : tanto</i>	(II. 15, 2 : 4 : 6)
	<i>espanto : sancto : tanto</i>	(II. 64, 2 : 4 : 6)
	<i>sancto : espanto : manto</i>	(IV. 75, 1 : 3 : 5)
	<i>tanto : sancto : canto</i>	(VII. 7, 2 : 4 : 6)
	<i>tanta : Sancta</i>	(VII. 11, 7 : 8)
	<i>tanto : Sancto</i>	(VII. 33, 7 : 8)
	<i>tanto : manto : sancto</i>	(VIII. 55, 1 : 3 : 5)
	<i>tanto : canto : sancto</i>	(IX. 82, 1 : 3 : 5)
	<i>alevanta : sancta : pranta</i>	(X. 136, 1 : 3 : 5) ¹⁸
<i>-gn- /nh/</i>	<i>estranho : Magno</i>	(IV. 32, 7 : 8)
	<i>estranhos : Magnos : tamanhos</i>	(IX. 92, 2 : 4 : 6)

¹⁶ A grafia latina com digrama *-gn-* está confinada às ocorrências no interior do verso: VII. 6, 5 *Pois de ti Gallo indigno que direy?*, IX. 76, 6 *O fermosura indigna de aspereza*; IX. 6, 8 *Pela maligna gente Sarracena*.

¹⁷ Veja-se, aliás, os vocábulos derivados do latim *captiv-*, que podem ser grafados tanto com o grupo *-pt-*, como com o simples *-t-*: cf. *captivo* (VIII 52), *captivarem* (I 79), *captiveiro* (I 97, IV 53), mas *cativeiro* (VIII 46); e também *cetno*, grafado duas vezes com *-pt-* à latina (*ceptro* I 22, III 78) e uma vez com *-t-* (*cetno* X 66).

¹⁸ Com grafia fonética cf. *santo: pranto: espanto* (V. 18, 2:4:6), *santa: canta: tanta* (X.116, 2:4:6).

O fenómeno oposto, isto é, a existência n' *Os Lusíadas* de formas vulgares que foram posteriormente eliminadas em favor da correspondente forma culta latinizada, está patente nos vocábulos seguintes:

inico, *-a* (hoje *iníquo*, *-a*) em rima com *-ico* < -ICU, *-ica* < -ICAT

cf.	<i>inico</i> : <i>rico</i>	(VIII. 74, 7 : 8 = X. 41, 7 : 8)
	<i>inico</i> : <i>rico</i> : <i>impudico</i>	(IX. 43, 1 : 3 : 5)
	<i>bicos</i> : <i>inicos</i>	(IX. 59, 7 : 8)
	<i>inico</i> : <i>rico</i> : <i>fico</i>	(X. 25, 2 : 4 : 6)
	<i>rica</i> : <i>inica</i> : <i>pubrica</i>	(X. 109, 2 : 4 : 6) ¹⁹

contino (hoje *contínuo*)²⁰ em rima com *-ino* < -INU, -I(G)NU

cf.	<i>divino</i> : <i>fino</i> : <i>contino</i>	(IX. 2 : 4 : 6)
	<i>contina</i> : <i>mina</i> : <i>dina</i>	(X. 139, 1 : 3 : 5) ²¹

Mediterrano (hoje *Mediterrâneo*) em rima com *-ano*

cf.	<i>Oceano</i> : <i>Mediterrano</i>	(III. 6, 7 : 8)
	<i>Mediterrano</i> : <i>Thebano</i> : <i>Oceano</i>	(III. 18, 2 : 4 : 6)

Ao contrário, existem outros casos em que a grafia conservadora pode ocultar a realidade fonética: por exemplo, o uso predominante das formas mais antigas *cheo*, *chea*, *feo*, *fea*, *arrea*, *arrecea* etc., contrasta com as grafias minoritárias que já atestam a forma fonética *-eio*, *-eia*: cf. *cheio* (III 14), *cheyo* (X 64) em rima com *seio* : *meio* e *veyo*; *feya* (V 81) e *feyo* (VI 16), *feio* (VII 85) em rima com *albeya* : *creya*, *correyo*, *Proteio* : *veio*; *arreceia* (II 60) e *arreceio* (III 4) em rima respectivamente com *albeia* : *recreia*, e *albeio* : *creio*.

O mesmo fenómeno de conservadorismo gráfico encontra-se nas formas não combinadas de preposição + artigo. Se delimitarmos o levantamento ao primeiro canto do poema, encontramos não menos do que 18 casos de *aa*, *aas*, assim grafados, no começo e no interior do verso:

¹⁹ No interior do verso, encontra-se por três vezes a forma *inica* (I 94, I 101, III 33) e uma vez só *iniqua* (II 64).

²⁰ Por restauração erudita: a forma *contínuo* aparece já em Juromenha, como assinala Leodegário A. de Azevedo Filho.

²¹ *Contino*, *-a* é com efeito a única forma utilizada também no interior do verso: cf. III 8, IV 17, IV 68, VII 3.

I. 4, 8	Que não tenham enveja <i>aas</i> de Hypocrene
I. 33, 2	Affeiçãoada <i>aa</i> gente Lusitana
I. 40, 6	Ao vento leve, & <i>aa</i> seta bem talhada
I. 48, 4	Pera que junto <i>aas</i> Ilhas amainassem
I. 56, 7	Dando cargo <i>aa</i> Irmaã que alumiasse
I. 65, 7	E que do ceo <i>aa</i> terra em fim deceo
I. 68, 4	Que dem fogo <i>aas</i> bombardas temerosas
I. 71, 2	Por quem podesse <i>aa</i> India ser levado
I. 76, 5	Eu decerey <i>aa</i> terra, & o indignado
I. 83, 2	Mouro que por Piloto <i>aa</i> não lhe mande
I. 91, 6	<i>Aa</i> terra firme foge amedrontado
I. 94, 7	Pera os guiar <i>aa</i> morte lhe mandava
I. 95, 8	<i>Aas</i> vellas manda dar ao largo vento
I. 97, 4	Antes que <i>aa</i> India chegue lhe prepara
I. 98, 8	Que o leve <i>aa</i> terra onde esta gente estava
I. 99, 7	<i>Aa</i> Moçambique esta Ilha que se chama
I. 103, 1	Estava a Ilha <i>aa</i> terra tam chegada.

Do elenco precedente, pode portanto concluir-se que, n' *Os Lusíadas*, é utilizada normalmente a grafia conservadora *aa*, *aas* em lugar de *à*, *às*, mas a preposição é já combinada foneticamente com o artigo feminino (crase), pois tem o valor de uma só sílaba na medida do verso (*ratio metrica*). Além disso, as formas *aa*, *aas* são quase sempre contíguas a outro som vocálico, com que fazem sinalefa, formando assim uma série de três grafemas com o valor de uma sílaba apenas no verso²².

Ao longo do poema épico, são largamente minoritários (7 no total) os casos de *à*, *às*, grafados com acento grave ou circunflexo para indicar a crase:

I. 45, 3	Que mais chegada <i>à</i> terra parecia
I. 63, 3	Pera ver se conforme <i>à</i> sua seja
II. 101, 8	Gente que de tam longe <i>à</i> India vinha
III. 81, 1	E co a famosa gente <i>à</i> guerra usada
III. 120, 7	Aos montes insinando, <i>ò às</i> ervinhas
V. 13, 2	Por nos ja convertido <i>à</i> Fee do Christo
VII. 79, 7	Qual Canace que <i>à</i> morte se condena ²³

²² O elenco completo das ocorrências está patente em Cunha, *op.cit.*, I, p. xxxvii.

²³ Outrossim é o caso em que a dupla *aa* indica apenas a vogal tónica, conforme o uso já medieval: por ex. *jaa* por *já* (V 8), *laa* por *lá* (IV 69).

No masculino, predomina igualmente de maneira quase exclusiva a forma *ao*, *aos*, sendo apenas dois os casos de contracção *ô*, *ôs* no cômputo dos 8.816 versos d' *Os Lusíadas*. E Leodegário A. de Azevedo Filho, no seu artigo sobre o *usus scribendi* de Camões, ainda no prelo, releva com razão que em IX. 74, 3 a forma é até discutível, pois a lição do verso não está correcta²⁴.

Outro caso de grafia conservadora, onde o grafema *-m* serve apenas para indicar a nasalização da vogal, é o da preposição *com*, que alterna com a forma latinizante *cum*, enquanto a verdadeira forma fonética é representada por *co* (o rol completo consta em Cunha, *Índice*, I, pp.xxxix-xl).

Além disso, *co* e *cos* podem também indicar as correspondentes formas contraídas com o artigo masculino *o*, *os*: vejam-se, por exemplo, I. 37, 6 *Co conto do bastão, no solio puro*, I. 56, 6 *Co carro de Christal, o claro dia*, I. 98, 1 *E diz-lhe mais co falso pensamento/Com que...*; I. 48, 1 *Cos panos, e cos braços acenavão*, I. 63, 8 *Quando cos inimigos pelejavão*, I. 80, 5 *Tu debes de yr tambem cos teus armado*.

A tendência para a representação gráfica da crase intervocálica pode também explicar as formas *dante* (V 60), *dantes* (III 90, IV 50, VI 5, VI 88, X 124) por *de ante(s)*; *daquelle* (I 2, I 10, I 45 etc.) e *daquillo* (II 9, III 76) por *de aquele* e *de aquilo*; *daqui* (I 83, II 4, II 27, etc.) por *de aqui*; *dantre* (II 2, II 33) por *de antre* = *de entre*; *dambos* (IV 72) por *de ambos*; *estoutro*, *-a* (IV 74,V 30,VIII 5, etc.) por *este outro*; *nestoutro* por *neste outro*; *sobrella*, *sobristo* por *sobre ella*, *sobre isto*, etc.

Retomando as rimas d' *Os Lusíadas*, é notório que a maior parte das palavras no fim de verso são graves, predominando as rimas 'vogal + consoante + vogal', do tipo *-ados*, *-ana*, *-osas*, *-ando*, *-arte*, etc.²⁵. As rimas bissilábicas compostas exclusivamente de vogais, como *-ia* e *-io*, são nitidamente minoritárias. No primeiro segmento fónico, convergem as desinências verbais em *-ia* (do tipo *viria*, *trazia*, *sabia*) e os nomes em *-ia* (do tipo

²⁴ A mesma tendência conservadora da dupla vogal etimológica pode registrar-se nos substantivos *fee* (I. 2, 3; mas *fê* em rima com *-é* I. 63, 2 = X. 119, 2) e *pee* (I. 36, 5), que valem ambos uma sílaba só na medida do verso; e na forma combinada prep. + pronome *aaquelle*, *aaquella*, *aaquelles*, que é a única utilizada n' *Os Lusíadas*, sempre com valor trissilábico.

²⁵ As rimas oxítonas, muito mais raras, concernem sobretudo às desinências verbais, como *-ou* do pretérito (por exemplo I. 7, 7 : 8 *deixou : tomou*; I. 53, 1 : 3 : 5 *ternou : criou : ensinou*; etc.), ou menos frequentemente *-ais* do presente indicativo (por exemplo I. 55, 1 : 3 : 5 *navegais : sejas : tenhais*).

cortesia, companhia, dia), mantendo-se normalmente no interior da série rimática a homogeneidade do género gramatical (isto é, as palavras em rimas são todos verbos, ou então todos substantivos).

Surge mais complexa a rima *-io*, onde coexistem, com equivalência perfeita, formas que, recentemente, foram diferenciadas no plano gráfico: atente-se, por ex., em *gentio* : *Rio* (I. 8, 7: 8) e *senbo-rio*: *Gentio* (I. 53, 7: 8); mas também *consentio* : *esparzão* : *partio* (hoje grafado *-iu*). Verifica-se, portanto, o mesmo fenómeno de conservação de um hábito de *scripta* medieval, como no caso da terminação *-eo* (hoje *-eu*), acima assinalada.

No que concerne às rimas proparoxítonas, o número de ocorrências torna-se sensivelmente inferior, ao mesmo tempo que o campo lexical se torna limitado e repetitivo: *gloria* (17 ocorrências em rima) surge em sequência fixa junto com *victoria*, *memoria* e *historia* (I. 13, 4: 6; I. 25, 7: 8; I. 31, 7: 8, etc.); *Hemispherio* surge em rima com *vituperio* e *imperio* (I. 8, 3 : 5; I. 38, 1: 3: 5; I. 65, 1: 3: 5; X. 93, 1: 3: 5); *adversario* com *contrario*, *vario* e *temerario* (III. 19, 7: 8, etc.). No fim do poema, a partir do canto VIII, as rimas proparoxítonas aumentam de maneira evidente, de acordo com o estilo mais solene do texto, e o léxico também se torna mais rico e variado: vd. VIII 30 *ausencia*: *essencia*: *resistencia*; VIII 45 *sacrificios*: *indicios*: *officios*; VIII 52 *contrarios*: *varios*: *temerarios*; VIII 73 *premio*: *proemio*: *gremio*; VIII 79 *noticia*: *malicia*; VIII 97 *Treicio*: *edifício*: *vício*; VIII 98 *sciencias*: *consciencias*; IX 15 *d[il]igencia*: *influencia*: *clemencia*; IX 44 *necessaria*: *contraria*: *temeraria*; IX 85 *regia*: *egregia*; X 21 *Maratonios*: *Lacedemonios* : *Ausonios*; X 29 *providencia*: *prudencia*: *resistencia*; X 55 *incontinencia*: *excellencia*; X 62 *auspicio*: *exercicio*: *officio*; X 64 *soberbissimo*: *poderosissimo*: *esforçadissimo*; X 76 *sapiencia*: *ciencia*: *prudencia*; X 83 *imperio*: *vituperio*: *Hemisferio*; X 106 *fertilissima*: *grandissima*: *riquissima*; X 150 *officios*: *exercicios*: *vicios*.

Para concluir, vamos considerar algumas variantes gráficas, quer internas à edição *Ee* (= *S*), na qual se baseia a nossa análise, quer resultantes do confronto entre *Ee* e *E* (= *D*). Evocamos particular atenção à alternância *-am* / *-ão* no fim das palavras. Ter-se-á como limite o levantamento feito ao primeiro canto, pois o número de ocorrências é, obviamente, muito elevado. Mesmo assim, podemos formular algumas conclusões provisórias, aguardando investigações ulteriores.

Antes porém das conclusões, precisamos distinguir os nomes e as palavras gramaticais, com respeito aos verbos. Na edição *Ee*, o advérbio negativo é grafado normalmente *não*, mas a forma mais antiga *nam* é

contudo bastante frequente²⁶. Na edição *E*, em contrapartida, a forma *nam* é quase exclusiva, *não* representa então a exceção (5 casos no total).

Outro advérbio, igualmente monossilábico, *tão*, é grafado sempre *tam* tanto em *Ee*, como em *E*, com apenas duas exceções, ambas em *Ee* (I. 57, 3 = I. 70, 6 *tão*).

Nos substantivos em interior de verso, em *Ee* coexistem *-ão* e *-am*, com uma ligeira preminência do primeiro: *razão* (I. 23, 4; I. 52, 5; I. 97, 5), *tenção* (I. 39, 5; I. 94, 6: mas *tençam* I. 80, 4), *algodão* (I. 47, 1), *povoação* (I. 90, 3), *Capitão* (I. 102, 5), *determi-nação* (I. 101, 2: mas *determinaçam* I. 40, 2), *sam* (I. 42, 6), *coraçam* (I. 89, 5). Em todos os casos aqui registados, a edição *E* corresponde com o uso exclusivo da forma *-am* em lugar de *-ão*: portanto, *razam* (I. 23, 4 = I. 52, 5 = I. 97, 5), *tençam* (I. 39, 5 = I. 80, 4 = I. 94, 6), *deter-minaçam* (I. 40, 2 = I. 101, 2), *algodam* (I. 47, 1), *povoaçam* (I. 90, 3), *capitam* (I. 102, 5), *sam* (I. 42, 6), *coraçam* (I. 89, 5).

A conclusão que se impõe, no momento, é que a grafia de *E* é muito mais regularizada no atinente a *Ee*, mas as divergências não apontam necessariamente na direcção de uma grafia mais moderna: ao contrário, várias intervenções restauram a grafia mais antiga.

No momento da rima, encontram-se os vocábulos seguintes:

I. 44, 1 : 3 : 5	<i>Capitão : coração : razão</i>
I. 53, 2 : 4 : 6	<i>nação : Razão : Abrahão</i>
I. 64, 1 : 3 : 6	<i>Capitão : relação : geraçam</i>
I. 68, 7 : 8	<i>razão : lião</i>
I. 70, 1 : 3 : 5	<i>Capitão : levarão : tenção</i>

Com base neste rol de palavras em rima, podemos confirmar apenas a confluência em *-ão* dos derivados de *-ANU* e *-ONE* latinos, assim como a tendência para não confundir palavras que pertencem a categorias gramaticais diferentes (salienta-se a única forma verbal *levarão*, num conjunto de nomes).

Sob o ponto de vista gráfico, *Ee* utiliza quase exclusivamente a forma *-ão* (excepto *geraçam* I. 64, 6), enquanto *E*, conforme o hábito de *scripta* supracitado, introduz por três vezes a grafia *-am* (I 44 *coraçam* e *razam*, I 64 *geraçam*).

²⁶ Aparentemente, as duas formas alternam-se sem regra nenhuma e sem constantes contextuais (como seria, por exemplo, a contiguidade com uma palavra que começa por vogal).

As desinências verbais *-ão* / *-am* constituem uma real oposição no sistema gráfico das duas primeiras edições d' *Os Lusíadas*, pois *Ee* grafava normalmente o ditongo com til *-ão*, enquanto *E* emprega a forma etimológica *-am* < *-ANT* (pois em *Ee* só aparece, de vez em quando, no interior do verso, nunca em rima).

Tomemos como referência as ocorrências seguintes (*Ee* à esquerda, *E* à direita; está indicado o número do primeiro verso da série, e por falta de espaço, só a desinência das formas correspondentes da edição *E*); todas estas formas listadas estão em rima:

<i>Ee</i>	<i>E</i>
I. 1, 7 <i>edificarão : sublimarão</i>	<i>-áram : -áram</i>
I. 18, 2 <i>desejão : sejão : vejão</i>	<i>-am : -am : -am</i>
I. 19, 1 <i>navegarão : respirarão : mostrarão</i>	<i>-am : -am : -ão</i>
I. 23, 2 <i>estavão : concertarão : assentarão</i>	<i>-ão : -am : -am</i>
I. 26, 2 <i>alcançarão : affamarão : alevantarão</i>	<i>-áram : -áram : -áram</i>
I. 32, 7 <i>chegão : navegão</i>	<i>-am : -am</i>
I. 43, 7 <i>levarão : mostrarão : passarão</i>	<i>-am : -am : -am</i>
I. 45, 7 <i>dezião : terião</i>	<i>-am : -am</i>
I. 48, 1 <i>acenarão : inclinarão : trabalharão</i>	<i>-am : -am : -am</i>
I. 49, 7 <i>deirão : engirão</i>	<i>-ão : -am</i>
I. 50, 1 <i>preguntarão : buscarão : tornarão</i>	<i>-am : -ão : -am</i>
I. 50, 2 <i>vinhão : tinhão : convinhão</i>	<i>-am : -am : -am</i>
I. 57, 7 <i>crerão : estenderão</i>	<i>crerão : estenderam</i>
I. 58, 1 <i>rutilarão : acompanharão : repousarão</i>	<i>-ão : -ão : -ão</i>
I. 63, 7 <i>usarão : pelearão</i>	<i>-ã : -ão</i>
I. 78, 7 <i>passarão : ancorarão</i>	<i>-am : -am</i>

Em todas as mais de 40 ocorrências, a edição *Ee* utiliza sem excepção nenhuma a grafia *-ão*, enquanto *E* utiliza-a de maneira ocasional, privilegiando a grafia *-am*²⁷.

No interior do verso, confirma-se a mesma tendência agora evidenciada no momento da rima. *Ee* grafava regularmente *-ão*, com apenas duas excepções: no v. 4 *passaram*, logo no *incipit* do poema; e *sam* por *são* em

²⁷ Nenhuma particularidade há a destacar no que diz respeito aos tempos e aos modos do verbo: *-ão* / *-am* podem encontrar-se indiferentemente quer nos presentes do indicativo e do subjuntivo, quer nos imperfeitos e nos pretéritos do indicativo, que são hoje graficamente distintos.

cada uma das sete ocorrências. Por seu lado, *E* continua a dar privilégio à forma *-am*, ainda que de maneira não exclusiva.

Evidenciado o comportamento das duas edições, que tendem a opor-se de maneira sistemática no uso de algumas grafias, é possível formular a hipótese de que *E* tenha corrigido, programaticamente, as oscilações mais numerosas presentes em *Ee*, restaurando em parte uma grafia mais conservadora.

Os indícios gráficos, portanto, vêm corroborar a suposta prioridade de *Ee* em relação à *E*, confirmando a vontade inexpressa dos responsáveis desta segunda *editio princeps* de corrigir não só os erros patentes, mas também o aspecto gráfico da primeira publicação. Neste sentido, parece encontrar uma justificação, no seu conjunto, a maioria das discrepâncias que se encontram ao longo das duas primeiras edições (o asterisco marca o momento da rima):

	<i>Ee</i> [S]	→	<i>E</i> [D]
I. 80, 3	* <i>acomponbado</i>	→	<i>acompanhado</i>
IV. 48, 6	* <i>Afrinano</i>	→	<i>Africano</i>
I. 95, 6	* <i>agasa bado</i>	→	<i>agasalbedo</i> ²⁸
II. 2, 5	* <i>alvoraçado</i>	→	<i>alvoroçado</i>
X. 40, 2	* <i>amāsando</i>	→	<i>amāsando</i>
V. 76, 6	* <i>apertavã</i>	→	<i>apertavão</i>
V. 79, 3	* <i>caminos</i>	→	<i>caminhos</i>
V. 67, 3	<i>contro</i>	→	<i>contra</i>
X. 96, 2	<i>contra</i>	→	<i>contra</i>
IX. 15, 1	* <i>diligencia</i>	→	<i>diligencia</i>
III. 65, 7	* <i>descuydodo</i>	→	<i>descuydado</i>
X. 101, 3	<i>destrontra</i>	→	<i>destontra</i>
V. 3, 6	* <i>diyxavão</i>	→	<i>deixavam</i>
III. 84, 2	<i>do</i>	→	<i>dos</i>

²⁸ Outros casos deste tipo, registados por A. G. Cunha na edição *Ee*, são erros só aparentes, porque devidos à má impressão dos caracteres móveis (nomeadamente, tipos quebrados). Parte dos erros mecânicos que resultam na lista (Cunha, vol.I, p. xx) são, aliás, inexistentes: veja-se, por exemplo, V 73 *Deixanlo* (= *Deixando*), III 119 *Anor* (= *Amor*), II 74 *En he* (= *Enche*), e *Manlão* (= *Mandão*), III 102 *ebirneos* (= *eburneos*), VI 56 e X 123 *emporio* (= *emperio*). O número relevante desses erros-fantasma é com certeza devido à qualidade imperfeita da reprodução fac-similada de que Cunha dispunha – como se pode facilmente comprovar no primeiro volume do seu precioso *Índice*.

VI. 16, 4	<i>doutro</i>	→	<i>doutra</i>
V. 2, 1	<i>Entruaa</i>	→	<i>Entraua</i>
I. 31, 2	<i>fortissimo</i>	→	<i>fortissima</i>
III. 119, 2	<i>humano</i>	→	<i>humanos</i>
III. 33, 4	<i>leuão (-1)</i>	→	<i>leuauam</i>
VIII. 18, 8	<i>Martyrrs</i>	→	<i>Martyres</i>
V. 13, 4	<i>nuca</i>	→	<i>nunca</i>
III. 10, 7	<i>*Occeoano</i>	→	<i>Occeoano</i>
X. 83, 8	<i>*ompecem</i>	→	<i>empecem</i>
IV. 87, 2	<i>Praís</i>	→	<i>Praias</i>
VII. 82, 3	<i>prezas</i>	→	<i>prezar</i>
I. 29, 8	<i>*rata</i>	→	<i>rota</i>
VII. 45, 4	<i>segne</i>	→	<i>segue</i>
I. 59, 6	<i>todos</i>	→	<i>toldos</i>
VIII. 98, 2	<i>tredoros</i>	→	<i>tredores</i>

Note-se, enfim, que as emendas de *E* em relação à *Ee* concernem sobretudo às palavras em rima; análogos erros no interior do verso não foram corrigidos com igual cuidado; veja-se, por exemplo, a lista a seguir:

X. 116, 2	<i>ago</i> por <i>agoa</i> (= <i>águã</i>)
X. 93, 5	<i>aste</i> por <i>este</i>
IX. 80, 4	<i>corroras</i> por <i>correras</i>
V. 5, 8	<i>Gnido</i> por <i>Gnido</i>
IV. 25, 5	<i>não</i> por <i>nao</i> (= <i>nau</i>)
V. 77, 3	<i>nos</i> por <i>naos</i> (= <i>naus</i>)
X. 72, 4	<i>*pradrupedante</i> por <i>quadrupedante</i>
X. 107, 6	<i>Qua</i> por <i>Que</i>
X. 108, 8	<i>Qut a</i> por <i>Que a</i>
V. 85, 5	<i>repousou</i> por <i>repouso</i>
I. 26, 3	<i>Variato</i> por <i>Viriato</i> ²⁹

Nesta série residual, coexistem gralhas devido a descuido ou desatenção do tipógrafo (*qua* por *que*, *nos* por *naos*), com outros erros que só têm

²⁹ No caso de II. 13, 3 *enganado* por *enganados*, em rima com *-ados*, o erro fica inalterado em *E*: mas aparentemente é um facto mecânico, devido ao verso demasiado comprido, que não cabe na coluna impressa (com medida sempre inferior a 73 mm.). Cf. também VIII. 41, 4 *tenhã* por *tenhão*, na mesma situação: em *E* podemos até constatar a marca deixada na margem direita pelo limite da coluna.

explicação pela *difficilioritas* do vocábulo, que o tipógrafo desconhecia (*Gnido*³⁰, *Viriato*³¹, *quadrupedante*³²).

Além disso, não será casual o facto de que os erros obliterados na revisão são mais frequentes nos cantos finais do poema, o IX e sobretudo o X: o que sugere que a revisão de *Ee* para a segunda impressão *E* foi de qualquer forma incompleta, ou apressada, pois parece claramente menos cuidadosa no final do poema que no princípio. O que acreditaria a hipótese de uma segunda *editio princeps* publicada no mesmo ano de 1572 (ou pouco depois, mas com a mesma data), depois de se ter esgotado a primeira. No momento de reeditar a obra, que tivera tanto êxito, uma parte dos erros tipográficos mais evidentes foram tacitamente corrigidos, e a roupagem gráfica sofreu uma primeira normalização³³.

Estou bem consciente que enfrentei com este estudo uma *vexata quaestio* plurissecular, de que até hoje não se encontrou uma solução definitiva ou, pelo menos, consentânea e sem controvérsia pela maioria dos críticos.

³⁰ “Cnido, cidade da Cária, onde havia um templo dedicado a Vénus” (vd. *Dicionário de Camões*, por Manuel dos Santos Alves, Lisboa, Universitária Editora, 1994).

³¹ “Pastor lusitano, que chefiou a guerra contra os Romanos” (*ibidem*).

³² É um adjectivo da língua latina arcaica, que significa apenas ‘galopante’, e foi retomado por Virgílio num célebre hexâmetro da *Aen.* VIII 596 “quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum”.

³³ Trata-se, evidentemente, da primeira e segunda *edição*, não simplesmente da (*re*)*impressão*: vários exemplares de um livro, que pertencem à mesma tiragem e são portanto virtualmente idênticos, podem contudo apresentar pequenas divergências (o que se chama, precisamente, de ‘variantes de impressão’) : o número e a tipologia delas diferem em relação com as ‘variantes de edição’ (sejam elas autênticas ou apócrifas). O estudo desse tipo de ‘variantes de impressão’ comporta o levantamento completo de todos os exemplares acessíveis da mesma edição. No caso de Camões, um exame das variantes que surgem em alguns exemplares da primeira edição das *Rimas* foi minuciosamente gizado por Marina Machado Rodrigues, no artigo “Breve estudo comparativo entre sete exemplares das *Rhythmas* de Camões” (*Biblos*, LXIV, 1988, pp. 31-52); destacam-se até seis categorias de variantes: 1. erros de foliação, 2. indicação errada na taboada, 3. erros na numeração, 4. falta de numeração, 5. erros vários, e 6. omissões na taboada. Relativamente a *Os Lusíadas*, o mesmo tipo de estudo comparativo sobre 18 exemplares da *princeps* permitiu chegar à conclusão de que existem exemplares ‘de transição’ entre os dois pelicanos, e que a coexistência das duas edições, no tempo e no espaço, é comprovada por três erros constantes e pela frequência de intercalações: veja-se Kenneth David Jackson, “Para uma edição crítica de *Os Lusíadas*, 1572: a contribuição dos exemplares mais raros”, in *Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, *op. cit.*, pp. 589-601.

Mas é, precisamente, a divergência – essa sim, indiscutível – entre as duas primeiras edições, que nos impõe determinar a ordem de prioridade e, sobretudo, a relação recíproca entre *Ee* [S] e *E* [D].

Mesmo admitindo (come hoje comumente se faz) que *Ee* [S] é a primeira edição, ainda ter-se-á que determinar qual é a natureza da segunda: *E* [D] seria uma contrafacção, publicada para aproveitar o êxito da obra ou a sua raridade? Ou então, uma verdadeira reimpressão, realizada logo após a primeira, quer porque já estava esgotada, quer porque vinha com muitos erros que deturpavam o texto?

Se aceitamos a hipótese do falso, então *E* [D] tem que ser eliminada do número dos testemunhos, porque não é autêntica. Em caso contrário, representando *E* uma segunda impressão, revista e corrigida, da primeira, põe-se prontamente uma nova questão: foi o próprio Camões a programar e, sobretudo, a vigiar essa segunda edição? Ou foi apenas o editor, que facultou a saída dum texto expurgado das muitas gralhas existentes na *princeps*?

Se Camões vigiou a segunda edição, então *E* [D] deverá ser considerada como *original*, enquanto texto definitivo, licenciado e publicado pelo próprio autor. No caso contrário, sem a supervisão do próprio autor, *Ee* [S] tornar-se-á a única edição autêntica e portanto ter-se-á que considerar como *original*.

Seja como for, no levantamento dos dados para o estudo da língua de Camões ter-se-á sempre de recorrer à edição *Ee* [S], por constituir, de todo em todo, a única com insuspeitável autenticidade, e portanto fiável como parâmetro de avaliação também no que concerne à língua de Camões lírico³⁴.

[1998]

³⁴ É este, de facto, o critério aplicado por Leodegário A. de Azevedo Filho na sua edição crítica da lírica camoniana. Por isso mesmo, várias observações que constam neste ensaio, de forma talvez mais sistemática, podem ser encontradas disseminadas ao longo do comentário, que acompanha o exame das variantes manuscritas e impressas nesse trabalho monumental. Parte das observações relativas aos sonetos é reunida no artigo “As formas lingüísticas nos sonetos de Camões”, que o prof. Leodegário publicou nos *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXIII, 1987, pp. 547-584.

DIOGO BERNARDES

“DOCES ÁGUAS E CLARAS DO MONDEGO”

1. A chi affronta un qualunque testo delle *Rimas* di Luís de Camões si presentano almeno due problemi di ordine filologico, l'uno che investe la spinosa questione dell'autenticità, l'altro pertinente alla cosiddetta critica delle fonti. La scelta del sonetto *Doces águas e claras do Mondego* per un esercizio di lettura è dettata dall'essere questo uno espécimine privilegiato che addita, nel breve spazio di quattordici versi, le due direttive fondamentali per uno studio della lirica camonianiana. Alle motivazioni di ordine teorico si somma poi il fascino indiscutibile che un 'incipit' come *Doces águas e claras do Mondego* esercita su un lettore nutrito di lirica petrarchesca e abituato ad un codice poetico rimasto sostanzialmente fedele al grande modello fiorentino fin oltre l'esperienza leopardiana.

Doces águas e claras do Mondego,
doce repouso de minha lembrança,
onde a comprida e pérfida esperança
longo tempo após si me trouxe cego;

de vós me aparto; mas, porém, não nego
que inda a memória longa, que me alcança,
me não deixa de vós fazer mudança,
mas quanto mais me alongo, mais me achego.

Bem pudera Fortuna este instrumento
d'alma levar por terra nova e estranha,
oferecido ao mar remoto e vento;

mas alma, que de cá vos acompanha,
nas asas do ligeiro pensamento,
para vós, águas, voa, e em vós se banha¹.

¹ Per il testo del sonetto e per ogni altra citazione camonianiana all'interno del presente contributo, cf. Luís de Camões, *Rimas*. Texto estabelecido, revisto e prefaciado por

2. In *Doces águas e claras* si individua, quasi istintivamente, un calco del Petrarca; ma sarebbe forse più opportuno parlare di iperpetrarchismo. Partendo dal celeberrimo quanto ovvio modello di *Chiare, fresche et dolci acque* (126.1)², l'autore ritaglia il sintagma *dolci acque* (che è – per inciso – un *hapax* all'interno del canzoniere petrarchesco) e lo colloca in apertura di verso e di sonetto, rafforzandolo con un secondo elemento aggettivale già presente in 126.1 (*chiare*) ma che solo in un'occorrenza appare saldato al sostantivo su cui gravita l'intero emistichio (*acqua chiara* 129.41).

La sequenza *dolci acque e chiare* è dunque innovativa rispetto alla fonte trecentesca, e risulta dalla giunzione di due sintagmi in Petrarca ben distinti e adoperati in contesti diversi. Il nuovo prodotto si collega al modello ancora per due motivi almeno, l'uno tassonomico, l'altro ritmico. *Doces* in apertura di verso si inserisce infatti nel paradigma che annovera 125.27 *Dolci rime*, 205.1 *Dolci ire* e 4 *Dolce parlare*, 211.10 = 220.6 *Dolci parole*, 351.1 *Dolci durezza*, mentre gli accenti forti in 1.^a, 3.^a e 6.^a sede ricalcano il modulo ritmico di *Dolci rime leggiadre* (125.27), del tipo trocheo-dattilo-trocheo³. Anche nella clausola dell'*incipit*, dove l'onomastico si allarga ad occupare la seconda parte del verso e s'insedia saldamente in rima, sarà operante il modello petrarchesco tanto a livello tematico (il fiume Sorga) quanto fonetico (la rima *-ego*)⁴.

Collegato vistosamente all'*incipit* dall'anafora *doces ... doce*, il secondo verso contrappone ad una perfetta scansione su ritmo dattilico la singolarità di un enunciato contratto ed ellittico: “dolce <luogo dove trova> quiete [del] il> mio <dolente> ricordo”.

Il messaggio si concentra, elide gli elementi superflui, richiede l'integrazione da parte del lettore proprio in un luogo che dovrebbe svolgere una funzione epesegetica nei confronti del vocativo iniziale.

L'intervento riflessivo e chiarificatore è invece demandato alla parte conclusiva della quartina: dopo il v.3, che si bilancia su un binomio aggettivale di cui invano cercheremmo le componenti nel lessico petrarchesco, il

Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra, Atlântida, 1973. Questo sonetto, il 6.º, a p. 119. [poi Coimbra, Almedina, 1994, con uno scritto di Aníbal Pinto de Castro (rist. 2005). Il sonetto è escluso dal canone di LAF I, p. 269; si trova in Berardinelli, n.º 108].

² Questa e le successive citazioni petrarchesche sono tratte da Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1964 (sigla *RVF*).

³ Uguale scansione ritmica e medesimo binomio aggettivale connotano un altro illustre *incipit*, leopardiano stavolta: *Dolce e chiara è la notte, e senza vento*.

⁴ Cf. *infra*, nota 25.

modulo ritmico dell'*incipit* si ripete nell'ultimo verso della strofe iniziale, che gravita sulla parola-rima *cego*. La cecità si pone come esito della lunga e malfida speranza, mentre sulla durata della pena insiste la serie *comprida, longo tempo* e *memória longa*, sovrapponendo la speranza e il ricordo nella loro comune essenza di dolore che *alcança*.

Nella seconda quartina, il primo e l'ultimo verso sopportano stilisticamente il peso della digressione intermedia, che trasuda di imminente concettismo. Venuto meno il modello petrarchesco, l'autore fa appello alle sue risorse tecnico-formali: il v. 5 è fortemente pausato da una cesura mediana che scinde i due emistichi, di cui il primo è conclusione logica nonché sintattica della strofe precedente; nel secondo emistichio, il raddoppio della disgiuntiva precede una litote di stampo latino. Scevro da qualunque artificio apparente e lieve nel suo purissimo ritmo giambico, il verso ottavo ricalca invece temi e moduli di sapore proverbiale, si fa sentenza pur non avendo di questa l'arcigno e saccente abito secentesco; ritrova la familiare musicalità del canto popolare pur in una struttura formalmente sagace e tutt'altro che casuale, dove il parallelismo si protrae fin quasi al gioco di parole (*mais me ~ mais me*; *alongo ~ achego*), e l'allitterazione torna a ritroso fino ad *aparto* (v. 5).

Ben altro peso specifico ha la prima terzina, in cui, all'immagine personificata della Fortuna che irrompe col ritmo travolgente dell'anapesto, fa séguito una preziosa citazione neoplatonica che s'inarca nell'unico – e perciò tanto più sensibile – *enjambement* dell'intero componimento: *instrumento/ d'alma*⁵. La definizione del corpo come ὄργανον τῆς ψυχῆς cioè strumento delle funzioni sensoriali dell'anima, risale direttamente a Plotino⁶, ma –

⁵ L'influenza che si irradiò dall'Accademia fiorentina del Ficino e improntò di sé il Rinascimento maturo mantenne in ambito portoghese la sua vitalità anche al di là dei propri limiti storici. Suggestioni della dottrina platonica e tracce di neoplatonismo ficiniano sopravvivono in pieno clima romantico con Garrett, si affiancano a Schopenhauer e Bergson in Antero de Quental e João de Deus, trovano spazio ancora nel Pessoa ortonimo di *Mensagem*.

⁶ Cf. *Enneades*, IV 3, 26, 1. 1-18:

Εἰ μὲν οὖν τὸ συναμφότερόν ἐστιν ἐν ταῖς αἰσθήσεσι ταῖς κατ' ἐνέργειαν, δεῖ τὸ αἰσθάνεσθαι τοιοῦτον εἶναι – διὸ καὶ κοινὸν λέγεται – οἷον τὸ τρυπᾶν καὶ τὸ ὑφαίνειν, ἵνα κατὰ μὲν τὸν τεχνίτην ἢ ψυχῆ ἢ ἐν τῷ αἰσθάνεσθαι, κατὰ δὲ τὸ ὄργανον τὸ σῶμα, τοῦ μὲν σώματος πάσχοντος καὶ ὑπηρετοῦντος, τῆς δὲ ψυχῆς παραδεχομένης τὴν τύπωσιν τὴν τοῦ σώματος, ἢ τὴν διὰ τοῦ σώματος, ἢ τὴν κρίσιν, ἢ ἐποιήσατο ἐκ τοῦ παθήματος τοῦ σώματος.

(esemplato da *Greek Philosophy. A collection of texts with notes and explanations* by C. J. Vogel, Leiden, Brill, 1959, III. *The Hellenistic-Roman Period*, cap. XXV, p. 455)

come dimostreremo tra poco – giunse al nostro autore attraverso il filtro di Marsilio Ficino. Alla luce di questa citazione puntuale acquista nuovo rilievo il motivo insistente del ricordo (cf. v. 2 *lembrança* e v. 6 *memória longa*), che si ricollegano alla problematica plotiniana della memoria quale funzione (esclusiva) dell'anima⁷; e la stessa immagine finale del v. 14 sembra modellata sulla similitudine dell'aria che si immerge nella luce, di cui Plotino si serve per esemplificare le modalità dell'unione fra anima e corpo⁸.

Tre sono dunque gli elementi del sonetto ricavati dalla terminologia plotiniana: il corpo strumento dell'anima, la memoria, e il paragone dell'aria e della luce.

Ebbene, nel commento di Marsilio Ficino *In Librum de Dubiis Animae Primum, qui tertius est Enneadis quartae*⁹ essi compaiono di seguito ed occupano due pagine contigue dell'edizione cinquecentesca. Precede la similitudine dell'aria e della luce: « In Cap. XXII. Anima adest corpori separabiliter, sicut lumen aeri. Corpus est in anima, sicut aër in lumine ». Al concetto di ὄργανον è riservata la dissertazione più lunga: « In Cap. XXIII. Quaelibet vis animae est in qualibet parte corporis tota, sicut anima. Sed dicitur ibi agere, ubi sibi servit instrumentum, & ibi principaliter, ubi instrumentum habet principium [...] ». Conclude la serie una definizione riccamente articolata della memoria come funzione pertinente all'anima: « In Cap. XXV. [...] recordations officium ad animam pertinet »; « In Cap. XXVI. Sed effectus memoriae, id est, conservandi & recolendi ad animam proprie pertinet

⁷ Cf. *Enneades*, IV 3, 26, 1. 50-55:

Τὸ δὲ τῆς μνήμης καὶ τὸ σῶμα ἐμπόδιον ἔχει· ἐπεὶ καὶ νῦν προστιθεμένων τινῶν λήθη, ἐν δ' ἀφαιρέσει καὶ καθάρσει ἀνακύπτει πολλάκις ἡ μνήμη. Μονῆς δὲ οὔσης αὐτῆς ἀνάγκη τὴν τοῦ σώματος φύσιν κινουμένην καὶ ῥέουσαν λήθης αἰτίαν, ἀλλ' οὐ μνήμης εἶναι· διὸ καὶ ὁ τῆς λήθης ποθαμὸς οὗτος ἂν ὑπονοοῖτο. (*Greek Philosophy*, cit., p. 455).

⁸ Cf. *Enneades*, IV 3, 22, 4 sgg.:

καὶ ὅταν ἔξω γένηται τοῦ ἐν ᾧ τὸ φῶς, ἀπῆλθεν οὐδὲν ἔχων, ἕως δὲ ἐστὶν ὑπὸ τὸ φῶς, πεφώτισται, ὥστ' ὀρθῶς ἔχειν καὶ ἐνταῦθα λέγειν, ὡς ὁ ἀήρ ἐν τῷ φωτὶ, ἥπερ τὸ φῶς ἐν τῷ ἀέρι.

Citato da *Plotini Opera*. Tomus II, *Enneades* IV-V. Ediderunt Paul Henry et Hans-Rudolf Schwyzler [...], Paris-Bruxelles, D. de Brouwer – L'Édition Universelle, 1958, p. 48 (« Museum Lessianum Series Philosophica », XXXIV).

⁹ Cf. Marsilio Ficino, *Opera Omnia*, II, Torino, Bottega d'Erasmus, 1962 (« Monumenta Politica et Philosophica Rariora » ex optimis editionibus phototypice expressa, curante Luigi Firpo, Series I, Num. 9-10), pp. 1739-1740. La ristampa fototipica riproduce la seconda edizione di Basilea del 1576.

stabilem, non ad corpus instabile, quod est oblivionis occasio: nam & multa per memoriam servantur, & suggeruntur, quae numquam cum corpore sunt percepta ».

3. Il nostro autore inserì dunque nel sonetto tre temi filosofici che si trovano fisicamente raggruppati nello spazio di due fogli all'interno dell'opera ficiniana. Ma non è questo il solo dato sorprendente. Meraviglia ancor più il ricorso a Ficino non quale tramite delle dottrine platoniche ed iniziatore del neoplatonismo rinascimentale, bensì nelle sue vesti di traduttore e commentatore di Plotino ; e, in secondo luogo, il fatto che Plotino sia cifrato attraverso il codice letterario del Petrarca, con tale abilità e in modo così innovativo da suggerire un'interpretazione dell'intero sonetto in chiave non amorosa, ma piuttosto rigorosamente filosofica.

Se si eccettua infatti la citazione puntuale dello *instrumentum animae*, l'autore sembra volersi defilare dissimulando la propria ideologia dietro reminiscenze letterarie che hanno valore di *auctoritas* : Petrarca appunto, ma anche Orazio, visto che il contesto in cui la citazione è incastonata echeggia la gnome conclusiva di una delle epistole oraziane : « caelum, non animum mutant, qui trans mare currunt. / Strenua nos exercet inertia [...] Quod petis, hic est, / est Ulubris, animus si te non deficit aequus »¹⁰.

All'elevarsi del contenuto, con le sue implicazioni di carattere filosofico e letterario, corrisponde un adeguamento del livello stilistico che, subita una leggera flessione nella seconda quartina, torna ora a fornire una solida innervatura alla parte conclusiva del sonetto.

Dopo l'*enjambement* dei vv. 9-10 e lo zeugma del v. 11, con l'iterazione del vocativo *águas* (v. 1 = 14) l'ultima terzina allude ad un componimento di tipo circolare, mentre sul piano fonico tesse una trama raffinata che gioca sulla *a* tonica come elemento connotante (v. 12 *alma, cá, acompanya* ; v. 13 *asas* ; v. 14 *águas, banba*). Nell'ultimo verso della strofe e del sonetto, la *a* alterna con la *o*, che è la prima tonica in ciascuno dei quattro versi iniziali (v. 1 *Doce*, v. 2 *doce*, v. 3 *onde*, v. 4 *longo*). Infine, le *o* sotto accento del v. 14 appartengono tutte a tre monosillabi fra loro allitteranti (*vós ... voa ... vós*).

Questa rinnovata sostenutezza formale coincide – forse non a caso – con il riaffiorare del modello petrarchesco sia nelle parole-rima¹¹, che nella sequenza *alma ~ pensamento* (e in altre unità lessicali).

¹⁰ Cf. Hor., *Epistulae*, I, 11, 27-30.

¹¹ Cf. infra, note 26 e 27.

Le concordanze del canzoniere petrarchesco offrono ben nove occorrenze di *alma* (mai *anima!*) in contiguità con *pens(i)er(o) / pens(i)er(i)*¹²; per il v. 10, il sintagma aggettivale *nova e estranba* (preceduto ancora da *alma*) trova la sua matrice in una serie che abbraccia 214.1 *alma ... altere et nove*, 25.4 *acerbi et strani ... anima*, 246.4 *leggiadrette et nove ... l'anime*, e 257.12 *L'alma ... qual celeste non so novo diletto / e qual strania dolcezza*, dove compaiono – sia pur divaricati – entrambi gli elementi del binomio; al v. 13, *asas do (ligeiro) pensamento* rielabora 362.1 *Volo con l'ali de' pensieri al cielo*¹³; mentre la sequenza *alma ~ voa* dell'ultimo verso sarà da ricondurre a 359.31 *o dell'anime rare, / ch'altamente rivesti qui tra noi, / e che subito al ciel volasti poi*.

4. Al termine di questo esercizio di lettura, ci sia permesso aggiungere qualche parola sulla controversa *autoria* del sonetto. Assente nell'*editio princeps* del 1595 e nella successiva, di tre anni posteriore, quest'ultimo compare per la prima volta nelle *Rimas* pubblicate dal libraio-editore Domingos Fernandes nel 1616, in duplice redazione¹⁴. È attestato, sempre con varianti, nel Cancioneiro Luís Franco¹⁵ e nell'edizione secentesca di Faria e Sousa¹⁶; viene attribuito a Diogo Bernardes nell'indice del padre Pedro Ribeiro, e a João de Lencastre, duca di Aveiro, in un manoscritto sconosciuto che Faria e Sousa dice di aver consultato¹⁷.

L'attribuzione camoniana incerta non ha impedito anche all'ultimo editore delle *Rimas*, Costa Pimpão¹⁸, di introdurre questo sonetto nel canone lirico, più per motivi estetici che filologici¹⁹.

¹² Cf. 37.60 *che l'alma sconsolata assai non mostri / più chiari i pensier' nostri*; 48.6 *Amor, tu che' pensier' nostri dispense, / al qual un'alma in duo corpi s'appoggia*; 129.37 *al primo pensier la mente vaga [...] che del suo proprio error l'alma s'appaga*; 129.65 *Et in questo penser l'alma respira*; 238.2 *chiara alma [...] alto pensiero*; 239.4 *sì dolcemente i pensier' dentro a l'alma*; 264.57 *in pensier dolce et agro [...] sedendosi entro l'alma*; 150.1 – *Che fai, alma? che pensi?*; 246.12 *né l'alma che pensar d'altro non vòle*.

¹³ Ma cf. anche 182.12 *chi volar pensa, indarno spiega l'ale*.

¹⁴ Cf. *Rimas* [...], *Segunda Parte* [...], por Pedro Crasbeeck, à custa de Domingos Fernandes, Lisboa, 1616 (sigla DF); le due redazioni ai nn. 3 e 29).

¹⁵ Cancioneiro Luís Franco Correa della Biblioteca Nacional de Lisboa [oggi de Portugal], f. 120 (sigla LF).

¹⁶ Cf. *Rimas Várias* [...], comentadas por Manuel de Faria e Sousa [...], cinco tomos em dois volumes, Lisboa, Imprensa Crasbeeckiana, 1685-1688 (sigla FS; vol. II, n.º 33).

¹⁷ Cf. J. de Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quinquentista peninsular*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, p. 147 [2.^a ed., Lisboa, Edições 70, 1980, p. 181].

¹⁸ Cf. *op. cit.* alla nota 1. Il sonetto fu incluso più volte nelle edizioni delle *Rimas* camoniane: cf. *Rimas*, ed. por João Franco Barreto, Lisboa, 1669 (n.º 3 e 29);

Finora l’analisi più approfondita del problema attributivo è stata condotta da Jorge de Sena nel libro, già citato, sui sonetti di Camões. Con giusta cautela, Jorge de Sena esclude un’interpretazione in senso biografico degli elementi lessicali del sonetto, e si basa piuttosto su considerazioni di tipo formale.

Lo schema del sonetto (ABBA ABBA CDC DCD), uguale in tutte le redazioni conosciute, è il secondo in ordine decrescente di frequenza nei sonetti di sicura attribuzione camoniana, nonché in Petrarca²⁰; la metrica presenta «hesitações, que não parecem flutuações do tipo que Camões pratica, e mais efeitos de ondulação rítmica berardiniana»²¹. Nella lunghissima nota 10, che occupa le pp. 159-60 a conclusione del capitolo, Jorge de Sena analizza poi ritmicamente la prima redazione del sonetto (e l’incipit della seconda), classificando i versi secondo la variante di *decassílabo* utilizzata (*heróico, sáfico, simultâneamente heróico e sáfico, de arte maior*) e riducendoli poi a quattro tipi fondamentali in base al ritmo²²; confronta infine i risultati di questa analisi con due testi di sicura autenticità come il sonetto *Alma minha*

Obras, ed. pelo Visconde de Juromenha, 6 vols., Lisboa, 1860-1869 (n.º 133); *Parnaso*, ed. por Teófilo Braga, 3 vols., Porto, 1873 (t. I, n.º 111); *Lírica*, ed. por J. M. Rodrigues e A. Lopes Vieira, Coimbra, 1932 (n.º 13 e 18); *Obras Completas*, ed. por Hernâni Cidade, 5 vols., Lisboa, Sá da Costa, 1946-47 (n.º 124); *Obra Completa*, ed. por Antônio Salgado Júnior, Rio de Janeiro, Agular, 1963 (n.º 133).

¹⁹ Cf. *Rimas...* por A. J. da Costa Pimpão, *op. cit.*, p. xxxii [ed. 2005: p. xl]: «O soneto b) só muito indulgentemente mesmo encontra lugar entre os de Camões, pois, além de Bernardes, aparece com outra atribuição: D. João de Lencastre, Duque de Aveiro [V. Storck, *Vida*, 116]. Todavia, incluímo-lo, porque o soneto é bom, e porque a sua tradição camoniana é respeitável».

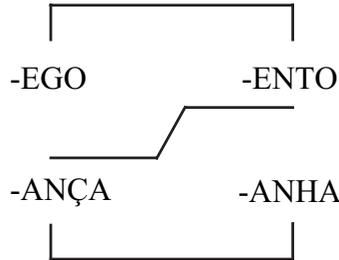
²⁰ Camões usa soltanto quattro schemi rimatici nei sonetti, e sono proprio i quattro più frequenti in Petrarca (anche se in proporzioni percentuali diverse): 1.º ABBA ABBA CDE CDE; 2.º ABBA ABBA CDC DCD; 3.º ABBA ABBA CDE DCE; 4.º ABBA ABBA CDC CDC. In base ai dati raccolti da Jorge de Sena, lo schema del sonetto *Doças águas e claras do Mondego* è il primo come frequenza in Miranda e Boscán, il secondo in Mendoza, il terzo in Garcilaso e Bernardes, il quinto in Caminha e Ferreira.

²¹ Cf. J. de Sena, *Os sonetos*, p. 148.

²² Cf. *ibid.*, p. 161: «Tipo A. 2 anapestos e 2 jambos ... vs 1, 4, 7, 9, 14 ... 5; Tipo B: troqueu -jambo, 2 anapestos ... vs 2 ... 1; Tipo C: troqueu, 4 jambos ... vs 3, 6, 10 ... 3; Tipo D: 5 jambos (pentâmetro jámbico) ... vs 5, 8, 11, 12, 13 ... 5». Concordiamo con l’analisi di Jorge de Sena solo per il Tipo D, e per i vv. 7 e 9 del Tipo A. A nostro avviso, i vv. 1, 3, 4, 6 e 10 sono di ritmo dattilico-trocaico, il v. 2 è dattilico puro, il v. 14 trocaico con anapesto iniziale (ritmo misto, ascendente e discendente, con due accenti forti contigui in 3.ª e 4.ª sede).

gentil... e la canzone *Manda-me Amor...*, per concludere che « no ponto em que esta nossa análise do soneto suspeito se detém, a investigação não favorece a sua autoria camoniana ».

Ebbene, vorremmo coonestare questa tesi con ulteriori dati di tipo stilistico-formale, ricorrendo alle concordanze parziali delle *Rimas* che abbiamo approntato per uno studio sull'Ode IX di Camões²³. La struttura delle rime



(di cui *-ego* è l'unica non nasale) offre scarsi appigli per un'indagine sull'autenticità; ma le serie rimatiche garantiscono ben altri risultati. La più cospicua è *lembrança : esperança : alcança : mudança*, per la quale le nostre concordanze forniscono almeno sette confronti: cant. 2, v. 8 *mudança* : 11 *esperança* : 12 *alcança*; « *Super flumina...* », v. 91 *alcança* : 93 *mudança* : 94 *esperança*; canç. I, v. 77 *esperança* : 78 *alcança*; oit. II, v. 31 *alcança* : 32 *esperança*; son. 19, v. 1 *confiança* : 4 *esperança* : 5 *mudança* : 8 *alcança*; son. 25, v. 9 *alcança* : 11 *confiança* : 12 *tardança* : 14 *esperança*; eleg. III, v. 32 *mudança* : 34 *lembrança* : 36 *alcança*²⁴.

Ugualmente attestata entro un ampio paradigma la rima *pensamento : vento* (cf. son. 61, 2 : 6; son. 112, 2 : 3; son. 115, 4 : 8; son. 116, 11 : 14; son. 155, 1 : 4; écl. I, 113 : 115; écl. VII, 522 : 524).

²³ In stampa negli « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », Classe di Lettere e Filosofia, nell'ambito delle commemorazioni per l'anno camoniano. [cf. B.Spaggiari, « Nel quarto centenario della morte di Luís de Camões. L'Ode IX », in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, Pisa, 1980, X, 3, pp. 1003-1064].

²⁴ Cf. anche nel son. 114, v. 7 *alcançado* in rima e 1 *esperança* : 4 *mudança*. Sempre fra le occorrenze del verbo *alcançar* è interessante il v. 80 dell'*oitava* I (*que quanto mais me alcança, mais queria*) il quale ripete il modulo proverbiale del v. 8 del sonetto in esame (*mais quanto mais me alongo mais me achego*).

L'indice di frequenza diminuisce sensibilmente per la serie *-ego*, con solo due confronti (son. 50, 10 *cego* : 12 *cego* ; son. 96, 10 *nego* : 14 *cego*), mentre è del tutto assente nell'ambito dei sonetti non soltanto la serie *estranha* : *acompanha* : *banha*, ma addirittura la rima *-anha*.

È di converso significativo che tanto *-ego*, anzi *nego*²⁵, quanto soprattutto *-anha*, con *bagna*²⁶ e *accompagna*²⁷, siano presenti nel canzoniere del Petrarca. Lo stesso *incipit* del sonetto, sia pure hapastico, non trova spazio nel codice lirico camoniano, che spesseggia sì di *águas claras*, però non offre alcun sintagma in cui *água(s)* sia unito a *doce(s)*.

Per rimanere nell'ambito stilistico, altri elementi convergono a sconsigliare l'attribuzione del sonetto a Camões: il ritmo dei versi, variato ma troppo rigorosamente scandito, che mal sopporta una classificazione in base ai tipi canonici di eroico e saffico; la soppressione dell'articolo, che tende a universalizzare i sostantivi (in particolare *Fortuna* al v. 9 e *alma* ai vv. 10 e 12); infine, lo zeugma del v. 11, che riproduce una figura sintattica e ritmica costante (cf. v. 1 *Doces águas, e claras*; v. 3 *comprida, e pérfida*; v. 10 *por terra nova, e estranha*)²⁸.

5. Se si considera nel suo insieme la tradizione manoscritta e impressa di questo sonetto, risulta evidente, tanto nei copisti come negli editori, la tendenza ad eliminare sistematicamente i tratti più vistosi che non siano riconducibili al codice poetico di Camões.

Fra le varianti del verso iniziale, *Doces e claras águas* (FS, Jur) e *Claras e doces ágoas* (LF, indice PPR) – di cui solo la prima si mantiene fedele all'anafora col v. 2 – rispondono ad uno stesso desiderio di livellamento sintattico: disturba, nell'*incipit* originario (DF n.º 3 *Doces ágoas, e claras*), la divaricazione della coppia aggettivale, con il secondo elemento posposto ad una virgola. È questa la prova migliore che la peculiare scansione ritmica del sonetto (messa in risalto dalla punteggiatura di DF n.º 3) disturbava non poco i curatori delle edizioni camoniane. Quanto alla seconda redazione trasmessa da DF e JFB (n.º 29 *Delgadas ágoas claras*) – ferma restando l'abolizione del binomio divaricato – l'inserimento di *Delgadas* in luogo di

²⁵ Petrarca, *RVF*, 240.4, 366.74, 240.1, 240.8 e in particolare per *nego* 240.5 = 366.73.

²⁶ Cf. *RVF*, 28.37 e 173.2.

²⁷ Cf. *RVF*, 28.33, e soprattutto 173.3 *del cor l'anima stanca si scompagna* : 2 *bagna*.

²⁸ Punteggiatura conforme al testo DF n.º 3.

Doces testimonia di una volontà innovativa che troverà conferma nel prosieguo del sonetto. In questa redazione concorrente (DF n.° 29, JFB n.° 29), la citazione del Petrarca escamotata nell'*incipit* prelude infatti ad un rimaneggiamento costante del testo, da cui saranno con cura espunti i nessi sintattici più scomodi: al v. 5 *e porém* banalizza la doppia disgiuntiva originaria (*Mas porém*); al v. 10 *nova terra estranha* interviene su una struttura tassonomica identica a quella dell'*incipit* (*terra nova, e estranha*); al v. 11 *a mar remoto, e a vento* elimina lo zeugma dell'edizione 1616 (*a mar remoto, e vento*). Oltre a normalizzare l'andamento sintattico, e dunque ritmico, di alcuni versi, si tende poi ad integrare l'articolo al v. 9 (*Bem pudera a Fortuna*) e 12 (*Mas a alma*), rendendo determinati due sostantivi-chiave del sonetto, che perdono così l'originario valore universale.

Il panorama complessivo delle varianti attestate rispetto a DF n.° 3 (che in sede critica andrebbe accolto come testo originale, correggendo solo *oferecida* in *oferecido* al v. 11) rispecchia le medesime direttive d'intervento or ora evidenziate nella doppia redazione DF n.° 29 = JFB n.° 29. Gli elementi di disturbo per la tradizione si individuano nelle peculiarità sintattiche e ritmiche del sonetto (berardiniane appunto, più che camoniane) e nella sua possente innervatura filosofica. Basti citare ancora due esempi assai significativi: LF (che nelle terzine tramanda una lezione extravagante e isolata)²⁹ elimina al v. 3 *comprida* (*Adonde a falsa e pérfida esperança*) e al v. 6 *longa* (*Que a memória que de vós me alcança*), aggettivi destinati nell'originale a insistere sulla durata della pena, ma soprattutto a connotare la memoria nella sua accezione plotiniana. Infine, nella seconda redazione DF n.° 29 = JFB n.° 29, al v. 11 *oferecida* (riferito ad *alma*) in luogo di *oferecido* (riferito a *instrumento d'alma*, cioè al corpo) prova la difficoltà d'interpretare correttamente la dotta citazione plotiniana, difficoltà ulteriormente aggravata dalla struttura sintattica tutt'altro che lineare della prima terzina.

6. A prescindere dall'attribuzione e dagli argomenti portati finora a sostegno della tesi anticamoniana, resta fuori discussione l'individualità di un sonetto che utilizza in modo personalissimo le fonti. Fonti filosofiche, si badi bene, più che letterarie: l'autore (Camões o, più verosimilmente, Diogo

²⁹ Cf. LF f. 120, vv. 9-14 « Não quero de meus males outra gloria / Senão que lhe mostreis em vossas ágoas / As dos meus olhos com que os seus se banhem. / Já pode ser que com minha memória / Vendo meus males, vendo minhas mágoas / As suas com as minhas acompanhem ».

Bernardes) attraverso la mediazione linguistica e culturale di Marsilio Ficino attinge alla dottrina plotiniana proprio laddove Plotino si distacca sensibilmente dal maestro: nella definizione dell'anima e delle funzioni ad essa inerenti.

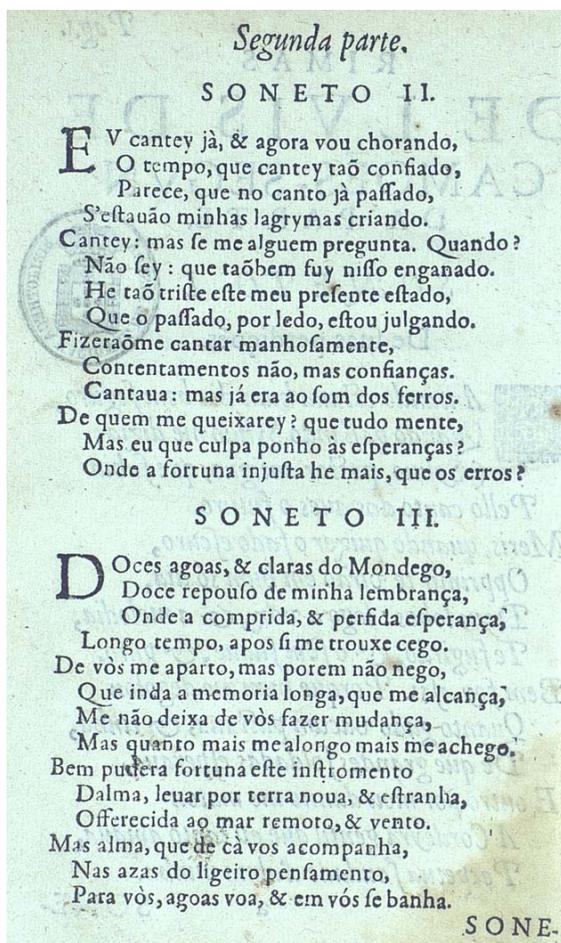
Non è Platone, rivissuto in clima tardo rinascimentale, ma il fondatore stesso del neoplatonismo alessandrino che provvede le coordinate filosofiche del sonetto.

Merito precipuo dell'autore è l'aver saputo cifrare terminologia e problematica plotiniana in un contesto letterario cui il Petrarca ha fornito, fin dall'*incipit*, le matrici lessicali e stilistiche. I moduli lirici dell'illustre modello si riversano inavvertitamente in una costruzione allegorica dove tutto sembra alludere ad una convenzionale situazione amorosa, e in realtà ricodifica la definizione plotiniana dell'anima e della memoria. La continua tensione fra i due poli del senso letterale e dell'allegoria conferisce ambiguità e spessore al sonetto, che resta come sospeso fra la chiarezza delle *fresche et dolci acque* e la luminosità dell'emanazione dall'Uno, fra il ricordo di Laura e la nostalgia del mondo intelligibile.

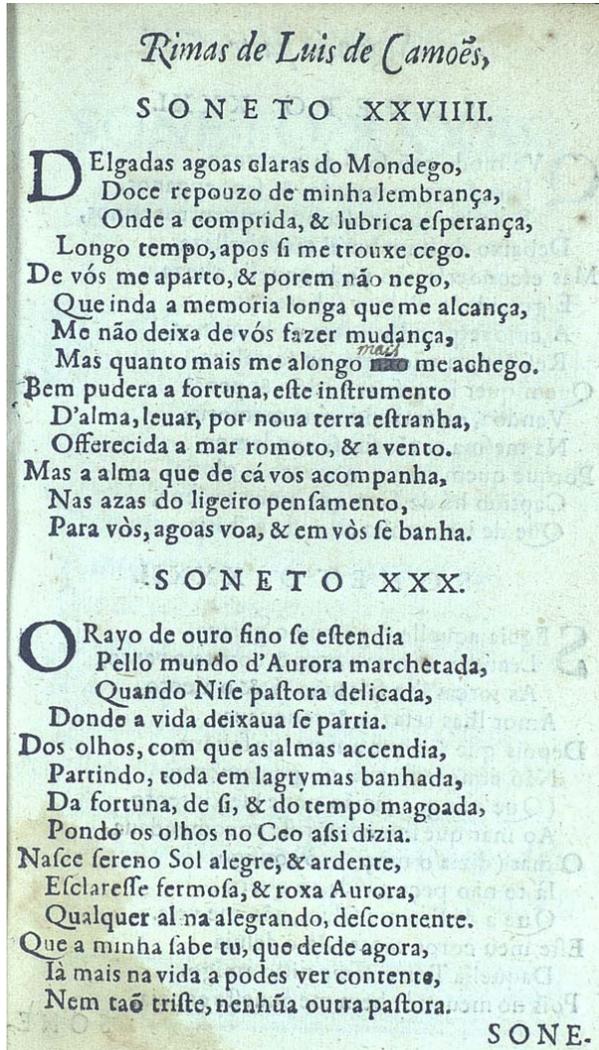
[1979]

Rimas / de Luis de Camoens : segunda parte. – Agora novamente impressas com duas comedias do autor. Com dous epitafios feitos a sua sepultura, que mandarão fazer Dom Gonçalo Coutinho, & Martim Gonçalves da Camara. E hum prologo em que conta a vida do author. Dedicado ao [...] D. Rodrigo d'Acunha, bispo de Portalegre, e do Conselho de Sua Magestade. - Em Lisboa : na officina de Pedro Crasbeeck : a custa de Domingos Fernandez mercador de livros, 1616. - [12], 40 f. ; 4° (19 cm). Exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal, cota CAM. 34 P.

Rimas de Luis de Camões. Segunda parte. Soneto III. f 1v



Rimas de Luis de Camões. Segunda parte. Soneto xxviii f. 8r



O MITO DE NARCISO NUM SONETO DE DIOGO BERNARDES

Dentre dos líricos quinhentistas portugueses, destaca-se um grupo de poetas que estão ligados, por um lado, à experiência renascentista de origem italiana e, por outro, à topografia fluvial da pátria portuguesa. São os poetas do Neiva, do Minho, do Leça, rios que, tal como o Tejo ou o Mondego de Camões, constituem a paisagem electiva destes autores, em cujos versos as águas nascentes ou fluviaes trazem à lembrança tanto as lágrimas, como o curso inesorável do tempo¹. Mesmo se a referência constante a um rio se pode perceber como uma antecipação do pastoralismo convencional da Arcádia, este elemento não deixa contudo de pertencer às raízes mais profundas do lirismo português. De facto, logo na poesia medieval, a invocação reiterada às águas do rio, ou às vagas do mar, tornou-se o emblema de um género poético bem português como a cantiga de amigo.

O chamado “poeta do Lima”, Diogo Bernardes, não teve ainda uma edição crítica das suas rimas organizada com método rigorosamente filológico. Contudo, os problemas que apresenta a tradição da sua obra não diferem, senão do ponto de vista quantitativo, em relação aos da lírica camoniana.

Trata-se em primeiro lugar da questão da autoria, sendo vários poemas, principalmente os sonetos, de atribuição controversa entre Diogo Bernardes e o próprio Camões². Em segundo lugar, há variantes textuais

¹ Vejam-se as palavras que Diogo Bernardes escreve na carta XII - *Ao doutor António Ferreira*, vv. 4-9: «Ouvir teu doce canto já desejo / Tejo, Mondego, Douro, Neiva e Lyma / Por onde o curso seu mais brando rejao. / Das quaes senao fará menos estima / Que d’Arno, Mincio e Pó, Sorga e Sebeto / ouvindo em suas prayas tuas rimas». *Arno* é uma alusão a Dante, *Mincio e Pó* a Virgílio, *Sorga* a Petrarca e *Sebeto* a Sannazaro: ou seja, aos poetas italianos que constituem os principais modelos para a literatura renascentista na Europa inteira.

² No que concerne à questão atributiva, depois dos estudos fundamentais de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, “Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos”,

que dizem respeito, nomeadamente, às *Várias Rimas ao Bom Jesus* (1594) e a *O Lima* (1596), dos quais se conhecem exemplares tão numerosos como bem conservados.

Pelo contrário, das *Rimas Várias: Flores do Lima* só existem alguns exemplares. Este terceiro volume da obra de Diogo Bernardes foi recentemente impresso em reprodução fac-similada pela INCM, apresentando a *editio princeps* de 1597 (“em Lisboa, por Manoel de Lyra, à custa de Estevão Lopes, mercador de livros”). A nossa análise do texto vai basear-se neste exemplar da Biblioteca Nacional de Lisboa, reproduzido em fac-símile:

SONETO CXXXVII

Vendo Narciso em huma fonte clara,
A sombra só da propria fermosura,
De si vencido (Amor quis por ventura
Vingar as Nímfas qu'elle desprezara.)

Todo enlevado na belleza rara,
Que seu peito abrasou em chama pura,
Chorando disse, à sua vã figura,
Por quem perdeu em fim a vida chara:

O Nímfa destas agoas moradora,
Surda em ouvirme, muda em responderme,
Não ves a quem não ouves, nem respondes?

Não ves que sou Narciso? ay que por verme,
Mil Nímfas d'outras fontes saem fora,
E tu por me não ver, nesta t'escondes³.

Revue Hispanique 22 (1910) 509-614, e *Estudos Camonianos. II: O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924), vide a edição crítica de Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, Lisboa, INCM, 1985, vol. I, parte II – *A constituição do 'corpus'*.

³ O texto vem aqui reproduzido sem modernização gráfica. Falta – como já se disse – uma edição crítica da obra de Diogo Bernardes e não se pode afirmar ou rejeitar, neste momento, a existência de variantes relativas ao texto que vem na *editio princeps*. Na publicação das *Obras completas* feita por Marques Braga (Coleção Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1945), t. I, pp.106-107, encontram-se as variantes seguintes: v. 1 falta a vírgula; v. 4 = 9 = 13 *Nímfa(s)*; v. 7 *á*; v. 11 = 14 *naõ*; v. 12 *ai*; v. 13 *fora!*; v. 14 *t' escondes?*.

Diogo Bernardes pertence aos poetas quinhentistas (não apenas portugueses) que imitam temas e, sobretudo, formas da lírica italiana. Fala-se, então, de “italianismo”, aludindo à actividade inovadora de Francisco Sá de Miranda, que introduziu o novo estilo poético na literatura portuguesa, e aos seus discípulos directos, os quais viriam depois a conservar o culto desses modelos italianos.

Tudo isso se destaca com clareza ao percorrer o índice das *Rimas Várias: Flores do Lima* de Diogo Bernardes. A segunda parte está em harmonia com o gosto dos serões do Paço, incluindo cantigas, glosas e vilanetes, ou seja, poemas em medida velha conforme a tradição da poesia palaciana, imortalizada no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Todo o conjunto inicial das *Rimas Várias*, ao contrário, é dedicado exclusivamente aos novos géneros de importação: de facto, consta de quatro canções, cinco elegias, três epigramas, uma ode, uma sextina, cento e quarenta e seis sonetos.

Não admira o predomínio numérico dos sonetos, pois essa foi precisamente a forma métrica de ascendência italiana que alcançou o maior êxito na Renascença europeia. Cabe aqui lembrar que – apesar do que se pode ainda ler em várias histórias da literatura – o soneto não existia com toda a certeza na poesia trovadoresca, isto é, na lírica provençal da Idade Média.

De facto, o soneto foi uma criação dos poetas italianos da chamada Escola Siciliana, que floresceu por volta de 1230-1240 na corte do imperador Federico II (contando com Guido delle Colonne, Rinaldo d’Aquino, Pier della Vigna, ao lado do reconhecido teorizador da Escola, o Notário Giacomo da Lentini).

Como se sabe, as pesquisas mais recentes têm encontrado indícios da ‘etimologia métrica’ do soneto já na estrofe, ou estância, da antiga canção. O soneto seria, portanto, o desenvolvimento daquela estrofe isolada, que os poetas provençais já utilizavam no *partimen*, na *tenso* e nas *coblas esparsas*. O Notário e os seus discípulos deram-lhe maior autonomia e novo prestígio, promovendo a transformação daquela estrofe isolada numa nova forma métrica coerentemente organizada⁴.

⁴ Sobre a génese do soneto veja-se o estudo de R. Antonelli, “L’‘invenzione’ del sonetto”, *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi, 1989, vol. I, pp. 35-75.

O soneto tornou-se, assim, o verdadeiro cunho do “Dolce Stil Novo” e atingiu a perfeição nos *Rerum Vulgarium Fragmenta*, ou seja, nas rimas de Francesco Petrarca. A partir dele, o soneto continuou a dominar a lírica, tanto italiana como europeia, até ao começo do século XX, quando a recusa das formas métricas tradicionais o levou à decadência juntamente com o (hen)decassílabo, que foi o verso principal da lírica, senão mesmo o exclusivo.

Do ponto de vista formal, o soneto português quinhentista segue as regras dos seus modelos italianos. Consta de catorze decassílabos, geralmente graves, ordenados em duas quadras e dois tercetos. Na sua forma julgada mais perfeita, as quadras são construídas sobre apenas duas rimas, conforme o esquema ABBA ABBA. Os tercetos também se sujeitam à regra das duas rimas, obedecendo ao esquema CDC DCD⁵.

No soneto de Diogo Bernardes, que vamos aqui analisar, o esquema das quadras é precisamente do tipo quiástico ABBA, enquanto os tercetos apresentam três rimas cruzadas conforme o esquema CDE DCE.

No decassílabo, o verso heróico (acentos na 6.^a e 10.^a sílaba) alterna com o verso sáfico (acentos na 4.^a, 8.^a e 10.^a sílaba), sendo as duas variantes repartidas em proporções iguais: dos catorze decassílabos, sete são heróicos e sete sáficos, mas o primeiro tipo de verso domina nos tercetos (vv. 6, 8, 9, 11-14), enquanto o segundo prevalece nas quadras (vv. 1-5, 7 e 10).

A mesma repartição harmoniosa e equilibrada encontra-se no ritmo dos versos, metade dos quais não tem cesura, à diferença dos outros que estão todos fortemente pausados. Veja-se, por exemplo, o *incipit* («Vendo Narciso em uma fonte clara»), ou também o v.8 «por quem perdeo em fim a vida cara» – aqui, a cesura é quase imperceptível, ao contrário do que acontece no verso 10 «surda em ouvirme, | muda em responderme» – ou no verso 14 «e tu por me não ver, | nesta t’escondes», onde a pausa entre os dois hemistíquios está bem marcada.

Ainda em relação ao ritmo, cabe aqui sublinhar a presença de quatro encavalamentos (ou transportes, para usarmos esta palavra antiga e talvez erudita mas, ao mesmo tempo, elegante e sugestiva): transportes que anulam, de facto, a pausa final do verso nos nexos 1-2, 3-4, 5-6 e 7-8 (isto é, nos pontos nodais das quadras).

⁵ Obra fundamental sobre este assunto é o estudo de Jorge de Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980², que analisa de forma estatística as percentagens dos esquemas usados principalmente pelos escritores da época.

Na primeira estrofe, o desrespeito da pausa final produz-se em correlação com um sintagma oracional («Vendo...a sombra») e com outro locucional («quis...vingar»). Na segunda, o transporte coincide com uma oração relativa (precisamente, uma subordinada adjectiva de valor restritivo).

À falta de transportes nos tercetos corresponde o predomínio, já assinalado, do decassílabo heróico sobre o sáfico, isto é, a programática moderação do ritmo, pela qual o poeta refreia a velocidade do verso, respeitando tanto a cesura no meio, como a pausa no final.

Se nos detivermos, agora, no facto de o ritmo de um poema estar necessariamente ligado à construção sintáctica dos seus períodos, poderemos constatar que, neste soneto, não há senão uma oração subordinada causal, que vai do primeiro até ao oitavo verso: uma única frase ocupa totalmente as duas quadras. Nela o poeta descreve tanto a cena actual (o presente), como o seu antecedente lógico-temporal (o passado).

Ao contrário, os tercetos apresentam um diálogo fictício (que é, na realidade, um monólogo de Narciso), constituído por uma série de orações interrogativas e exclamativas que vêm alternadas.

Toda a parte inicial do poema, sintacticamente enleada, gravita em torno da forma verbal *disse*, bem destacada pela forte cesura do verso. O período sintáctico enrola-se em forma de espiral em torno deste dissílabo, como um sorvedouro, sugerindo a imagem do ambiente aquático em que o mito situa Narciso (trata-se mais exactamente da fonte em que ele se debruça).

A mesma sugestão nasce da presença constante da líquida *r* na série das rimas (-*ara*, -*ura*, -*ora*, -*erme*): cria-se assim uma rede vertical de correspondências que liga, sem interrupção, toda a sequência das rimas ABCD até à última (-*ondes*), que – mesmo faltando-lhe o fonema *r* – evoca contudo o substantivo *onda*, reforçando o sistema fonossimbólico do soneto.

Ao lado do elemento aquático, aparece bem clara a natureza silvestre do lugar: o bulício da folhagem, o murmúrio do arroio, o sussurro da brisa, a voz do bosque, imitada e até recriada pelos valores fonossimbólicos do *f*, do *s*, do *v*, do *ch*. Note-se o uso da aliteração nas séries seguintes: 1 *fonte* 2 *fermosura*; 2 *sombra só* 3 *sí*; 3 *vencido ventura* 4 *vingar* 1 *vendo* 7 *vã* 8 *vida* 11 *ves* 12 *ves verme* 14 *ver* (e também 10 *ouvirme* 11 *ouves* no interior da palavra); até ao par 6 *chama* 7 *chorando*, que sugere o pranto, e ao sintagma 14 *nesta t'escondes*, em que o som /S/ alude ao repentino desaparecimento da Ninfa dentro da folhagem.

Seguidamente – e passando da segunda para a primeira articulação da linguagem (conforme a tese funcionalista de André Martinet), quer dizer dos fonemas para os monemas, dos sons para as palavras – convirá realçar o papel essencial desempenhado pelos verbos *ver* e *ouvir* (1 *vendo*, 11 *não ves*, 12 *não ves ... por verme*, 14 *não ver*; 10 *ouvirme*, 11 *não ouves*).

O verbo *ver* apoia-se numa tradição que é mais ideológica do que literária, remontando aos filósofos gregos (Platão e Aristóteles): o Amor só pode nascer pelos olhos, quer dizer pela vista da pessoa amada (gr. ἄπ' ὁμμάτων). O valor que ainda tem este conceito na Idade Média pode ser facilmente avaliado pelas palavras de Andreas Capellanus, autor do célebre tratado *De Amore*: “Caecitas impedit amorem, quia caecus videre non potest, unde suus possit animus immoderatam suscipere cogitationem, ergo in eo amor non potest oriri” (trad.: “um cego – privado, como é, da vista – não pode amar, porque não tem a faculdade de ver”).

No soneto de Diogo Bernardes, o antigo tópico adquire mais força ligando-se ao mito de Narciso: aquele jovem de beleza excepcional que Narciso vê, nas águas da fonte, não é senão a sua própria imagem reflectida na superfície aquática como dentro de um espelho. Assim, o acto de ver, que constitui o verdadeiro começo do amor, sendo ao mesmo tempo o seu princípio e a sua causa, converte-se em cruel desengano. E o próprio objecto do amor não é mais do que uma imagem ilusória.

A distribuição das formas do verbo *ver* no soneto sublinha a sua natureza de eixo lexical do texto: *vendo* é a primeira palavra que se encontra no poema, com a função manifesta de introduzir o antecedente lógico e temporal da acção indicada na frase principal (*disse*). Narciso vê “a sombra só da própria fermosura” e, por conseguinte, fala “à sua vã figura”.

A forma verbal *disse*, no final das quadras, introduz o tema lexical dos tercetos, todo concentrado na oposição entre *ouvir* e *responder*: Diogo Bernardes alude, com muita elegância, ao mito da Ninfa Eco, cujo amor não era retribuído por Narciso. Quando Narciso morre, encantado pela sua própria beleza, a Ninfa Eco repete as últimas palavras que ele profere: “Ó jovem que amei com esforço vão, adeus!”. É precisamente a partir desta fábula grega que *Eco* passa de nome próprio a substantivo comum, para indicar aquele fenómeno acústico devido à reflexão de uma onda sonora por um obstáculo e percebido como a repetição de um som emitido por uma mesma fonte.

Paralelamente, o nome de Narciso vai designar uma flor solitária, de cheiro intenso e penetrante, com pétalas alvas e o interior da corola vermelho-escuro. O branco simboliza a pureza virginal, o vermelho representa o sangue que saiu do peito, quando Narciso – desanimado – deu a si mesmo a morte.

Eco e Narciso, o som e a flor: uma dupla transformação que o poeta latino Ovídio narrou, pela primeira vez, no terceiro livro das *Metamorfoses* (III 341-401)⁶:

353-355	Multi illum iuvenes, multae cupiere puellae sed fuit in tenera tam dura superbia forma nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae.
405	Sic amet ipse licet, sic non potiatetur amato
498-501	Haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem. Ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam. “Heu frustra dilecte puer!” totidemque remisit verba locus; dictoque vale “vale” inquit et Echo!

O modelo ovidiano do mito de Narciso e Eco foi imitado, sem interrupção, durante toda a Idade Média e até ao Renascimento. Nos poetas provençais, já o vemos reduzido a *exemplum*, ou seja, utilizado como figura exemplar para indicar uma precisa tipologia da loucura amorosa. Vejam-se as passagens seguintes, que são tiradas respectivamente de duas *chansos* provençais dos séculos XII e XIII e do mais importante poema alegórico em francês antigo:

Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*, vv. 23-24:

c’ aissi•m perdi, com perdet se
lo bels Narcisus en la fon...

[“que assim me perdi, como se perdeu o lindo Narciso na fonte”];

⁶ Ao longo da Idade Média e da Renascença, Ovídio representa uma *auctoritas* imprescindível para qualquer erudito. A sua obra era matéria obrigatória de estudo no Colégio das Artes, na época de D. João III, e amplos trechos de *Fasti* e *Metamorphoses* estavam reproduzidos nos manuais de ensino, como por ex. *De arte rethorica libri tres* pelo P.^e Cipriano Soares, S. J. (Coimbra, 1562).

Peirol, *Mout m' entremis de chantar voluntiers*, vv. 20-21:

quar anc Narcis, qu'amet l'ombra de se,
si be*s mori, no fo plus fols de me...

[“pois até Narciso, que amou a própria sombra, apesar da sua morte, não foi mais louco do que eu”];

Jean de Meung, *Roman de la Rose*, vv. 20821-20824:

J'aime une ymage sourde et mue,
qui ne s'ecrole ne se mue
ne ja de moi merci n'avra.
Telle amor, comment me navra?

e vv. 20843-20849:

Si n'ain je pas trop folement,
car, se l'escriture ne ment,
maint ont plus folement amé.
N'ama jadis ou bois ramé,
a la fontaine clere et pure,
Narcisus sa propre figure,
quant cuida sa soif estanchier?

[“amo uma imagem surda e muda, que não ouve nem responde, que não se move, e nunca terá piedade de mim; como pôde ferir-me este Amor? ... Eu não amo com demasiada loucura, pois, se as escrituras não mentem, muitas pessoas têm amado com mais loucura do que eu. Não é verdade que, antes, no bosque cheio de árvores, cerca de uma fonte clara e pura, Narciso amou a sua própria figura, quando procurou apagar a sua sede?”].

Da lírica italiana, entre os vários poemas que se inspiraram no mito de Narciso, lembre-se apenas o célebre soneto de Chiaro Davanzati⁷:

Come Narcissi, in sua spera mirando,
s' innamorao por ombra a la fontana;
veg[g]endo se medesimo pensando,
ferissi il core e la sua mente vana;

⁷ Conforme a edição de Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, t. I, p.425.

gittòvisi entro per lombria pigliando,
di quello amor lo prese morte strana.

[“Narciso, mirando a própria imagem reflectida, apaixonou-se pela sua sombra na fonte; e vendo-se, a si mesmo, de ar triste e pensativo, feriu-se-lhe o coração e a mente vã; atirou-se à água para apanhar a sombra e, assim, pelo seu amor, encontrou morte tão estranha”].

A tradição medieval parece então privilegiar, dentro do mito, a inutilidade do acto de Narciso (pela sua incapacidade de apanhar a própria imagem reflectida na água) e aí reside, muito precisamente, a sua *folia d’amor* (aliás, já sugerida pelo verso ovidiano, cf. v. 350 *novitasque furoris*).

No Renascimento, e ainda mais no século de Quinhentos, a sensibilidade poética muda e prefere ignorar a funesta loucura que conduz à morte de Narciso. Ao contrário, sublinham-se os aspectos mais caligráficos do mito, na suprema aspiração estetizante típica da época.

O temperamento brando de Diogo Bernardes, que se revela no queixume ténue de que estão embebidos os seus versos, afasta-o da trágica *envergure* do mito grego: desaparece o conceito de ὕβρις, ligado à soberba e arrogante recusa do amor por Narciso, que desprezava os dons da deusa Vénus e não retribuía o sentimento de moços e moças perdidamente dele enamorados (cf. os vv. 353-355 acima citados: *Multi illum iuvenes, multae cupiere puellae / sed fuit in tenera tam dura superbia forma / Nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae*).

Desaparece também o tema da morte percebida como castigo divino: de facto, no mito grego, a pena infligida a Narciso corresponde ao seu pecado, pois a falta produz necessariamente o excesso⁸. Por não saber

⁸ O mesmo Diogo Bernardes, na *Écloga XIII (Piscatoria: Lília e Meliso)*, escreve: “Lembra-te a fermosura de Narciso, / que tal paga lhe deu seu desamor” (vv. 32-33). Neste caso, o seu modelo corresponde provavelmente ao soneto 45 de Petrarca: “Certo, se vi rimembra de Narciso...”. O mito de Narciso reaparece nos versos finais da mesma *écloga XIII*: “Mas antes do sol dar naquella fragoa, / Onde meus ays dilata a triste Eco, / Vou-me segurar mais a barca n’agoa, / Porque de baixa-mar não fique seco». O par rimático *fragoa: agoa* é típico de Diogo: veja-se por ex. a carta III *A Pero d’Andrade Caminha*, vv. 40-45: “Alcei torres no ar sem fundamento / Nas nuves escrevi, semeai n’agoa, / Em rota rede quis colher o vento. / Busquei descanso em dor, prazer em magoa, / Em feras piedade, em mar firmeza, / Na morte vida, neve em viva fragoa”. Aqui a rica série de *adynata* ou *impossibilia* propõe novamente o modelo de Petrarca, mas não exclui a hipótese de uma fonte paremiológica directa: os *Adagios* de Erasmo de Rotterdam foram, com efeito, traduzidos para o português em 1515.

amar, Narciso é condenado a um amor descomedido para com a sua própria imagem, que ele não pode apanhar, nem possuir (cf. v. 405 *Sic amet ipse licet, sic non potiatur amato*).

Do modelo ovidiano, Diogo Bernardes imita, e por vezes traduz quase *ad litteram*, certos começos ou finais de versos, alguns sintagmas isolados ou imagens já estereotipadas. Por exemplo, a rima *-ondes* deriva da iteração do subst. *unda* ‘vaga’ no fim dos versos 407 *argenteis undis*, 417 *unda est*, 498-499 *eundem : undam*, e precisamente na cena da morte de Narciso, cujas palavras vêm repetidas pela Ninfa Eco (*Haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem. / Ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam. / Heu frustra dilecte puer! totidemque remisit / verba locus; dictoque vale «vale!» inquit et Echo*).

Destacam-se ainda o v. 1 *fonte clara*, que corresponde ao latino 407 *Fons erat in limis, nitidis argenteis undis*; o v. 2 *a sombra só da própria fermosura* e o v. 7 *à sua vã figura*, que têm como modelo directo os versos 432 *Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?* e 434 *ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est*. Quanto ao v. 416 *visae correptus imagine formae*, está fielmente reproduzido pelo v. 5 *todo enlevado na beleza rara* (onde *enlevado* traduz *correptus*). Ainda mais: aquela imagem temática e formal do v. 6 *que seu peito abrasou em chama pura* tem os seus moldes numa série de versos latinos: do v. 426 *dumque petit petitur pariterque accendit et ardet* até ao v. 464 *uror amore mei, flammam moveoque feroque* (e veja-se também *uritur* no v. 430).

Além das citações pontuais, em trechos fielmente reproduzidos, o que Diogo Bernardes admira e imita do modelo ovidiano é precisamente o gosto pelo paradoxo, pela justaposição engenhosa de conceitos ou imagens que, daí a poucos anos, será elevada a doutrina estética pelo espanhol Baltazar Gracián, teórico do ‘conceptismo’.

Neste contexto, Diogo Bernardes torna-se representante exemplar daquela *aurea mediania* de origem clássica, que foi de novo divulgada como ideal literário pelo Renascimento italiano. Contudo, a par daquela aspiração em atingir a perfeição formal, surge nele uma nova sensibilidade, inquieta e melancólica, que vai fender a superfície polida e resplandecente das obras poéticas e pictóricas deste período.

Tudo isto significa que o equilíbrio e a serenidade aparente do quadro ocultam, na realidade, uma profunda crise ideológica e até existencial. A sensação vertiginosa de vácuo pretende ser apagada por recursos meramente formais: e, por isso, o estilo torna-se alambicado e até arrebicado. Multiplicam-se assim os jogos de palavras, os *calembours*, os equívocos;

procuram-se expedientes fónicos como a aliteração, ao lado de expedientes lexicais, como o oxímoro.

Neste sentido é que Diogo Bernardes pode ser considerado maneirista⁹: pelo gosto da iteração alusiva de segmentos rítmicos ou fónicos, pela contraposição léxica ou temática, pelo jogo estilístico e formal, que – já presente no modelo ovidiano – o autor português, imitando, recria.

[1999]

⁹ Remete-se para o conceito de ‘maneirismo’ como categoria literária, dentro de um preciso período histórico-cultural, longe do sentido pejorativo que o termo veio adquirindo ao longo dos séculos. Vd., por exemplo, a definição de *maneirista* que se pode ler no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*: “escritor que utiliza processos convencionais e monótonos, revelando afetação”.

ANDRÉ FALCÃO DE RESENDE

CAMÕES E FALCÃO DE RESENDE

Apocrífa, anatomia e dogmática

O lugar normalmente reservado a André Falcão de Resende (Évora, 1527 – Lisboa, 1599) nas modernas histórias da literatura portuguesa não ultrapassa as poucas linhas, que habitualmente são consagradas aos ‘menores’.

Pertencente à nobre família dos Resende, Falcão aparece como o último, e insignificante, herdeiro de uma tradição ilustre, que conta entre os seus membros o pai dele, Jorge de Resende¹, poeta do *Cancioneiro Geral*²; o tio Garcia de Resende, que daquele *Cancioneiro Geral* foi o próprio organizador e editor³; e, sobretudo, o primo segundo⁴, Mestre André de Resende (ou L. André de Resende), humanista de fama internacional⁵.

¹ Autor de trovas e outras composições em medida velha, típicas da produção palaciana « de folgar », Jorge não se destaca do fundo uniforme da poesia cancioneril, antologizada por seu irmão Garcia. Aos seus cuidados deve-se, provavelmente, a edição póstuma do *Livro das Obras de Garcia de Resende* (v. infra), que já estava concluído em 1533. Hoje, Jorge está enterrado no pequeno átrio da capela funerária, que o próprio Garcia mandou construir, em 1520, na cerca do Convento do Espinheiro, em Évora (cf. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernandes DIAS, 6 vols., Lisboa, INCM, 1990-2003: V, 60).

² Título da colectânea onde Garcia de Resende reuniu grande parte da poesia produzida em Portugal de meados do séc. XV até à data de publicação (em Lisboa, na oficina de Hermão de Campos, impressor de Dom Manuel I, em 1516). Poucos anos antes, saíra a lume o *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511), do qual o de Resende é considerado uma réplica, ou melhor, uma imitação. Apesar disso, trata-se da “primeira e monumental consagração impressa da poesia em Portugal: um monumento manuelino, a par dos Jerónimos e da Torre de Belém”, como bem o define Aida Dias. No Prólogo, Garcia de Resende declara a intenção de dar memória às “gentilezas” da corte portuguesa, entre as quais coloca a “arte de trovar”. O texto mais antigo pode remontar a 1440-1447, sendo o mais novo de 1516, ano da impressão. A antologia abrange, portanto, grande parte da actividade literária das cortes de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel I.

³ Nascido por volta de 1470, Garcia, desde jovem, viveu sempre na corte, ao serviço da casa real, com cargos variados, mas perto dos monarcas, que lhe testemunhavam confiança

Fidalgo pobre, Falcão busca na modesta carreira de magistrado⁶ os meios para sobreviver, mesmo com dificuldade, à margem da vida cortesã, antes sob o reinado de D. João III (1521-1557), depois ao serviço do Cardeal-Infante D. Henrique⁷ e, finalmente, logo a seguir a catástrofe de Alcácer-Quibir, sob a égide de Filipe II⁸.

e amizade: antes, D. João II, do qual foi moço de câmara; depois, D. Manuel, que acompanhou em missões diplomáticas ao estrangeiro. Em 1516, encontra-se fidalgo da casa d'El-Rei e escrivão da fazenda do Príncipe D. João, ao qual é dedicada, naquele mesmo ano, a publicação do *Cancioneiro Geral*. Faleceu, com cerca de sessenta anos de idade, em 1536. A ele deve-se, também, uma *Vida de D. João II* (Lisboa, 1545), bem como a chamada *Miscelânea*, que foi integrar aquela biografia na segunda edição de 1554. Cf. *Livro das Obras de Garcia de Resende*. Edição crítica, estudo textológico e linguístico por Evelina Verdelho (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994), incluindo *Vida e feitos d'el Rey Dom João Segundo*, com os três anexos que andam na primeira edição, mais a *Miscellanea* em verso, acima citada. Na segunda edição de 1554, aparece um soneto em louvor da obra, composto por Falcão, então com dezoito anos de idade, cujo primeiro verso é *Heroicos feitos e saber profundo*; no apógrafo de Coimbra (BGUC ms. 1239, sigla MS), o soneto vem na f.47v, precedido pela rubrica “Soneto à coronica delRey dom João o Seg.^{do} que fez Graçia de Resende”.

⁴ O pai de Falcão, Jorge, era primo direito de André.

⁵ Lúcio André de Resende (Évora, c.1500 –1573) foi, de certeza, a maior glória dos Resendes. A ele, Falcão dedica um soneto (*Da nossa antiga casa e genologia*, MS f.46r) e a “Elegia ou Satira ao Doutor Mestre Lucio Andre De Resende. Reprende a cobiça” (ib., f.75r), onde se encontra a explicação do L. que, a partir de certa época, precede o nome do célebre humanista: son. v. 2 “Lucio Resende, resplendor perfeito”, sat. v. 3 “Luçio Resende e luz dos Lusitanos”. À maneira dos antigos, André quis adoptar o *nomen* de Lúcio, com alusão à etimologia latina da palavra (*lux*). A primeira abonação dos passos de Falcão que garantem a equivalência L. = *Lucius*, deve-se ao Senhor Dr. Ramalho, que ainda de recente voltou a tratar o assunto.

⁶ Em 1576, Falcão foi nomeado para o lugar de juiz de fora de Torres Vedras, quando era senhora da vila a infanta D. Maria (veja-se o “Alvará de Mercê, copiado do Livro 4.º da Chancellaria do Sr. Rey D. Sebastiam”, com data “Lisboa. a 11. de Dezembro de 1577”, em que lhe foi confirmada a carga de juiz de fora de Torres Vedras). Por volta de 1585, Falcão obteve o cargo de ouvidor da casa de Aveiro; como tal, assistiu à vinda dos Ingleses, em favor do Prior do Crato, em 1589, e participou na batalha dos Açores, em 1591, como ele próprio afirma (cf. *Romanço do Sucesso da Armada que foy às Ilhas terçeyras no ano de 1591*, MS f.122v: “el] Auditor tambié iva / que em tam homrosa jornada / su vezes nó lhe empedia / y su hijo Luis Falcon / que es de aquesta companhia / Alferenz que otras jornadas / ya muy bien servido avia”).

⁷ Em 1553, encontramo-o capelão do cardeal-infante D. Henrique, cf. *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa* (Lisboa, 1748), VI, 632.

⁸ A par de outros muitos letrados da época, Falcão não se revoltou contra a ‘ocupação’ castelhana, quando, em 1580, Filipe II tomou posse do trono português; bem pelo contrário, até dedicou ao novo monarca um romance em ocasião da sua entrada na cidade de Lisboa (cf. MS f.120r ss.). Nesta pronta submissão, além do desejo de melhoria de

Até à própria velhice, Falcão vê-se, portanto, obrigado a trilhar o solo de país estrangeiros, e os campos de batalha, apesar de não se condizer a sua índole de letrado, branda e tranquila, com a realidade brutal da guerra.

Durante a sua longa vida, que abrange grande parte do século XVI, este amigo e admirador de Luís de Camões foi, aliás, testemunha ocular de acontecimentos políticos e históricos, de que nos deixou umas crónicas em verso, e uma carta em prosa : documentos, estes, que se revelam preciosos, pela vivência pessoal dos eventos que o autor foi relatar nos seus escritos⁹. Como poeta, Falcão participou das novas correntes italianizantes, na esteira de Sá de Miranda, alinhando-se, contudo, mais à poética de António Ferreira e à temática do horacianismo, numa posição marginal em relação ao petrarquismo então dominante¹⁰.

estado, teve talvez influência a estreita relação que Falcão entretinha com D. Martinho Soares ; sobre este assunto, v. Américo da Costa Ramalho, “O poeta quinhentista” [1958], in *Estudos sobre a Época do Renascimento* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997²), p. 235 : “Ligado à nobreza por laços de família, de amizade e dependência económica, o juiz de fora de Torres Vedras seguiu o caminho do alcaide da vila e seu amigo, o nobre D. Martinho Soares, tão convicto partidário de Castela, que, mais tarde, em 1589, quando o Prior do Crato, recém-desembarcado em Portugal, procurou a adesão de Torres Vedras, viu contra si a vila, por vontade do alcaide”. Por volta de 1587, Falcão tomou o caminho de Madrid, já com sessenta anos de idade, com o intento de pedir a Filipe II uma mercê ou, mais provavelmente, uma renda (cf. *Satyra decima, que a hui amigo mandou, estando na corte de Madrid*, MS f.108v). Após a sua viagem, que não produziu os efeitos esperados, Falcão exprime várias vezes, em termos desdenhosos, a sua condana severa contra o degrado moral da capital espanhola ; além da sátira referida, vejam-se mais quatro sonetos, três que surgem no MS apógrafo em grupo compacto (ff. 58v-59r), e outro que o Sr. Freitas recolheu no chamado Ms. de Lisboa, hoje perdido; cf. BGUC ms.1238, cópia de Freitas, f.8v, inc. *Que se haze en Madrid ? Gastar dinero*, com a nota “Este Soneto a Madrid vem no MS. de Lisboa attribuido a André Falcão”; o texto está reproduzido nas Provas (cf.infra), p.159. Apenas em 1595, pouco antes dele morrer, Falcão obteve finalmente a sua aposentação, com 68 anos de idade, como nos informa o respectivo Alvará da chancelaria de Filipe II, que se conserva na Torre do Tombo.

⁹ Trata-se, nomeadamente, da referida *Carta que o Autor escreveu a hum seu Amigo em que se conta a Vinda dos Ingressas á Lix.^a com dom Antonio Prior do Crato no Ano de mil e quinhentos e oytenta e nove annos* (MS f.168v-178v) e do romance das Ilhas Terceiras, ano de 1591 (MS f.121v-125v). Outros acontecimentos históricos de renome, dos quais, porém, Falcão não participou pessoalmente, constituem o assunto dos romances sobre a batalha de Lepanto (ano de 1571 ; cf. MS f.126r ss.), e sobre a vitória de Carlos V contra Solimão o Magnífico, no cerco de Viena (ano de 1529; cf. MS f.130r ss.).

¹⁰ Os aspectos literários da obra de Falcão, e a posição que lhe cabe no âmbito dos quinhentistas portugueses e europeus, são o objecto doutro artigo, “Uma alquimia poética diversa. Apontamentos à margem da edição crítica de André Falcão de Resende”, *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 0 (2005), pp. 41-61.

Surgem, na obra dele, muitas composições em verso dedicadas a personagens ilustres da época¹¹, bem como pequenos ciclos de correspondência poética, nomeadamente sonetos, que se conformam ao hábito, já medieval, de trocar versos entre poetas e letrados amigos¹². Ora, nesta correspondência poética, precisamente, encontram-se os nomes de Sá de Miranda¹³ e Luís de Camões, o primeiro enquanto mestre reconhecido da nova escola ‘italiana’, o segundo como coetâneo e amigo, a quem Falcão oferece prontamente a expressão da sua estima, e aqueles elogios que outros contemporâneos iam negando-lhe¹⁴.

Bem inserido, como acabamos de ver, na rica pléiade dos letrados quinhentistas, com que mantém contactos regulares, Falcão partilha com a maioria deles o destino de não ver publicada em vida a sua obra. Como bem se sabe, as rimas dos poetas quinhentistas portugueses ficaram inéditas durante anos, até quando, por volta do último quinquênio do século, come-

¹¹ Por exemplo, D. João d’Austria, El-Rei Filipe II de Espanha, a Infanta Isabel Clara Eugénia, D. Manuel de Portugal, a Rainha Isabel d’Inglaterra, Piero de’ Medici.

¹² Entre os correspondentes, destacam-se os nomes de André da Fonseca, António e Diogo d’Abreu, Filipe d’Aguilar, Heitor da Silveira, Luís Álvares Pereira e, sobretudo, Pero d’Andrade Caminha, com quatro composições a ele enviadas e uma resposta (cf. MS ff.53v-54v, incluindo dois sonetos, um epigrama e uma oitava, mais um soneto responsório). Entre os dedicatários, sobressaem Diogo Bernardes (Sátira III) e Jerónimo Corte-Real (Sátira IV, mais dois sonetos, respectivamente dedicados “ao livro que fez... do segundo cerco de Diu”, e “ao livro que fez o mesmo da victoria de Dom João D’Austria”, MS f.46v).

¹³ Cf. MS f.44r “Soneto a hia Dama que lia por o livro de Francisco de Sãa de Miranda”, e f.45v “Soneto a Francisco de Sãa de Miranda mandandolhe his versos”.

¹⁴ Posteriormente a 1572, foi escrita a *Satyra Segunda a Luis de Camoes*, onde “Reprende aos que desprezando os doutos / gastão o seu cõ thruães” (MS f.80r ss.): nesta composição, resulta evidente não apenas o conhecimento de *Os Lusíadas*, mas também das circunstâncias difíceis em que vivia Camões. Os louvores de Camões ocorrem ainda na única écloga que de Falcão possuímos (vv. 272-277 e 281-283), onde se encontram alusões ao poeta épico (vd., por exemplo, “O Lusitano Liso...”: *Liso* é anagrama de *Luís*). Ambas as composições são tardias, e pelo menos contemporâneas, senão posteriores, à publicação de *Os Lusíadas*. Acreditamos, como o Senhor Doutor Ramalho, que “a via do conhecimento pessoal entre Camões e Resende” foi Heitor da Silveira, companheiro e amigo de Camões em Índia. Ele figura – como já vimos – entre os correspondentes poéticos de Falcão, mas sobretudo (o que, singularmente, o Doutor Ramalho não põe em relevo) era cunhado de Falcão, como resulta da própria dedicatória da *Satyra Nona a Heitor da Sylveira / seu cunbado estando na India* (MS f.103v). Sobre a discutida questão de Camões “bacharel latino”, veja-se Américo da Costa Ramalho, “A tradição clássica em *Os Lusíadas*” [1972], in Id., *Estudos Camonianos* (Lisboa, INIC, 1980²) e, do mesmo autor, *O essencial sobre André Falcão de Resende* (Lisboa, INMC, 1988), pp. 16-17 e nota 4.

çaram a editar-se, talvez sob o impulso das *Rhythmas* camonianas, os versos de Sá de Miranda, António Ferreira, e Diogo Bernardes (1595 a 1598)¹⁵.

A segunda edição, aumentada, das *Rimas* de Camões saiu em 1598, um ano antes da morte de Falcão, que ia sucumbir à grande peste que aterrou Lisboa. É, porém, verosímil, que ele também programasse, naquela altura, a recolha sistemática da sua obra com vista à publicação.

De certo, o único manuscrito que dele possuímos, o apógrafo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Res. ms. 1239, sigla MS), apresenta todas as características de um códice expressamente preparado para os prelos. Só que, por causas desconhecidas, o projecto acabou por se não realizar. O manuscrito sumiu-se, durante séculos, até reaparecer, inesperadamente, numa farmácia do Minho, a final do século XVIII. Posto a salvo de forma aventureira, graças à intervenção do Sr. Tomé Luis Felgueiras¹⁶, o manuscrito, já então mútilo das primeiras e das últimas folhas que tinham servido a embrulhar remédios, foi entregue a Joaquim Inácio de Freitas, revisor da oficina tipográfica da Universidade de Coimbra¹⁷, para ele cuidar da sua publicação.

Uma longa série de acontecimentos, entre os quais a morte sucessiva de todos aqueles que se empenharam na empresa, fez com que, afinal, saísse uma edição incompleta, mesmo que demoradíssima, da obra de Falcão, pelos prelos daquela universidade.

Trata-se apenas das provas, encadernadas sem a menor referência ao lugar e à data de publicação, faltando o frontispício e qualquer notícia sobre o(s) organizador(es) da estampa. O texto da obra de Falcão, que aí

¹⁵ Cf. Francisco de Sá de Miranda [† 1558]: *As obras do celebrado lusitano, o doutor Francisco de Sá de Miranda*. Collegidas por Manoel de Lyra. Lisboa. Manoel de Lyra. 1595. Diogo Bernardes [† 1596]: *Rimas varias Flores do Lima*. Composta por Diogo Bernardes. Em Lisboa. Impresso por Manoel de Lyra. Anno 1597. *A custa de Estevão Lopez mercador de livros*. António Ferreira [† 1569]: *Poemas lusitanos* Do Doutor Antonio Ferreira. Em Lisboa. Por Pedro Crasbeeck. A custa de Estevão Lopez livreiro. 1598.

¹⁶ O nome do verdadeiro descobridor do códice ficou longamente desconhecido, sendo o feliz achado atribuído ao Sr. Freitas, que nunca o desmentiu. As cartas, que Felgueiras enviou a Joaquim Inácio de Freitas, solicitando a edição do manuscrito, bem como o reconhecimento do papel por si desenvolvido, conservam-se nos arquivos da Universidade de Coimbra (ms. 1488, peça 11 e 12: Cartas ao “Ill.^{mo} S.^r Joaquim Ignacio de Freitas” por Thome Luis Felgueiras, datadas de Guimarães, respectivamente, a 15 e 18 de Outubro de 1824). Delas foi dada notícia, primeiro, pelo Doutor Ramalho.

¹⁷ Ele exerceu este cargo de 1814 até à morte, ocorrida em Fevereiro de 1831, cf. Inocência, *Diccionario Bibliografico Portuguez* (Lisboa, 1860), vol. IV, p. 85.

se apresenta, resulta incompleto em relação com o manuscrito apógrafo do qual foi tirado, através uma cópia do próprio Sr. Freitas, datada de 1801, que ainda se conserva na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Res. ms. 1238). Foram, de facto, suprimidos, por ordem da censura¹⁸, todos os poemas em língua castelhana, nomeadamente os romances históricos, bem como a carta em prosa sobre Dom António, Prior do Crato, e a vinda dos Ingleses a Lisboa.

Esta edição incompleta (em todos os sentidos), que saiu da Imprensa universitária coimbrã por meados do século XIX, foi à base do breve momento de notoriedade de que gozou Falcão, graças às páginas que a ele consagraram, entre outros, Teófilo Braga, Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, nos finais do mesmo século¹⁹.

É preciso, depois, esperar vários decénios, antes de encontrarmos um renovado interesse em relação a André Falcão de Resende, numa rica série de artigos que Américo da Costa Ramalho lhe dedicou, tratando neles, principalmente, duas facetas do autor: a de tradutor dos poemas horácianos, por um lado, e, por outro lado, a de testemunha ocular dos eventos históricos contemporâneos²⁰.

Hoje em dia, na véspera da publicação da obra completa de Falcão de Resende, tão longamente esperada²¹, tenho prazer em anunciar alguma das novas aquisições, que fui procurando ao longo da pesquisa. Ao prazer, junta-se a honra de ser este ensaio acolhido nas páginas da *Humanitas*, que é a sede historicamente privilegiada para tratar este assunto.

¹⁸ No ms. do Sr. Freitas (BGUC 1238), f.12, margem superior, lê-se a licença (*imprimatur*), com data de 1829: “Pode imprimir-se excepto as notas / e o q. se acha escripto em Hespanhol / Coimbra 20 de M.º de 1829”. Seguem-se duas assinaturas de difícil leitura, talvez “Moraes” e “Vidal Viegas”.

¹⁹ Cf. Theophilo BRAGA, *Manual da História da Literatura Portuguesa*, Porto, Livraria Universal, 1875, pp. 284-285; Id., *Bibliografia Camoniana*, Lisboa, Imprensa de Christóvão Rodrigues, 1880; Id., *Curso de História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1885, pp. 238-239; Wilhelm Storck, *Vida e Obra de Luís de Camões*, Lisboa, 1897, pp. 220-221; Carolina Michaëlis de Vasconcelos, “Litteraturgeschichte der romanischen Völker. B. Die litteraturen der romanischen Völker. 4. Geschichte der portugiesischen Litteratur”, in Gustav Gröber (ed.), *Grundriss der romanischen Philologie*, Strassburg, 1897, vol.II. t. 2., p. 304.

²⁰ A lista exaustiva dos trabalhos publicados pelo Doutor Ramalho encontra-se no site internet do IEC (Instituto de Estudos Clássicos) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

²¹ Pela Editora Colibri, de Lisboa, no âmbito do projecto “Obras Clássicas da Literatura Portuguesa”, chefiado pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

O primeiro ponto, que cabia esclarecer, é o da datação do apógrafo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, o referido ms. 1239, atribuído de forma aproximativa aos fins do século XVI, ou ao começo do século XVII²². A possibilidade de datarmos o apógrafo com suficiente precisão deriva da existência de dois termos inequívocos. Obviamente, o *post quem* é representado pela morte de Falcão de Resende, em 1599²³; pode identificar-se, agora, o *ante quem* com a data em que foi concedida a licença para imprimir o poema *Da criação, & da composição do homem*, sob o nome de Luís de Camões (v. infra), a saber o ano de 1608.

A licença surge na *Segunda Parte* das *Rimas* de Camões, editadas por Domingos Fernandes, em 1616, pelos prelos de Pedro Craesbeeck²⁴; no verso da folha de rosto, com efeito, vêm as licenças e a taxa; a terceira das licenças concerne ao poema alegórico:

Vi esta obra de Luis de Camões da *Criação, & composição do homem*, não tem cousa algũa contra nossa sancta Fee, & bons costumes, antes muita invenção, & erudição que o Author mostrou, tratando a composição do homem, onde he digna de se imprimir, aos 4 de Setembro de 1608 // Frey Manoel Coelho. [nosso o grifo].

²² Só Teófilo Braga, entre os críticos oitocentistas, afirmou ser o manuscrito autógrafa. Mas ele nunca o viu pessoalmente. Para desmentir esta hipótese, bastaria a nota que se encontra na f.118r do apógrafo, logo depois o final da *Epístola a Dom Francisco de Meneses*, correspondente à Sátira (ou Epístola) Trezena: “Esta Espitola tenho duvida ser do Autor / mas acheya entre os seus papeis esta – esta espitola / de çima” (sic), cf. Américo da Costa Ramalho, “A edição de Coimbra e os manuscritos” [1951], in Id., *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, pp. 205-215 : na p. 210. Acrescente-se, agora, outra nota que aparece na f.153r: “Esta oda acima esta traduzida por Espinel “, referida à “Oda 25 Horati. 2 Lib. 3 ad Amicum / *Augustam amiçe pauperiē pat?*”. E, além do mais, a rubrica que encabeça a única Elegia “feita pello Autor sobre o mal da Peste que avia na çidade de Lixboa onde elle estava no ano de 1599 da qual peste elle morreo e foy a derradeira obra que compoz ” (MS f.118r).

²³ A data exacta do falecimento do poeta deduz-se da rubrica da Elegia, acima referida.

²⁴ Título no frontispício: RIMAS / DE LVIS 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, & Martim Gon-/çalvez da Camara. / *E hum Prologo em que conta a vida do Author.* / *Dedicado ao Illustrissimo, & Reverendissimo senhor D. Rodrigo d’Acunha / Bispo de Portalegre, & do Conselbo de sua Magestade.* [Segue-se o brasão do Bispo]. *Com todas as licenças necessarias.* / EM LISBOA, Na Officina de Pedro Craesbeeck. 1616. / *A custa de Domingos Fernandez mercador de livros.* / Estã taixado a tostão em papel. *Com Privilegio Real.* (exemplar de referência: BNP CAM 32 P).

Entre 1599 e 1608, o anónimo compilador do apógrafo coimbrão recolheu, ordenou e copiou os versos, e a única carta em prosa de Falcão, com o intento – como vimos – de os publicar. Claro que, se ele fosse ainda vivo em 1608, no momento em que foi concedida a licença, ou, no pior, em 1615, data da *editio princeps*, não teria sido possível a (falsa) atribuição daquele poema alegórico a Luís de Camões. Quando Domingos Fernandes leva ao público, cientemente, o apócrifo como sendo *Obra do grande Luís de Camões*, ele deve saber, por certo, primeiro, que o verdadeiro autor, Falcão de Resende, já morreu há anos; segundo, que o projecto de publicar a obra dele acabou por se não realizar, verosimilmente por ter falecido também o organizador e compilador do apógrafo coimbrão.

Outro elemento cronológico, não menos importante, que conseguimos acertar, concerne à data exacta em que, da Imprensa da Universidade de Coimbra, saíram os poucos exemplares das Provas incompletas, que foram postos à venda. No *Inventário dos Armazens da Imprensa*, que fomos consultar nos arquivos da Universidade, encontra-se o registo seguinte :

Resende (A.Falcão) – Poesias – (por acabar) 30 de Junho de 1861

Um ano mais tarde, a 30 de Junho de 1862, o nome de Falcão desaparece, e as Provas já não são disponíveis. Com isso, resolve-se, de forma definitiva, um problema já secular, pois a data desta edição incompleta, ou gorada, como bem a define o Doutor Ramalho, foi sujeita a ilações e erros de todo o tipo. Nas histórias literárias, do século XIX até hoje, a data oscila entre 1859 (Fidelino de Figueiredo) e 1881 (Jorge de Sena), aumentando a imprecisão com o passar do tempo, e com a perda da preciosa erudição dos antigos positivistas.

As demais aquisições concernem, todas, à estrita ligação duma parte da obra de Falcão com o destino editorial das *Rimas* camonianas. O episódio, por si, é conhecido, bem como habitualmente despedido numa breve nota de rodapé. Trata-se da sorte do poema alegórico, acima citado, que Falcão compôs em três cantos de oitavas camonianas, dedicando-o “ao Duque de Aveiro que morreu em África”.

Poucos são, entre os críticos que se ocuparam de Falcão, os que chamaram a atenção para esta dedicatória; ainda menos, os que chegaram a identificar correctamente o destinatário. Nenhum deles, porém, tirou as consequências desta identificação a fim de datar o poema.

D. Jorge de Lencastre herdou do título de Duque de Aveiro, 2.º do nome, à morte de seu pai, em 1571. Caíu, como outros muitos fidalgos, na derrota de Alcácer-Quibir, em 1578. Por conseguinte, a dedicatória permite datar o poema entre 1571 e 1578. Mas, se formos considerar o emprego da oitava camonianiana (a dos *Lusíadas*), e a escolha do poema como género literário, fácil é hipotizar que esta obra de Falcão foi, senão inteiramente composta, pelo menos acabada e aperfeiçoada depois de 1572, ano da publicação de *Os Lusíadas*, dos quais imita a forma métrica, aliás desconhecida em Portugal. A data mais provável é, portanto, entre 1572 e 1578.

O apógrafo coimbrão, que nos transmite a dedicatória, oferece mais um elemento de extremo interesse, que diz respeito ao título do poema.

No manuscrito, com efeito, o título aparece, em letras capitais, da forma seguinte:

MICROCOSMOG[RA]/PHIA • E DESCRIPCÃ[O DO]
 MVNDO PEQVEN[O QVE]
 HE HÓ HOMEN • F[EITA]
 PELO LECENCEAD[O]
 ANDRE FALCÃO D[E RE]/SENDE

É, precisamente, com este título que o poema vem citado a partir da segunda metade do século XIX, nas páginas dos críticos literários e dos filólogos. Mas, durante séculos, o texto circulou sob um título bem diferente, a que acima nos referimos: *Da criação, e da composição do homem*.

Entre os apócrifos atribuídos a Camões, o poema alegórico *Da criação...* constitui, na verdade, um caso muito particular, que nos permite reconstituir uma página importante da história editorial do Camões lírico. Com efeito, à diferença das inúmeras composições em verso que, de uma edição para outra, foram integrar o *corpus* das rimas camonianas, este poema de 207 oitavas, por um total de 1.656 decassílabos heróicos, foi objecto de uma publicação autónoma, em que a apocrifia do poema é declarada, desde logo, pelo próprio editor, Domingos Fernandes:

DEDICADO AO ILLUSTRISS. / E REVERENDIS. SENHOR D.RODRIGO
 d'Acunha, Bispo de Portalegre, & do Conselho / de sua Magestade. / D.F.D.F.²⁵

²⁵ É oportuno notarmos como esta dedicatória das *Rimas* de 1616 reproduz, em boa parte, a que já aparecia na edição dos *Lusíadas*, feita pelo próprio Domingos Fernandes em

Mostraram sempre os grandes Principes tam bom rostro a qualquer agradecimento, que derão ousadia aos animos mais humildes, a parecerem em sua presença com algũs offercimentos, que fora desta sombra, serião avidos por menos que nada. Ensinado eu desta experiencia, tão certa, & tão digna de seus Auctores : & lembrado das grandes merces, & favores tão pios, com que V.S. foy servido appadrinhar a restauração da minha honra, & vida, que eu tinha tão perdida, & acabada, que para desesperar de todo remedio dellas, me via algũas vezes em o ultimo termo: pareceome se hirião em mim accumulando as culpas de ingratiidã, com igual passo aos que desse de vida, sem, polo menos, publicar pelo mundo esta obrigação, & reconhecimento: ja que para o servir como criado, podia taõ pouco. E como este pensamento procedia de taõ nobre causa, não se descuydou minha ventura em me offerecer esta occasião de andar juntando estas rimas, & *V.S. me fez merce de aver a maior parte certificado serem do Author, outras me derão varias pessoas, & na mão de muitos senhores illustres achei tres Cantos da Creação do homem em oitava rima que vão no fim deste livro, & tendo os impresso[s] V.S. me affirmou não serem seus : mas como os tinha impressos por ser obra muyto boa, & com o nome do Author a deixei hir estando esta obra começada* em que me fez merce de dar ajuda de custa pera fazer esta impressão de mil & quinhentos estando V.S. mais descuidado pos os olhos a Sacra Cesarea, & Catholica sempre Augusta, & Real Magestade del Rey Felipe nosso Senhor o segundo deste nome dos Reys do Portugal, maior no poder que seus predecessores, mais poderoso no Imperio que todos os outros Monarchas de que sabemos, fez hia eleição tam benemerita de Bispo de Portalegre, a qual foy muito bem recebido [sic] em todo este Reyno, tão proxima, & tão conforme com este meu intento: nesta impressão dos do [sic: om. *versos*] nosso grande Luis de Camoës, Príncipe da Poesia Heroyca: com muita erudição, & variedade de cousas curiosissimas. [nosso o grifo]

Como é sabido, nas vicissitudes seculares da tradição impressa das *Rimas* de Luís de Camões, a Domingos Fernandes cabe o mérito, ou o demérito, de ter dado início à entrada dos apócrifos na lírica camoniana, de maneira quer sistemática, quer programática. Com claro intento comercial e atitude de publicitário, Domingos Fernandes aproveita o êxito das duas

1609 (BNP CAM 20 P). Nesta, agora, vêm corrigidos os muitos erros de impressão que aí estavam, além de ser o conteúdo actualizado à nova empresa editorial. Note-se, também, a precisão com que Domingos Fernandes modifica o tratamento de D. Rodrigo da Cunha, segundo os graus da sua carreira eclesiástica. Em 1609, de facto, Cunha era “Deputado do Sancto Officio”; em 1616, o editor lembra ao então Bispo de Portalegre, “o Catholico zelo que em o divino tribunal do Sancto officio em que V.S. foy Inquisidor se tem visto”. O tratamento muda de “V.M.” (1609) para “V.S.” (1616).

primeiras edições de 1595 e 1598 (RH e RI, respectivamente), para propor, já em 1607, mais duas edições, dedicadas à ínclita Universidade de Coimbra, melhor conhecidas por *Quinas*²⁶ e *Esfêra Armilar*²⁷, em que apenas se reproduz o texto de RI, apesar das palavras que se podem ler na folha de rosto (“Acrescentadas nesta...edição”).

Em 1614, na oficina de Vicente Álvares, em Lisboa, Domingos Fernandes publica mais um volume que, no título, declara conter a *Primeira Parte* das *Rimas* camonianas (aludindo à *Segunda Parte* que vem anunciada), onde são reproduzidos os poemas das duas edições quinhentistas, aí também sem acréscimo algum²⁸.

No ano seguinte, 1615, após a reedição de *Anfitriões* e *Filodemo* (comédias já publicadas, pela primeira vez, em 1587), sai, finalmente, à custa de Domingos Fernandes, em Lisboa, por Pedro Craesbeeck, o poema alegórico assim intitulado :

OBRA DO GRANDE LVIS DE CAMOËS, PRINCIPE DA POESIA HEROYCA.
*Da criação, e composição do Homem*²⁹.

²⁶ RIMAS / DE LVIS DE / CAMOËS. / ACRESCENTADAS NESTA / Terceyra Impressão. / *Dirigidas a la inçlyta Universidade / de Coimbra*. [Segue-se o brasão de armas de Portugal, com as quinas, inscrito em friso formando rectângulo]. *Impressas com licença da Sancta Inquisição*. / EM LISBOA. / Por Pedro Crasbeeck. Anno 1607. / A custa de Domingos Fernandez mercador de libros. / *Com Privilegio* (exemplar : BNP CAM 16 P).

²⁷ RIMAS / DE LVIS DE / CAMOËS. / ACRESCENTADAS NESTA / Terceyra impressão. / *Dirigidas à inçlyta Universidade / de Coimbra*. [Segue-se a esfera armilar]. *Impressas com licença da Sancta Inquisição*. / EM LISBOA. / Por Pedro Crasbeeck. Anno 1607. / A custa de Domingos Fernandez mercador de libros. / *Com Privilegio* (exemplar : BNP CAM 15P).

²⁸ RIMAS / DE LVIS DE CAMOËS. / PRIMEIRA PARTE. / *Acrescentadas nesta quinta impressão. / dirigidas a D. Gonçalo Coutinho*. / [segue o brasão dos Coutinhos, com as letras “MIHI TAXUS”] / EM LISBOA. *Com todas as licenças necessarias*. Por Vicente Alvarez. Anno 1614. / *A custa de Domingos Fernandez mercador de livros*. / *Com Privilegio Real*. / *Tayxadas a 160. reis em papel*” (exemplar BNP CAM 18 P).

²⁹ O exemplar de referência, BNP CAM 30 P, é um volume in-4.º, composto por 35 fólios r/v, mais o fólio de rosto ; dimensão : 13 x 18,5. A encadernação é moderna (com margens cortadas), e traz na costa “Creação e composição do homem // Camões // Lisboa /1615”. No verso da capa, a pena, lê-se “T.Norton / Encadernação... 200.-”. O carimbo “T.Norton”, sob a data de impressão, confirma que o volume pertenceu ao acervo de Thomas Norton. Na página de rosto, lê-se o título do volume da forma seguinte: OBRA / DO GRANDE LVIS / DE CAMOES, PRIN- / CIPE DA POESIA / HEROYCA. / *Da criação, e composição do Ho-/mem*. || *Com as Licenças necessarias*. || Em Lisboa, por Pedro Crasbeeck. || ANNO 1615.

A propósito desta primeira edição de 1615, é preciso, entretanto, ressaltar como o volume sai a público despido de elementos fundamentais do paratexto, sendo até desprovido das licenças de impressão (apesar delas existirem, como vimos, desde 1608). Falta, igualmente, qualquer dedicatória, ou prólogo ao leitor. O nome do destinatário fica implícito, sendo apenas sugerido pelo brasão dos Cunha, que vem xilogravado no rosto. O frontispício, cujo *verso* fica em branco, precede simplesmente a pag.1, em que começa o texto. Não há taboada, nem colofão: a palavra FIM, logo depois da última estância, conclui o volume.

Desta forma, o poema anatómico em versos de André Falcão de Resende penetra sub-repticiamente no universo da lírica camonianiana, vindo a lume entre a reimpressão da *Primeira Parte* das *Rimas* (1614) e a saída da *Segunda Parte* das *Rimas* (1616). Depois de ser tão longamente anunciada, esta *Segunda Parte* das *Rimas*, da qual também é editor Domingos Fernandes³⁰, apresenta efectivos acréscimos de novas poesias. Ora bem, quer o poema alegórico quer as duas comédias, separadamente publicadas pelo mesmo editor em 1615, não fazem, em princípio, parte integrante deste volume³¹.

Existem, de facto, exemplares das *Rimas. Segunda Parte* de 1616 que não incluem o poema *Da criação*, bem como existem exemplares do poema anatómico, em volume separado, que todos trazem a data de 1615³². Mas, em ambos casos, são raros.

³⁰ Cf. «PROLOGO AO LEITOR. / Charissimo Leitor na Primeira Parte das rimas de Luis de Camoës prometi sahir a luz com esta Segunda Parte que offereço, em que gastei sette annos em ajuntar estas Rimas por estarem espalhadas em mãos de diversas pessoas, & ainda agora prometo pera a segunda impressão, porque da India me tem escrito que me mandarão muitas coriosidades, & neste Reyno ei de aver outras mais, & desta maneira se ajuntou a Primeira Parte, fazendo vir da India, & pedindo neste Reyno a senhores illustres, & outras varias pessoas coriosas : tenho comprido minha palavra mas fico empenhado, he necessario que os coriosos da lição Poetica, & estudiosos cortesoês, & senhores illustres comprem este livro, a quem peço por merce, & se neste livro se acharem algũas cousas que não sejaõ de Camoës não me ponham culpa, que com boa fê as dei a impressão com muita diligencia, & gastando o meu dinheiro pera satisfazer, porque minha tenção não he outra cousa, que desejar de acertar, & tirando os olhos de mim ponhão[s] no que offereço (...)» (*Rimas*, 1616).

³¹ Como bem releva Jorge de Sena, *Os sonetos de Camoës e o soneto Quinhentista peninsular* (Lisboa, Ed. 70, 1980), pp. 39-40: “estas obras não figuram, ao contrário do que às vezes tem sido dito, na Segunda Parte de 1616 : em alguns volumes, aqueles folhetos com frontispício próprio estão encadernados juntos com ela”.

³² São três apenas os exemplares ‘independentes’ que fomos encontrar, nomeadamente, em Lisboa (BNP CAM 30 P), em Coimbra (BGUC V-T-17-7-2), e em Paris (GULB CAM 623).

Normalmente, a *Segunda Parte* das *Rimas* (1616) e o poema *Da criação* (1615), encontram-se reunidos num volume único, com frontispício de 1616. A contiguidade das duas obras, encadernadas no mesmo volume, facilitou um erro corrente na crítica oitocentista, e até posterior, que indica indiferentemente quer o ano de 1615, quer o de 1616, como data da *princeps* do poema.

É verdade que, muitas vezes, se confundiram as diferentes etapas das edições de Domingos Fernandes³³, que – como vimos – respondiam em princípio a um preciso desenho comercial, mais do que cultural. Apesar dos seus anúncios de inéditos camonianos, Domingos Fernandes de facto produziu até 1616 apenas reimpressões do que já estava editado. Em 1615, apresentou enfim, como camoniano, o inédito poema anatómico de André Falcão de Resende, evidentemente por ter entretanto falecido o filho, ou amigo, do autor, responsável pela compilação do manuscrito apógrafo de Coimbra³⁴.

Após a consulta directa de vários exemplares desta primeira edição, que hoje se conservam em Portugal, na França e no Brasil, chegámos à conclusão de que foram, na realidade, duas as impressões da *editio princeps* de 1615. Na segunda impressão, a que faltou uma cuidadosa revisão final, a maioria dos (muitíssimos) erros, que detectámos na primeira impressão, ficam inalterados. Dois apenas são, de facto, corrigidos: o erro na rubrica I.16 *Causado somno* (antes: *jomno*) e o erro de numeração na p.5, onde o n.º 25 não vem repetido (antes: 23-24-25 no *recto*, 25-26-27 no *verso*).

Quanto à *Segunda parte* das *Rimas* de Luís de Camões, publicada em 1616, com base nos princípios da bibliografia textual³⁵, podemos distinguir

³³ É realmente complicada, e ainda por fazer, uma reconstrução completa da atividade editorial de Domingos Fernandes, por causa dos muitos exemplares existentes, que apresentam discrepâncias substanciais no paratexto.

³⁴ A partir daí, o poema *Da Criação...* atribuído a Camões foi variamente reimpresso, junto com outras rimas camonianas, mesmo quando, em época moderna, estava de novo manifesta a sua apocrifia. Para cumprir ao título de *Obras completas de Luís de Camões*, alguns dos editores modernos decidem, de facto, incluir o que a Camões de certeza não pertence, antes de ser acusados de diminuir o pletórico *corpus* da lírica camoniana.

³⁵ Empregam-se, aqui, os termos técnicos definidos pela *Bibliography* anglo-saxónica, a saber: *edição* = o conjunto de todos os exemplares de uma obra, impressos na mesma roupagem tipográfica; *impressão* = todos os exemplares de uma edição pertencentes à mesma tiragem; *emissão* = subconjunto que inclui todos os exemplares de uma edição, ou impressão, que, mais tarde, são postos à venda com roupagem renovada com respeito a uma precedente difusão (as mudanças, que caracterizam um subconjunto, são, nomeadamente,

facilmente duas emissões distintas da edição de 1616, que apresentam modificações evidentes do paratexto³⁶.

A partir desta data de 1616, então, o poema *Da criação...* nunca mais terá uma circulação e difusão autónomas, figurando sempre em volume compósito, ora juntado com as *Rimas. Segunda Parte*, ora, mais raro, com *Os Lusíadas*.

O facto que precisa, antes de mais, salientar é que, em qualquer caso, e independentemente da real composição do volume de 1616, na *Taboada* o título do poema aparece sempre no final, bem como o das duas comédias acima citadas:

COMEÇA A TABOADA / das Rimas Segunda Parte.

TABOADA DOS SONETOS,

Arvore cujo Pomo belo & brando

Amor que da vida o no desata

(...)

Seguia aquelle fogo que o guiava

Tal mostra dá de si vossa figura

Vosoutros que buscais repouso certo.

ELEGIA.

A Paixam.

Ao Doutor mestre Belchior.

ODE.

Naquelle tempo brando.

Ja a calma nos deixou.

CANÇAM.

o frontispício, o colofão, a dedicatória, o prólogo, as taboadas, isto é, elementos próprios do chamado paratexto). Cf. Barbara Spaggiari – Maurizio Perugi, *Fundamentos de crítica textual*, Rio de Janeiro, Editora Lucerna, 2004.

³⁶ Seis são as divergências que se podem destacar nos elementos do paratexto, entre o exemplar de referência, BNP CAM 32 P (sigla R^a) e os demais, BNP CAM 34 P = CAM 1228 P (sigla R^b), a saber:

1. em R^a, as licenças vêm no verso da folha de rosto; em R^b, o verso do rosto é em branco, sendo as licenças na folha seguinte (f.[1r] inum.). 2. em R^a, a dedicatória vem na f.[2r] inum.; em R^b, a dedicatória está no verso das licenças (f.[1v] inum.). 3. em R^a, o preçõ vem no fim das licenças; em R^b, vem no fim da dedicatória (f.[2r] inum.). 4. em R^b, o prólogo ao leitor é mais breve (chega até “offereço”), ocupando apenas uma folha (f.[2v] inum.). 5. em R^b, as duas orações que seguem divergem no texto em relação a R^a. 6. em R^a, no fim do prólogo, vem o epitáfio em latim *Naso elegis...*; em R^b, o epitáfio falta.

Nem roxa frol de Abril
Mandame amor que cante o que a alma sente.
SEXTINA.
Fogeme pouco, & pouco a curta vida.
Petição ao Regedor.
REDONDILHAS.
Na fonte està Lianor.
Que diabo ha tão danado.
(...)
Não posso chegar ao cabo.
CANTIGAS.
Vi chorar his claros olhos.
MOTES.
Do la mi ventura.
VILANCETE PASTORIL.
Deos te salve Vasco amigo.
Porque no miras Giraldo.
(...)
Epistola de Luis de Camoões.
Cinco gallinhas & meya.
COMEDIAS.
Emfatrioës. Filodemo.
Tres Cantos da Creação do homem.
FIM.

O quadro que acabamos de traçar pode admitir uma só explicação, que é a seguinte. Considerado o êxito das duas primeiras edições das Rimas camonianas (RH 1595, RI 1598), Domingos Fernandes elaborou um projecto editorial muito ambicioso, no intento de substituir-se a Estêvão Lopes como livreiro-editor 'oficial', ou 'titular', das obras camonianas no seu conjunto. É o que se deduz claramente das dedicatórias e dos prólogos aos leitores, que acompanham as várias edições organizadas pelo próprio Domingos Fernandes.

Na época, sempre que se tratasse de editar uma obra, dois eram as personagens implicadas na tarefa: o livreiro-editor, que procurava o dinheiro para financiar a estampa e, depois, punha à venda os livros; e o tipógrafo-impressor que, na sua oficina, procedeva à composição e impressão das folhas e cadernos, que iriam constituir o volume.

As duas tarefas eram, no Portugal de Quinhentos, rigorosamente distintas, e até existia uma lei proibindo de cumular o papel de livreiro com

o de impressor : quem ‘fazia’ materialmente os livros, não podia pô-los ele próprio à venda³⁷.

Além disso, o livreiro-editor tinha que procurar-se as “licenças necessárias”, quer dizer, estava na obrigação de submeter, antes, o manuscrito e, depois, as provas, à uma série de funcionários prepostos à censura, a fim dele obter a autorização para imprimir a obra³⁸. Dando, afinal, o seu *imprimatur*, o censor não raro declara ter suprimido ou corrigido, na obra a editar, algo que julgava não conforme à doutrina cristã e aos bons costumes³⁹. As licenças, assinadas e datadas, constituem uma prova inconfutável do percurso da obra antes dela chegar ao público.

Ao lado disso existia, aliás, o privilégio, conferido por alvará del-rei, de imprimir uma certa obra, o que hoje se diriam “os direitos reservados” de impressão, que sempre aparecem na contracapa dos livros. Ora, o privilégio exclusivo de imprimir quer *Os Lusíadas*, quer as *Rimas* de Camões, fora conferido a Estêvão Lopes e, à morte dele, D. Filipe III confirmou este privilégio com outro alvará em favor da viúva, Vicência Lopes:

Alvará del Rey, 6 de Outubro de 1605.

³⁷ Cf. João José Alves Dias, *Craesbeeck. Uma dinastia de impressores em Portugal* (Lisboa, Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrabistas, 1996), p. xiii: “Ora o juiz do ofício dos livreiros sempre fora contrário a que um impressor cumulasse a sua profissão com a de livreiro. António Álvares, ao que parece, foi o primeiro impressor que tentou montar uma livraria. Em 1618, fizera uma petição, como impressor de livros, “para ter huma loge em huma das partes desta cidade com hum official examinado, para lhos haver de encadernar e vender” [os livros por ele imprimidos]. O juiz do ofício não entendeu o pedido e julgou que António Álvares queria ser, ao mesmo tempo, impressor e livreiro, pelo que o indeferiu com a seguinte resposta: “tudo o que pede em sua petição é contra o Regimento, e Ordem que este Senado nos tem dado como se vê no capitulo do Regimento, que abaixo vai tresladado, porque sendo impressor quer usar de dois officios, couza que até hoje não se vio (...). Quanto mais que neste Senado se tem sentenciado por muitas vezes (...) que nenhuma pessoa possa uzar do officio que não for examinado, nem ter loge aberta, e em cazo que dois estejam em uma tenda ambos serão examinados do dito officio”.

³⁸ Sobre as várias etapas da censura, introduzidas progressivamente em Portugal, cf. Barbara Spaggiari, “La censure dans la transmission de l’oeuvre de Luís de Camões”, in Claude Le Bigot et Yves Panafieu (ed.), *Censure et Littérature dans les pays de langues romanes*, Actes du Colloque, (Rennes, 13-14 mars 1998), Rennes, Presses de l’Université, 2000, pp. 101-109, com a respectiva bibliografia. Entre as principais obras de referência, destacam-se Israel Salvador Révah, *La censure inquisitoriale portugaise au XVI^e siècle*, Lisboa, [s.n.], 1960; Graça Almeida Rodrigues, *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa, ICLP, 1980; J.-M. De Bujanda, “L’exercice de la censure de l’Inquisition portugaise au XVI^e siècle”, in J. M. De Bujanda (ed.), *Le contrôle des idées à la Renaissance*, Genève, Droz, 1996, pp. 153-171.

Eu El Rey faço saber aos que este Alvarà virem, que Vicencia Lopez moradora nesta cidade de Lisboa me enviou dizer per sua petiçam, que eu fizera merce a Estevão Lopez seu marido de lhe conceder privilegio, para que por tempo de dez annos nenhum impressor, nem livreiro pudesse imprimir, nem vender os livros das Luziadas, & varias Rimas de Luis de Camões, & porque o dito seu marido era falecido, & ella ficara pobre, & com cinco filhos sem outro remedio mais que o meneo de seus livros, me pedia ouvesse por bem de lhe conceder privilegio para ninguem poder imprimir, nem vender os ditos livros sem sua licença, & receberia merce. E visto seu requerimento, & por lha fazer, ey por bem, & me praz que por tempo de dez annos nenhum imprimidor, nem livreiro algum, nem outra pessoa de qualquer qualidade que seja não possa imprimir, nem vender em todos estes Reynos, & Senhorios de Portugal, nem trazer de fora delles os ditos livros, senão aquelles livreiros, & pessoas que para isso tiveram licença da dita Vicencia Lopez (...). Antonio de Moraes a fez em Lisboa a sete de Outubro de mil seiscentos, & cinco, dizia no que se riscou de lha fazer, João da Costa o fez escrever. E isto me praz alem dos outros dez annos, porque concedi este privilegio ao dito Estevão Lopez seu marido, diz no que se concertou vinte. REY⁴⁰.

Com isso, a viúva ia deter os direitos reservados de impressão até ao ano de 1615. Numa situação destas, Domingos Fernandes teve alguma dificuldade a impor o seu nome como novo editor camoniano, pois só para as obras ainda inéditas podia dispensar a concessão da viúva Lopes. Neste incómodo conjunto, ele continua anunciando a publicação da Segunda parte das Rimas, todas inéditas, das quais teria finalmente o privilégio exclusivo. O seu intento, declarado, é o de recolher e editar quanto, da obra

³⁹ Veja-se, por exemplo, a primeira licença concedida às *Rimas de Luís de Camões. Primeira Parte*. Acrescentadas nesta quinta impressão. Dirigidas a D.Gonçalo Coutinho. (...) Em Lisboa. Por Vicente Alvarez. Anno 1614. / A custa de Domingos Fernandez mercador de livros: “Vi estas Rimas de Luis de Camões impressas no anno de 1598. & assi como não emmendadas em quatro, ou cinco lugares, que julguey por indecentes, me parece que se podem imprimir. Em Nossa Senhora da Graça de Lisboa, a onze de Julho de 1614. / Frey Antonio Freyre » [nosso o grifo]. Veja-se, também, a primeira licença outorgada às *Rimas. Segunda Parte* de 1616, o.c.: “Vi este quaderno, & o parecer dos Padres revedores, & me parece que, mudado, e riscado o que em seus lugares de minha letra aponto, tudo o mais se pode imprimir. Em Sam Domingos. 30 de janeiro 615. //Frey Vicente Pereyra” [nosso o grifo]. Chamamos a atenção para a data, de um ano anterior à publicação efectiva do livro, e para o vocábulo “quaderno”, alusivo às folhas manuscritas, que eram apresentadas ao censor antes da impressão.

⁴⁰ Cf. *Rimas* 1607 (esfera armilar), f.[1]v.

camoniana, ainda fica inédito e desconhecido ao grande público, sendo nas mãos de particulares⁴¹.

Reunindo os escritos dispersos do grande poeta, Domingos Fernandes encontra também os três cantos *Da criação*, precisamente em oitavas camonianas, e decide publicá-los mesmo depois que o próprio destinatário de edição, D. Rodrigo da Cunha, declara ser o poema apócrifo.

Na época, como destinatário de uma obra, cujo nome vinha colocado bem em vista no frontispício do volume, escolhia-se uma personagem eminente da nobreza, ou da nomenclatura eclesiástica, que tivesse o poder de garantir a protecção do editor, contra os perigos inerentes à publicação, sob o olhar vigilante da Inquisição⁴². O nome do destinatário era, portanto, sugerido mais pelo desejo de encontrar um amparo contra a censura inquisitorial, do que pela vontade de homenagear um poderoso, esperando tirar dele alguma mercê.

Desta forma, constitui-se de facto durante alguns anos uma tríade compacta, na qual Domingos Fernandes edita e vende os livros que Pedro Craesbeeck imprime na sua oficina, enquanto D. Rodrigo da Cunha garante a sua alta protecção contra os Inquisidores.

É até possível reconstituir passo a passo as dificuldades e as etapas sucessivas desta aventura editorial do começo do século XVII, lendo com cuidado as páginas preliminares que as acompanham, com a advertência de

⁴¹ Já na edição de *Os Lusíadas*, que Domingos Fernandes promoveu em 1609, duas das licenças, ambas com data de 1606, mostram que o editor já tinha recolhido algumas Rimas, que submeteu à censura: “Vi este livro que se intitula *Rimas & Lusíadas* de Luis de Camoês, o qual ja foy muitas vezes impresso & emendado: mas assi como vay não tem cousa contra a nossa sancta fé & bons costumes. Em o Convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa a 15, de Junho de 1606. // Fr. Antonio Freire”. “Vista a informação podese imprimir *este livro de Rimas & Lusíadas* de Luis de Camoês, & depois de impresso torne a este Conselho pera se conferir, & dar licença pera correr, & sem ella não correrá. Em Lisboa 19. de Julho 606. // Marcos Teixeira Ruy Pirez da Veiga” (cf. OS LUSÍADAS / DE LUIS DE CAMÕES / PRINCIPE DA POESIA / HEROICA. *Dedicados ao D. Dom Rodrigo da Cunha, Deputado do S. Officio. // Impressos com licença da Sancta Inquisição, & Ordinario. / EM LISBOA, Por Pedro Craesbeeck. Anno 1609. / Com privilegio, Á custa de Domingos Fernandez livreiro*).

⁴² Além do que já foi transcrito, vejam-se as *Rimas* de 1614, que o próprio Domingos Fernandes enviou ao mecenas D. Gonçalo Coutinho, nelas repetindo *ad litteram* a dedicatória de Estevão Lopes (RI 1598): “Duas razões, Senhor, me moverão a tirar de novo a luz esta primeira parte das Rimas do admiravel Luis de Camoês Principe dos Poetas. A primeira, serem elas taes, que merece o autor este nome. A segunda, ter eu a v.m. por meu senhor, para me valer de seu emparo nos casos a que se arrisca quem sae a publico (...)”.

que mudanças, por vezes mínimas, podem integrar um texto aparentemente idêntico⁴³, ou então, o mesmo texto, com alguma mudança substancial, é retomado sob uma veste diferente⁴⁴.

⁴³ É o caso, acima assinalado, das dedicatórias de 1609 e 1616, por Domingos Fernandes a D. Rodrigo da Cunha. Na edição de 1621 (*Rimas. Primeira Parte*), publicada pelo próprio Domingos Fernandes, mas dedicada, desta vez, a D. Gonçalo Coutinho, a dedicatória é idêntica à de 1616; apenas muda a data final, de “a 18 de Dezembro de 1616” para “a 18 de Dezembro de 1621”.

⁴⁴ Veja-se, por exemplo, o PRÓLOGO AO LEITOR, que encontramos tanto nas *Rimas* de 1607 (esfera armilar) como nas de 1614, assinado pelo editor Domingos Fernandes: “Depois de gastadas a primeira & segunda impressão [1614: & terceira, & quarta impressão] das Rimas deste excellente Poeta, determinando dallo terceyra vez à estampa [1614: quinta vez à estampa], procurey que os erros, que nas outras por culpa dos originaes se cometerão, nesta se emendassem de sorte, que ficasse merecendo conhecerse de todos por digno parto do grande engenho de seu author. Verdade he, que o immenso trabalho que levey nisto, se paga somente com o amor da Patria que me moveu, & eu tive por principal causa, para perdoar às difficuldades, que se me offerecião. Porque vendo as estrangeiras nações, em obras tão fermosas, algũas nodoas que as affeavão, que a condição do tempo lhe imprimira, & não a insufficiencia do Poeta, julgarão com razão por indignos de o terem entre si, homens que não sabião com sua diligencia, restituirlhe o preço que elles com seu discuido lhe roubarão. Porque certo em muitas fabulas que toca o Author em diversas partes, & textura dos versos, assi se introduzião os erros de quem os tresladava, que ja quasi na opinião do vulgo se tinhão por proprios de Luis de Camões : & se ainda assi não ficarem na realidade de sua primeira composição, baste que em quanto pude o communicuey com pessoas que o entendião, conferindo varios originaes, & escolhendo delles o que vinha mais proprio ao que o Poeta queria dizer, sem lhe violar a graça, & termo particular seu, que nestas cousas importa muito. Nem foy sò este o beneficio [se assi he licito dizello] que recebeo de mim a memoria de Luis de Camões, porque muitas poesias que o tempo gastara, cavey a pesar do esquecimento em que ja estavam sepultadas, acrescentando na segunda impressão quasi outros tantos Sonetos, cinco Odes, algũs Tercetos, & tres cartas em prosa, que bem mostrão não desmerecerem o título de seu dono. E nesta terceira impressão não acrescento, as muitas obras suas que minha diligencia tem alcançado, & junto, dos mais certos originaes, nunca impressos: porque em a segunda parte destas Rimas, que fico preparando, sairão todas a luz, em breve tempo. Na vontade com que se aceite este meu serviço, sò quero que tirando os olhos de mim, ponhão no que dou, & acharão merecer o agradecimento, com que este meu trabalho espero ser recebido. Vale. // Domingos Fernandez”. Trata-se, como aparentemente ninguém ainda relevou, do mesmo *Prólogo ao leitor* que vem na segunda edição das *Rimas* de Camões (RI 1598), atribuído a Rodrigues Lobo Soropita: Domingos Fernandes transcreve-o na íntegra, e assina-lo sem mais, limitando-se apenas a pôr em dia o número da edição. Só nas *Rimas* de 1616, no *Prólogo ao leitor* que aí vem (f. 2-3 inum.), o editor acaba por dar a César o que é de César: “A que me pareceo ajuntar dous Prologos já impressos em louvor deste Poeta, hũ do Licenciado Fernão Rodriguez Lobo Çurrupita professor prestantissimo de Leis, & insigne Advogado nellas, que se imprimio

Voltando ao poema *Da Creação*, a sua sobrevivência durável dentro das edições de rimas camonianas, através dos séculos, nasce evidentemente do facto que, desde o começo, Domingos Fernandes quis inseri-lo nos volumes saídos da sua livraria-editora. A composição diferente, de um para outro exemplar, mesmo ficando, como já foi dito, inalterada a *Taboada*, sugere até que as várias partes (rimas, comédias, poema) fossem disponíveis separadamente, e que apenas no momento de as encadernar fossem escolhidas, uma ou outra, em função dos pedidos de quem comprava ou encomendava o volume. Assim, logo a seguir as *Rimas. Segunda Parte*, que, enquanto inédito, constituíam a atração principal do volume, podiam ser juntados, ora as duas comédias, ora apenas uma⁴⁵, ou então o poema, cada um conservando o frontispício original e a paginação própria.

Relativamente ao poema que, na intenção de Domingos Fernandes, devia revelar um novo rosto de Camões, como poeta alegórico, depois do épico (*Lusíadas*) e do lírico (*Rimas*), a sua descoberta pelo livreiro-editor deve remontar aos primeiros anos do século XVII, pois a licença, como já vimos, é datada de 1608. É, talvez, oportuno lembrar que, precisamente naqueles anos, de 1606 a 1608, se encontravam em Coimbra tanto Domingos Fernandes (o que explica as duas edições das *Quinas* e da *Esfera armilar*, dedicadas “à Inclita Universidade”), como também o impressor, Pedro Craesbeeck, que naquela altura intentava abrir outro pólo, ou oficina de impressão, junto da maior universidade do país⁴⁶. A presença simultânea do editor e do impressor, em Coimbra, naquela roda de anos, talvez não seja influente no que concerne à aventureira sorte deste poema, e, mais em

com a Primeira Parte das Rimas a primeira vez o anno de 1595. E porque por descuido meu se não tornou a imprimir as mais que as Rimas se estamparaõ se hia já perdendo o beneficio que de sua liçam eruditissima resulta aos curiosos, & pode ser que seja tambem necessaria a authoridade de seu Author, que nam he menor nesta profissam que na outra de seu instituto proprio para defender a Luis de Camoës se para que lhe não falte nada de engenho grande vierem a levantar-se algũ dia contra elle, agora que he morto, novos Corbillo, & Cesares Caligulas, como contra Bergilio não faltaraõ, o outro é do Licenciado Pedro de Maris, que anda impresso com o comento que o Licenciado Manoel Correa fez aos Lusíadas deste Poeta, & todavia polla noticia que dà nelle de sua vida, & costumes, & porque nem todos teraõ ambos os livros em que o vejaõ não tive por desconveniencia tresladallo neste (...).”

⁴⁵ Cf. p.ex. BNP CAM 33P.

⁴⁶ Durante algum tempo, pelo menos nos anos de 1608 e 1609, Pedro Craesbeeck instalou-se em Coimbra, na rua das Fangas da Farinha, onde imprimiu algumas obras com o seu nome (cf. J. J. Alves Dias, *Craesbeeck...*, o.c., p.xii).

geral, às vicissitudes das rimas camonianas que foram editadas, entre 1607 e 1616, à custa de Domingos Fernandes e pelos prelos do(s) Craesbeeck.

Quanto ao texto do poema, a *editio princeps* de 1615 devia reproduzir um manuscrito muito viciado, além de incompleto, em relação ao apógrafo de Coimbra; o número dos erros quer mecânicos, quer substanciais, era realmente elevadíssimo, até estranhar que, desta forma tão vistosamente incorrecta, o poema pudesse circular sob o nome de Camões⁴⁷.

Os erros e as lacunas patentes daquela primeira edição (E), foram emendados apenas em 1629, na edição que indicamos com a sigla E2⁴⁸. Mas o texto que acabou por impor-se como referência, sendo reproduzido até ao séc.XIX, é o de E3, a saber:

*Rimas de Luís de Camões (...) Emendadas, & acrescentadas, pelo Lecenciado João Franco Barreto. Lisboa, Por Antonio Craesbeeck de Mello, Impressor da Casa Real, Anno de 1669*⁴⁹.

⁴⁷ Esta edição é realmente repleta de erros e lacunas, quer por falta da revisão final, quer por ela reproduzir uma fase intermédia de elaboração do texto. Omitem-se versos inteiros, além de palavras isoladas, imprimem-se decassílabos hipó- e hiper métricos, altera-se o esquema das rimas, inserem-se lições incompreensíveis, por causa da má leitura do manuscrito que servira de exemplar de cópia. O exemplo mais clamoroso é, de certeza, o sintagma em rima a II. 21,1 *Vestida tinha huma opato cagante*, erro facultado pela *lectio difficilior* “opa roçagante”, que não foi entendida pelo tipógrafo: ele limitou-se, portanto, a transcrever o que cria ler, com uma errada *distinctio*, promovendo uma inédita palavra-rima ‘camoniana’.

⁴⁸ RIMAS / DE / LUIS DE / CAMÕES. *Emendadas nesta duodecima impressão de mui/tos erros das passa/das. / Offerecidas ao Ecellentiss. / S. Dom Manoel de Moura /Cortereal Marquez de / CastelRodrigo, &c. / 1629 / EM LISBOA. / Com todas as licenças necessarias. / Por Pedro Craesbeeck / impressor delRey (exemplar de referência : BNP CAM 38 P). Neste volume de algibeira, in-24° (9 cm.), realmente microscópico, não vêm o nome do editor, nem o privilégio real, nem a taxa. O próprio formato da edição de 1629 obrigou a compor, de novo, os textos na íntegra: nesta ocasião, pela primeira vez, foram corrigidos, portanto, os erros mais patentes da ed. de 1615 do poema *Da criação...*, sem, aliás, que as emendas possam sugerir a intervenção de um letrado que fosse realmente apto à empresa. Poucos anos volvidos, no mesmo formato de algibeira, saiu uma nova edição: RIMAS / DE / LUIS DE / CAMÕES. / SEGUNDA PARTE. / Agora novamente emendadas nesta ultima impressão. / 1623 [= 1632] /. Com todas as licenças necessarias. / Em Lisboa. Por Lourenço Craesbeeck [com uma dedicatória assinada por Paulo Craesbeeck]. No próprio ano da morte de Pedro Craesbeeck, fundador da dinastia (1632), aparecem, então, pela primeira vez, os dois filhos dele, Lourenço como “Impressor del Rey”, e Paulo como livreiro-editor. As duas tarefas estão, finalmente, reunidas nas mãos da mesma família. O erro, tão vistoso, na data do frontispício, é desmentido por todas as licenças, que trazem o ano de 1632.*

⁴⁹ Note-se como a exclusiva de imprimir as obras camonianas continue a ser privilégio da dinastia dos Craesbeeck: a edição emendada deve-se a António, filho de Paulo,

Apenas nesta altura é bem visível a cuidadosa revisão efectuada no texto, na íntegra, corrigindo de maneira sistemática tanto os erros mecânicos, como as lacunas (de sílabas, de palavras, de versos inteiros), que deturpavam a *editio princeps*.

É significativo, contudo, que as emendas e as integrações não correspondem, conforme relevámos, à lição do manuscrito apógrafo de Coimbra. O revisor do poema (verosimilmente, o próprio João Franco Barreto) corrigiu e integrou de próprio cunho, e com certa elegância.

O poema *Da criação*, na versão emendada de E3, integrou algumas das edições camonianas até 1815⁵⁰; é preciso, contudo, chegar até às Provas da edição incompleta de Coimbra (1861), para que a obra seja enfim restituída a Falcão, com o título original que lhe compete, e, sobretudo, numa redação largamente superior à *editio princeps* (Juromenha, 1860-1869)⁵¹.

De facto, a colação entre E e MS demonstra, além de qualquer dúvida, que E reproduz uma redação anterior, ainda imperfeita e incompleta do que, no MS, é presumivelmente a versão definitiva aprontada pelo autor, antes dele morrer.

O elemento mais significativo diz respeito à presença de 6 estrofes a mais, cujo conteúdo confirma a vocação religiosa, mais do que anatómica, do poema. Com efeito, a descrição do corpo humano, sob forma de alegoria⁵², que ocupa essencialmente o canto central (segundo) do poema, é

que ficara em Lisboa, depois que o irmão mais velho, Lourenço, se transferiu a Coimbra. O herdeiro da dinastia preferiu adoptar o apelido português: António Craesbeeck de Melo, pela parte da mãe. Em 1663-1664, conseguiu o título de “Impressor del Rey”. Faleceu em 1684.

⁵⁰ O primeiro, que recusou inserir o poema *Da criação...* nas obras camonianas, foi Faria e Sousa, que acreditava ser o autor um médico, ou um cirurgião, da época (*Rimas Várias*, 1685, t. IV, f. 158b). A edição mais recente, que reproduz E3, é a parisiense: OBRAS DE LUÍS DE CAMÕES (Paris, Didot, 1815: 5 vols. in-12^o), baseada na Luisiana de 1779-1780: o poema vem na secção *Obras atribuídas*, t. V, p. 279 ss., mas a sua apocrifia é declarada na *Prefação*, t. V, p. vii ss.

⁵¹ O Visconde de Juromenha, mesmo afirmando a apocrifia do poema, incluí-o na sua edição, “para seguir o exemplo de todos os outros editores”, consentindo assim ao leitor de exprimir o seu juízo e, afinal, para desmentir os “pyronicos”, que, apesar de tudo, continuam a acreditar na autoria camonianiana. Juromenha reproduz, pela primeira vez, o texto impresso nas Provas de Coimbra (tirado, como se sabe, do ms. apógrafo do começo do séc. XVII): apresenta, portanto, uma versão inédita respeito à redação até então impressa, com um novo título, *Microcosmografia...*, e, sobretudo, sob o nome do verdadeiro autor, André Falcão de Resende.

⁵² Trata-se da imagem do ‘homem-castelo’, ou melhor, do corpo humano visto e analisado como sendo um castelo, ou uma fortaleza: os vocábulos *castelo*, *forte* e *fortaleza* alternam, indiferentemente, no texto do poema (v. p.ex. I.12 “ao modo de hum Castello”, I.36 “assim era enfim este forte acabado”, I.50 “a grande fortaleza”).

emoldurada pelo primeiro e terceiro canto, em que são desenvolvidos o relato da Criação do mundo e do homem, conforme o livro da *Génese* e as escrituras sagradas, representando ademais o dogma cristão da Encarnação.

Entorno a este dogma, organiza-se outro material religioso, relativo ao pecado original, ao sacrifício do Cristo, à redenção do homem, chegando o autor até a argumentar sobre os mistérios da Eucaristia (III.54) e da Santíssima Trindade (III.57).

Se reflectirmos à data de composição do poema, entre 1572 e 1578, é inevitável perguntar em que medida os decretos do Concílio de Trento, emanados em 4 Dezembro de 1563, e, depois, aplicados em Portugal com extremo rigor⁵³, tiveram influência sobre a composição da *Microcosmographia* de Falcão de Resende, indevidamente atribuída, séculos durante, a Luís de Camões.

Ignorando, de forma programática, a revolução anatómica de Vesálio (falecido em 1564), Falcão utiliza a doutrina galénica tradicional, para reafirmar, através da alegoria, alguns dos dogmas cristãos que a Reforma protestante tinha contestado⁵⁴. Alinhando-se aos contra-reformistas que, na esteira do Concílio de Trento, puseram a defesa da fé e a integridade da doutrina ao cume dos interesses da Igreja Católica, Falcão marca a sua distância em relação ao primo André de Resende, estrénuo divulgador do erasmismo, bem como a sua afinidade com as posições dos Jesuítas, dos quais fora, aliás, discípulo em Évora.

[2005]

⁵³ Sendo conjuntamente o cardeal-infante D. Henrique regente do reino e legado pontifício *a latere*.

⁵⁴ Numa epístola dedicatória que, com outros poemas (a saber, um soneto e uma sextina), acompanhara o envio da *Microcosmographia* ao Duque de Aveiro, Falcão alude até ao problema do *liberum arbitrium* (v.24 “livre alvedrio”), que foi, como se sabe, ao centro das disputas teológicas entre protestantes e católicos.

UMA ALQUIMIA POÉTICA DIVERSA

Apontamentos à margem da edição crítica de André Falcão de Resende

Na lírica portuguesa de Quinhentos, move-se, em torno de Camões, uma nebulosa de poetas menores, designados, de forma não unívoca e em termos genéricos, como “líricos camonianos” (Teófilo Braga), ou, então, como “poetas maneiristas” (Aguiar e Silva). A primeira definição mostra-se ineficaz, e até incorrecta, na medida em que estes poetas não se podem considerar simples imitadores de Camões, mas, antes, seus contemporâneos¹; por outro lado, a etiqueta de “maneirista” reflecte mais uma atitude mental, do que uma verdadeira inserção numa corrente literária, ainda que alguns temas e traços estilísticos sejam comuns entre os poetas da época².

No âmbito da experiência lírica de Quinhentos, outra perspectiva surge, susceptível de dilucidar o quadro a partir de um outro ponto de vista. Conforme é bem sabido, o séc. XVI é travejado por um fenómeno geral, que abrange a lírica europeia no seu conjunto, o do petrarquismo³. Mas, concomitantemente, e com ele mantendo, em parte, relações antitéticas, vigora uma corrente literária de cunho classicista, que retoma a herança dos humanistas, para utilizar moldes latinos na composição dos poemas vernaculares.

¹ A presunta imitação de Camões, como aponta lucidamente Jorge de Sena, depende do facto deles “participarem da mesma atmosfera espiritual e cultural, de viverem a mesma crise de valores religiosos e morais”.

² Falo, nomeadamente, no recurso assíduo a motivos quais “a angústia vital e o sentimento de crise, a obsessão do tempo destruidor, a aniquilação da experiência terrena, o engano e a ilusão da existência, a melancolia, o motivo do mundo desconcertado, as contradições íntimas do homem (...), donde resulta uma *concordia discors* que reflecte a própria estrutura do mundo, *concelli* e metáforas preciosistas, hipérbolos e paradoxos, *adynata* e complicações sintácticas que exprimem o desequilíbrio interior” (Aguiar e Silva).

³ O ponto da questão na rica monografia de Rita Marnoto, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1997.

Nesta corrente se integra um poeta, André Falcão de Resende, cuja obra é, ainda hoje, quase desconhecida: de facto, nunca veio a lume, apesar do seu inegável interesse histórico⁴.

Os precursores deste filão secundário – que não se opõe, mas, de outra forma, prossegue paralelamente ao petrarquismo dominante – são alguns humanistas italianos do século XV, cujas obras saíram do prelo em inícios de Quinhentos⁵, sendo, pois, contemporâneas das edições aldinas dos clássicos latinos e gregos⁶.

A afirmação da imprensa como verdadeira empresa quer comercial, quer cultural, no começo do século XVI, com efeito, permitiu colocar à disposição do público, poucos anos volvidos, edições relativamente económicas dos maiores poetas, tanto clássicos, como italianos, não raro acompanhadas por comentários⁷. Tendo em vista a experimentação de novas modalidades compositivas, imitam-se, então, pela primeira vez em língua vernácula, formas métricas e géneros poéticos ainda desconhecidos das literaturas românicas, tais como a ode, a elegia, ou a écloga, entre muitos outros⁸.

⁴ As vicissitudes desta obra malfadada vão ser objecto da segunda parte deste ensaio.

⁵ Baste lembrar as colectâneas de Giovanni Pontano, cujo papel foi importantíssimo no seio da corte de Aragão, em Nápoles, e dentro da Academia que dele tomou o nome. Foi graças a ele, de facto, que a maioria dos géneros poéticos ditos “menores” foram felizmente recuperados da latinidade clássica (Catulo, Propércio, Tibulo). Na sua vastíssima produção, ressaltam, além das seis *Eclogae*, os poemas juvenis de inspiração elegíaca e epigramática (*Amores*); os epicédios (*Tumulii*); as *Neniae* e os versos *Iambici*, dedicados ao filho; e, sobretudo, a recolha *De amore conjugali*.

⁶ Foi Aldo Manuzio, não apenas amigo de Poliziano e de Erasmo, mas também frequentador de Bembo, quem organizou e preparou, nos começos do séc. XVI, as grandes edições dos clássicos gregos e latinos. A ele cabe o mérito ulterior de ter inventado um novo formato para editar as obras de Dante e Petrarca, a par dos *Asolani* de Pietro Bembo e da *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, edições que alcançarão um êxito imediato e uma grande difusão na Europa toda.

⁷ Vejam-se Giorgio Montecchi e Antonio Sorella, *I nuovi modi della tradizione: la stampa tra Quattro e Cinquecento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, dir. da Enrico Malato (STOLI), Roma, Salerno, vol. X, 2001, pp. 633-673, com a respectiva bibliografia; Nadia Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto, 2000 (« Filologia materiale », 1).

⁸ Sobre a introdução dos géneros poéticos “menores” na literatura italiana de Quinhentos, vejam-se, entre outros, Roberto Fedi, *La fondazione dei modelli nel Cinquecento*, in STOLI IV, pp. 507 ss. e Giorgio Patrizi, *La nascita delle poetiche*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a. c. di Franco Brioschi-Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati-Boringhieri, 1994, vol. II, pp. 627-658.

Na segunda década do século XVI, por conseguinte, encontravam-se reunidas todas as condições para o estabelecimento daquele cânone que devia oferecer, aos novos poetas, modelos compositivos a imitar. Foi, como é sabido, o padrão petrarquista elaborado por Bembo, que acabou por dominar, em toda a Europa. Anunciado pela publicação dos *Asolani*, em 1505, o projecto poético bembesco foi aperfeiçoado no célebre tratado *Prose de la volgar lingua*, impresso em 1525. A nova poética, que tinha por eixos o neo-platonismo, pelo que diz respeito à teoria do amor, e o código poético de Petrarca, no plano estilístico-formal, suscitou reacções por parte de uma facção de intelectuais italianos, ainda que minoritária, mesmo antes de terem sido divulgadas, através da imprensa, as próprias rimas de Bembo.

A chamada “questão da língua” foi, além do mais, uma questão de modelos poéticos a imitar. Contra a hegemonia de Petrarca, tal como a preconizava Bembo nos seus escritos, tomaram posição, desde logo, alguns letrados do mesmo círculo vêneta a que pertencia o cardeal, a saber, Gian Giorgio Trissino e Antonio Brocardo. A polémica inflamou-se, até que desaguou na publicação, quase contemporânea, das rimas dos principais protagonistas daquela diatriba. Começou Trissino, em 1529, com as suas *Rimas*, publicadas em Vicenza, a quem replicou Bembo, no ano sucessivo, com as próprias *Rimas*, impressas em Veneza.

O ano ‘fatal’ de 1530 marca uma viragem decisiva na evolução da lírica europeia⁹. Nesse ano, de facto, vêm a lume, juntamente com as *Rime* de Bembo e a segunda edição corrigida dos *Asolani*, outras recolhas autorais de grande impacto, como sejam, as *Rime* e as *Ecloghe piscatorie* de Jacopo Sannazaro, ou ainda os *Lusus* do poeta novilatino Andrea Navagero.

Se, em 1525, Bembo, com as *Prose de la volgar lingua*, tinha construído a teoria do classicismo vernacular, cinco anos depois, em 1530, a edição das *Rime* forneceu uma aplicação prática daquela teoria, sancionando a data de nascimento do petrarquismo quinhentista. O sucesso imediato da obra bembesca apagou, subitamente, as veleidades dos adversários.

Só um deles ousou enfrentar a supremacia de Bembo, publicando, com alguma precipitação (sugerida, evidentemente, pelas circunstâncias), a própria recolha de versos: Bernardo Tasso. O seu *Libro primo degli Amori*

⁹ Veja-se Francesco Erspamer, *La svolta del Trenta. Sannazaro e Bembo*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, cit. ,vol. II, pp.193-99.

saiu, de facto, em 1531¹⁰, com uma introdução em que o autor declara explicitamente o seu propósito de escolher caminhos diversos dos pisados por Petrarca, seguindo, antes, a estrada principal traçada pelos poetas latinos (e gregos)¹¹.

Malograda a proposta de Trissino, por ser demasiado artificiosa e intelectualista, e tendo o próprio Brocardo falecido nesse mesmo ano de 1531, apenas resta Bernardo Tasso, a representar, por aqueles anos cruciais, uma linha poética que, sem rejeitar totalmente a experiência petrarquista, se propõe, contudo, remontar aos autores clássicos, nomeadamente, latinos, seja de forma directa, seja por intermédio dos poetas novilatinos (Pontano e Navagero, especificamente). É, portanto, a sua, uma maneira de reivindicar uma maior liberdade na escolha de modelos, não se limitando ao cânone do petrarquismo lírico, mas situando-se no terreno da latinidade clássica há pouco redescoberta. As inovações introduzidas por Bernardo Tasso, a partir da primeira edição de 1531¹², incidem tanto sobre os moldes métricos, como sobre os géneros poéticos.

¹⁰ Um exemplar da *princeps* encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal (*Libro primo de gli amori*, 1531: cota RES. 818//3P). Conservam-se, aliás, nas bibliotecas públicas portuguesas mais algumas obras de Bernardo Tasso, a saber, o poema épico *L'Amadigi*, 1583 (BNP, cota L. 2265 V); a última e mais completa recolha das *Rime*, 1560 (BNP, cota L. 4104//P); e, enfim, o epistolário reunido sob o título *Le lettere*, 1551 (BGUC, cota S.P. Y-10-18).

¹¹ “De’ tre miei libri adunque, che tanti appunto sono, intitolati gli Amori, non potendo ora per nove occupazioni fargli tuttatre imprimere, solo in luce ne verrà il primiero (...); et hovvi nella fine aggiunto alcune altre poche rime, cantate secondo la via e l’arte degli antiqui boni poeti greci e latini, i quali, sciolti d’ogni obbligazione, cominciavano e fornivano i loro poemi com’ a ciascun meglio pareva, massimamente quelli che d’amorosi soggetti ragionano, e ch’hanno similitudine co’ volgari, como sono epigrammi, ode et elegie” (cf. dedicatória “Alla Signora Genevra Malatesta”). Na segunda edição de 1534, o volume abre com mais uma epístola dedicatória “Al Principe de Salerno suo Signore”, a saber, don Ferrante Sanseverino, em que Bernardo Tasso se mostra bem ciente da novidade, algo perturbadora, dos seus versos: “Porto fermissima opinione, illustrissimo Signor mio, che la novità de’ miei versi, cosa non meno invidiosa che dilettevole, moverà molti a vituperarli: e di questa novella tela altri le fila, altri la testura biasimerà, parendoli forse mal convenirsi alla lingua volgare, posto da canto le Muse toscane, alle greche e alle latine accostarsi, e quelle oltre il loro costume in varie e strane maniere di rime, inni, ode, egloghe e selve, quasi per viva forza costringer a favellare”.

¹² Duas outras, acrescentadas e corrigidas, saíram em 1534 e 1537, respectivamente (*Amori* 1531¹, 1534², 1537³).

São, precisamente, essas inovações, concentradas nas três primeiras edições das suas rimas¹³, que se difundiram, não tanto numa Itália subjugada pelo petrarquismo bembesco, como no resto da Europa, nomeadamente, em França, na Espanha e em Portugal¹⁴.

A difusão de tais novidades, introduzidas por Bernardo Tasso nas literaturas desses países, tem a ver com a actividade do poeta-cortesão, estatuto comum à maioria dos intelectuais da época. Nas várias cortes da Europa, os homens de letras desempenhavam as funções de diplomata, ou secretário particular de reis e príncipes, viajando entre uma e outra capital, e assim iam estabelecendo relações, por vezes de amizade, com os correspondentes letrados estrangeiros.

Por volta de 1530, encontravam-se reunidos, na corte do vice-rei de Nápoles, tanto os membros da Academia a que pertenceram Pontano e Sannazaro, como Bernardo Tasso, na época secretário particular do príncipe Ferrante Sanseverino, e até Garcilaso de la Vega, representante do imperador Carlos V.

Já antes, a partir de 1525, Baldassar Castiglione fizera uma estadia em Espanha, na própria corte imperial, como núncio apostólico, onde preparou a edição do seu célebre tratado *Il Cortegiano* (1528), impresso pouco antes da sua morte, ocorrida em Toledo, a 8 de Fevereiro de 1529.

Também em Espanha se encontrava, desde 1525, o poeta novilatino Andrea Navagero, embaixador da República de Veneza; reza a lenda dos seus encontros com Juan Boscán, nos jardins do paço real de Granada, onde o poeta espanhol, futuro editor de Garcilaso de la Vega, teria aprendido, no seu convívio, a compor sonetos¹⁵.

¹³ Mais em detalhe: Bernardo Tasso compôs as suas *Éclogas* e *Elegias* antes de 1534; o *Epitalâmio* em 1532; a *Favola di Piramo e Tisbe* em 1534; a *Favola di Ero e Leandro* em 1537. As odas de inspiração horaciana aparecem desde a primeira edição de 1531; os demais géneros de molde clássico fazem parte, como já foi dito, das três primeiras edições dos *Amori*.

¹⁴ Cf. José da Costa Miranda, “Alguns apontamentos para um futuro estudo sobre Bernardo Tasso em Portugal”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIII (1978), pp.75-104; Barbara Spaggiari, “L’ enjambement di Bernardo Tasso”, in *Studi di Filologia Italiana*, LII (1994), pp.111-139, e Ead., “L’adattamento di metri italiani nella poesia iberica del sec. XVI: l’ode e il sonetto”, in «E vós, Tágides minhas». *Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, a c. di Maria-José de Lancastre, Silvano Peloso, Ugo Serani, Viareggio-Lucca, Baroni Ed., 1999, pp. 681-689.

¹⁵ No ano de 1526, segundo testemunha o próprio Boscán, o embaixador de Veneza teve a oportunidade de conversar com ele sobre poesia e literatura, abrindo caminho para a

Quanto a Bernardo Tasso e a Garcilaso de la Vega, aos quais cabe o mérito de terem introduzido, na lírica vernácula, a *Canção em forma de lira* (ou, mais simplesmente, a *Lira*), é certo que os dois poetas tiveram ocasião de se cruzarem, e não apenas em Nápoles, mas também aquando do cerco de Cartago e na campanha de Tunes (1535)¹⁶. Por seu lado, Bernardo Tasso viajou por Espanha, como diplomata, com toda a certeza em 1537, e, talvez, em 1539¹⁷.

Voltando a Portugal, apenas cabe lembrar a afamada viagem a Itália de Sá de Miranda, entre 1521 a 1526, e só para sublinhar como este evento, longe de ser excepcional, se insere nos hábitos comuns aos letrados da época. Mais do que isso, podemos afirmar que a circulação de intelectuais que se encontravam, todos eles, de uma forma ou de outra, ao serviço de reis e príncipes, ia de mãos dadas com a difusão de obras impressas que contemporaneamente era levada a cabo pelas principais tipografias europeias.

Não pretendemos, como tal, negar qualquer importância aos contactos directos entre intelectuais, bem pelo contrário. Mas, paralelamente, não deverá ser menosprezado o peso de um outro factor, a saber, o conhecimento imediato dos textos – clássicos, novilatinos e vernáculos –, que iam sendo editados, com uma progressão exponencial, a partir do começo do século XVI. Um letrado de formação humanista, como António Ferreira, não precisa de viajar pelo estrangeiro para aprender a compor os sonetos, as odes, as elegias, as élogas, os epitalâmios, as cartas, os epítáfios e os epigramas, que constituem larga parte da sua produção poética. E, com certeza, não é unicamente ao seu mestre reconhecido, e por ele tão admirado, Sá de Miranda, que Ferreira vai buscar a sua inspiração.

adoção do hendecassílabo italiano na lírica espanhola. Depois daquele afamadíssimo encontro, Boscán afirmou ter sido “el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano” (cf. Juan Boscán, *Obra completa*. Edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 12 e 17).

¹⁶ Cf. o estudo preliminar de Rafael Lapesa ao volume: Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*. Ed. de Bienvenido Morros., Barcelona, Crítica, 1995 («Biblioteca Clásica»), pp. xxxviii e lii. Um útil resumo sobre as relações pessoais entre Bernardo Tasso e Garcilaso de la Vega pode ler-se em Giovanni Caravaggi, “La fortuna di Bernardo Tasso in Spagna”, in *Tasso e l'Europa*. Atti del Convegno Internazionale (IV Centenario della morte del Poeta), Università di Bergamo, 24-25-26 maggio 1995, a c. di Daniele Rota, Viareggio-Lucca, Baroni Editore, 1996, pp. 337-356.

¹⁷ No que concerne à biografia de Bernardo Tasso, a referência fundamental continua a ser a monografia de Edward Williamson, *Bernardo Tasso*, [Roma, 1951]. Versión it. di Daniele Rota, Centro di Studi Tassiani, Bergamo, 1993.

Ora, em Portugal, foram precisamente António Ferreira e, em menor medida, Sá de Miranda, os precursores daquele filão de petrarquismo não ortodoxo a que pertenceu André Falcão de Resende, e que, em Itália, foi representado, na forma mais completa e articulada, por Bernardo Tasso.

A partir dos anos 30, de facto, a crise do Renascimento acarreta uma mudança na sensibilidade estética, que reflecte, de perto, uma profunda transformação ideológica. Em certos clássicos latinos, nomeadamente, nas sátiras de Horácio e nas bucólicas de Virgílio, busca-se não apenas um molde métrico-formal, mas antes um conjunto de temas e de valores, que, afastando-se da tradição lírica amorosa de cunho petrarquista, acaba por recuperar uma dimensão mais íntima, e, ao mesmo tempo, mais universal. Aprecia-se, do “bucolismo”, o elogio da vida agreste, ou então, o tema do tranquilo retiro, longe dos tumultos da corte e da guerra; ao passo que o “horacianismo” é interpretado, especificamente, como uma atitude ética e um paradigma de equilíbrio, na busca daquela *medietas* que é, por definição, áurea.

A poesia faz-se, então, reflexão moral, espelho de eventos quotidianos, evocação de virtudes extintas, conversa demorada com os amigos e, até, canto do amor, preferencialmente conjugal. À diferença dos líricos petrarquistas, amarrados à temática amorosa neo-platónica, bem como a um conjunto de lugares-comuns pré-determinados, são Bernardo Tasso, em Itália, e André Falcão de Resende, em Portugal, os intérpretes, de certa forma exemplares, desta veia secundária, mas persistente, da lírica quinhentista.

Vários traços aproximam os dois poetas: ambos descendem de uma linhagem nobre, desprovida, porém, de recursos, o que os obriga, ao longo de toda a vida, a buscar, por entre muitas dificuldades, meios de sustento para si próprios e para a sua família. À relativa falta de ambição, a não ser no âmbito das letras, vem-se acrescentar o desejo de uma vida sossegada, sem grandes êxitos e sem grandes tumultos. Os afectos familiares e, em particular, o amor da esposa, vêm substituir-se a qualquer protótipo literário da mulher amada. O estudo e a aplicação às *humanae litterae* constituem, para ambos, a aspiração máxima, que constantemente se confronta com os estorvos decorrentes das incumbências oficiais¹⁸. E, finalmente, os acontecimentos históricos acabam por os arrastar à tão desejada

¹⁸ Bernardo, como já vimos, foi secretário particular do Príncipe Ferrante Sanseverino, em Nápoles; Falcão exerceu o cargo de Juiz de fora, em Torres Vedras, a partir de 1576.

tranquilidade, forçando Bernardo ao desterro¹⁹, e obrigando Falcão, já velho, a participar numa empresa militar²⁰.

Até para a crítica literária moderna, Bernardo Tasso e André Falcão de Resende comungam do mesmo destino: nas histórias da literatura, ambos são relegados a notas de rodapé, ou a parágrafos de corpo menor, de modo a sublinhar, até do ponto de vista tipográfico, a marginalidade que pautou o cunho da sua existência terrena.

Bem diferentes, contudo, são os motivos do desinteresse geral. Cortesão desditoso e esposo infeliz, pela separação forçada da tão amada mulher, Bernardo, apesar da sua imponente produção poética, aliás, integralmente impressa em vida, verá a sua fama ofuscada pelo êxito fulgurante do seu próprio filho, Torquato Tasso, o qual virá a imprimir marcas de uma importante viragem na lírica quinhentista italiana.

Quanto a André Falcão de Resende, nunca verá publicada a sua própria obra: morre, de facto, em 1599, na peste grande que assolou Lisboa, depois de ter composto uma elegia sobre aquele acontecimento, que é transmitida pelo único manuscrito em que se conservam as obras deste autor.

O preciosíssimo códice encontra-se, hoje, nos Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, onde tem a cota 1239. Não é, com toda a certeza, autógrafa, como facilmente se deduz, além do mais, da nota final da *Epístola Trezena*²¹; mas o anónimo copista, talvez um filho, ou um amigo, de André Falcão de Resende, teve acesso, sem dúvida, aos autógrafos do autor, que recolheu, com toda verosimilhança, em vista da sua publicação, como mais adiante diremos.

Muito se escreveu, desde 1951, acerca do mau estado deste códice²²: compre-nos, por conseguinte, reduzir às justas proporções o relato das

¹⁹ Em 1547, em virtude do grave dissídio entre o Príncipe de Salerno e o vice-rei de Nápoles, Bernardo teve de abandonar a casa, a família e a Itália, para acompanhar Sanseverino até França, em conformidade com as obrigações de qualquer servidor, que se mantém fiel ao seu senhor, tanto nos bons como nos maus momentos.

²⁰ Em 1589, acompanhou as forças militares portuguesas na batalha contra os Ingleses, conduzidos por William Blake e pelo Prior do Crato; em 1591, participou, com o filho Luís, na batalha dos Açores, onde a frota inglesa sofreu uma tremenda derrota, com a morte de Sir Richard Grenville, no *Revenge*.

²¹ « Esta Espístola [sic] tenho duuida ser do Autor mas acheya entre os seus papeis. Esta aspitola [sic] de çima » (ms. 1239, f.118r).

²² Vejam-se, à distância de trinta anos, as palavras do dr. Ramalho, único compulsador recente do códice: “O ms. está muito deteriorado nas margens, a desfazer-se aos

condições do manuscrito, depois de o ter apuradamente manuseado, com vista à edição crítica de André Falcão. Trata-se, pois, de um pequeno volume, com cerca de 20x15 cm., constituído por 178 folhas de papel encorpado (mais oito não numeradas): a brochura moderna protege o códice de danificações ulteriores. A mão do único compilador é muito ordenada e regular, respeitando as normas em vigor nos finais do século XVI. A tinta preta, de boa qualidade, permite uma leitura do texto sem qualquer dificuldade. Faltam, como explicaremos em seu lugar, as folhas iniciais e finais, que foram arrancadas antes de o volume ser encadernado. Além disso, apenas há a lamentar a corrosão das margens, precisamente no começo e no fim do volume, por causa da humidade que nele se infiltrou, em tempos pretéritos. Mas, uma tal circunstância, felizmente, apenas afecta, de entre os textos, aqueles que são copiados em duas colunas, o que raramente acontece, sendo essa disposição utilizada tão só na transcrição dos *romances* em castelhano e de algumas trovas, os quais não representam, por certo, as melhores páginas da obra de Falcão. Quanto às restantes composições, quer se trate de sonetos, odas, sátiras, ou das oitavas do poema didascálico, encontram-se bem centradas na folha, de tal modo que apenas se perderam, aqui e ali, algumas notas marginais, ou passos das rubricas.

Cabe aqui lembrar, de uma vez por todas, que a escassez da tradição manuscrita não pode ser considerada indício proporcionalmente directo da circulação reduzida de uma obra, nem, tão pouco, da sua menor importância, mas, antes e apenas, de uma difusão limitada dentro de um círculo restrito de pessoas, como era, aliás, normal, no que concerne à lírica de Quinhentos.

Pelo contrário, as características do manuscrito das obras de Falcão, tão cuidadosamente organizado e copiado, com as suas secções bem definidas, títulos, subtítulos, títulos correntes, rubricas, dedicatórias, etc., sugerem um plano de edição que, se não foi concebido pelo próprio autor,

poucos, mas o papel encorpado e a letra legível tornam fácil a leitura das versões de Horácio, por exemplo, cujos versos não atingem a margem esgaçada” (Américo da Costa Ramalho, “A edição de Coimbra e os manuscritos”, [1951] in Id., *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra 1969 (Lisboa 1997²), p. 210); “Este manuscrito que, há cem anos, se encontrava em muito mau estado, apresenta-se hoje quase desfeito” (Id., “Para a edição da obra poética de André Falcão de Resende”, in *Critique textuelle portugaise. Actes du Colloque (Paris, 20-24 octobre 1981)*, Paris, Fundação Calouste Gulbekian, 1986, p. 227.

por ele teria sido, talvez, ideado, nas suas linhas gerais. Certo é que o códice, tal como se nos apresenta, não pode ser considerado um qualquer livro de mão, confeccionado para uso pessoal, mas sim uma colectânea expressamente dedicada à obra de um só autor, tendo em vista a sua publicação.

Quando Falcão morreu, com mais de setenta anos, na peste de Lisboa, tinha acabado de sair dos prelos a edição príncipe das *Rhythmas* de Camões (1595): este acontecimento maior da história editorial portuguesa inaugurou, como é bem sabido, a divulgação, pela imprensa, da obra lírica dos poetas quinhentistas, cuja circulação, até à data, apenas corria por via manuscrita.

A singular sorte das rimas, ou seja, da produção especificamente lírica dos poetas quinhentistas portugueses, depende, em larga medida, da presença de uma rígida censura, que exerceu um controlo estrito sobre qualquer tipo de publicação, chegando a influenciar, não raro, o trabalho autoral.²³

Não temos por inútil uma chamada de atenção para as datas e os nomes em jogo: aparentemente sob o impulso (e a tutela) da *princeps* camoniana, no mesmo ano de 1595, e batidas pelo mesmo editor, Manoel de Lyra, saíram as *Poesias* de Francisco Sá de Miranda. Logo de seguida, em 1596 e em 1597, respectivamente, foram editados póstumos o *Lima* e as *Rimas Várias. Flores do Lima* de Diogo Bernardes, que, em vida, apenas vira impressas, em 1594, as *Rimas Várias ao Bom Jesus*, ou seja, a poesia ao divino. Em 1598, são dados ao prelo, graças aos cuidados do filho, os *Poemas Lusitanos* de António Ferreira, falecido já há vinte anos.

²³ A poesia lírica é, por definição, amorosa, e, ademais, naquela época, cheia de alusões à mitologia clássica: amor profano e mitos pagãos bastavam largamente para despertar o interesse dos censores. Assim se faz com que as poesias *líricas* dos maiores poetas portugueses da época só viram ao prelo (se é que viram) no fim do século XVI, ou até em começos do século XVII. Além disso, vários exemplos aclarados mostram como a censura influenciou a própria criação poética, quer ocasionando, não raro, duplas redacções de autor, quer sugerindo formas pontuais de auto-censura, ou censura preventiva. Sobre o assunto, cf. Israel Salvador Révah, *La censure inquisitoriale portugaise au XVIe siècle*, Lisboa, 1960; Graça Almeida Rodrigues, *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa, 1980; J.-M. De Bujanda, “L’exercice de la censure de l’Inquisition portugaise au XVIe siècle”, in *Le contrôle des idées à la Renaissance*, éd. par J.-M. De Bujanda, Genève, Droz, 1996, pp. 153-171; B. 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 l’Université, 2000, pp. 101-109.

Pode-se afirmar, portanto, que a produção *lírica* quinhentista portuguesa permaneceu inédita, no sentido em que a sua transmissão se viu limitada à via manuscrita até finais do século XVI, momento em que, no decurso de poucos anos (precisamente, de 1595 a 1598), saíram à luz as rimas de Miranda, Ferreira, Camões, Bernardes, ou seja, de todos os poetas maiores.

Logo no começo do século XVII, foi impressa a poesia de Baltasar Estação (1604) e de D. Manoel de Portugal (1605), ao passo que Pero de Andrade Caminha ficou inédito até 1791, continuando a faltar, ainda hoje, como dissemos, uma edição, de qualquer tipo que seja, para André Falcão de Resende.

É já tanto, então, que de Falcão se conserve, apesar de mútilo, aquele apógrafo a que anteriormente aludimos. A história do seu casual descobrimento, que foi diligentemente relatada por Américo da Costa Ramalho, quase parece decorrer do anedótico²⁴. Não fosse o facto de possuímos documentos autógrafos, e, além disso, de terem chegado até nós as reiteradas asserções do descobridor do códice, seria justificada a sensação de estarmos perante uma variante moderna daquele *topos* clássico e humanístico, em que um livro, mesmo ilustre, acaba por ser utilizado pelo vendedor de bacalhau para embrulhar peixe. O próprio Bembo, de acordo com uma lenda que, em tempos passados, granjeou notável crédito, teria descoberto num assougueiro as folhas do autógrafo de Petrarca, que depois desfrutou para a edição aldina de 1501²⁵.

A casualidade, aliás, domina a sorte da poesia quinhentista portuguesa, como escrevia, há um século, D. Carolina²⁶. O único manuscrito que nos

²⁴ Cf. Ramalho, *Para a edição...*, cit., p. 227: “Foi encontrado em 5 de Janeiro de 1800 por um homem chamado Tomé Luís Felgueiras que o trocou por igual quantidade de papel novo, quando o ajudante do boticário da Misericórdia de Guimarães começou a arrancar-lhe as folhas para fazer cartuchos para pílulas”.

²⁵ Cf. Michele Feo, “Tradizione latina”, in *Letteratura Italiana Einaudi*, Torino, 1986, vol. V, pp. 311-378 (nomeadamente, o parágrafo 7, pp. 357-365).

²⁶ Cf. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *O cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, Coimbra, 1924, pp. 47-48: “A incúria dos homens e a fatalidade exerceram, como é sabido, terríveis depredações na poesia portuguesa da segunda metade do século XVI e dos primeiros anos do século XVII. Enquanto decerto proliferavam os cancioneiros de mão [...], poucos poetas cuidavam de reunir e acepillar as suas obras no sentido de as darem à estampa, de modo a salvar assim as suas criações da precariedade dos manuscritos e da contingência das edições póstumas organizadas por outrem”.

transmite a obra de Falcão, a julgar pelas suas características, destinar-se-ia à publicação, como já dissemos, no âmbito daquele movimento editorial que levou à impressão, nos últimos anos do séc. XVI, das rimas de outros líricos quinhentistas. Mas, em virtude de causas que ignoramos, não veio à luz por essa ocasião. Bem pelo contrário, o códice desapareceu até 1800, data do seu fortuito descobrimento, naquela farmácia do Minho.

Desta feita, é com dois séculos de atraso que a suspirada edição parece, enfim, realizar-se, graças aos cuidados de Joaquim Inácio de Freitas, antigo revisor da Imprensa da Universidade de Coimbra. Com suma diligência, é ele quem copia o apógrafo na íntegra, acrescentando, no começo e no fim, toda a documentação que pôde recolher sobre Falcão, inclusive sobre a sua vida.

Desta vez, acrescido de dados biográficos e relatos documentados, o chamado *MS. do Sr. Freitas*, que hoje se conserva, juntamente com o apógrafo quinhentista, nos reservados da Biblioteca Geral de Coimbra (cota 1238), está, finalmente, pronto para publicação, como se pode ler na pág. 4: “pode imprimir-se excepto as notas, e o que se acha escrito em espanhol”. A cópia do Sr. Freitas traz a data de 1801: o tal despacho, correspondente à licença obtida, nos mesmos termos, pela censura, é datado de 20 de Março de 1829²⁷. Quase trinta anos decorreram, portanto, até que o manuscrito entrasse no prelo.

Mais uma vez havia de ficar interrompida, porém, a empresa editorial, em virtude do falecimento do seu organizador²⁸; só decorridos vários anos, será dado início, da mesma feita no âmbito da Imprensa da Universidade, à impressão do inédito, sob a direcção de uma comissão. O malfadado manuscrito do Sr. Freitas, revisto e parcialmente anotado pelo novo organizador, que assina as suas intervenções como *Editor* (sem mais), acaba por entrar em impressão, tendo-se chegado a segundas provas. Contudo, o falecimento de um dos membros da comissão, talvez Joaquim Urbano de Sampaio²⁹, notável pelos seus conhecimentos filológicos, deixou o trabalho inacabado e “sem esperança de conclusão”.

²⁷ Cf. Ramalho, “Para a edição”..., cit., p.227.

²⁸ O Sr. Freitas morreu no mês de Fevereiro de 1831, conforme relatam Inocêncio e Esteves Pereira – Guilherme Rodrigues no seu *Portugal, Dicionário Histórico* etc. (veja-se, também, Ramalho, *Estudos...*, cit., p.286 e “Para a edição”..., cit., p.227).

²⁹ Morreu, de facto, em 1852.

Quando Inocêncio escreveu essa anotação, em 1858, não teria imaginado quão certa era a sua profecia. De facto, a edição coimbrã da obra de André Falcão de Resende nunca veio a lume: inacabada, ou mesmo gorada, como bem a define o Senhor Doutor Ramalho, não passou da fase de provas tipográficas, ainda incompletas, que chegaram apenas a ser corrigidas.

Mesmo desta forma precária, alguns exemplares do conjunto das provas acabaram, contudo, por ir circulando, entre especialistas ou bibliófilos da segunda metade do século XIX. Vários testemunhos independentes, naquela roda de anos, aludem aos poemas de André Falcão, quer baseando-se em referências ouvidas a outrem, quer fundando-se num conhecimento directo dos textos. Todos ficam, porém, na incerteza, pelo que diz respeito aos dados bibliográficos fundamentais: a data de publicação, o título do volume inacabado, o seu conteúdo final, o(s) nome(s) de seu(s) organizador(es). A falta de referências exactas de modo algum será estranha, pois o material da Imprensa da Universidade de Coimbra era desprovido da página de rosto, bem como de qualquer informação sobre o autor, das notas que deviam vir no fim do volume, e do prefácio. A maioria dos exemplares começava, de facto, pelo poema didascálico intitulado *Microcosmographia*, interrompendo-se logo no início da secção dedicada às *Glosas e romances em castelhano*³⁰.

Por essas mesmas razões, o volume vai sendo fortuitamente referenciado, sob o título de *Poesias* ou *Obras* de André Falcão de Resende, com oscilações muito amplas quanto à data de edição: 1859 (Fidelino de Figueiredo), 1860 (Visconde de Juromenha, Carolina Michaëlis), 1861 (a mesma D. Carolina), 1862 (Wilhelm Storck), 1865 (Aubrey Bell), 1881 (Jorge de Sena)³¹.

Ora, na secção dos Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, que guarda larga parte dos materiais necessários à edição crítica de André Falcão de Resende, encontra-se a resposta definitiva, pelo que diz respeito à data dessa edição inacabada. Com efeito, alargando a pesquisa ao acervo, ainda por ordenar, dos “Documentos sobre a Imprensa

³⁰ A versão mais comum das provas conta 480 páginas, no total. Não falta, aliás, testemunha duma versão mais comprida, que continha 496 páginas, incluindo mais 16 páginas preenchidas com versos em espanhol, segundo afirma Ramalho, “Para a edição”..., cit., p. 232.

³¹ Muito prudentemente, a história da literatura de Saraiva-Lopes limita-se a propor uma data “antes de 1867”.

da Universidade”, no *Inventário dos Armazens da Imprensa 1861-1862* (Inv. n.º 678), encontramos o único vestígio certo da projectada edição:

Resende (A.Falcão) – Poesias – (por acabar) 30 Junho de 1861

No mesmo inventário, passado um ano, a 30 de Junho de 1862, já não aparece o nome de Falcão, ao lado dos seus mais afamados antecessores, Garcia de Resende e L. André de Resende, dos quais ainda estavam disponíveis, respectivamente, a *Chronica d’ElRey D. João 2.º* e o livro *De Antiquitatibus Lusitaniae*.

Impõe-se a conclusão de que a edição inacabada de Falcão, sob forma de segundas provas em cadernos soltos, se encontrava nos armazens da Imprensa a 30 de Junho de 1861, data em que foi fechado o relativo Inventário. Os poucos exemplares existentes da tiragem saíram para venda, de modo mais ou menos oficial, nesse mesmo ano de 1861, ou no começo de 1862. Daí advêm todas as referências que, de então até hoje, lhes têm vindo a ser feitas, e o breve momento de glória que Falcão alcançou, no século XIX, muito deve à publicação avulsa de alguns dos seus poemas, ora tendo em vista a edição inacabada³², ora em tácita concorrência com ela³³.

A curiosidade despertada por André Falcão de Resende, naquela altura, privilegiava essencialmente a sua faceta de observador informado, ou, então, o seu talento de tradutor. Além do poema didascálico, que circulou, em época mais remota, sob autoria camoniana³⁴, os textos de Falcão que

³² É o caso, por exemplo, da *Ode a Martim de Castro do Rio, senhor de Barbacena* etc., dada à luz por Joaquim Inácio de Freitas como amostra da edição que se propunha fazer, num fascículo de 8 páginas editado pela Imprensa da Universidade (Coimbra, 1823). Cf. Inocência, IV, 1860, p.87.

³³ O mesmo Inocência (VIII, 1867, p.62) assinala a publicação de algumas odas inéditas de Falcão, quer de autoria do próprio poeta, quer traduzidas de Horácio, em vários números do jornal lisboeta *O Interessante*, durante o ano de 1832. O maior interesse da publicação avulsa reside no facto de que a fonte declarada era um outro manuscrito, que estava na posse do redactor Joaquim José Pedro Lopes. Este testemunho oitocentista será tido em linha de conta na edição crítica em preparação.

³⁴ A “editio princeps” da *Microcosmographia* saiu em 1615 (e não em 1616, conforme o afirmam muitos críticos): cf. OBRA / DO GRANDE LUIS / DE CAMÕES, PRIN-/CIPE DA POESIA / HEROYCA. *Da criação, & composição do Ho-/mem*. Com as Licenças necessarias. / Em Lisboa, por Pedro Crasbeeck. / ANNO 1615. O poema didascálico foi reimpresso pela mesma editora em 1616, juntamente com as *Rimas de Luís de Camões*. Segunda parte (...) por

obtiveram maior sucesso foram, sem dúvida, o seu *romance* com o relato dos acontecimentos do ano 1591, a saber, a batalha naval da Ilha Terceira³⁵, e uma carta em prosa que contém a crónica pormenorizada da vinda dos Ingleses a Lisboa, em 1589³⁶.

Testemunha ocular de eventos militares, nos anos da própria velhice, Falcão exerce, sem alento, o ingrato papel de cronista de guerra, em verso e em prosa. As dezenas e dezenas de versos, em que descreve acontecimentos nos quais participou pessoalmente, representam mais uma faceta da sua actividade, susceptível de despertar o nosso interesse, apesar do seu escasso valor poético. Na verdade, a sua Musa solitária e discreta, impregnada de meiguice, acomoda-se com dificuldade ao tom triunfal com que tem de celebrar vitórias que, afinal, não resgatam o país da dominação espanhola.

Superior é o êxito das traduções horacianas, já que entre o poeta e o seu predecessor latino se estabelece uma perfeita consonância de sentimentos e valores morais. Neste sentido, mais do que um modelo poético, Horácio torna-se um verdadeiro referente arquetípico, na medida em que, não apenas oferece esquemas compositivos, mas representa também as qualidades humanas e literárias a que o nosso poeta aspira. A sua empresa de tradutor, com mais de trinta odes, coloca-o num lugar de primeiro plano dentro do “horacianismo” ibérico, como já reconheceu Menéndez y Pelayo.

Domingos Fernandes (Lisboa. Na oficina de P. Craesbeeck). O destinatário desta edição, D. Rodrigo da Cunha, foi o primeiro a contestar a sua autenticidade. Daí em diante, a tradição impressa dividiu-se; por um lado, os editores mais escrupulosos retiraram o poema das obras de Camões, declarando-o espúrio (Faria e Sousa, 1685; edição de Hamburgo, 1834). Por outro lado, mesmo negando a autoria camoniana, os demais continuaram a publicá-lo, para assegurar o carácter completo da própria edição da “opera omnia” atribuída a Luís de Camões (cf., por exemplo, a edição de Paris de 1815, onde o poema figura no t.V, p.279 ss.).

³⁵ O *Romance do sucesso da Armada que foy às ilhas Terceiras no ano de 1591* foi publicado duas vezes: em 1885, no *Archivo dos Açores*, por iniciativa de Ernesto de Canto; e, cinco anos depois, no *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, por Domingo Garcia Peres (Madrid, 1890, pp. 190-202). Novamente editado, em 1975, por Costa Ramalho, no tomo XVI das *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa - Classe de Letras*, dele existe também uma reimpressão recente no volume *Estudos sobre o século XVI*, acima citado, [XVII. “O último combate de Sir Richard Grenville”, pp. 261-284, 293-294], que reúne vários artigos do Senhor Doutor Ramalho.

³⁶ A *Carta que o Autor escreveu a um seu Amigo em que conta a vinda dos Ingreses a Lisboa com D. António Prior do Crato no ano de mil e quinhentos e oitenta e nove* saiu, pela primeira vez, em transcrição diplomática, no *Archivo Bibliographico da Universidade de Coimbra* I (1901).

No ritmo lento e envolvente das odes, ou na cadência sossegada das sátiras, Falcão atinge o mais alto nível da sua experiência poética, quer como tradutor de Horácio, quer como autor de versos que de forma alguma desmerecem, no quadro geral da poesia quinhentista portuguesa.

Convirá, aliás, sublinhar que a obra de Falcão tem dimensões importantes. Dela nos transmite, o apógrafo quinhentista, em primeiro lugar, os três cantos do poema *Da criação do homem* (207 oitavas), acompanhados por várias composições dedicatórias e laudativas. Segue-se a secção de composições dedicadas a D. Joana Loba, sob o título geral de *Epithalamio*; duas glosas em oitavas a outros tantos sonetos; a égloga *Alcino, Luso, Feliso*; sucessivamente, até à f. 60v, a maior secção, a dos sonetos (82). Na restante parte do códice, encontram-se duas sextinas, quarenta odas, oito sátiras, seis epístolas, vinte trovas, quinze poemas vários (entre os quais ganham relevo uma elegia, uma égloga, um epigrama), os intermináveis *romances* em castelhano, alguns versos latinos de boa feitura, a *Elegia sobre a peste* (de que o próprio poeta havia de morrer) e a carta em prosa sobre o Prior do Crato³⁷.

Como vimos, na esteira de Sá de Miranda e de António Ferreira, André Falcão de Resende experimenta com mestria todos os moldes poéticos da medida nova, inclusive a oda em forma de lira, mas sem descurar as trovas, as cantigas tradicionais, ou os *romances* em redondilha.

Apesar dessa receptividade às novas formas poéticas, Falcão mostra, porém, ignorar, programaticamente, a canção de cunho petrarquista, cuja ausência poderá, talvez, ser interpretada como o mais vistoso sinal de um alinhamento por aquela vertente de um petrarquismo não ortodoxo a que anteriormente aludimos.

A poética de Falcão, com efeito, exclui alguns dos traços pertinentes daquele petrarquismo que se viera formando a partir do modelo trecentista, a saber: a partição das rimas “em vida” e “em morte”; o amor platónico dedicado a uma mulher que permanece, por definição, inatingível; e, sobretudo, a “forma-canzoniere”. Em consonância, aliás, com as tendências que se afirmaram a partir de meados do século XVI, a obra de Falcão apresenta-se mais como um “livro de rimas”, do que como um “canzoniere” no sentido petrarquista do termo, isto é, uma recolha organizada e

³⁷ A edição crítica em preparação terá também em linha de conta as poucas peças avulsas publicadas em vida do poeta [vd. agora *Obras de André Falcão de Resende*, Lisboa, Colibri, 2009].

estruturada em todas as suas partes, segundo uma arquitectura bem precisa, cunhada pelo próprio autor.

O “livro de rimas” quinhentista, ao contrário do “canzoniere”, é composto por segmentos modulares, que se organizam de modo horizontal e paratático, à falta de um centro polarizador. Com efeito, pode-se reconhecer, no “livro de rimas”, a mesma tendência para agrupar os poemas segundo formas e géneros, que constitui a característica dominante das recolhas impressas, antológicas e miscelâneas, já que, neste caso, não é o autor, mas a forma poética (seja essa o soneto, a elegia, ou qualquer outra) o elemento estruturante.

Um outro aspecto caracteriza André Falcão como representante típico da poesia da segunda metade do século XVI: o plurilinguismo. Provido de uma boa técnica versificatória, que lhe permite manusear o decassílabo italiano a par da redondilha autóctone, Falcão é também capaz de compor, indiferentemente, em português, em castelhano, em latim, com algumas incursões no domínio do italiano e do francês, confinadas a versos isolados de poemas.

Na sequência do que acabamos de constatar, André Falcão de Resende merece ser conhecido pelo menos enquanto representante, em área lusitana, daquela preciosa e esquiva corrente classicista, que sobrevive ao lado do petrarquismo dominante, enquanto sua silenciosa alternativa.

Depois de ter percorrido a obra de André Falcão, e apesar dos seus êxitos desiguais, a que aludimos, o leitor dificilmente poderá ficar insensível ao subtil fascínio da sua voz submissa, da tonalidade humilde, da resignada melancolia e da meiga tristeza, que emanam dos seus versos.

[2005]

A EDIÇÃO CRÍTICA DE ANDRÉ FALCÃO DE RESENDE: PROBLEMAS METODOLÓGICOS E LEXICOGRÁFICOS

A edição crítica das obras de André Falcão de Resende, actualmente no prelo¹, permite observar, a partir de um exemplo concreto, alguns aspectos de relevância metodológica no âmbito da ecdótica. Trata-se de um poeta quinhentista inédito, representante menor, ou melhor, quase desconhecido, de uma família proeminente na cultura eborense da época.

Com Camões, manteve decerto alguma intimidade, como podemos depreender de dois poemas de seu cunho, nomeadamente, uma égloga, e uma sátira que lhe é dedicada². Foi, por conseguinte, o primeiro entre os contemporâneos a reconhecer e a elogiar a primazia poética camoniana. A longa vida de André Falcão de Resende, que abrange a totalidade da segunda metade de Quinhentos, a qual ele atinge já adulto, com vinte e três anos de idade, faz com que possa ainda usufruir de uma formação eminentemente humanista, adquirida sob a égide de dois familiares ilustres, Garcia de Resende³ e L. André de Resende⁴, para assistir, depois, ao

¹ Pela editora Colibri de Lisboa, na colecção “Obras Clássicas da Literatura Portuguesa”, patrocinada pela Direcção Geral do Livro e das Bibliotecas (DGLB) [Lisboa, Colibri, 2009].

² Vejam-se os poemas n.º 29 e 138, respectivamente, da nossa edição (num total de 235 peças, mais o poema em três cantos de oitavas, intitulado *Microcosmographia*).

³ Na esteira do *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511), Garcia de Resende, tio de Falcão, publicou em 1516 o chamado *Cancioneiro Geral*, uma antologia da poesia palaciana, tanto extensa quanto inestimável. Foi, também, memorialista e historiógrafo; compôs uma *Miscelânea* em verso, que constitui, de facto, um memorial rimado dos acontecimentos maiores que sucederam no seu tempo, enquanto a *Crónica d'el Rei D. João II*, o príncipe perfeito, é um sincero panegírico daquele rei publicado postumamente, em 1545, pelos cuidados de seu irmão Jorge, pai de Falcão. Um soneto laudatório, que foi a primeira publicação de Falcão, acompanhou a saída da segunda edição da *Crónica*, em 1554 (cf. n.ºs 53 = 228).

⁴ André de Resende, ou melhor, Lúcio André de Resende, primo direito do pai de André Falcão, foi sem dúvida a personagem mais ilustre da família. A semelhança do nome

declínio do humanismo e ao desenvolvimento de uma mundividência maneirista, até ao limiar do barroco. Neste aspecto, Falcão de Resende é testemunha exemplar do período português de Quinhentos, pois a sua obra, ampla e multiforme, quando acautela um eco da poesia palaciana, recolhida no *Cancioneiro Geral*, vai experimentando as múltiplas facetas dos géneros italianos, na esteira de Sá de Miranda, citado explicitamente como modelo, para finalmente atingir temas e modos do maneirismo maduro⁵.

Do ponto de vista textual, a obra de André Falcão de Resende pode parecer, à primeira vista, pouco atractiva dado que foi unicamente transmitida, de forma completa, num manuscrito, que hoje se conserva na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, sob a cota RES ms. 1239 (MS). O códice⁶, ainda que seja identificado como muito próximo da época em que o autor viveu, não é todavia autógrafo, como várias vezes erroneamente foi indicado, mas sim apógrafo, como demonstram pelo menos dois elementos internos⁷.

Este apógrafo, que conseguimos datar, com certeza, entre 1599 (ano da morte do poeta) e 1608 (ano em que foi concedida a licença para a impressão da *Microcosmographia*), foi cuidadosamente compilado por um anónimo, que reuniu e copiou tudo o que lhe foi possível encontrar das obras de Falcão, inclusive a única prosa que dele se conserva⁸.

dos dois André de Resende (o grande Lúcio, e o jovem André Falcão), fez com que, várias vezes, houvesse confusão entre os dois. Ainda porque o nome Lúcio pertencia apenas à identidade literária do humanista André de Resende, que costumava assinar os seus escritos latinos da forma “L. Andreas Resendius”. A sua notabilidade entre os maiores humanistas portugueses e europeus dispensa, neste momento, qualquer informação ulterior.

⁵ Cf. Barbara Spaggiari, “Uma alquimia poética diversa. Apontamentos à margem da edição crítica de André Falcão de Resende”, *Estudos Italianos em Portugal*, Instituto Italiano de Cultura em Portugal, Nova Série, N.º 0, 2005, pp. 41-61.

⁶ Cartáceo, 217 x 154 mm. 8 fls. inums., mais 178 fls. Acéfalo, mútilo no final, adéspot e anepígrafo. Escrita cursiva tardo-quincentista. Uma só mão. Tinta preta. Margens corroídas, especialmente no princípio e no fim do volume. Raras manchas ou buracos de bichos. Encadernação moderna (séc. XIX); na lombada: “Andre de Resende, Obras poeticas II”.

⁷ Trata-se, em primeiro lugar, da nota que o copista colocou no fim da *Epístola Trezena* (a D. Francisco de Meneses, n.º 151): “Esta Espitola tenho duuida ser do Autor mas acheya entre os seus papeis esta – esta espitola de çima”. O segundo elemento é a presença, no corpo do próprio manuscrito, da *Elegia* “feita pello Autor sobre o mal da Peste, que avia na çidade de Lixboa, onde elle estava no ano de 1599; da qual peste elle morreo e foy a derradeira obra que compoz” (f.118r).

⁸ Trata-se da famosa carta sobre a vinda dos Ingleses a Lisboa, em apoio a D. António, Prior do Crato, pretendente ao trono português; o acontecimento, que remonta ao ano de 1589, foi relatado por Falcão “à demanda de um amigo”, com a maior riqueza de pormenores relativos aos nomes dos protagonistas e dos lugares.

Do apógrafo existe uma cópia integral, minuciosamente executada e enriquecida com notas, por mão do antigo revisor da Imprensa da Universidade de Coimbra, Joaquim Inácio de Freitas, que empreendeu, pela primeira vez, a edição das obras de André Falcão de Resende. O decesso de Joaquim de Freitas não permitiu levar a cabo a empresa, contudo subsiste o códice cartáceo de 156 fols., datado de 1801, em que estão reunidos documentos fundamentais sobre a biografia do poeta, além da cópia integral do apógrafo tardo-quincentista. O códice pertence ao número dos reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e tem a cota ms.1238.

Em termos de crítica textual, o ms.1238 (Ms. Freitas) é um *descriptus* do ms.1239 (MS), que ainda temos em posse; dever-se-ia, por conseguinte, eliminá-lo na fase anterior ao estabelecimento do texto (*eliminatio codicum descriptorum*). Neste caso, porém, a deterioração física do apógrafo tardo-quincentista, cujas margens continuam a ser carcomidas, faz com que o denominado “códice do Sr. Freitas” mantenha todo o seu valor, enquanto cópia directa de um manuscrito (anterior em dois séculos), do qual se perdeu parte das folhas, corroídas pela humidade. O testemunho manuscrito do Sr. Freitas aparece, por conseguinte, como sendo da maior importância, no momento de reconstituirmos as palavras colocadas no começo ou no fim dos versos, conforme a disposição do texto, respectivamente, na página da esquerda, ou da direita. E isto acontece, sobretudo, naqueles casos, em que o texto do MS vem transcrito em duas colunas, preenchendo a mancha da página.

Apesar das dificuldades de leitura que a grafia minúscula e floreada de Joaquim Inácio de Freitas comporta, pelo seu traço tipicamente setecentista, esta cópia por ele executada não é despicienda, mas realmente valiosíssima, pois permite-nos colmatar as lacunas hodiernas do MS ou, pelo menos, grande parte delas, especialmente onde o papel está carcomido.

Outro elemento que torna imprescindível a consulta do Ms. Freitas é a presença de diversas notas eruditas, que acompanham a transcrição, dando azo deste modo ao primeiro núcleo de um subsequente comentário de tipo histórico-literário da obra de André Falcão de Resende.

À luz destas observações, hão-de ser, a nosso ver, relativizadas as reservas manifestadas sobre a utilidade desta cópia⁹. O maior defeito, na

⁹ Cf. Américo da Costa Ramalho, “Breves notas sobre André Falcão de Resende. A edição de Coimbra e os Manuscritos”, *Biblos*, XXVII, 1951, pp. 443-454 [depois “A edição de Coimbra e os manuscritos”, *Estudos sobre a época do Renascimento*, 1969, 1997², pp. 205-215,

sua execução, depende do facto de Joaquim I. de Freitas actualizar a grafia do MS, dando assim às obras de Falcão uma roupagem tardo-setecentista anacrónica. Assim, nos lugares onde o apógrafo se tornou ilegível, o testemunho de Joaquim I. de Freitas resulta parcialmente viciado pela actualização gráfico-fonética a que submete os poemas, quer em português, quer em castelhano: noutros termos, ele transmite-nos a substância da lição, alterando, porém, a sua forma.¹⁰

I. O Texto

Retomando o apógrafo, uma edição crítica, mesmo baseada num manuscrito único, não pode, evidentemente, limitar-se a reproduzir o texto tal como se encontra transmitido no códice, pois haverá, necessariamente, um determinado número de erros, ou inovações, com respeito ao original perdido (e que, no nosso caso, talvez nunca tenha existido enquanto tal)¹¹.

Ao lado das inovações, introduzidas pelo copista, pode, aliás, existir – em medida menor – uma quantidade residual de erros propriamente ditos, que remontam ao próprio autor. A tipologia dos erros autorais, no caso de André Falcão de Resende, concerne nomeadamente a algumas irregularidades, que se encontram nos pares rimáticos. Qualquer que seja o género, ou então o metro utilizado, é sempre requerida a rima perfeita entre as duas, ou mais, palavras colocadas no fim do verso. Sucede, no entanto, que em alguns casos raros, a rima se apresenta imperfeita, sem possibilidade de ser emendada; estas irregularidades não podem senão remontar ao próprio

285-288, p. 210]. As reservas são iteradas nas sucessivas intervenções de Costa Ramalho, até à última, de 1988 (Américo da Costa Ramalho, *O essencial sobre André Falcão de Resende*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, p.32).

¹⁰ Na transcrição dos romances, nomeadamente, e nos demais poemas em castelhano, que a censura teria depois proibido publicar, a impressão é que Joaquim I. de Freitas se preocupa em aprontar um texto para a impressão, isto é, um texto legível, correcto e, naquilo que fosse possível, íntegro. No plano formal, a língua do apógrafo, que apresenta todas as características do espanhol, tal como era escrito pelos letrados portugueses de Quinhentos, sofre assim uma correcção rigorosa, até atingir o próprio padrão do castelhano.

¹¹ É preciso, de facto, assinalar que o autor, muito provavelmente, nunca organizara a obra na íntegra com vista à publicação. Com toda a probabilidade, foi apenas o compilador do MS que reuniu e recompilou as diferentes secções do manuscrito, a partir de ‘vários originais’, que correspondem a poemas singulares, ou então, a breves sequências de textos, como, por ex., os sonetos de correspondência poética “pelos mesmos consoantes”.

autor, tanto mais que elas se apresentam conjuntamente a factores textuais, os quais podem em certa medida justificá-las. Em detalhe:

- a) duas assonâncias são, verosimilmente, favorecidas pela presença de um nome próprio em rima:

empregados: Baldos: dados (130,1)

Enio: premio (127,27)

- b) duas consonâncias encontram-se em seqüências de três rimas com terminações morfológicas (-imos: -amos, -antes: -entes), segundo os modelos conhecidos da poesia ‘popular’:

siguimos: cobiçamos: amamos (141,104)

diligentes: gentes: ygnorantes (12,5)

- c) dois ‘erros’ aparecem nas traduções de Horácio, para se manter fiel ao modelo:

pessada: alçada: apartado (195,161)

perfumado: emcrespados (165,1)

Do ponto de vista metodológico, como se sabe, em caso de erro manifesto do próprio autor, o editor não é autorizado a corrigir o texto, devendo limitar-se apenas a assinalar, em nota, a existência dum erro autoral; no entanto, se for possível, importa individuar a própria etiologia do erro.

São, no total, quatorze os casos de irregularidade nas rimas do MS; colocando à parte os erros autorais, aqueles atribuíveis ao copista têm de ser rectificadados, tendo em conta, aliás, a respectiva tipologia.

Só um pequeno grupo pertence à classe dos erros mecânicos, que tanta importância tiveram na metodologia lachmanniana clássica¹². Trata-se, nos três casos, de falta de concordância:

141,26-30 tyrana: engana: profanas (*a corr. para profana*)

“oh tirana / cruel... / A quem aquesta falsa não engana? / quem com ella as virtudes ... não profanas?”.

¹² Sobre os aspectos teóricos abordados nesta comunicação, e a terminologia específica que lhes compete, cf. Barbara Spaggiari – Maurizio Perugi, *Fundamentos da crítica textual*, Rio de Janeiro, Lucerna, 2004.

146,17 gente : corrente : deferentes (*a corr. para* deferente = diferente)

“De rios e de mares a corrente / ... / achastes lá da fama deferentes?”

195,87 lembro : faltou (*a corr. para* lembrou)

“acaso ali lhe lembro / que o tinha hum homem citado: / que seria condanado / quem na audiencia faltou”.

Outros erros, sensivelmente iguais, em número, aos precedentes, são mais relevantes para as categorias desenvolvidas na metodologia neolachmanniana, tais como o paradigma sintagmático, as variantes linguísticas dialectais e os lexemas raros, por si mesmos *difficiliores*, que várias vezes coincidem com formas divergentes dos vocábulos mais correntes. Vejamos alguns exemplos.

Na série *tudo: escudo: duro* (111, 37-40), a correcção impõe-se pela existência de um sintagma concorrente e de largo uso, *peito rudo*, em lugar de *peito duro*, o qual permite restabelecer a rima perfeita:

Com ella te pedindo,
 que ao falso amor, que tudo
 vence, vas resistindo
 co limpo e forte escudo
 da razão, que faz brando o peito duro (*a corr. para* rudo).

No par rimático *trabalhos : bailhos* (150, 38-39), a infracção deriva de uma variante fonética *bailho*, correspondente a *balbo*¹³, que é registada, com a mesma acepção, desde o séc. XV, e ainda em Gil Vicente e Sá de Miranda: a oscilação entre as duas formas *balbo / bailho* fez com que o copista fosse levado a desrespeitar a rima *-albos*:

ali o dano e o proveito,
 bem, mal, gostos e trabalhos,
 festas, musicas, e bailhos (*a corr. para* balhos).

¹³ Cf. *balbo* s.m. ‘reunião festiva, cujo fim principal é a dança’, e a nota etimológica patente no glossário da edição que está no prelo [*Obras*, o.c. nota 1].

O caso talvez mais interessante coincide com o par rimático *ameaças* : *laços* (184, 61-63), onde a correcção permite identificar uma *lectio difficilior* de tipo lexical:

Mas tristes ameaças
 não podem d'hūs e d'outros apartarse,
 e em solliços nóos e duros laços (*a corr. para duras laças*)
 tal temor...

De facto, ao lado do mais banal *laço* 'nó pouco apertado', encontra-se uma variante feminina *laça*, pl. *laças*, que Morais Silva regista s.v. "*Provinc. minb. Laçada, aselha*", isto é, 'nó ou laço corredio que se desata com facilidade'. Esta variante dialectal conserva-se na linguagem da náutica, onde designa um 'nó simples, que constitui a primeira parte do nó direito e do torto'¹⁴.

Os erros até agora examinados pertencem à categoria privilegiada da rima, que fornece ao editor uma garantia objectiva. Outra categoria de erros, muito mais ampla, concerne à regularidade do verso: neste âmbito, resulta de facto inaplicável uma distinção entre erros eventuais do autor e erros do copista, pois não temos uma garantia comparável com a proporcionada pela rima.

Em linha de princípio, o verso 'original' (tal como o compôs o autor) pressupõe-se correcto em todos os seus aspectos, a saber, o número total das sílabas, a posição dos acentos principais e a cesura. Mesmo quando se trate de 'medida velha', num género tradicional como a trova, não é aceitável, na segunda metade do séc. XVI, qualquer aproximação, ou licença, no que concerne à correcta escansão do verso. Quanto ao decassílabo, largamente predominante na obra de Falcão, já não se encontram aquelas durezas e imperfeições que caracterizam as primeiras tentativas de aclimatar o novo verso na língua poética portuguesa. O perfeito domínio do decassílabo, como meio de expressão mais adequado às renovadas exigências da poesia culta, ressalta não apenas na fluidez da leitura, mas, numa análise mais atenta, até na riqueza e polivalência das variantes utilizadas por Falcão.

Como bem se sabe, em relação às outras línguas românicas, que adoptaram igualmente o hendecassílabo italiano, o português sempre teve a

¹⁴ O tipo fem. *lace* por *laço* tem abonação em fr. e ital. (FEW V,180-2), cf. glossário cit. na nota antecedente.

maior liberdade na utilização deste verso, cujo número de sílabas fonéticas pode variar, e muito, em relação ao número de sílabas métricas¹⁵. Esta peculiar ‘elasticidade’ do verso obtém-se através do tratamento diferenciado dos encontros vocálicos, que podem ser resolvidos de várias formas:

(a) crase, ou sinalefa (sinal ^)

- fusão de três vogais consecutivas, que formam uma sílaba só :

ex. 1,1 *Alexandre^a^hum amigo^a quem mostrava*
6,4 *delle té^o^Indo^e^o Ganges com doçura*

- sinalefa entre vogal nasal, no fim da palavra, e vogal inicial da palavra seguinte:

ex. 10,10 *do bom^e^innoçente^Abel derrama^o sangue*
M.1.2,2 *com^a^humidade de cêo^e temperança*

(b) hiato, ou dialefa (sinal |)

ex. M.1.36,7 *o bom sprito, que me | ali guiara*
M.1.42,8 *sperto, vivo, | e muito deligente*

(c) diérese (sinal ~)¹⁶

ex. 4,1 *com anciosa sede^a^agoa gostaste*
12,74 *sãa infenita e universal bondade*

(d) sinérese

hũa monosilábico:
M.1,24,7 *cabira este^edefiçio^hũa tal ruina*
M.1.42,1 *neste sobrado baixo^hũa casa^avia*
coborte (vale apenas duas sílabas):
139,162 *ora na corte, ora na armada coborte*

¹⁵ Cf. B. Spaggiari, “The Decasyllable in Portugal”, in Ch. Michaux - M. Dominicy (eds.), *Linguistics Approach to Poetry*, “Belgian Journal of Linguistics”, 15 (2001), pp. 173-186.

¹⁶ Resultam diéreticas as formas seguintes: *criator* M.III.60,8; *criatura* M.III.60,8; *düas* M.I.7,5; *fiel* M.III.63,3; *piédade* M.III.74,1; *precioso* M.III.30,6; *rîos caüdaes* M.I.18,1; *saüdade* M.I.3,3; *süas* M.I.5,8, M.I.11,8; *tempestüoso* 29,150; *tüa* M.I.33,4, M.III.37,1; *união* M.I.13,4 etc.

Como acabamos de ver, através desta breve lista de exemplos, Falcão aplica soluções diferentes, e até opostas, no tratamento dos encontros vocálicos, intra- e intervocábulares, de maneira a explorar todas as potencialidades que a língua e a versificação da época lhe consentem. A extrema variedade que disso resulta, por exemplo no número gramatical das sílabas, em relação com o número das sílabas métricas, faz com que, muitas vezes, o antigo copista intervenha fora de propósito, acrescentando ou diminuindo numa sílaba o verso, sempre que o considere hipo- ou hipermétrico. Daí deriva um número elevado de irregularidades, que se encontram ao longo da cópia, devido à falta de sensibilidade do copista, que na sua tendência para normalizar o verso, acaba por ignorar certas subtilidades utilizadas pelo autor (nomeadamente, no que diz respeito ao tratamento da diérese e da dialefa).

Na verdade, algumas das figuras prosódicas usadas por Falcão devem ser consideradas arcaicas ou raras, por remontarem a hábitos medievais, em parte herdados dos poetas palacianos. Estas preciosidades (que se podem igualmente encontrar em Camões, ou em António Ferreira) não são imediatamente compreensíveis pelo copista, cujo ouvido já está acostumado a um tratamento diferente desses encontros vocálicos, resolvidos normalmente através da elisão ou da sinalefa; o mesmo tratamento, aliás, que incita os editores modernos, nomeadamente o anónimo Editor das Provas¹⁷, a corrigir de forma sistemática algumas presumíveis irregularidades silábicas. Por exemplo, nas Provas são eliminados todos os encontros vocálicos, que no MS estão resolvidos com hiato ou dialefa:

M.I.30,1 Consolate, | a bom senhor servimos MS] Consola-te, que a bom senhor servimos (Provas)

M.II.33,3 da cozinha | e mais comcavidades MS] da cozinha e das mais concavidades (Provas)

M.III.22,4 hum vil pano de lenço | o emcerra MS] um vil panno de lenço dentro o encerra (Provas) etc.

¹⁷ Joaquim Inácio de Freitas, neste, como noutros aspectos, revela-se muito mais prudente nas intervenções com respeito ao MS, demonstrando um escrupulo filológico raro na época e de elevado mérito.

O copista tende igualmente a corrigir os casos de dialefa, presentes no original:

29,299 diu sol a outro sol, <já> com voz mais pura (*hiato* a | outro)
37,6 faze o que esta <tam> dura pedra faz (*hiato* que | esta)

No plano supra-segmental do ritmo do verso, ou seja, no esquema de acentuação escolhido encontrámos por vezes a mesma riqueza de soluções. Aqui, limitar-nos-emos também a uma amostra das variantes utilizadas por Falcão:

- (a) decassílabo heróico (*a maior*), acentos 6.^a – 10.^a
ex. 1,1 *Alexandre^a^hum amigo^a quem mostrava*
8,2 *Que gloria^ha temporal, que^elle não gaste*
- (b) decassílabo trovadoresco (*a minor*), acentos 4.^a – 10.^a
ex. 4,4 *tua voz doce já purificaste*
8,2 *quanto em si tem, quem ha que lbe contraste*
- (c) decassílabo sáfico, acentos 4.^a – 8.^a – 10.^a
ex. 3,13 *esperarei de não me achar em falta*
10,22 *que nos seguram da perpetua morte*
14,43 *tudo tereis, e sem faltavos nada*
- (d) decassílabo lírico, acentos 3.^a – 10.^a
ex. 2,9 *Não ficara^Alexandre magoado*
12,10 *dos humildes a voz está soando*
29,139 *perco^a vida,^e não della^o sentimento*
- (e) decassílabo de gaita galega, acentos 4.^a – 7.^a – 10.^a
ex. 28,106 *os olbos alça,^onde^a vista^esclarese*
- (f) decassílabo de arte maior, acentos 5.^a – 10.^a
ex. 28,41 *à sombra da morte | assim vou passando*
152,119 *da terra e dos ceos | Rainha e Senhora*

Como fenómeno paralelo ao que já relevámos no tratamento dos encontros vocálicos, a escansão do verso conforme esquemas arcaicos ou raros (decassílabo lírico, de gaita galega, de arte maior) também provoca uma reacção por parte do copista, que já reconhece como ritmo-padrão o

do decassílabo heróico, tendo uma nítida tendência para a ‘regularização’ do esquema de acentuação segundo este modelo.

Existem, ao lado destas incorrecções métricas ou prosódicas, outros erros que, por revelarem um comportamento constante da parte do copista, nos permitem esboçar uma verdadeira tipologia dos erros. No caso do nosso MS, as intervenções respondem, na maioria, ao princípio da ‘redundância’ ou da ‘ampliação’. Em detalhe, o copista mostra tendência para:

- a) acrescentar palavras, que realcem certos elementos do contexto, sobretudo em sentido cristão¹⁸:

11,10	e o muito, que a tam alto senhor se deve (+ 2)
16,16	a nossa clara esposa (+ 2)
16,72	reçebendo no convento a santa e bõa doctrina (+ 2 / 3)
16,142	nesta doctrina santa (+ 2)
140,113	nos fez e mostra o bom fazedor de tudo (+ 1)
189,2	com santo encenso (+ 1 / 2)

- b) reforçar uma forma nominal, adjectivo ou substantivo, que seja:

tan → *tanto* (+1)

M.III.	47,3 derramado com tanto e crüel marteiro
43,10	foy tanto mayor, que o pedido
cf. 146,19	de rios e de mares tanta corrente

tanto → *tamanho* (+1)

29,71	como em bem tamanho, a vida tanto alcança?
-------	--

gran → *grande* (+1)

M.1.37,5	estava posto em hum grande campo aberto
M.3.29,3	fez o grande mundo, e fez este pequeno
27,12 ¹⁹	ó grande mal, ó grande desaventura
87,1	Ho grande monarcha Octaviano Augusto
110,60	tam grande merçe a Deos agradeçida
138,36	ouvillos fora grande semsaboria
138,190	E em que do mundo hia grande parte rejas
144,61	ho combite, com grande contentamento

¹⁸ Sublinhámos a palavra acrescentada, indicando entre parênteses o número de sílabas hipermétricas.

¹⁹ Cf. 28,96.

mui → *muito* (+ 1)

M.II.68,7 finalmente de tudo muito provido
142,25 desvelamonos muito de como e quando

tam + adjectivo (+ 1)

37,6 e faz o que esta tam dura pedra faz
100,1 Soberba Villa, em vão em ar tam sobida
177,51²⁰ Deosa, tanto infurtunio e tam cego erro

tal + subst. (+1)

130,5 na mão de hum tal aventureiro

c) restaurar um pretendido paralelismo,

1) provocando hipermetria:

12,11-12 o bom louvor de Deos, que asim nos chama,
que o temamos e amemos nos ensinando
29,294 e nos bradou porque se nos não perdesse
143,75 e os que não vivem asim, não nos ter por vivos

12,119 não lhe val pera mais que pera acrescentarlhe
138,148 pera estar sempre prestes pera dar mesa

M.I.37,1-2 E como já me achava mais ao perto,
e se a vista já melhor çertificase
18,5-6 mundanos bens são já erros tyranos
emcubertos plazerres, já males çertos

29,80 de neve, de açuçena, e de rosa pura
46,8 da pouca da agoa da rustica manchea
138,61 Pois ha de pé e de cavalo espyngardeiros
139,193 Quem dos çeos ajudado e de mão divina
146,165 tambem da carne e do mundo asi o livrava
182,10 nem de purpura fina e de telas d'ouro

16,85 nem fugitivo tempo, nem morte avara
34,1 nem com ferro nem com fogo
112,40 Adonis bello em força, em armas vencendo

²⁰ Cf., também, 130,5 hum aventureiro → um tal aventureiro.

60,4	que aos amigos es vida, e aos imigos morte
167,6	Corintho, Epheso, e a Bacho a Thebas
86,10	na politica destro, e na yconomia
146,158	na frescura, na graça e na cor vença
138,15	He Poeta o coitado he monstro nefando
143,190	Que afronta he, que deshomra, que trago forte
M.III.72,2	que dás a vida e es a vida por essencia
26,53	lo falso más por verdadero lo tengo
151,134-5	não sei novas da corte, que inquietam, nem sei se he casado ElRey, ou s'aparelha
2) provocando, mais raramente, hipometria:	
29,169	sem trabalho, sem dor, sem engano
109,80	sem engano, sem fin, sen defeito

Neste, como noutros casos similares, o copista pretende uniformizar a sequência sintáctica, pois ele não admite a *variatio*, tão comum na poesia quinhentista, que mistura formas assindéticas e polissindéticas no mesmo verso. Portanto, o copista mostra aceitar apenas os modelos *xx, yy, zzz* ou então, * *xx*, * *yy*, * *zzz* em que se respeita uma perfeita simetria na trimembração, enquanto são recusados os modelos mistos do tipo * *xx*, * *yy, zzz* ou *xx, yy, zzz*, * *zzz* que resultam, de facto, assimétricos²¹.

Outro fenómeno endémico que se encontra ao longo da cópia é a epítese vocálica do *a-*, aplicado como prefixo nas formais verbais: p. ex. *costumada* → *acostumada*; *levantado* → *alevantado*; *juntando* → *ajuntando*. Ao lado destes casos, em que a dilatação do vocábulo provoca hipermetria, são vários, pelo contrário, os lexemas que apresentam um *a-* inicial, típico da variante fonética mais antiga: *acypreste* = *cipreste*, *adieta* = *dieta*, *agasalhado* = *gasalhado*, *alagoa* = *lagoa*, *alampada* = *lâmpada*, *avexar* = *vexar*.

²¹ Nas fórmulas acima utilizadas, o asterisco vale por qualquer monossílabo coordenante (*e, nem, sem, ou, se* etc.), bem como pelos artigos ou preposições que podem, ou não, anteceder o respectivo substantivo.

Como acabamos de ver, a possibilidade de corrigirmos, de maneira justificada, os erros do copista reside na própria tipologia do erro: por um lado, importa o conceito de série, a saber, a presença em série (não isolada) de certos elementos, nos versos que apresentam uma mesma irregularidade; por outro lado, é preciso individuar a etiologia, isto é, a causa do erro, ou, noutros termos, o factor dinâmico, responsável por uma reacção constante – e, por conseguinte, previsível – do copista (previsibilidade do erro).

É sabido que o conceito lachmanniano de *lectio difficilior* continua ser aplicável no plano estritamente lexical. No MS, que nos transmitiu as obras de Falcão, salientamos três casos de reacção do copista perante uma forma lexical, que não pertence ao seu código linguístico: dois são arcaísmos, o terceiro releva do âmbito da terminologia técnica.

1) *cas* na locução *a cas de, em cas de* ‘na casa de’

10,4 da casa de Villa Real de immortal vida (+ 1)

132,8 a casa de Villa Real (+ 1)

cf. 129,5 cevando em cas da Rainha

No português literário, a locução é um arcaísmo presente nos trovadores²² e, sobretudo, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende²³; na língua quinhentista é algo obsoleta, o que faz com que o copista normalize, em duas ocorrências, *cas* em *casa*, com consequente hipermetria²⁴.

2) *so = sob* prep. ‘embaixo de’

183,7-8 Já me não deterá da Stygia escura

a negra agoa sob a terra (+1)

²² Cf. *Gloss. do Canc. d’Ajuda*, p. 16: “**cas**: forma proclítica de **casa** 1603 (*a cas del rey*), 9005 (*en cas dona Costança*); e na ep. da cantiga n.º 394 (*en cas dona Maior*)”.

²³ Cf. *Canc. Geral*, ed. A. Dias, t.I, p. 281, v. 26 *em cas da Rainha*, t. I, p. 299, v. 27 *a cas de vosso irmão*, t. I, p. 489, v. 24 *de cas da Rainha*, t.II, p. 354, v. 7 *em cas d’algi judeu*, t. II, p. 398, v. 1 *a cas de Nestor*, t. II, p. 445, v. 20 *em cas da Rainha* etc.

²⁴ No que concerne ao ponto de vista linguístico, veja-se o respectivo verbete no glossário da edição.

Trata-se, aqui também, de uma forma arcaica, ainda viva no *Cancioneiro Geral* (v. gloss. *passim*)²⁵, mas rara no séc. XVI²⁶; é usada por Falcão uma vez só, na locução *so a terra*, banalizada pelo copista no hipermétrico *sob a terra*.

3) *lenba. ordenba*

194,66:68 E que de seca lhena
 lhe tem o fogo feito, e o gasalhado:
 que já dantes lhe ordena
 no aprisco, o prezo gado

O par rimático, tal como aparece no MS, é aparentemente correcto, mas o v. 66 pressupõe, como sentido, *seca lenba*, o que não conviria com *ordena*. A solução, já indicada por Joaquim I. de Freitas na sua cópia manuscrita, coincide com o tecnicismo *ordenbar* v. ‘mungir’, próprio da língua dos pastores.

4) *salsivo / saltivo*

151,72 e do salsivo gado não padescę / injurias...

O adj. *salsivo* não consta nos dicionários; é formado a partir do lat. SALSUS + *-ivo*, num paradigma dos mais produtivos no período humanista. Este tipo de neologismo podia ser criado em qualquer momento, tendo o autor a certeza de ser entendido, pois trata-se de neo-latinismos. O que não se coaduna, neste caso, é o sentido, pois ‘salso, salgado; que é em relação com um ambiente salgado’ não condiz com o *gado* (num ambiente, por definição, bucólico). Por isso, sugerimos a correcção *saltivo* adj. ‘relativo aos bosques, à mata cerrada’, do lat. SALTUS ‘mata, bosque, pastagem’ (> *souto* e *salto*): o gado que pasta na mata. Este vocábulo também não aparece nos dicionários, e é proposto por emenda conjectural, em presença de um erro lógico da cópia.

²⁵ Cf. *sô* prep. *sob* em I.99 “Quantos jazem sô a terra”, II.180 “dos que sô a terra jazem”, II.34 “lá u jaz de sô a terra”.

²⁶ Cf. *Lus.*VII. 83 “sob pena”.

II. A língua

Os últimos exemplos que acabamos de analisar conduzem-nos já sobremaneira ao campo linguístico, que, de modo francamente inesperado, constitui uma das maiores fontes de interesse no trabalho de edição das obras de André Falcão de Resende.

Do ponto de vista metodológico, são vários os aspectos a ponderar: a descrição diferenciada da língua do autor, relativamente à língua do copista; os trechos pertinentes do tratamento fonético, nos principais fenómenos que caracterizam a língua quinhentista; a oportunidade de editar o texto conservando, quando for possível, a roupagem gráfico-formal do MS; e, finalmente, o capítulo mais surpreendente: as inovações lexicais do autor.

Em geral, Falcão é um exemplo paradigmático, por um lado, da liberdade no tratamento fonético e, por outro lado, da vertente inovadora no plano lexical, que caracteriza os autores da segunda metade de Quinhentos, não apenas portugueses, mas europeus. De facto, no momento da formação, reflectida, das línguas poéticas nacionais – com a ‘questão da língua’ que se põe, de forma mais ou menos teórica, em todas as literaturas da época –, antes da fase de padronização que fixará moldes e padrões às gerações futuras, certos autores gostam de experimentar, com a plena consciência dos enormes meios que têm ao seu dispor, formas linguísticas inéditas, extravagantes, curiosas. Os autores latinos, não apenas clássicos, mas também medio-latinos e neolatinos, recentemente descobertos ou conhecidos, constituem um repertório quase inexaurível de formas já existentes, e de outras, que se podem criar, em qualquer momento, a partir de um tema verbal, e de um paradigma gramatical. Por exemplo, as duas palavras *salsivo* e *saltivo*, de que anteriormente falámos, pertencem a um paradigma deveras produtivo de adjectivos com terminação *-ivo*, do lat. *-IVUS*, que é possível construir *ex novo*, juntando este sufixo a um qualquer tema preexistente.

Como acontece com todas as inovações linguísticas, a proposta do autor nem sempre é acolhida pela comunidade dos falantes, ou, no nosso caso, pelo conjunto de todos aqueles – autores, copistas, tipógrafos, editores – que operam no âmbito da literatura. Na verdade, um vocábulo que representa um neologismo pode permanecer um *hapax* na história da língua; isto não impede que exista como tal, e que se deva, portanto, registar a sua presença. O destino duma palavra destas está, em grande

parte, intimamente ligado ao destino da obra a que pertence: o facto de terem ficado inéditos os versos de Falcão, entre os seus contemporâneos, ou imediatos sucessores, de certeza não contribuiu para a probabilidade de aquelas palavras serem aceites pela comunidade dos eruditos e dos poetas.

II.1. *A língua do autor e a língua do copista*

No âmbito da edição, o capítulo consagrado à língua é dividido em três parágrafos, o primeiro dos quais pretende distinguir, nos limites do possível, as características próprias da língua do autor, tais como resultam garantidas pelas rimas (e, subsidiariamente, pelo tratamento do decassílabo)²⁷, com respeito à língua do copista, assim como aparece no apógrafo coimbrão.

Cabe, de facto, tomar em linha de conta que, nesta altura, a língua literária ainda se encontra numa fase de evolução e transformação profunda, da qual resulta a extrema riqueza de variantes gráficas, gráfico-fonéticas e morfológicas (para não mencionarmos também o léxico), que surgem a cada verso, como variantes combinatórias livres.

Por isso não admira o facto de o original (que não existe) e a cópia (que possuímos) não coincidirem em todos os pormenores, muito embora pertençam à mesma faixa sincrónica, pois falta ainda uma ‘norma’ linguística de referência, que estabelecer-se-ia somente depois de terminado o processo de padronização.

Para demonstrar, precisamente, o estado avançado deste processo de nivelação, fomos analisar, no terceiro parágrafo do capítulo sobre a língua, as características da edição príncipe do poema alegórico, a *Microcosmographia*, que saiu em 1615, ao cuidado de Domingos Fernandes, sob o nome de Luís de Camões, e com o título *Da Creação, e Composição do Homem*²⁸. Não obstante os inúmeros erros que deturpam esta publicação apócrifa, a análise atesta já o respeito por um certo padrão gráfico-fonético no que

²⁷ Em particular, como bem se sabe, é importante analisar o tratamento dos encontros vocálicos, intra- e intervocábulares, para avaliar o estatuto fonético de certas sílabas. Algumas observações sobre este aspecto, na obra de Falcão, andam formuladas no parágrafo específico da Introdução (“O verso e o ritmo”).

²⁸ Sobre o assunto, v. Barbara Spaggiari, “Camões e Falcão de Resende. Apocrifia, anatomia e dogmática”, *Humanitas*, 57, 2005, pp. 403-429.

concerne ao emprego da língua, com a conseguinte redução das variantes combinatórias.

Entre as muitas pesquisas, que continuam ainda por realizar no âmbito do período português de Quinhentos, seria extraordinariamente útil verificar o papel desempenhado pelos editores (tipógrafos e revisores), entre os fins do séc. XVI e o início do séc. XVII, neste processo de uniformização e padronização da língua literária, cuja origem, pelos menos simbólica, coincide com a segunda *editio princeps* de *Os Lusíadas*²⁹.

Na análise linguística, foram cuidadosamente identificados os seguintes elementos:

1. cada forma gráfica divergente da moderna, ainda que sem apresentar qualquer relevo fonético específico (o que seria indício de uma pronúncia diferente);
2. cada grafia fonética que sugira ou admita uma pronúncia diferente na época em relação à moderna;
3. cada grafia etimológica que, reproduzindo a forma originária da palavra latina ou grega, acabe por assim dissimular a correspondente pronúncia quinhentista. Neste último caso, informações úteis para identificar a verdadeira pronúncia podem retirar-se da colocação da palavra em rima (ex. *digno* : *divino*), ou, então, das formas divergentes que da mesma palavra ocorrem no texto (ex. *rational* / *racional*).

II.2. A língua do MS apógrafo

GRAFIA

Nos hábitos gráficos do copista, é preciso distinguirmos, em primeiro lugar, as grafias alatinadas, nas quais se utilizam (às vezes, fora de propósito) grafemas de origem latina ou, em número menor, de origem grega; dos grafemas vernaculares, isto é, os meios gráficos utilizados para dar conta de novos fonemas que, inexistentes no latim, ainda não possuem, por conseguinte, uma aparência gráfica unívoca e padronizada na língua vernácula.

²⁹ Cf. Barbara Spaggiari, “Algumas considerações sobre a língua de Camões”, *Atas do I Congresso Internacional de Estudos Camonianos* (Rio de Janeiro, 21 a 25 de julho de 1997), Rio de Janeiro: UERJ / SBLL, 1999, pp. 85-105

Ao primeiro grupo, pertencem por exemplo os grafemas CH- /k/, PH- /f/, TH- /t/, Y, que podem tanto representar o étimo latino (ou grego), como ser usados em grafias hipercorrectas, do tipo *charo*, *charidade*, *charidoso*. Hipercorreções deste tipo podem surgir em qualquer momento, como reacção erudita a uma pronúncia já normalizada: assim, o emprego de grupos consonânticos latinos, com dígrafos tais quais -BD-, -BF-, -BP-, -BS-, -BT-, -CT-, -GN- (com valor de /n/), -MN-, -PS-, -PT-, -MPT-, pode produzir formas como *rectoricas* por *rhetoricas*, *begnino* por *benigno*, *ignormes* por *enormes*³⁰.

No que concerne ao uso do *h*, existe, pelo contrário, uma maior coerência funcional; no MS, de facto, além do *h* etimológico latino, coloca-se este grafema, de forma diacrítica, nos casos que se seguem.

1. Para distinguir homógrafos: é o caso da terceira pessoa singular do presente indicativo do verbo *ser*, que é grafada constantemente *he* para a distinguir da conjunção copulativa *e*. Ou, então, da terceira pessoa singular do presente do indicativo do verbo *haver*, que é grafada constantemente *ha* para a distinguir da preposição homógrafa *a*.
2. Para separar vogais que não formam ditongo: ex. *tribum̃pho*, *sobiãõ*, *cabiãõ*, *trubãõ*, *dabi* etc.
3. Em algumas formas do verbo *ir*, a saber, *h̃is*, *h̃imos*, *h̃ia*, *h̃iãõ*, *h̃ir*.
4. Não apresentam, pelo contrário, o *h*- inicial (etimológico) as formas do verbo *haver*: Por ex. *aver*, *ouvera*, *avida* (-o), *averá*, *avia*, *á* (= há) e *ãõ* (= hãõ), *aja*, *ajãõ*, *averei*, *avendo* etc.

No que concerne à nasalização, limitar-nos-emos a assinalar os traços seguintes:

1. utilização do til sobreposto à primeira vogal: *-ãa* <-ANA, *-ãa* <-AM, *-ãõ* <-ANT, *-õa* <-ONA, *-ia* <-UNA;
2. utilização de *-m* final: *-am* <-AM, *-am* <-ANA, *-am* <-ANU, *-am* <-ONE, *-am* <-AN(D) / -AN(T), *-am* = -ãõ, *-oem* = -õe.

³⁰ No tratamento das consoantes duplas intervocálicas, também, é só o correcto conhecimento da etimologia que pode guiar o escriba, na ausência de diferenças fonéticas apreciáveis.

Enfim, como negação, *não* é a única forma utilizada ao longo do MS (nunca *nam*).

No tratamento das fricativas, a distinção entre *s*, para indicar o *s* surdo, e *z̃*, para indicar o *s* sonoro, é observada, no MS, de maneira muito irregular, nomeadamente em posição intervocálica (v. a análise linguística das rimas). Ao lado da alternância *s* / *z̃*, encontra-se, aliás, uma série ampla de grafemas com a função de representar o /s/ surdo: *c* (+*e*, *i*), *ç*, *sc*, *sç*, *cc*. Registamos alguns exemplos de uso irregular desses grafemas:

-S- sonoro grafado -s- / -ss- (*gosar* por *gozar*), -S- surdo grafado -z̃- (*piçou* por *pisou*)³¹, *ç* por *c* (*açertadas*, *arrogância*, *carçere*), *ç* por *s* (*çoçobra*, *reçençar*), *ç* por *sc*- (*acreçentando*, *deção*), *çç* por *c* (*aççeita*, *aççinte*, *aççucar*), *s(s)* por *ç* (*chossa* por *cosa*), *c* por *s* + *e*, *i* (*anciosa* = *ansiosa*, *çinçero* = *sincero*), *sç* por *c* / *ç* / *sc* (*espaço* por *espaço*; verbos incoativos: *amanhesça*, *creççe*).

No tratamento dos fonemas labiovelares, encontram-se ora formas hipercorrectas, ora grafias fonéticas: *ca-* por *qua-* (*calidade(s)*, *cantidade*), *qua-* por *ca-* (*seqnas* por *secas*), *gua-* por *ga-* (*Alguarves*, *antigua*, *guado(s)* = *gado(s)*, *guanhandando* etc.), *ge-* por *gue-* (*çege* por *cegue*, *çegeira* por *cegueira*, *chegei*, *entrege*, *gerra* por *guerra* etc.)³².

VOCALISMO

No tratamento das formas aglutinadas mantém-se frequente o uso de *ó* (= *ao*), *ós* (= *aos*), a partir da preposição *a* seguida do artigo.

No que concerne aos ditongos decrescentes, releva-se, por um lado, a conservação dos tipos *ae* (= *ái*) [ex. *pae*, *paes*, *vae*] e *ao* (= *áu*) [ex. *grao*, *mao*, *nao*], e, por outro lado, o uso exclusivo do tipo *ea* (= *eia*), a partir de qualquer base etimológica latina: -N- lat. [ex. *area*, *avea*, *çea*], -D- lat. [ex. *arrea* < lat. ARREDARE, *feo* e *fea* < lat. FOEDUS], -DY- lat. [ex. *mea* < lat. MEDIA], -L- lat. [ex. *candea* < lat. CANDELA]³³.

³¹ V., também, as alternâncias -*ás* / -*aç̃*, -*és* / -*eç̃*, -*ós* / -*oç̃*, -*us* / -*uç̃*.

³² Como é sabido, as labiovelares eram representadas, em latim, por *qu* ou *gu*, tendo o *u* apenas o valor dum sinal diacrítico. A perda do valor labial (deslabialização) generalizou-se, sem que a ortografia acompanhasse a evolução fonética. Manteve-se, então, a escrita de *qu*, *gu* onde a labialização já não se fazia, representando-se até onde nunca tinha existido.

³³ Podem rimar independentemente da etimologia (v. a análise das rimas).

Igualmente, só se encontram formas verbais em *-ea* (= *-eia*) [ex. *costea*, *lisongea*, *passeda*], ou em *-ee* (= *-eie*) [ex. *nomee*, *refree*].

No tratamento do ditongo *eo*, regista-se a paridade entre as terminações *-eo* (= *-eio*) tónico [-N- lat.: ex. *albeo*, *cheo*, *veo* = veio; -D- lat.: ex. *arreo*; -DY- lat.: ex. *meo*], *-eo* (= *-éu*) tónico [ex. *tropheo* = troféu; *aconteçeo*, *correo*, *sofreo*, *viveo*], e desinências *-eo* (= *-eu*) <-el [ex. *Ceo(s)* / *çeo(s)* = céu, *veo* = véu].

Quanto ao resto, adscrevem-se os tipos *-io* (= *-íu*) [ex. *abrio*, *cabio*, *fugio*], *-oe* (= *-óí*) [ex. *moe*, *soe*], *-ou* (= *-oi*) [ex. *cousa*, *contadas*, *doudo*].

No atinente aos ditongos decrescentes, registam-se os tipos *-ea* (= *-iâ*) tónico [ex. *cardeal*, *criar*, *criação*, *leceçado*], *-ea* (= *-ia*) átono [ex. *creatura*, *escorea*, *logeas*], *-eo* (= *-io*) átono [ex. *neçoço(s)*, *remedeo*], *-oa* (= *-ua*) átono [ex. *agoa(s)*, *legoa(s)*, *lingoa(s)* etc.].

No vocalismo átono, os fenómenos principais são os seguintes:

A > e pretónico (ex. *agredeçada*, *amerella*, *aventagens*)

E + nas. > a (ex. *estandardte*)

E > a pretónico (ex. *juvenil*)

E > i pretónico (ex. *çgeira* = cegueira, *discuberta* = descoberta)

I > e pretónico (ex. *abellidade* = habilidade, *arteficio* = artifício, *çivil* = civil)

I > e postónico (ex. *princepe*, *inhabel*).

O > u átono (ex. *ubertas*, *custume*, *duçura*, *jugar*, *rigurosa*)

U > o átono (ex. *bolir*, *comprido*, *coriosidade*).

No respeitante à prótese do *e-*, as palavras de étimo germânico apresentam sempre o *e-* prostético, antes do *s* + cons. no início da palavra (ex. *estofa*, II.10,1 e II.11,1), enquanto as palavras de origem latina andam muitas vezes desprovidas de prótese. Noutros termos, parece passível de hipótese que a grafia etimológica latina motive a frequente ausência de prótese, em palavras como *speçies*, *sponjas*, *sposo*, *stilo*, *strellado* etc.

No que concerne à influência do iode, relevam-se formas isoladas do tipo *impyrio*, *impirio* (E tónico > i) e *milhor*, *mister* (E pretónico > i).

CONSONANTISMO

Raras são as formas que atestam o fenómeno do betacismo V > B (ex. *bive* por *vive*, *boç* por *voz*; *combite* por *convite*), e o inverso, B > V (ex. *vodas* por *bodas*, *avondança* por *abondança*, *bever* por *beber*).

Muito mais frequente a metátese quer de *r* (ex. *atromenta*, *detremina*, *fretil*, *probe*), quer de *s* (ex. *espítola*, *sastifeita*, *sastifaça*, *sastifaç*), cuja regularidade exclui qualquer hipótese de erro mecânico na cópia.

Relevante, e não casual, é também o fenómeno da epêntese, que pode afectar várias consoantes contínuas: -*r*- (ex. *Archiles*, *Armerica*, *argurmentando*)³⁴, -*n*- (ex. *perengrino*), -*s*- (ex. *transistoria*).

A pronúncia fonética prevalece no caso dos prefixos, que podem trocar-se um por outro independentemente do étimo latino: *per-* por *pre-* (ex. *percita*, *perguíça*, *perjuízo*), e, ao invés, *pre-* por *per-* (ex. *prefeições*, *presumado*); *pro-* por *por-* (ex. *porpoção*), e, ao invés, *pro-* por *pro-* (ex. *protentos*, *protentos*); cf. também *pro-* por *pre-* (ex. *prosuposto*), e, ao invés, *pre-* por *pro-* (ex. *preposito*).

Finalmente, no tratamento do suf. lat. -*BILIS*, todos os êxitos foneticamente possíveis têm a sua própria abonação, até com formas concorrentes a partir do mesmo tema: tipo -*vel* (ex. *aprazível*, *laudavel*, *saudavel*), tipo -*vle* (ex. *aplazível*, *inexoravle*, *invençivle*), tipo -*ble* (ex. *afable*, *corruptible*, *inexpunhable*), tipo -*bil* / -*bel* (ex. *indisolubil*, *inhabel*, *terribel*).

MORFOLOGIA

Nas formas nominais, uma curiosidade que merece maior aprofundamento é a existência de algumas poucas formas de desinências em -*u(s)*: *impetu* por *impeto*, *Zacheu* por *Zacheo*, *fumus* por *fumos*. No momento, limitarnos-emos a assinalar que um fenómeno análogo se regista em espanhol, por um número igualmente reduzido de vocábulos (ex. *tribu*, *espíritu*, *impetu*, *Ángelus*, *Nicodemus*, *virus*, *Venus*)³⁵.

Ao lado do plural em -*aes* (= -*ais*) [ex. *animaes*, *casas*, *curraes*, *iguas*], várias são as ocorrências do plural em -*ijs* <-IL(E)S [ex. *ardijs*, *civijs*, *sotijs*], <-IN(O)S [ex. *francoijs*, *robijs*, *roçijs*], sempre no pleno respeito da etimologia.

Naquilo que diz respeito ao artigo definido, a forma *ho* alterna com *o*, sendo a primeira usada geralmente no início de verso, ou de período; a forma do pl. *hos*, pelo contrário, só se encontra duas vezes.

³⁴ Na maioria dos casos, o *r* parece propagar-se a partir de uma líquida adjacente.

³⁵ Cf. Menéndez Pidal, *Gram. Hist. Esp.*, §29, nota: "La *u* [en la sílaba final] sólo aparece en voces cultas".

No que respeita ao artigo indefinido, registam-se as formas seguintes: *hũa* (nunca *huma*), *huã*, pl. *hũas*; *hum*, *hũm*, *huum*, *hũu*; pl. *hũus*.

Nas formas aglutinadas, multiplicam-se as variantes formais: cf. *ũu*, *dũu*, *nũa*, *nũu* (hapax *nũua*, *nũm*, *nũum*, *nuum*); *nenhũa*, *algũa*, *algũu(s)*.

Na morfologia verbal, merece apenas relevar as desinências *-eão* por *-iam* (*çeão* = *ceiam*); *-aes* por *-ais* (*desvães*), e alguns exemplos de terceira pessoa do indicativo presente e do imperativo com terminação em *-e* (*fãze*, *dĩze*, *desdĩze*, *desfãze*, *produzẽ*).

No tratamento dos pronomes enclíticos, representa um traço pertencente da escrita do MS a assimilação em fonossintaxe, com inúmeros exemplos, conforme os tipos *-lla(s)* / *-llo(s)* [ex. *acaballa*, *adorallo*, *avellas*] e *-sse* [ex. *criandosse*, *dasse*, *pedesse*, *veesse*], onde hodiernamente o uso do hífen é generalizado.

Andam, igualmente, grafadas numa só palavra as formas analíticas do verbo [ex. *acharvoseis*, *ofendermovos*, *vermeis*], com exemplos isolados de uso de acentos, ou de *distinctio* [ex. *mostrarte ás*, *pasar m'ei*].

No uso das preposições, *pera* é a forma corrente, e até exclusiva (só uma vez *para*); nas formas aglutinadas da preposição *per* + artigo / pronome, são igualmente exclusivas as formas *pella*, *pellas*, *pello*, *pellos* (nunca *pola*, *polo*). À negação latina *NON* corresponde *não* (nunca *nam*), com as formas aglutinadas *nola*, *nolla*, *nolo*, *nollo*.

Uma observação final merece a classe dos adjectivos, na qual se destaca o número elevadíssimo de superlativos, que representam uma verdadeira marca estilística do autor (ex. *alongadissimo*, *amorossissima*, *bastantissima*, *divinissimo*, *innocentissimo*), até ao ponto de a podermos, talvez, definir como um hiperlatinismo morfológico. A inspiração latina, e, em particular, médio-latina, também se manifesta no uso de adjectivos raros em *-AL*, do tipo *estival*, *festival*, *divinal*, *musal* ‘das Musas’.

II.3. A roupagem gráfico-formal do texto

A grafia, quer do próprio autor, quer do copista, é reconhecida, hoje em dia, como uma característica essencial da obra a editar. Num caso e no outro, de facto, o sistema gráfico adoptado é testemunho primordial dos hábitos não apenas formais, mas também fonéticos da época a que um manuscrito pertence. O mesmo vale para os incunábulo e os impressos antigos. Enquanto reflexo duma língua ainda não uniformizada e padroni-

zada, a grafia nunca, ou muito raramente, será modernizada, pelo menos no âmbito de uma edição crítica³⁶.

Procurámos portanto manter, tão fielmente quanto possível, a transcrição do único manuscrito que nos transmitiu as obras de André Falcão de Resende, no intento de preservar qualquer informação sobre a língua e os hábitos da *scripta* da época. Mesmo na impossibilidade de reconstituirmos a roupagem gráfico-formal do original, o texto transmitido pelo ms. mantém todo o seu valor, enquanto documento linguístico que nos fornece uma amostra da língua numa precisa *coupe* sincrónica (1599-1608).

Não podemos senão lamentar a falta de estudos deste tipo, em que a língua do(s) ms(s). seja objecto de análise, independentemente da reconstituição do original, porque os nossos conhecimentos da língua quinhentista portuguesa são ainda bastante limitados, com a luminosa excepção de Gil Vicente, cuja obra reflecte, porém, uma fase linguística anterior a meados do século. Neste sentido, a obra de André Falcão de Resende representa um válido apoio para aprofundar os vários aspectos da evolução da língua literária, na segunda metade do século.

Nesta perspectiva metodológica, estão a ser finalmente recuperados alguns valores primordiais da crítica textual, tal como foi elaborada pelos fundadores da disciplina: a vertente ecdótica não pode, com efeito, prescindir da dimensão linguística, especialmente na edição crítica de textos antigos (na ocorrência, de português medieval ou de português clássico).

Da mesma forma, a oposição entre lachmannismo e bédierismo, válida – cabe lembrar – apenas no caso de uma tradição múltipla, pode ser finalmente ultrapassada no âmbito do neo-lachmannismo: no qual, por um lado, se prevê uma cuidadosa análise linguística de todos os testemunhos, e a sua descrição pormenorizada; e, por outro lado, procuram-se essencialmente na dimensão linguística aqueles factores dinâmicos que resultam responsáveis (pelo menos, da Idade Média até ao séc. XVI) pelas inovações (in)voluntárias dos copistas.

³⁶ Uma atitude análoga, de tipo conservador, preside ao estabelecimento do nosso texto crítico, onde as emendas são limitadas aos erros evidentes e de correcção inequívoca. Tudo o que concerne às variantes gráficas, gráfico-formais, ou fonéticas, é rigorosamente respeitado. Caso a variante documentada no MS não resulte imediatamente compreensível, regista-se no aparato ou, no comentário, a correspondente forma moderna, precedida de *scil.* = a saber.

II.4. O léxico

Em consequência da extrema riqueza de registos que se encontram nas obras de Falcão, devido, mais uma vez, ao eclectismo típico da literatura tardo-quincentista, o léxico por ele utilizado abrange quer o nível mais ínfimo dos objectos e dos hábitos quotidianos, e até dos insultos e das palavras grosseiras (nas trovas, ou em certas passagens das sátiras), quer a requintada linguagem poética, repleta de latinismos, neoformações eruditas, alusões mitológicas e citações clássicas³⁷ (nos géneros mais ‘altos’, como o soneto, a sextina, ou a ode).

Ao lado dalguns arcaísmos, herdados da poesia palaciana do *Cancioneiro Geral*, muito maiores resultam os neologismos, os tecnicismos, e, sobretudo, as palavras, hoje de uso comum, que são empregadas no sentido etimológico, por manterem o valor originário do lexema latino de que derivam³⁸.

Depois duma minuciosa consulta dos dicionários, antigos e modernos, da língua portuguesa, eis os resultados da análise lexical da obra de Falcão:

NOVAS ENTRADAS

amarantha s.f. bot. (do lat. AMARANTUS < gr. ἀμάραντος ‘que não murcha’): indica uma planta e a sua flor, de cor vermelha, purpúrea e aveludada. A forma normalmente registada é o s.m. *amaranto*, com o mesmo sentido.

cavalheiria s.f. (de *cavalheiro* < lat. tard. CABALLARIUS). Falta nos dicionários. É sinónimo de *cavalheirismo* ‘qualidade ou modos de cavalheiro; distinção, gentileza, nobreza’.

glorifana (*glorifaa* MS) adj. composto de *glória* + *-fana* / *-fano*, elemento pospositivo, do gr. φανός ‘claro, luminoso, manifesto, evidente’, empregado em compostos cultos. Provável decalque de um adjectivo já existente em latim medieval, com o significado de ‘refulgente de glória’. Faltam abonações.

³⁷ No corpo da edição crítica, um glossário apórito é reservado aos nomes mitológicos, bíblicos e da antiguidade clássica.

³⁸ Uma classificação dos lexemas por categorias seria da maior utilidade para avaliarmos a extensão e a espessura da língua de Falcão. No seu caso, com efeito, não se trata apenas de plurilinguismo, de outro modo até manifesto nas quatro línguas utilizadas nos seus versos, a saber, castelhano, latim, italiano e francês. Seria mais apropriado falar da pluralidade de registos (no âmbito da socio-linguística e da estilística) e de camadas (sob o aspecto da cronologia e da estratificação).

inaquoso adj. ‘árido, seco, deserto’, do lat. ecl. INAQUÔSUS ‘que não tem água’. Não consta nos dicionários. A forma *aquoso* é registada em 1556³⁹.

lufão s.m. ‘vento forte, rápido e intermitente, que sopra em rajadas’. Não aparece nos dicionários, que registam apenas as formas *lufa*, *lufada*, *lufar* e *lufô*. Derivado de *lufa* ‘vento forte, rajada’⁴⁰. A forma *lufada* é registada em 1559 (Houaiss), as formas *lufa* e *lufar* só nos fins do séc. XIX (1881 e 1899, respectivamente). Quer Joaquim I. de Freitas, quer o Editor das Provas, corrigem a lição do MS para *tufão*, que representa, no caso, uma banalização.

previr v. (< lat. PRAEVENIRE, por via popular) falta nos dicionários. A forma corrente é *prevenir*, latinismo. No contexto do verso, *se a graça lhe preveo*, corresponde à *graça preveniente* ‘auxílio ou protecção divina, que nos compele à prática do bem’.

refertar v. ‘encher inteiramente, atulhar’, no sentido etimológico do lat. REFER-
CIRE. A acepção não surge nos dicionários, que registam, no máximo, *refer-
tar* como t. jur. ‘relatar’. Deriva de *referto* ‘cheio, atulhado’ < lat. REFERTUS,
p.p. de REFERCIRE.

salsivo adj. do lat. SALSUS ‘salso, salgado; que é em relação com um ambiente salgado’. Falta nos dicionários. Cf. 151,72 (provável lição errónea). V. supra.

saltivo adj., do lat. SALTUS ‘mata, bosque, pastagem’, com o sentido de ‘relativo aos bosques, à mata cerrada’. Falta nos dicionários. Cf. 151,72 (por emenda conjectural). V. supra.

sexanario adj., do lat. SEXA(GE)NARIUS: o m.q. ‘sexagenário; que tem entre 60 e 70 anos’. Falta nos dicionários. A forma *sexagenário* é registada em 1679 (Houaiss).

sobreimportunado adj.: não se encontra nos dicionários. É composto do adj. *importunado* e do prefixo *sobre-* (< lat. SUPER) ‘mais do que, além de, demais’.⁴¹ Corresponde, como função, a um superlativo.

³⁹ Cf. cast. *acuoso*, 1499, D. Guillén de Ávila.

⁴⁰ A etimologia proposta por *lufá*, do ingl. *loof* ‘lado do navio onde sopra o vento’ não satisfaz plenamente.

⁴¹ Segundo o tipo *sobredivino* ‘mais que divino’, *sobreeminente* ‘muito eminente’, *sobreexcelente* ‘excelentíssimo, sublime’ etc.

sobrevelho adj.: não se encontra nos dicionários. É composto do adj. *velho* e do prefixo *sobre-* (< lat. SUPER) ‘mais do que, além de, demais’. Corresponde, como função, a um superlativo: ‘mais do que velho; velho demais; velhíssimo’.

Taga adj. f. ‘Tájea, do rio Tejo’, dito da Ninfa; não se encontra nos dicionários. É sinónimo de *tágide*, empregado por Camões n’*Os Lusíadas*.⁴² Cf. *Péleo* por *Pelides*, também em Falcão.

terçã, plur. -ões, de *terço*. Falta nos dicionários, na acepção: ‘o filhote de falcão, ou açor, que sai terceiro do ninho’⁴³. A forma encontra-se, provavelmente, nos tratados de falcoaria; no verso de Falcão, é usada em sentido negativo, indicando uma ave de rapina que não é apta para a caça. Deriva do lat. TERTIANUS⁴⁴.

vasas s.f. pl. ‘vasos, servindo de peça ornamental’. Latinismo, que não se encontra nos dicionários; provável decalque do neutro plural latino, tratado como s.f. (talvez, infl. pela rima *-asas*).

INOVAÇÕES SEMÂNTICAS⁴⁵

depend v. no sentido etim. ‘suspender, ficar pendente’.

domestiqueza s.f. Morais Silva e Houaiss, s.v., o m.q. *domesticidade*, obsoleto. O subst. em Falcão significa ‘qualidade ou carácter de manso, domesticado (dito do animal selvagem)’.

genetivo = genitivo adj. no sentido etim. ‘que gera’, não registado nos dicionários.

⁴² Bluteau, no seu *Suplemento*, regista também “*Tágico*, Cousa do Rio Tejo”, com abonação de Faria, *Fonte de Aganippe*, Liv.1. Centuria 6, Soneto 78. Quanto a *Tágides*, acrescenta que “he imitação de Virgílio, que na Ecloga 4. chama às Musas de Sicilia *Sicelides* em lugar de dizer *Siculae*, *Sicelides Musae paulo maiora canamus*”. Morais Silva, ao lado de *Tágico* e *Tágide*, regista também *Tagídeo* ‘relativo às *Tágides*’.

⁴³ Cândido de Figueiredo traz “*terçã* [Do lat. *tertianus*] s.m. Rebento de cepa, que não se cortou por ocasião da poda”.

⁴⁴ Sobre a base latina *TERTIŎLUS (dimin. de TERTIŎS), cf. o glossário s.v. *terçã*.

⁴⁵ Nas listas de vocábulos que se seguem não foram integradas as respectivas etimologias, as quais se podem encontrar no glossário da edição de André Falcão de Resende, acima citada.

grangeado adj. no sentido ‘enceleirado, acumulado’, que não se encontra nos dicionários.

PALAVRAS UTILIZADAS COM SENTIDO ETIMOLÓGICO, DESUSADO OU RARO

- aderencia** s. f. ‘proteção dedicada a, favor, valia’.
- afable** = afável adj. ‘com que se pode facilmente falar’.
- alongado** adj. ‘afastado’.
- arguto** adj. ‘que tem o som afinado e agudo; canoro’.
- aspeito** = aspecto s.m. ‘aparência, forma, figura’.
- aspirar** v. ‘inspirar, infundir’.
- as(s)omar** v. ‘abreviar, resumir, recopilar, recapitular’.
- avaro** adj. ‘ávido, mesquinho’; ‘insaciável’ (dito da morte ou do tempo).
- aventureiro** s.m. ‘quem vive de expedientes, ou confia tudo à sorte’.
- calma** s.f. ‘calor abrasador’.
- calmoso** adj. (de *calma*) ‘onde há calma, grande calor sem ventos’; ‘quente, abafado’.
- candea** = candeia s.f. ‘vela de cera, círio’.
- catar** v. ‘procurar insistentemente, buscar’.
- colera** s.f. ‘(doença proveniente da) bile; bile’.
- combite** = convite s.m. ‘banquete’.
- concupiçivle** = concupiscível adj. ‘passível de suscitar a concupiscência’, ou seja, o desejo de prazeres carnavais.
- condição** s.f. ‘índole, natureza ou qualidade de uma pessoa’.
- consonnança** s.f. ‘produção conjunta de sons; sonoridade, harmonia’.
- constante** adj. ‘perseverante’.
- conversação** s.f. ‘convivência, familiaridade, o viver junto’.
- convertido** adj. ‘transformado, mudado, transmudado’.
- corrido** adj. (p.p. de *correr*) ‘envergonhado, vexado’.
- declarar** v. ‘tornar claro, revelar, explicar’.
- desviar-se** v. ‘desistir’.
- detreminar** = determinar v. ‘discriminar, diferenciar’.
- dona** s.f. ‘aquela que tem o mando’.
- dotado** adj. ‘recebido em dote’.
- emplazar** = empraçar v. ‘convocar para comparecer em certo e determinado tempo (*prazo*)’.
- entremez** s.m. ‘alimento entre as refeições’.
- escorea** = escória s.f. ‘excremento’.
- especie** s.f. ‘vista, olhar, aspecto exterior, aparência, forma, figura’.
- espectaculo** s.m. ‘vista, aspecto; visão’.

- estimar** v. ‘calcular o preço ou o valor de’.
- exquisito** = esquisito adj. ‘que se encontra com dificuldade; raro, precioso, fino’.
- falecer** v. ‘faltar, falhar’.
- frescura** s.f. ‘vegetação, verdura’.
- galante** adj. ‘que se destaca pela elegância; esbelto, distinto’.
- genelasia** = genealogia s.f. ‘linhagem, estirpe’.
- grado, grada** adj. ‘abundante em grãos, cheio de grão’, dito da espiga.
- gratificar** v. ‘mostrar gratidão, agradecer’.
- hermida** = ermida s.f. ‘pequena igreja ou capela em lugar ermo ou fora de uma povoação’.
- honorífico** adj. ‘que dá honra, honroso, glorioso’.
- horrendo** adj. ‘que causa horror, que apavora’.
- indisolubil** = indissolúvel adj. ‘que não se pode desunir’.
- indomito** adj. ‘não vencido; indomado’.
- industria** s.f. ‘atividade, aplicação, empenho, esforço, diligência’.
- jacinto** s.m. ‘pedra azul, zircão’.
- lavrado** adj. de *lavar* ‘trabalhar a pedra; construir, erigir com trabalho de cantaria’.
- liquor, licor** s.m. ‘líquido’.
- machina** = máquina (latinismo gráfico) ‘engenho, aparelho’.
- milagroso** adj. ‘extraordinário, maravilhoso, fora do comum’.
- moenda** s.f. ‘que deve ser moído’.
- monstro** s.m. ‘qualquer coisa horrenda, pavorosa’.
- mormurar** = murmurar v. ‘censurar, falar mal de alguém, espalhar maledicências’.
- naumachia** = naumaquia s.f. ‘combate naval’.
- negoço** = negócio s.m. ‘ocupação, trabalho’.
- ophtalmia** s.f. ‘cegueira’.
- opilar** v. ‘obstruir, bloquear’.
- oraculo** s.m. ‘resposta de uma divindade a quem a consultava’.
- parar** v. ‘chegar a determinado lugar, ponto, situação’.
- parecer** = aparecer v. ‘aparecer, mostrar-se’.
- percita** = prescita adj. ‘sabido de antemão’.
- perspectiva** s.f. ‘técnica de representação tridimensional’, própria da pintura.
- planto** = pranto ‘lamentação fúnebre’.
- prantado** adj. ‘semeado; florescido, nascido’.
- prompto** = pronto (latinismo gráfico) ‘preparado, disposto a; prestes a, aparelhado’.
- propagar** v. ‘multiplicar-se por meio da reprodução’.
- pular** v. ‘brotar, germinar’.
- recolhido** adj. ‘posto sob a protecção’.
- reformado** adj. ‘tornado à primeira forma’.

- refulgente** adj. ‘brilhante, resplandecente’.
retrete s.m. ‘apósito pequeno e íntimo’.
temido adj. ‘covarde, receoso, medroso’; dito de quem ‘sente medo’.
tenção s.f. ‘propósito, intenção’; sinón. de *intento*.
trabalho s.m. ‘esforço incomum; custo, esforço, cansaço’.
traçar v. ‘conceber um plano, um projecto; projectar, imaginar’.
treslado = traslado adj. ‘modelo, exemplo’.
trovar v. ‘compor ou cantar trovas’.
yconomia = economia s.f. ‘administração de uma casa’.

RETRODATAÇÕES

O capítulo das retrodatações é, de longe, o mais delicado, por termos ao nosso dispor apenas um dicionário da língua portuguesa que, sistematicamente, dedica um campo do verbete à datação do vocábulo em questão⁴⁶. Trata-se, como é sabido, do Dicionário Houaiss, obra de grande fôlego, cujos méritos ultrapassam largamente as inevitáveis imperfeições. No que concerne à obra de Falcão, para a qual propomos, de forma cautelosa, a datação mais ampla, a saber, entre 1554, ano da primeira publicação (cf. n.º 53), e 1599, ano da sua morte, resultam várias primeiras abonações, considerando as datações registadas no Houaiss. Remetendo para a edição crítica, limitar-nos-emos, no momento, a indicar alguns dos exemplos que suscitam mais interesse e até surpresa: com efeito, por se tratar de vocábulos tão banais e correntes na língua de hoje, muito admira o facto de a sua entrada na língua ter acontecido apenas na segunda metade do século XVI.

Não referimos, claro, os termos anatómicos, quase todos utilizados pela primeira vez por Falcão, mas palavras comuns, como as seguintes:

- colóquio** s. m. dat. Houaiss: 1899, já a corrigir 1649-66, com base em Morais Silva, que remete para “Folgo de ouvir o *colóquio*”, D. Francisco Manuel de Melo, *Apólogos Dialogais*, 1649-66, 160. Nova datação: 1572-99 (Falcão, *Microcosmographia*)

⁴⁶ Por datação entende-se a data, certa ou aproximada, da primeira abonação do vocábulo nos documentos escritos que se conservam.

compatriota s. m. dat. Houaiss: séc. XVII, a precisar com base em Morais Silva, que remete para “...muito melhor fazia certo bacharel meu *compatriota*”, D. Francisco Manuel de Melo, *Apólogos Dialogais*, 1649-66, IV, 415. Nova datação: post 1572-1599 (Falcão).

emblema s. m. dat. Houaiss: 1649. Nova datação: 1554-1599 (Falcão).

náufrago s. m. dat. Houaiss: 1635. Na acepção ‘que causa naufrágio, naufragoso’, Morais Silva regista “Três vezes os *naufragos* penedos bramiram entre os côncavos rochedos”, em João Franco Barreto, *Eneida*, 1664, I, 3,127,163. Nova datação: 1554-1599 (Falcão).

oráculo s. m. dat. Houaiss: 1619, já a corrigir ante 1590, com base em Morais Silva, que remete para “O *oráculo* de Témis consultando...”, Jerónimo Corte Real (f.1590), *Naufrágio de Sepúlveda*, I, 2, 54. Nova datação: 1574-99 (Falcão).

pedestal s. m. archit. dat. Houaiss: 1622. Nova datação: 1572-99 (Falcão, *Microcosmographia*).

roteiro s. m. dat. Houaiss: 1651, já a corrigir 1619, com base em Morais Silva, que regista, na acepção ‘regulamento, norma’, a abonação de Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia*, 1619, II, diálogo XVI, 101 “...na polícia de vestir a sua anda fora do *roteiro* dos cortesãos”. Nova datação: 1594-1599 (Falcão).

Há de ser, igualmente, retrodatada uma série bem comprida de adjetivos, derivados directamente do latim, entre os quais lembramos apenas os seguintes:

falível adj. dat. Houaiss: 1694; já a corrigir 1651, com base em Morais Silva, que remete para “Esta regra, a meu juízo, é bem *falível*”, D. Francisco Manuel de Melo, *Carta de Guia de Casados*, 1651, 137. Nova datação: 1570-99 (Falcão).

funesto adj. dat. Houaiss: 1701; já a corrigir 1589, com base em Morais Silva, que remete para “Das casas a mor parte com grão dano / Consumira a cruel chama *funesta*”, Francisco de Andrade, *Primeiro Cerco de Dio*, 1589, X, 46. Nova datação: 1572-99 (Falcão, *Microcosmographia*).

impuro adj. e s. m. dat. Houaiss: ante 1697. Nova datação: 15- 28-54-1599 (Falcão).

incessante adj. dat. Houaiss: ante 1710. Nova datação: 1554-1599 (Falcão).

inclemente adj. dat. Houaiss: 1635. Nova datação: 1554-1599 (Falcão).

permanente adj. dat. Houaiss: 1702. Nova datação: 1554-1599 (Falcão).

róseo adj. dat. Houaiss: 1789; já a corrigir 1640 com base em Morais Silva, que remete para “por rósea via”, António de Sousa Macedo, *Ulissipo*, 1640, II,1. Nova datação: 1554-1599 (Falcão).

sóbrio adj. dat. Houaiss: 1720. Nova datação: 1554-1599 (Falcão).

tangível adj. dat. Houaiss: 1836. Nova datação: 1572-99 (Falcão, *Microcosmographia*).

terrestre adj. dat. Houaiss: 1690; já a corrigir 1619 com base em Morais Silva, que remete para “...naquela montanha que dantes lhe parecia um paraíso terrestre”, Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia*, 1619, II, diálogo X, 19. Nova datação: 1572-99 (Falcão, *Microcosmographia*).

vigilante adj. dat. Houaiss: 1650. Nova datação: 1572-99 (Falcão, *Microcosmographia*).

A lista poderia assim continuar, mas, do ponto de vista metodológico, o que mais interessa é mostrar como a segunda metade do séc. XVI coincide, de certeza, com a fase do maior enriquecimento lexical da língua portuguesa: com efeito, aquele fenómeno de relatinização, de que se fala nos manuais, pode ser quantificado em termos de aumento percentual de lexemas que derivam directamente do latim e, em número menor, do grego. É interessante, aliás, notar como, no momento de entrar na língua literária, estes latinismos operam no mesmo plano funcional, sendo todos empregados no sentido etimológico, e não necessariamente num contexto elevado, ou estilisticamente requintado.

Como sempre acontece no caso das inovações linguísticas, alguns destes latinismos não tiveram êxito, e ficaram isolados, sem continuadores; outros, ao contrário, foram aceites pela comunidade literária e linguística, mas com destinos bem diferentes: parte deles entraram na língua comum, sem reter o menor traço da sua derivação clássica; os demais ficaram confinados ao código literário e, nomeadamente, à língua poética.

Antes de concluir este parágrafo, onde estão resumidos alguns dos resultados da pesquisa efectuada com vista à edição crítica, cabe-nos a tarefa ingrata de ressaltar como a datação registada no Houaiss nem sempre corresponde à primeira abonação do vocábulo. Estas imprecisões são

particularmente visíveis nos casos em que o lexema também aparece nos *Lusíadas*:

atonito adj.: 1572 (<i>LMS</i>)	Dat.H.: 1789 (MS ¹)
familico = famélico adj: 1572 (<i>LMS</i>)	Dat.H.: 1580 (Morais Silva ²)
fertil adj. ‘fecundo, frutuoso’: 1572 (<i>LMS</i>)	Dat.H.: ca. 1677 (Simão Pinheiro Morão)
imigo adj. e s.m.: 1572 (<i>LMS</i>); 1572-99 (Falcão, <i>Micr.</i>)	Dat.H.: 1580 (Camões, <i>Lír.</i>)
insolencia s.f.: 1572 (<i>LMS</i>)	Dat.H.: 1606 (D. Nunes de Leão, <i>Orig.</i>)
lustre s.m.: 1544 (<i>Palmeirim de Inglaterra</i>); 1572 (<i>LMS</i>)	Dat.H.: 1593 (Pantaleão de Aveiro)
raso adj.: 1572 (<i>LMS</i>)	Dat.H.: 1706 (JM ³) ⁴⁷
ruina s.f.: 1572 (<i>LMS</i>); 1572-99 (Falcão, <i>Micr.</i>)	Dat.H.: 1623 (Luís de Sousa)
sanguinoso adj.: 1572 (<i>LMS</i>)	Dat.H.: 1632 (<i>Monarquia Lusitana</i>)
sempiterno adj.: 1572 (<i>LMS</i>); 1572-99 (Falcão, <i>Micr.</i>)	Dat.H.: 1596 (Diogo Bernardes, <i>O Lima</i>)
sobrehumano adj.: 1572 (<i>LMS</i>)	Dat.H.: 1664 (J.F. Barreto, <i>Eneida Port.</i>)
terceira s.f.: 1572 (<i>LMS</i>)	Dat.H.: 1619 (Frei João de Ceita)

É prudente, porém, prever que outras existam, ainda que não sejam tão facilmente reconhecíveis. Já, por exemplo, as abonações retiradas de autores anteriores à datação proposta por Houaiss, as anotações esporádicas que se encontram em outros dicionários e, finalmente, a consulta sistemática das obras de Corominas exigem a retrodatação de certos lexemas. Vejam-se, por exemplo, os vocábulos seguintes:

marrano adj. e s.m.: ca.1200; séc. XIII (Cor)	Dat.H.: 1487 (Viterbo)
pego s.m.: séc. X (Cor)	Dat.H.: séc.XIII (Cunha, fich.)
prioris s.m. (pneumol.): 1516 (<i>Canc.Geral</i>)	Dat.H.: <i>pleoris</i> 1679, <i>pleuriz</i> 1695
roaz s.m. ‘delfim’ (region., Portugal): 1274 (RL IV, 287)	Dat.H.: <i>roubáz</i> , 1521-58
supito adj. anti.: séc.XIII (Cor); 1516 (<i>Canc.Geral</i>)	Dat.H.: 1521-58 (Sá de Miranda) ⁴⁸
tino s.m.: ca.1521-58 (Sá de Miranda);	Dat.H.: 1567 (<i>Flos Sanctorum</i>)

Há, finalmente, outros verbetes que não constam no Houaiss, apesar de terem sido integrados em dicionários preexistentes (p. ex. *grado* adj., *perecedeira*, *perpetuizar*, *pomagem*, *ponentino*, *refertar*, *terção*, todos incluídos em Morais Silva ou em Cândido Figueiredo).

[2007]

⁴⁷ No entanto, Houaiss também regista “sXIII *raso*” (gralha?).

⁴⁸ Cf., porém, Houaiss s.v. *súbito*, Etim.: *su(b)pitamente* séc.XIV, *supito* séc.XV.

**FORMAS MÉTRICAS
E GÊNEROS LITERÁRIOS**

A ADAPTAÇÃO DOS METROS ITALIANOS NA POESIA IBÉRICA DO SÉCULO XVI: A ODE E O SONETO

Se observarmos meticulosamente as circunstâncias que facilitaram a introdução da ode e do soneto na poesia ibérica quinhentista, podemos facilmente verificar que estas formas métricas de célebre tradição se englobam em movimentos mais amplos, a que se dá respectivamente o nome de “horacianismo” e de “petrarquismo”¹. No que concerne ao soneto, como se sabe, é a partir de Petrarca que se constitui o modelo imediato e directo dos autores quinhentistas, tanto na Itália como no resto da Europa (v. infra).

No que diz respeito à ode, foi essencialmente a descoberta dos manuscritos latinos que transmitiam os poemas de Horácio (não apenas as odes, como também as sátiras e as epístolas)², por parte dos humanistas, que serviu de alavanca a um prolixo *labor* de imitação dos géneros menores da poesia horaciana na literatura da época.

Desde logo em concomitância com os textos latinos originais foram-se difundindo traduções e imitações de Horácio, elaboradas nas principais línguas europeias³. Assim, não é de todo em todo admirável que a obra de

¹ Em relação ao primeiro, fica como referência básica (apesar da data remota e de alguns erros) a monografia de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, Madrid, 1885. No que diz respeito à questão do petrarquismo, vd. Rita Marnoto, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1997.

² Como é consabido, ao longo da Idade Média, de Horácio só eram conhecidos os tratados de poética e as *Artes Amandi*, que sempre foram parte integrante do *cursus studiorum*.

³ Em Portugal, destaca-se André Falcão de Resende, humanista contemporâneo de Camões e tradutor de Horácio, cuja obra continua inédita, depois duma edição parcial e raríssima, preparada em Coimbra em meados do séc.XIX. Cf. Américo da Costa Ramalho, *O essencial sobre A. Falcão de Resende*, Lisboa, 1988; e os dois artigos “A edição de Coimbra e os manuscritos” e “O Poeta quinhentista”, in *Estudos sobre a época do Renascimento*, Coimbra, 1969, pp. 295-215 e 216-255: com uma breve amostra de “Versões de Horácio”.

Horácio também chegasse à península ibérica através dos poetas italianos quinhentistas que inspirados no seu paradigma, serviram então de intermediários para a recepção do poeta latino nas literaturas portuguesa e castelhana.

Foi, principalmente, Bernardo Tasso quem desempenhou o papel de inovador, introduzindo pela primeira vez na lírica italiana (e europeia) a ode de tipo horaciano⁴, ou seja, uma composição poética em estrofes monométricas, ou heterométricas, composta por versos hendecassílabos ou heptassílabos, organizados segundo dois esquemas principais de cinco ou seis versos: *aBabB*, ou então, *aBbAcC* (as letras maiúsculas evidenciam os versos hendecassílabos, as minúsculas os heptassílabos).

A inovação da ode de cunho horaciano, que Bernardo Tasso introduziu na lírica de Quinhentos juntamente com a canção tradicional de molde petrarquiano, e até em competição com ela, foi minuciosamente teorizada pelo próprio Tasso nas dedicatórias com que abre as várias edições das suas Rimas⁵.

No que concerne à estrutura métrico-formal, o número de estrofes não deve necessariamente respeitar uma norma fixa e pode atingir facilmente as vinte, num cômputo total que excede amiúde os cem versos (uma medida, esta, que seria inadmissível numa canção de tipo petrarquista).

Pelo contrário, o número dos versos por cada estrofe diminui sensivelmente: são cinco ou seis no máximo, repartidos entre hendecassílabos e heptassílabos, muito embora com percentagem variável⁶. Um facto de maior importância é, porém, a supressão daquela tripartição interior (“stanza”,

⁴ Pai do mais célebre Torquato (autor da *Gerusalemme Liberata* e doutros poemas épicos), Bernardo escreveu poemas líricos exclusivamente de duas formas: sonetos e odes. Na primeira edição das suas Rimas (1531), a secção intitulada *Inni o Ode* compreende apenas três poemas, mas vai atingir as 55 peças na última edição em vida do autor (1560).

⁵ Cf. *Lettera dedicatoria a G. Malatesta*, in *Rime di M. Bernardo Tasso*, In Bergamo, MDCCXLIX, Appresso Pierantonio Serassi. No momento em que propõe a ode como alternativa à canção de tipo petrarquiano, Bernardo Tasso admite “ampia licenza poetica” quer na escolha quer no desenvolvimento dos temas; “favole” ou qualquer “digressione” em relação ao assunto principal; e, enfim, largo uso (e até abuso) de “similitudini”. As citações são retiradas das páginas xlix e l da carta dedicatória acima mencionada. Das Rimas de Bernardo Tasso existe uma edição recente, em dois volumes, organizada por D. Chiodo (vol. I – *I tre libri degli Amori*) e V. Martignone (vol. II – *Libri Quarto e Quinto. Salmi e Ode*), Torino, Res, 1995.

⁶ Na totalidade, são apenas quatro os esquemas métricos adoptados: *abAbB*, *aBbaA*, *abbacC*, *abaBcC*.

“proemio”, “commiato”), que representa a característica estrutural mais evidente da canção de molde petrarquiano.

Outra inovação de relevo, estabelecida pelo próprio Bernardo Tasso, foi o emprego sistemático do *transporte* ou *encavalgamento* (ital. “spezzatura”): a frase não corresponderá impreterivelmente à medida do verso, bem como o período lógico não coincidirá indispensavelmente com o período métrico.

Na lírica italiana de Quinhentos, esta renovação profunda (ou mesmo revolução) proposta por Bernardo Tasso não alcançou efeitos de perenidade. De forma diversa sucede na península ibérica, onde a ode tassiana prosperou, atingindo mesmo sucesso imediato⁷.

Garcilaso de la Vega, que teve a oportunidade de conhecer pessoalmente Bernardo Tasso (em 1535, ou mesmo antes)⁸, adoptou o esquema estrófico da ode, denominado *lira*, na sua célebre canção V *Si de mi baja lira* (estrofes pentásticas aBabB)⁹.

Cabe, portanto, a Garcilaso o mérito de ter introduzido pela primeira vez a ode “horaciana” e “tassiana” na lírica ibérica, servindo como exemplo para outros poetas que compuseram *liras* e *odes* tanto em castelhano (Fray Luís de León, San Juan de la Cruz)¹⁰, como em português (Luís de Camões, Jorge de Montemor e D. Manuel de Portugal)¹¹.

⁷ No que concerne à área lusitana, vide José da Costa Miranda, “Alguns apontamentos para um futuro estudo sobre Bernardo Tasso em Portugal”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIII (1978), pp.75-104. Acrescente-se o facto de que tanto Garcilaso, como Camões, citam ambos o nome de Bernardo Tasso nos seus versos; várias vezes, também, o sintagma *o culto Tasso* aparece nas rimas de Diogo Bernardes.

⁸ Cf. F. Pintor, “Delle liriche di Bernardo Tasso”, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, série I, XIV (1900), pp. 27 e 201 (*Note aggiunte*).

⁹ O esquema pentástico da *lira* de Garcilaso figurava já nas Rimas de Bernardo Tasso, que o adoptou em três odes (13, 43 e 55) e em dois salmos (8 e 27).

¹⁰ Cf. Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1950, pp.612-616; veja-se, em particular, a conclusão da p.654: «La lira, pues, pasa por esa columna vertebral formada por los tres mayores poetas del siglo XVI, Garcilaso, Fray Luis, San Juan de la Cruz, y esos tres hitos señalan su subida gradual de profanidad a espiritualidad, de espiritualidad a divinización». A lira propriamente dita não deve ser confundida com a *canção alirada*, que conseguiu maior êxito: aliás, oscilações na terminologia e divergências nas definições encontram-se já nos tratados da época (cfr. E. Diez Echarrri, *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, 1949, ed. *Revista de Filología Española*, Anejo XLVII, pp. 253-255).

¹¹ Cf. Maria de Lourdes Belchior, “Nótula sobre a lira usada pelos poetas portugueses dos séc. XVI e XVII”, in *Studia philologica. Homenaje Dámaso Alonso*, Madrid, 1960, t. I, pp. 237-245

Em boa verdade, Luís de Camões escreveu somente seis das treze odes que a tradição lhe atribui¹², e nelas adoptou por três vezes o esquema da *lira*¹³. A ode IX é talvez a mais representativa, tanto sob o ponto de vista métrico, como no que diz respeito à recepção mediata da fonte horaciana¹⁴.

Na ode IX, Camões utiliza o esquema pentástico da *lira* (*aBabB*), por um total de treze estrofes, traduzindo os hendecassílabos e os heptassílabos paroxítonos do original, respectivamente, através do decassílabo heróico (o “heróico nacional” dos *Lusíadas*), e do hexassílabo (verso típico da antiga lírica galaico-portuguesa, onde aparece quase sempre em alternância com o decassílabo)¹⁵.

Conforme o preceito tassiano de desligar o período sintáctico do rítmico, Camões introduz não menos de onze transportes no total de apenas sessenta e cinco versos. E se analisarmos as passagens, onde o poeta introduz este artifício métrico-retórico, podemos destacar facilmente as características seguintes:

1. quando o transporte enlaça um hexassílabo e um decassílabo, este último é sempre um decassílabo sáfico¹⁶, ou então, um decassílabo heróico com cesura anómala: por ex. vv. 1-2 *Fogem as neves frias / dos altos montes, quando reverdecem.*

(reimpresso em M. L. Belchior, *Os homens e os livros. Séculos XVI e XVII*, Lisboa, 1971, pp.75-86). Em Portugal, também, a tendência para o uso da *lira* foi breve e limitada a alguns poetas de Quinhentos; os teóricos do princípio do séc. XVII, como Filipe Nunes, já limitam o número dos exemplos citados; aparece tão-só insistentemente o nome de André Falcão de Resende.

¹² Vide o cânone mínimo estabelecido por Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões. 1. História, metodologia, corpus*, Lisboa, 1985, t. I, pp. 331-340.

¹³ X – *Aquele moço fero*, IX – *Fogem as neves frias*, III – *Se de meu pensamento*.

¹⁴ A edição crítica do texto, com tradução para o italiano, em Luís de Camões, *13 imagens e 1 poesia*, Foligno, 1990. Quanto à análise literária e às relações intertextuais, veja-se B. Spaggiari, “Nel quarto centenario della morte di Luís de Camões: L’ode IX. Per la conoscenza della lirica camoniana”, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. III, X (1980), pp.1003-1064.

¹⁵ Na métrica portuguesa, o hexassílabo é frequente como verso quebrado, mas existem também exemplos, antigos e modernos, do seu emprego em estrofes isométricas (vejam-se, por exemplo, *História de Jesus* de Gomes Leal, e *Rosas de inverno* de Camilo Pessanha).

¹⁶ Ou seja, um verso com acentos na 4ª e 10ª sílaba, e com cesura obrigatória depois da 5ª sílaba.

2. quando o transporte enlaça dois hexassílabos, releva-se a tendência para a formação de um decassílabo virtual, que termina com o primeiro hemistíquio do verso seguinte, cesurado depois da 3.^a ou 4.^a sílaba (estando na 2.^a sílaba o primeiro acento forte do verso): por ex. vv. 18-19 *Vão colbendo boninas / as Ninfas, e cantando*.
3. versos de arte maior, igualmente virtuais, ou crípticos, realizam-se quando o encavalamento pertence a uma sequência de dois hexassílabos, acompanhados por um decassílabo: por ex. vv. 63-65 *livrar pode o ousado / Píritoo [10'] da espantosa / prisão Leteia escura, [10'] e tenebrosa*¹⁷.
4. entre os hexassílabos, apenas os versos 19 e 64, ambos implicados num transporte, apresentam uma cesura evidente.

Sob o ponto de vista literário, a ode IX de Camões pertence àquele grupo de poemas portugueses que se inspiraram nas duas odes horacianas *Diffugere nives* (IV 7) e *Solitur acris hiems* (I 4), o célebre díptico que suscitou tantas imitações e traduções na época renascentista¹⁸.

Porém, em coexistência no modelo literário da ode IX, além de Horácio, que sobressai claramente desde o *incipit*, identifica-se o próprio Bernardo Tasso. Ao passo que os ecos horacianos são poucos e bem patentes – mesmo quando o autor português, por lacuna mnemónica, enlaça dois trechos similares, produzindo uma incongruência no seu texto¹⁹ –,

¹⁷ Cumpre aqui precisar que o verso de arte maior, em português, indica apenas a variante quatrocentista de 10 e 11 sílabas (com acento na 6.^a), que aparece no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, e, mais tarde, nas obras de Gil Vicente.

¹⁸ Cf. Menéndez y Pelaio, op.cit., t. I, pp. 239-290: *Traductores portugueses de Horácio*, e t. II, pp. 293-354: *La poesía horaciana en Portugal*. Não é demais lembrar, pela importância dos autores e a beleza dos resultados conseguidos, os poemas de António Ferreira, (*Fogem, fogem ligeiros / nossos dias e anos... e Eis nos torna a nascer o ano ferroso / Zéfiro brando, e doce Primavera...*), e de André Falcão de Resende (*Já o pesado inverno o rigor perde, / e o Favónio brando...*).

¹⁹ Exemplar o caso da lição *Panoepa* no v. 13 (corrigida em *Pasitea* pelo copista do manuscrito Juromenha e por Faria e Sousa). A presença de uma Ninfa marinha dentro de um quadro campestre deriva, com toda probabilidade, de um erro mnemónico do próprio Camões, que indevidamente sobrepôs os vv. 5-6 da ode I 4 (*iam Cytherea choros ducit Venus ... iunctaeque Nymphis Gratiae decentes*) com o trecho paralelo da ode gémea IV 7 (vv. 5-6 *Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet / ducere nuda choros*). Sobre a questão, veja-se B. Spaggiari, “Errore d’autore, ‘lectio difficilior’ ed emendamento congetturale”, in *Estudos universitários ... Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, 1993, pp. 501-513; e a resposta de Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, vol. 3, tomo II, *Odes*, Lisboa, 1997, pp. 220-223.

os de Bernardo Tasso, embora mais ocultos, evidenciam-se nos versos camonianos com vestígios certos e profundos.

Quanto ao sobejo, nomeadamente quanto ao ‘material’ para a construção do poema, isto é, os traços estilísticos, os motivos, e até alguns sintagmas, têm como ponto de referência as rimas de Petrarca (RVF), enquanto a estrutura métrico-formal reproduz, sem dúvida alguma, a ode XLIV “Dianzi il verno nevoso” de Bernardo Tasso.

Essa ode de Bernardo Tasso, que também tem inspiração no díptico horaciano I 4 e IV 7, apresenta a mesma tripartição das estrofes segundo o esquema 5 + 3 + 5, que acima evidenciámos no texto de Camões.

A parte inicial (estrofes I a VIII), por um lado, desenvolve o motivo do ‘Natureingang’, directamente derivado das odes gémeas de Horácio; por outro lado, as estrofes X a XX afastam-se da fonte latina para dirigir uma invectiva contra a deusa da sorte (Fortuna), que deixa arruinar a Itália, devastada, durante anos, por tumultos e guerras.

As duas partes da ode de Bernardo Tasso são, aliás, unidas por um elemento conectivo, isto é, a estrofe X, onde podemos ler: “Così cangiando stato / tutte le cose vanno” (vv. 41-42); na passagem funcionalmente correspondente do seu texto, Camões introduz a comparação com o v. 26 *Assi se vai passando*, e a gnoma conclusiva com o v. 36 *Porque enfim, tudo passa*.

Esta evidência não constitui, de certo, o único ponto de contacto entre a ode XLIV de Bernardo Tasso e a ode IX de Camões: assim tal como supomos que o ditame primordial afecta o género poético e a estrutura métrico-formal, também continua impreterivelmente, de forma vária, ao longo do texto, a interacção entre o modelo latino e o modelo italiano.

Bernardo Tasso e Petrarca colocam-se, então, ao lado de Horácio como códigos sincrónicos de referência, que constituem *leitmotiv* e fonte de inspiração nos trechos da ode, onde a distância, cronológica e cultural, entre o poeta latino e Camões se torna demasiado sensível²⁰.

* * *

²⁰ É igualmente imitada de Bernardo Tasso a ode camonianiana *Detém um pouco, Musa, o largo pranto*, cujo modelo se pode facilmente individuar na ode “Pon freno, Musa, a quel sì lungo pianto”, que aparece desde a primeira edição de 1531 (*Libro primo de gli Amori di Bernardo Tasso*). A semelhança entre os dois textos foi já apontada por Faria e Sousa no seu precioso comentário das *Rimas* de Camões.

Se a ode, e sobretudo a lira, integram os textos raros no panorama da lírica do século XVI, colocando-se portanto no campo requintado do preciosismo formal, bem diferente é o favoritismo que teve o soneto quer na prática poética, quer no plano teórico²¹.

Podem encontrar-se, de facto, com relativa frequência, declarações sobre a excelência desta forma métrica nos tratados de poética, tanto castelhanos como portugueses²², embora estes testemunhos não sejam em nada comparáveis com a grande obra de teorização e codificação do soneto, que se realizou em França entre 1530 e 1550²³.

²¹ Vejam-se pelo menos Mariano Sánchez de Enciso, *El soneto en España*, Madrid, 1917 e Agostinho Campos, *Estudios sobre o soneto*, Coimbra, 1936.

²² Até 1580, ano da morte de Camões, os juízos são unanimemente positivos: cf. Sánchez de Lima, *Arte poética en romance castellano*, Diál. I 34: “Dezidme que mejor cosa puede aver en el mundo para el gusto de un buen entendimiento, que un alto concepto de un soneto? [...] la ventaja que los sonetos hazen a las redondillas y pies quebrados es tan clara que no hay quien no la conozca, sino fuesse un hombre tan necio como vos dezis que ay algunos” (diálogo entre Calidonio e Silvio); e F. de Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 67-68: “La más hermosa composición i de mayor artificio i gracia de quantas tiene la poesía Italiana i Española. Sirve en lugar de los epigramas i odas Griegas i Latinas i responde a las elegías antiguas en algún modo, pero es tan entendida i capaz de algún argumento, que recoge en sí sola todo lo que pueden abarcar estas partes de poesía [...] porque resplandecen en ella con maravillosa claridad i lumbré de figuras i esornaciones poeticas, la cultura i propiedad, la dulçura y jocundidad, l’asperereza i vehemencia, la festividad y agudeça, la minificencia i espíritu, la comiseracion i afectos i la eficacia i representacion de todas”. Em português, cumpre lembrar Fernão Rodrigues Lobo Soropita no prólogo da primeira edição das *Rimas camonianas (Rhythmas...* por Manuel de Lyra, à custa de Estêvão Lopes, Lisboa, 1595): explicando a partição das rimas em cinco partes, Soropita justifica a prioridade da secção dos sonetos por ser esta a “composição de mais merecimento, por causa das dificuldades dela, assi em não admitir nenhuma palavra ociosa nem de pouca eficácia, como em haver de cercar toda a matéria dele dentro do limite de catorze versos, fechando o último terceto de maneira que não fique ao entendimento desejo de passar avante, cousa em que muitos poetas que andam nas asas da fama tiveram pouca felicidade”.

²³ Naquela altura, Clément Marot compôs os primeiros sonetos da literatura francesa. Junto com Octavien de Saint-Gelais, seu contemporâneo, ele utiliza nas quadras o esquema *ABBA* (“rimes embrassées”), enquanto introduz nos tercetos um novo esquema *CCD EED*, que, porque não consta em Petrarca, foi denominado em sua honra terceto “marotique” ou “arrangement lyonnais”. Este esquema marótico, de toda maneira, não conseguiu muito êxito, restando minoritário em relação ao tipo *CCD EDE* (também não petrarquiano), que triunfou, a partir de 1547, com Peletier du Mans. Alguns anos depois, Du Bellay e Ronsard introduziram duas inovações básicas, decretando assim o divórcio definitivo do soneto francês no que concerne ao seu molde italiano: primeiro, o verso alexandrino veio

Com a exceção do Marquês de Santillana, que usou grande variedade de esquemas tanto nas quadras, como nos tercetos, dentro de uma experiência que foi, ao mesmo tempo, precoce e isolada²⁴, os outros poetas ibéricos compuseram sonetos na linha mais ortodoxa da tradição petrarquista. Nas quadras, o único esquema adoptado foi *ABBA ABBA*; nos tercetos, dos sete esquemas utilizados por Petrarca, foram escolhidos os três de maior frequência, que *per se* representam 95% do total, estes são: *CDE CDE* (38%), *CDC DCD* (35%), *CDE DCE* (22%).

Boscán, Garcilaso, Mendoza, Cetina por um lado, e, por outro lado, Sá de Miranda, Caminha, Ferreira, Camões e Bernardes, divergem de maneira substancial quanto à percentagem no uso dos três tipos básicos; e Camões destaca-se, entre todos, por ser o mais fiel ao modelo petrarquiano²⁵.

Pode, portanto, afirmar-se que o forte conservadorismo do soneto ibérico, em relação com as fontes italianas, contrasta com o processo de profunda inovação que, na mesma época, ia paulatina e definitivamente alterando o aspecto formal do soneto francês²⁶.

O que importa sublinhar, no entanto, é que, apesar da compacta imitação do modelo petrarquiano e petrarquista, ou talvez, devido à própria imitação, a percentagem no uso dos esquemas canónicos do soneto, e até os mínimos desvios no que diz respeito à norma estatística, permitem resolver alguns casos de autoria controversa.

Não há dúvida nenhuma de que a atribuição dos textos representa, até hoje, o maior problema da lírica portuguesa do século XVI. Não é aqui

substituir o “*décasyllabe*” tradicional, e, em segundo lugar, tornou-se obrigatória a alternância das rimas femininas e masculinas.

²⁴ Santillana emprega esquemas inéditos nas quadras (*ABBA ACCA*, ou *ABAB BCCB*), mostrando ainda hesitações no que se refere à medida e ao ritmo do decassílabo.

²⁵ Cf. Jorge de Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quincentista peninsular*, Lisboa, 1980: na p.168, verifique-se a tabela das várias percentagens relativas aos esquemas utilizados por Petrarca, Ariosto, Bembo, Sá de Miranda, Boscán, Cetina, Mendoza, Garcilaso, Caminha, Ferreira, Bernardes e Camões.

²⁶ Em outra direcção, mas afastando-se igualmente do molde italiano, o soneto inglês – introduzido na primeira metade do século XVI por Thomas Wyatt e pelo seu contemporâneo, o Conde de Surrey – apresenta um inédito esquema de rimas *abba abba cddc ee* (três tercetos com rima quiástica, mais um *couplet* final), que desconstrói a estrutura tradicional do soneto. Sendo, na grande maioria, traduções e adaptações de Petrarca, ou, às vezes, de poetas franceses, os *sonnets* de Wyatt e Surrey circularam manuscritos, antes de ser publicados pela primeira vez em 1557, na célebre *Tottel's Miscellany*, ou seja, a antologia *Songes and Sonnetts*, organizada por Richard Tottel.

deveras premente lembrar a vertiginosa proliferação que, ao longo dos séculos, dilatou enormemente o *corpus* camoniano. Vamos apenas recapitular o que sucedeu na secção dos sonetos: na *editio princeps* de 1595, são 63 os sonetos; na segunda edição de 1598, avolumam-se, sendo já 106, para chegar a 138 na terceira edição (1616), a 253 em Faria e Sousa (1685), a 346 em Juromenha (1860-69), a 377 em Teófilo Braga (1873 e 1880), e finalmente a 400 na edição mais recente de Cleonice Berardinelli (1980)²⁷.

Neste quadro geral, o esquema dos tercetos pode ser utilizado como elemento adicional, a favor ou contra a atribuição de um soneto, em certos casos de autoria controversa. Isto acontece, com maior frequência, no que diz respeito aos versos de Luís de Camões e Diogo Bernardes, muitas vezes envolvidos num enredo aparentemente inextricável.

Na *editio princeps* das *Rhythmas*, como já foi dito, surgem sessenta e três sonetos, dez dos quais são com certeza apócrifos, ou, pelo menos, evidentemente problemáticos. Os próprios organizadores desta primeira edição (Soropita e Lopes) manifestam a propensão para agrupar tais sonetos no termo de cada secção: a sua posição marginal torna-se, portanto, um sinal evidente da autoria incerta.

Entre os dez sonetos duvidosos (a metade dos quais é atribuída a Diogo Bernardes)²⁸, cinco apresentam nos tercetos o esquema *CDE DCE*, que no *corpus* autêntico de Camões representa apenas o 9% do total. Se, por acaso, os cinco sonetos controversos ficassem todos inscritos no cânone camoniano, a percentagem deste esquema, que é sem dúvida minoritário no Camões autêntico, duplicaria, enquanto a atribuição dos cinco sonetos a Diogo Bernardes poderia apenas confirmar a primazia deste esquema no poeta do Lima, que de antemão sabemos que evidencia a sua predilecção pelos tercetos do tipo *CDE DCE* (34% do total).

Afora os esquemas de maior utilização, a escolha de uma ordem rimática rara, nos tercetos, vai habitualmente acompanhada por uma busca paralela de dificuldades quer no conteúdo, quer no estilo do soneto: podemos então falar de uma tendência hiper-petrarquista, que acumula trechos e estilemas derivados directamente do modelo italiano.

²⁷ Cf. B. Spaggiari, resenha de Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, vol.I, Lisboa, 1985: em *Il confronto letterario*, III 6, Pavia 1986, pp. 473-476.

²⁸ Trata-se de XX – *Se quando vos perdi minha esperança*, L – *Depois de tantos dias mal gastados*, LIII – *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, LXII – *Eu me aparto de vos, Ninfas do Tejo* e LV – *Pois meus olhos não cansam de chorar*.

Por exemplo, nas rimas de amor que mais claramente se inspiram em Petrarca²⁹, Diogo Bernardes utiliza sete esquemas rimáticos diferentes nos tercetos. Os três de maior frequência correspondem aos três mais utilizados também por Petrarca (invertendo apenas o segundo e o terceiro), já por si representando 94% do total³⁰. Ao contrário, o esquema que, nas rimas amorosas de Diogo Bernardes, vem como quarto em ordem decrescente (*CDE EDC*), é utilizado uma só vez nos *Rerum Vulgarium Fragmenta* (son. XCIII “Più volte Amor m’avea già detto: Scrivi”). A raridade do esquema métrico-rimático faz com que o assunto do soneto se torne mais árduo e elevado, enfrentando dois temas proeminentes da tópica petrarquiana: os olhos e a visão.

No soneto 5 das *Flores do Lima*, o primeiro verso *Dos olhos, por que perdi a liberdade* reúne por um lado a palavra *olhos*, que sobressai como marca distintiva da série, e, por outro lado, o decalque quase *ad litteram* de um verso de Petrarca, RVF 214,12 “che perder libertate ivi era in pregio”³¹. O terceto final do poema (vv. 12-14 *Nos meus [olhos] bem pôde ver como em espelho / de sua rara luz o raro effeito, / sem arriscar a sua propria vida*) deve-se confrontar com RVF 154,4 “nel vivo lume, in cui Natura / si specchia” e 45,10 “non devesa specchio farvi per mio danno”.

O soneto 33 das *Flores do Lima* focaliza não o tema dos olhos, mas sim o da visão e da lembrança da mulher amada, que demora, longe do poeta, roubando a sua atenção e até a sua alma. A fonte primordial do soneto bernardiano pode dividir-se no son. 281 dos RVF, e até mesmo na celeberrima canção 129 “Di pensier in pensier, di monte in monte”.

²⁹ A imitação de Petrarca não se limita aos tópicos da lírica amorosa, mas abrange uma série conspícua de citações (muitas vezes literais) a par de estilemas tipicamente petrarquianos, como por ex. o uso do vocativo no começo do soneto, o oxímoro, o *adynaton* e o catálogo assindético.

³⁰ *CDE CDE* (51%), *CDE DCE* (34%), *CDC DCD* (8,5 %).

³¹ O vocábulo “libertate” tem em Petrarca apenas duas ocorrências em rima (23,5 e 29,5); o seu alomorfo “libertate” tem igualmente duas ocorrências, ambas no interior do verso (214,12 e 363,11). Além disso, podem confrontar-se os vv. 3-4 *porque nelles [olhos] se vê mais claro dia, / e não lhe cega a noite a claridade* com RVF 326,9 “che l’altro à’l cielo, et di sua chiaritate” (onde “chiaritate” é um *hapax*), e a sequência *claro dia + cega ... noite ... claridade* com o trecho paralelo de 215,13 “et non so che nelli occhi, che’n un punto / po’ far chiara la notte, oscuro il giorno”. O v. 5 *por honrar mais a nossa idade* imita 246,7 “gloria di nostra etate” junto com 29,26 “et quella in cui l’etade / nostra si mira”. Quanto ao sintagma *por meu mal* do v. 8, vejamos-se 23,3 “la fera voglia che per mio mal crebbe” e 62,4 “mirando gli atti per mio mal si adorni”.

A relação de intertextualidade fica bem clara comparando os versos iniciais *Da mais formosa Ninfa, que se banha / no cristalino Tejo*, com RVF 281,9-10 “Or in forma di nimpha o d'altra diva / che del più chiaro fondo di Sorga esca”. O *Tejo* corresponde, naturalmente, ao rio *Sorga*, mas sobretudo é preciso salientar a *iunctura* com “cristalino”, sugerida pela proximidade de “liquido cristallo” e “ninphe” em RVF 303,10.

Além disso, cabe sublinhar o desenvolvimento do par *formosa* e *fermosura*, a partir do petrarquiano “forma”; e a contiguidade das palavras *serras* e *passo* nos versos 4-5³², que remetem para RVF 110,3 “i passi intorno serra” (onde “serra” é forma verbal, e não substantivo): ao lado do decalque semântico, que reproduz o ‘significado’, existe portanto um decalque meramente fónico, que se realiza em virtude da força inercial do ‘significante’. Este processo é favorecido, no caso em apreço, pela alofonia.

Outro recurso estilístico de tipo fónico é a aliteração intervalada (*viva...vaa...vista*), que sublinha a presença-ausência da mulher amada, bem como os motivos correlatos da visão (7 *vã pintura*, 9 *doce imaginar*, 10 *doces vizões*) e da miragem ilusória ou do sonho (11 *que não me engana o meu desejo*): vd. RVF 129,42 “l' l' ò più volte (or chi fia che mi' l creda? / ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde / veduto viva, et nel tronchon d'un faggio / e'n bianca nube”; 129,50 “il dolce error”; 157,2 “mandò sì al cor l' imagine sua viva”, e, sobretudo, o terceto final do son. 281, 12-14 “or l'ò veduto [l'alto diletto, isto é, Laura morta] su per l'erba fresca / calcare i fior'com'una donna viva, / mostrando in vista che di me le' nresca”³³.

Quando o poeta regressa do sonho para recuperar a plena consciência de si mesmo (12 *Mas quando torno em mim, que só me vejo*), a estrutura em oximoro retoma então os motivos da presença-ausência (13 *tão longe ... tão perto*) e da visão, desta vez no sentido próprio, e não através dos olhos da mente (cfr. 12 *vejo* em rima, e 13 *via* diante da cesura). O modelo poder-se-á identificar com mais exactidão na canção “Di pensier in pensier...”: o v. 12, de facto, dever-se-á confrontar com RVF 129,30 “Poi ch'a me torno, trovo il petto molle / de la pietate” e 72 “qui veder pòi l' imagine mia

³² Cf. *aqüi entr'estas serras m'acompanha. / Aonde a cada passo com tamanha...* Tanto *acompanha*, no v. 4, como *banha* no primeiro verso, figuram como palavras em rima nos poemas de Petrarca. No que diz respeito ao sintagma *a cada passo*, trata-se de um decalque do petrarquiano “a ciascun passo” (RVF 15,1; 129,17; 243,9).

³³ Cf. *vã pintura* com RVF 151,11 “non pinto, ma vivo”; por 11 *não me engana o meu desejo*, cf. RVF 129,55 “un desiderio intenso” (em rima).

sola”; o v.13 com RVF 129,61 “[l bel viso] che sempre m’è sì presso et sì lontano”.

O soneto termina com a evocação do tema da alma do poeta, que abandona o corpo em direcção da mulher amada (14 *sem alma fico, qu’apos si me leva*, a confrontar com RVF 129,71 “Ivi è ’l mio cor, et quella che ’l m’ invola”)³⁴.

Os exemplos que acabamos de propor são simplesmente uma breve amostra para significar como a predilecção por algumas formas métricas mais raras pode constituir *per se* uma marca estilística preciosa. E como, efectivamente, o soneto, que é a forma mais experimentada e estereotipada da versificação europeia, adquiriu nova força e vitalidade na poesia portuguesa quinhentista, apesar do princípio da *imitatio* vigente nas teorias literárias daquela época.

[1993]

³⁴ Acresce um soneto bernardiano, onde são vivos os ecos da lírica de Petrarca, o décimo das *Flores do Lima*, que é construído entorno da sequência 5 *diamante*, 9 *claros raios* ... *vivo lume* 10 *crystal resplandente*. Dois tópicos de ascendência petrarquiana (v.8 *duras setas* e v.11 *fogo*) precedem a imitação pontual do último verso, *vencendo delle o natural costume* (cf. RVF 7,4 “nostra natura vinta dal costume”). Até no livro mais tardio, e de clara inspiração religiosa, *Várias rimas ao Bom Jesus* (dito também *Cancioneiro espiritual*, 1594), a escolha do esquema mais raro coincide com a recuperação do tema dos olhos (renovado no sentido mariano): veja-se, por exemplo, o soneto XVII, 1-8 *Dos vossos olhos sempre piedosos, / sempre cheos de graça, e de brandura, / de luz divina sempre clara e pura, / humildes, belos, graves, amorosos / volvei, Senhora, a mi os luminosos / divinos raios nesta noute escura: / guiai-me nestes mares furiosos / a vós, que sois do mar praia segura*.

IL GENERE DELLA *GLOSA* NELLE LETTERATURE IBERICHE DEL CINQUECENTO

Tra le forme poetiche tipicamente spagnole, e iberiche in generale, la *glosa* può considerarsi un ‘genere’ a parte intera, definibile più nell’intenzione implicita del termine con cui viene designato (appunto, *glosa*), che nelle forme metriche adottate o adottabili.

Nel corso della sua lunga storia, dai *cancioneros* quattrocenteschi al periodo barocco (“desde mediados del siglo XV hasta fines del XVII”)¹, la *glosa* ha inevitabilmente subito un processo di evoluzione, che si può schematizzare nelle tappe seguenti:

1. la quattrocentesca *glosa cortesana*, o *palaciana*, si articola in tre forme principali: la *glosa breve* (o *mote glosado*, cf. infra); la *canción glosada* (*cantiga* in portoghese)²; e la più estesa *glosa de romance*.
2. dal 1510 al 1580 circa, in epoca prima rinascimentista, poi manierista, si impongono due tipi di glosse: “la *glosa larga y amplia, docta, didáctico-religiosa, filosófica*”, che sostituisce la “*glosa de amor*”; e, dopo il 1560, la *glosa de romance*, che corrisponde ad un poema storico-narrativo.
3. a partire dal 1580 circa, scompare la forma lunga e si impone la *glosa classica*, cioè una *redondilla* di 4 versi, seguita da una *glosa* in versi brevi (cf. infra).

All’interno del genere *glosa*, gli unici tratti pertinenti si situano a livello di struttura. Qualunque *glosa* è formata di due parti: il TESTO, che è oggetto della *glosa*; e la GLOSSA propriamente detta, che interpreta il testo,

¹ Cf. R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981 [1962], pp. 330-339.

² L’argomento è quasi esclusivamente amoroso.

avendo l'obbligo non solo di citarlo, ma di incorporarlo in maniera organica³. Ciò implica, fra l'altro, l'obbligo per la glossa di riprendere lo stesso metro del testo, le stesse rime, e di avere un numero di strofe corrispondente al numero di versi del testo⁴.

Nella sua forma primitiva e più semplice, il testo, che prende in questo caso il nome di *mote glosado*, è costituito da un solo verso, e la glossa da una coppia di strofe, che obbligatoriamente includono la citazione del testo in sede finale. Es.:

Mote

No sé si puedo ni quiero

Glosa

[di Juan del Encina (1469-1539)]

Es la causa del bien amar
de la vida con que muero
que sólo por os mirar
a mi triste remediar
no sé si puedo ni quiero.

Vos sola tenéis poder
de remediar mi tormento,
vos sola podéis hazer
de mi tristura plazer,
y escusar mi perdimiento
y con todo mi penar
vos sois mi bien verdadero,
vos me podéis remediar
yo sin vos de mi gozar
*no sé si puedo ni quiero.*⁵

³ Per quanto riguarda l'organizzazione formale, la glossa appartiene alla famiglia delle «canciones de estribillo y cita», sia pure come variazione colta. Per le più antiche definizioni della glossa, cf. Juan del Encina, *Arte*, Madrid, 1893, pp. 811 ss., e soprattutto Rengifo, *Arte* [1592], 1628, p. 41.

⁴ In alcuni casi, l'estensione della glossa può essere dimezzata, se la glossa cita un verso all'inizio e uno alla fine di ogni strofe, oppure due versi insieme in chiusura di ciascuna strofe: casi abbastanza isolati, ma comunque esistenti accanto alle formule più diffuse.

⁵ Cf. H. Janner, *La glosa en el Siglo de Oro. Una antología*, Madrid, Colección ENE, 1946, n.º V, pp.12-13.

Mote

Só o mais triste me alegre

Glosa

[di Fernão Rodrigues Lobo Soropita, ca.1595]

O que ontem foi, já não he,
porque he tromenta a bonança
em que ey de ter confiança,
pois que nos brastos da fee
vi morta minha esperança ;
alli meu bem se acabou.
Mas desta ventura negra
inda este bem me ficou,
que a tristeza por que sou
só o mais triste, me alegre.

Depois que vi que perdia
sem culpa tam alta impreza,
a noyte tive por dia,
por tristeza, a alegria,
por alegria a tristeza ;
sempre o mal ao bem reziste.
Mas nesta ventura negra,
já todo meu bem consiste,
por alegre de ser triste
só o mais triste me alegre⁶.

La modalità di *glosa* forse più diffusa, e comunque considerata classica, è però – come detto – la *redondilla* di quattro versi, glossata in altrettante *coplas*, ciascuna delle quali cita, in chiusura, un verso della *redondilla*⁷. Vediamone un esempio.

⁶ Cf. *Cancioneiro Fernandes Tomás*, f.28r (1.^a metà sec.XVII).

⁷ Cf. R. Baehr, *Manual* cit., p. 333: “De entre el gran número de formas de la glosa, se impone a partir del último cuarto del siglo XVI un tipo con forma casi inflexible, que es el resultado de una evolución de más de cien años y que se puede considerar como el tipo clásico y más corriente. Como texto tiene una redondilla, que se interpreta en cuatro estrofas de diez versos (coplas reales o espinclas) con la cita del texto al final de cada estrofa”.

Glosa anónima

*Oh dulce suspiro mío!
No quisiera dicha más
que las veces que á Dios vas
hallarme adonde te envío.*

Ojos, que llorando estáis,
no cesen vuestras corrientes,
si con haceros dos fuentes
a mis penas aliviáis.
Y pues tal dicha lográis,
lágrimas del pecho frío,
caminad donde os envío;
y os pido que no ceséis,
hasta que a Jesús halléis,
oh dulce suspiro mío!

No os digo yo que lloréis
por aplacar mi dolor,
que es menosprecio de amor,
si en eso alivio tenéis.
Mas si por culpa lo hacéis,
ojos, no volváis atrás,
que es un remedio eficaz
sacar lágrimas del pecho;
mas si mal no haberia hecho,
no quisiera dicha más.

Pero si habéis ofendido
a un Señor que os ha criado,
ojos, llorad el pecado,
mostrándoos arrepentido,
y tú, suspiro advertido,
al mundo no vuelvas más,
queda en la gloria do estás,
porque acá son mis pecados
más cien mil veces doblados
que las veces que a Dios vas.

Y pues me dejas aqui,
y te vas de aquesta suerte,
procúrame allá la muerte,
porque no viva sin tí.
Hazme este favor a mí,
como de tí lo confío ;
o no digas que eres mío,
si me niegas este bien,
hasta que pueda también
*hallarme adonde te envió*⁸.

Ma il testo può, naturalmente, variare di estensione e, soprattutto, di natura.

Nel Cinquecento iberico, come ben si sa, non può essere tracciata alcuna frontiera netta fra le due grandi letterature, castigliana e portoghese, che vivevano ancora, per motivi storici e politici, in perfetta osmosi. I poeti dell'epoca sono nella gran parte bilingui, e alternano i due idiomi di referenza a seconda sia delle circostanze che del tipo di composizione poetica.

Così, i grandi collettori di poesia cinquecenteschi, che si definiscano *cartapacios poéticos* alla maniera castigliana, o *livros de mão* alla maniera portoghese, accolgono e mescolano senza alcuna remora poesie nell'una e nell'altra lingua.

Contemporanea è anche l'assunzione di modelli italiani, che rivoluziona il panorama della lirica iberica a partire dal 1520 circa. Questo non è certo un caso. Che la stagione della poesia *palaciana*, o *cortesana*, fosse ormai giunta al suo termine, lo dimostrano le due antologie 'gemelle', messe a stampa nello stesso giro di anni: al *Cancionero general* di Hernando del Castillo (1511) risponde infatti il *Cancioneiro geral* di Garcia de Resende (1516), l'uno e l'altro raccolti con l'intento di selezionare e preservare il patrimonio poetico quattrocentesco, che aveva ormai esaurito la sua fase vitale.

Sempre intorno al 1520, cominciano i viaggi in Italia dei principali esponenti della cultura iberica, da Sá de Miranda a Garcilaso, e, all'inverso, i lunghi soggiorni di letterati italiani nelle corti spagnole (è il caso di Navagero e Castiglione, per non citare che due dei più importanti veicoli di 'italianità' nella Spagna di Carlo V).

⁸ Cf. H. Janner, *La glosa en el Siglo de Oro* cit., n.º XVII, pp. 33-34 : después de 1550.

La glossa non può rimanere indenne di fronte a tante novità ; accanto ai *molde tradicionales*, che non scompariranno nemmeno in pieno rinascimento e manierismo, si afferma un nuovo tipo, del tutto inedito, di glossa, che sarà specificamente oggetto di questa comunicazione : la glossa di un sonetto.

L'innovazione è di grande rilievo. Intanto, per la complessità e la lunghezza del testo ; poi, per l'obbligo inerente di glossarlo in endecasillabi all'italiana (e non più nell'ottosillabo tradizionale). Si richiede dunque una perfetta padronanza del nuovo verso, e la capacità di sviluppare una glossa di ampio respiro: perché, altra novità, l'interpretazione e amplificazione del sonetto si articola normalmente in ottave, più raramente in lire⁹. Ne risulta un inedito – e impressionante – tipo di glossa che si snoda su ben 14 ottave, oppure su 14 lire, per un totale di 112, o 70 endecasillabi, rispettivamente.

Questo esperimento si rivela eccezionale sotto diversi aspetti. In primo luogo, l'innesto dello stile italiano (qui rappresentato dal sonetto) nella tradizione iberica della glossa produce, finalmente, qualcosa di ibrido, meno distante dalle ottave dell'Ariosto e dalle odi di Bernardo Tasso, che non dalle glosse di Juan del Encina o di Sá de Miranda.

A differenza del *mote* isolato, o della *redondilla* anonima, il sonetto scelto come testo da glossare è, di solito, opera di un autore noto, anzi, famoso, al quale la glossa rende, in certo senso, omaggio. E non meraviglia che, fra i poeti più glossati, si ritrovino sempre gli stessi grandi nomi: Jorge Manrique, Garcilaso, Boscán, Camões (più o meno apocrifo).

Molto spesso, non solo i codici e le stampe antiche, ma anche i pochi studiosi moderni, che si sono interessati a questo specialissimo capitolo della glossa cinquecentesca, attribuiscono a torto la glossa al poeta che ne è invece l'oggetto. La falsa attribuzione rimbalza poi nei manuali di letteratura

⁹ Si fa qui riferimento alla *lira* detta *garcilasiana*, perché introdotta in Spagna da Garcilaso con l'unico esempio della canción V “Se de mi baja lira” (intitolata *Ode ad florem Gnidi*). Non sarà inutile ricordare, ancora una volta, che l'invenzione della *lira* spetta in realtà a Bernardo Tasso, che arrivò a Napoli (alla corte di Ferrante Sanseverino, principe di Salerno) nel 1532, cioè nello stesso anno in cui anche Garcilaso si stabilì nella città partenopea. La *flos Gnidi*, dedicatoria dell'ode garcilasiana, non è altri che Violante Sanseverino: questo a sancire la giunzione inscindibile fra l'ode tassiana e la lira del poeta toledano. Sull'argomento cf. B. Spaggiari, “L'adattamento di metri italiani nella poesia iberica del Cinquecento: l'ode e il sonetto”, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, I. *L'italiano in Europa*. Atti del XXI Convegno interuniversitario di Bressanone (2-4 luglio 1993), a cura di F. Brugnolo e V. Orioles, Editrice ‘il Calamo’, Roma, 2002, pp. 71-81.

e di metrica, aggiungendo confusione ulteriore in un campo dove spesso già viene di fatto instaurata un'indebita equivalenza fra imitazione, rifacimento, e glosa propriamente detta.

Un'altra, non trascurabile, fonte di fraintendimenti è la differente realtà che corrisponde al termine 'canzone' nella lirica italiana e in quella iberica. Quando si legge, nella monografia di Janner¹⁰, che Garcia de Resende ha glossato in 10 strofe (*décimas*) una canzone di 10 versi, occorre rapportarsi al quadro referenziale della poesia *cancioneril*: la *canción* castigliana, e la corrispondente *cantiga* portoghese, nulla hanno a che fare con la canzone di tipo petrarchesco. Nonostante questo, è opinione diffusa, puntualmente ripresa da Janner, che l'iniziatore della *glosa de canción* sia il Petrarca stesso con *RVF* 70 "Lasso me", che è notoriamente una 'canzone a citazioni', e non una 'glosa di canzone'. Questo curioso travisamento potrebbe aver avuto origine dall'edizione aldina del 1514, che contiene la famosa *appendix aldina* con le tre canzoni di Cavalcanti, Dante e Cino citate in "Lasso me"; questa edizione del Petrarca ebbe dodici ristampe in dieci anni, dal 1514 al 1524, raggiungendo un'amplissima diffusione¹¹.

Nel caso del sonetto e della glosa relativa, sia essa in ottave o in lire, due sono dunque gli autori implicati, il 'glossato' e, per così dire, il 'glossante'. Inutile aggiungere che la citazione inserita nella glosa funge da testimone indiretto per la tradizione del sonetto glossato, offrendo spesso varianti sostanziali (fattore, questo, tutt'altro che trascurabile per autori del calibro di Garcilaso o Camões)¹².

L'evidenza raccolta esaminando i principali autori di lirica iberica del Cinquecento, nonché i più importanti *livros de mão*, editi e inediti, della stessa epoca, non raggiunge le dieci unità. Ma, se non la quantità, certo la qualità dei reperti merita ogni attenzione: fra i sonetti glossati in ottave, due sono

¹⁰ L'unica a tutt'oggi esistente, benché risalga all'immediato dopoguerra, cf. supra, nota 5. Dello stesso autore, si veda anche "La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas", in *Revista de Filología Española*, XXVII, 1943, pp. 181-232.

¹¹ Cf. D. De Robertis, "L'Appendix Aldina e le più antiche stampe di rime dello stil novo", in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXI, 1954, pp. 464-500 (poi in *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 27-49). Nel prologo "Aldo agli lettori", si legge: "Le tre canzoni di Guido Cavalcanti, Dante e Cino, li principii delle quali sono citati in la canzone 'Lasso me...?', mi persuado siano da molti desiderate: perciò anco quelle vi ho voluto dare a leggere".

¹² Non sempre, infatti, nel manoscritto si riproduce per intero il sonetto prima della glosa corrispondente: più facilmente se ne cita solo l'*incipit*, seguito dal nome dell'autore.

infatti di Garcilaso, due di Camões (apocrifi), uno di Fernão Rodrigues Lobo Soropita; fra i sonetti glossati in strofe di lira, uno è di Boscán, l'altro di Hernando de Acuña.

E, pur essendo difficile proporre, per gli esempi individuati, un ordinamento cronologico (se non genericamente *post quem*), i dati esterni sembrano indicare un periodo abbastanza ristretto, in cui la moda si impose fra i poeti iberici: cioè, l'ultimo quarto del sec.XVI.

Vorrei soffermarmi sul caso piú interessante e controverso: il sonetto *Horas breves de meu contentamento*, per il quale l'esistenza di varie glosse permette, con ogni probabilità, di risolvere il problema attributivo. Ripropongo il testo di questo bellissimo sonetto secondo la versione messa a stampa da Diogo Bernardes nel 1597¹³:

Soneto LXXV

Horas breves de meu contentamento
 Nunca me pareceo, quando vos tinha,
 Que vos visse tornadas tão asinha
 Em tão compridos dias de tormento.
 Aquellas torres que fundey no vento
 O vento as levou ja que as sostinha,
 Do mal que me ficou, a culpa he minha
 Que sobre cousas vãs fiz fundamento.
 Amor com rosto ledo, e vista branda
 Promete, quanto delle se deseja,
 Tudo possivel faz, tudo segura:
 Mas des que dentro n'alma reina e manda,
 Como na minha fez, quer que se veja
 Quão fugitivo he, quão pouco dura.

Questo "afamadíssimo" sonetto (come lo definisce Vítor Manuel de Aguiar e Silva, uno dei massimi specialisti del manierismo portoghese), è trasmesso da almeno 14 testimoni manoscritti. Anonimo nei codici piú antichi, viene attribuito a Diogo Bernardes o a Camões nei mss. settecenteschi; ma due esemplari della Biblioteca Nacional di Lisbona lo danno all'Infante D. Luís (morto, senza storia, nel 1555).

¹³ Diogo Bernardes, *Rimas várias. Flores do Lima*, Em Lisboa, Impresso por Manoel de Lyra, Anno M.D.XC.VII. A custa de Estevão Lopes mercador de livros: alla p. 132.

L'escussione delle glosse esistenti permette in primo luogo di restringere l'arco di tempo in cui il sonetto fu al centro dell'attenzione: le date certe si raggruppano, infatti, in una decina d'anni, dal 1597 al 1607. Sono passati vari decenni dalla morte di D. Luís, e le pochissime poesie inedite che di lui restano non superano lo stadio di modesti esercizi di composizione. Difficile, in queste condizioni, assumere seriamente l'attribuzione del sonetto all'infante.

Le glosse di *Horas breves* sono tutte di autore noto (fatto, questo, relativamente raro): si tratta, rispettivamente, di André Falcão de Resende (ante 1599)¹⁴, Baltasar Estaço (1604)¹⁵, Fernando Álvares de Oriente (1607)¹⁶ e Fernão Rodrigues Lobo Soropita. È soprattutto quest'ultima che ci interessa a fini attributivi.

Secondo le testimonianze contemporanee, infatti, Soropita è l'editore e prefatore della *princeps* delle *Rime* di Camões (*Rhythmas* 1595). Ora, la prima edizione del sonetto *Horas breves* è del 1597: esso compare nel volume *Rimas várias. Flores do Lima* di Diogo Bernardes, curato dallo stesso autore¹⁷.

¹⁴ Appartenente ad una delle più illustri famiglie di letterati portoghesi del sec.XVI (è figlio del Garcia de Resende organizzatore del *Cancioneiro geral* del 1516, e nipote dell'umanista L. André de Resende), questo poeta, tuttora inedito, rappresenta la corrente anti-petrarchista di ispirazione classica (Orazio, in particolare, di cui fu eccellente traduttore), nella linea tracciata in Italia dall'Ariosto delle *Satire* e, soprattutto, da Bernardo Tasso. Chi scrive sta approntando l'edizione critica dell'opera completa di questo autore, per la collana «Obras Clássicas da Literatura Portuguesa» [Lisboa, Colibri, 2009].

¹⁵ Baltasar Estaço (nato ad Évora nel 1570) fu poeta volgare e latino, formatosi nelle università di Évora e di Coimbra. Di ispirazione manierista, "canta o fluir do tempo e as vaidades do mundo, com reminiscências camonianas". Cf. *Poesia Varia. Sonetos. Canções. Églogas e outras rimas compostas por* Baltezar Estaço, Em Coimbra, na officina de Diogo Gomez Loureiro, a 14 de Agosto de 1604: la glossa al f.94r.

¹⁶ Fernão (ou Fernando Álvares) do Oriente (n.1530), poeta manierista esperto in giochi concettuali e verbali, muore prima del 1607, data in cui si pubblica la sua opera, esplicitamente indicata come postuma. La *Lusitânia transformada* è un "romance pastoril" ispirato alla *Arcadia* del Sannazaro, di cui riproduce esattamente la struttura. Per il testo della glossa, cf. *Lusitania Transformada*, Lisboa, 1607, L.I, p.143 (Prosa 126).

¹⁷ Non sarà inutile ricordare che, a causa della pesantissima censura in vigore, tutta la produzione lirica (intendasi: amorosa) del Cinquecento portoghese rimase inedita fino appunto al 1595, data dell'edizione postuma delle *Rime* di Camões. Solo a quel punto, e sulla scia del successo del vate nazionale, cominciarono timidamente ad apparire altre stampe di versi lirici, fino ad allora costretti ad una circolazione esclusivamente manoscritta; cf. B. Spaggiari, "La censure dans la transmission de l'oeuvre de Luís de Camões", in

Sembra fortemente improbabile che, subito dopo l'uscita delle *Rime* di Camões, Bernardes si sia appropriato di un sonetto camoniano, inserendolo nella stampa delle sue liriche. E ancor più inspiegabile sarebbe il silenzio di Soropita, autore di una delle glosse: se il sonetto fosse stato di Camões, Soropita lo avrebbe inserito nelle *Rime*, almeno all'altezza della seconda edizione (*Rimas* 1598), o ne avrebbe esplicitato posteriormente l'attribuzione. Invece, il sonetto contestato viene incluso nella lirica camoniana solo molto più tardi¹⁸, quando ormai è iniziata la fase teratologica di dilatazione del *corpus*¹⁹.

La glossa, in questo caso, serve dunque come testimonianza esterna nella questione attributiva, confortando la paternità di Diogo Bernardes.

[2003]

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 l'Université, 2000, pp.101-109. Lo stesso Diogo Bernardes, fra i pochi autori cinquecenteschi che poté vigilare personalmente l'edizione della propria opera, aveva in precedenza dato alle stampe soltanto la 'poesia ao divino' (*Várias Rimas ao Bom Jesus*, 1594).

¹⁸ Nell'edizione del 1668, a cura di Álvares da Cunha.

¹⁹ Limitandosi a considerare i sonetti, si passa dai 63 della *princeps* ai 400 dell'ultima edizione (Berardinelli, 1980). Il più recente tentativo di razionalizzare il canone, e di ridurre il *corpus* a dimensioni possibilmente più vicine a quelle originarie, si deve all'infaticabile operosità dello studioso brasiliano Leodegário A. de Azevedo Filho, che ha intrapreso una nuova edizione critica della *Lírica* di Camões, prevista in otto volumi (Lisboa, INCM, 1985-).

DICIONÁRIOS E PALAVRAS

A LEXICOGRAFIA PORTUGUESA DAS ORIGENS AO SÉCULO XVIII

Apresentamos de seguida uma breve resenha histórica da lexicografia portuguesa, desde as origens até ao século XVIII, adoptando como critério uma constante comparação com as obras lexicográficas que no mesmo lapso de tempo se realizavam nos outros países europeus¹. Esta perspectiva comparativa visa integrar a experiência lexicográfica portuguesa no âmbito comum das grandes línguas de cultura da Europa, a fim de mitigar o juízo redutor a que habitualmente está votada².

A lexicografia é, ao mesmo tempo, uma prática e uma ciência. Uma prática, no sentido em que utiliza as técnicas mais adequadas para preparar, organizar e editar um dicionário. Uma ciência, porque tem como pressuposto necessário uma reflexão metodológica que abrange muitos aspectos da linguística. Poder-se-á portanto dizer que a lexicografia não produz apenas os dicionários, mas também aperfeiçoa a pesquisa metalinguística³.

¹ O presente ensaio – inédito – reelabora, ampliando-o, o texto apresentado numa mesa redonda integrada nas actividades do XXX Congresso Brasileiro de Língua e Literatura organizado por Leodegário A. de Azevedo Filho (Rio de Janeiro, Julho de 1998). Nessa mesma mesa participou António Houaiss, pouco antes de falecer sem ter visto publicado o monumental Dicionário que traz o seu nome. É, portanto, dedicado à memória de António Houaiss este modesto exercício de metalexiconografia.

² Vejam-se, por exemplo, as afirmações seguintes: “A lexicografia e a dicionarística estão ainda numa fase bastante atrasada em Portugal” (Ferreira 1988, p. 238); “O panorama da lexicografia portuguesa é reconhecidamente modesto, sobretudo quando comparado com o das outras grandes línguas europeias” (Verdelho 1993, p. 829); “A lexicografia portuguesa é uma das mais modestas entre as grandes línguas europeias” (Verdelho 1994, p.685) [Cumpra aqui lembrar que tanto o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* como o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa não vieram a lume antes, respectivamente, de 2000 e 2001].

³ A lexicologia, pelo contrário, é uma disciplina científica assaz recente, que visa o estudo das unidades lexicais da língua, tanto no seu aspecto semântico propriamente dito

Para além de ser um objecto de uso comum, com propósito eminentemente pedagógico e didáctico, o dicionário é, e terá inevitavelmente de ser uma obra de referência linguística e cultural para toda a comunidade de falantes que se reconhecem numa mesma língua, nacional ou supranacional.

Com base nesta consideração preliminar, poder-se-á explicar o facto de que o dicionário – o ‘livro-dicionário’ no sentido comum do termo – apareceu numa época relativamente recente na história da lexicografia.

Antigamente, tanto no latim clássico e tardo-medieval, como em todas as línguas românicas que se desenvolveram ao longo da Idade Média, existiam apenas glossários, ou seja, palavras difíceis ou raras em rol, que necessitavam explicação através de sinónimos mais difundidos e compreensíveis, ou até por meio de uma perífrase que constitui, de facto, o antecedente histórico do verbete moderno.

Assim, no que diz respeito à produção pré-lexicográfica, em Portugal conservam-se manuscritos do *Elementarium* de Papias (séc. XI), do *Liber derivationum* de Ugucione da Pisa (fins do séc. XII) e do *Catholicon* de Giovanni Balbo (1286): trata-se de obras de procedência monástica, organizadas na Itália e logo divulgadas na rede das escolas medievais de toda a Europa. É provável que, pelo menos desde o século XIII, houvesse em Portugal uma produção do mesmo tipo, ou seja, glossários e outros materiais de apoio para o estudo do latim. Infelizmente, conserva-se apenas um documento bastante tardio, do começo do século XIV, que se compõe de uma listagem de cerca de 3000 verbos latinos, a que foram *a posteriori* acrescentadas, por outra mão (séc. XVI?) as formas equivalentes em português. A sua importância é mais significativa para a história da língua, do que para o campo específico da lexicografia⁴.

O dicionário, no sentido actual do termo⁵, só surge no momento em que uma língua, que vai sendo cada vez mais usada no seu registo escrito,

(semântica estrutural) como no que concerne à forma (fono- e morfologia) e às relações entre léxico e sintaxe. Mais recente ainda, pois o seu rápido desenvolvimento data de uma dúzia de anos, é a chamada metalexicografia, a saber, a pesquisa sobre os dicionários. O que a partir do século XVI se exprimia nos prefácios dos vocabulários como reflexão e apresentação do próprio trabalho, desde 1945 tornou-se um novo campo da linguística aplicada, com as obras já clássicas de Julio Casares, Bernard Quemada e Josette Rey-Debove.

⁴ Trata-se de um manuscrito alcobacense, que Henry Carter editou em 1953, hoje conservado na Biblioteca Nacional de Portugal.

⁵ Do ponto de vista etimológico, de facto, ‘dicionário’ deriva da locução tardo-latina (*liber dictionarius* ‘livro que contém *dictiones*, palavras e expressões’. Por conseguinte,

adquire o estatuto de veículo de comunicação por escrito, para além do seu uso oral. Como tal, nela reconhece o próprio meio de comunicação interpessoal, social e cultural, uma larga comunidade de falantes.

Na história europeia, este momento geralmente coincide, por um lado, com a criação ou a consolidação de entidades político-administrativas organizadas como estados; por outro lado, com a invenção e difusão da imprensa (cuja importância capital não pode ser ignorada no que concerne quer à realização quer à divulgação do livro-dicionário). Estas condições estão todas reunidas no século XV, quando, na esteira dos estudos humanistas, a lexicografia começa a estruturar-se como disciplina autónoma.

O primeiro dicionário impresso foi, como é sabido, o bilingue latim-espanhol de Alfonso Fernández Palencia, em 1490. Para além do seu primado cronológico, convém destacar dois aspectos significativos desta obra: primeiro, a sua falta de originalidade, visto que a compilação de Palencia deriva directamente do vocabulário latino de Papias, acima citado, do qual facilita apenas uma tradução para o castelhano; em segundo lugar, o facto de ser, este, um dicionário bilingue, e não monolíngue.

Com efeito, a par de Palencia, toda a sucessiva lexicografia da época humanista limitar-se-á a produzir exclusivamente dicionários bilingues, em que se põe em confronto o latim com uma das várias línguas vernáculas. São, em princípio, obras de apoio à compreensão do latim, até então única língua literária supranacional reconhecida em toda a Europa. Os autores que se aplicam à lexicografia bilingue, no momento em que registam, marcando-as, quer a diversidade do latim quer a sua natureza de língua morta, tomam consciência de ter ao seu dispor uma língua autónoma, a vernácula, que finalmente alcançou a dignidade de língua de cultura e de intercâmbio, conjuntamente com o papel – mais ou menos oficializado – de língua ‘nacional’.

Ainda nos fins do séc. XV, outro espanhol, Antonio de Nebrija, editou um dicionário latim-castelhano (em 1492) e castelhano-latim (em 1495); obra de referência essencial ao longo do século seguinte, e monumento da lexicografia humanista, o dicionário de Nebrija é também o

dictionarium como nome autónomo aparece apenas na Idade Média, e, nas várias línguas românicas, é também um neologismo evidentemente tardio. Só desde os fins do século XVIII, ‘dicionário’ assumiu em português o estatuto de termo especializado para designar o manual metalinguístico que todos conhecem.

primeiro bilingue que tem dupla articulação: de uma língua para outra, e vice-versa⁶.

A produção exclusiva de dicionários bilingues – com, e sem, o latim – continua a caracterizar a lexicografia ao longo do século XVI. Se, na França, Robert Estienne publicou, em 1539, o primeiro *Dictionnaire français-latim*, na América latina Fray Alonso de Molina deu à estampa, em 1571, um precioso *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* (ou seja, nahuatl), ainda hoje reeditado⁷. Na Inglaterra, John Florio organizou o primeiro dicionário inglês-italiano, que saiu em 1598 com o título, muito sugestivo, *A World of Words*, ‘um mundo de palavras’. E, logo no dealbar do século XVII, foram publicados na França mais dois dicionários bilingues, espanhol-francês, um por Jean Pallet (*Dictionnaire tres ample de la langue Espagnole et Françoisé*), e outro por César Oudin (*Thresor des deux langues Françoisé et Espagnolle, & Espagnolle et Françoisé*)⁸.

Precisamos, então, de esperar até ao século XVII para ver surgir, no espaço de poucos anos, entre 1606 e 1612, os primeiros grandes dicionários monolíngues, isto é, o *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne* de Nicot (1606); o *Tesoro da lengua Castellana* de Sebastián de Covarrubias (1611), e o *Vocabulario della Crusca* da homónima Academia italiana (1612)⁹.

Nesta época assistimos a uma alteração do cariz primordial do dicionário para verdadeiro manifesto da especificidade cultural de cada país. Até mesmo no título (*Thresor*, *Tesoro*) se imita a tradição do *Thesaurus* latino, o que implica, por um lado, a noção de uma língua ‘nacional’ que tem igual dignidade em relação ao latim; e, por outro lado, a percepção de possuir um património lexical que é riqueza comum e, como tal, tem que ser cuidadosamente recolhido e conservado.

Neste sentido, o caso da França revela-se exemplar. Fala-se muito do culto da língua (“la religion de la langue”), que ainda hoje preside à

⁶ Numa secção, o dicionário propõe, de facto, a listagem do léxico latino com os seus equivalentes em castelhano, e, noutra secção, a listagem do léxico castelhano com os seus equivalentes em latim.

⁷ O dicionário de Molina dá conta dos novos horizontes linguísticos que se abriram na época dos descobrimentos.

⁸ Os vocabulários de Pallet e Oudin, saindo quase contemporaneamente, testemunham do papel político e económico que, a partir do chamado Siglo de Oro, impôs a Espanha como interlocutor imprescindível ao nível internacional.

⁹ *Crusca* significa ‘farelo’: com efeito, a Academia foi fundada em Florença, no ano de 1582, com o objectivo declarado de filtrar a língua dos barbarismos.

política de defesa do francês contra o uso generalizado do inglês enquanto língua internacional de intercâmbio. Ora bem, esse sentimento quase religioso da língua nasce precisamente nos fins do século XVII, reflectindo-se em três dicionários primorosos que viram à luz entre 1680 e 1694: o de Richelet (1680), o de Furetière (1690), e *Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy* (1694).

Estes grandes dicionários tardo-seiscentistas são o resultado de uma autêntica guerra entre a Academia, que desde 1674 detém oficialmente na França o monopólio da língua e de toda actividade lexicográfica, e os dois eruditos, Richelet e Furetière, que trabalham sozinhos, contestando o poder central que obsta ao cumprimento das suas empresas solitárias. Portanto, ambos serão compelidos a publicar no estrangeiro, Richelet na Suíça e Furetière na Holanda. Outrossim, várias centenas de exemplares dos seus dicionários serão levadas a queimar enquanto livros heréticos.

Por seu lado, *Le Dictionnaire de l'Académie* encarna desde logo o ideal de unicidade e de universalidade da língua francesa, que está pela primeira vez inscrita e fixada pelos académicos na sua forma mais sublime (“le bel usage”). Entre o poder político e o poder académico a simbiose é perfeita¹⁰.

Antes de prosseguirmos para a análise específica da lexicografia portuguesa dos séculos XVI a XVIII, vale a pena aventar uma primeira reflexão: neste percurso ao longo dos séculos, destaca-se o facto de que a produção de dicionários não é constante e contínua no tempo. Ao invés, a actividade lexicográfica coincide com momentos históricos bem demarcados, porque se torna expressão de uma necessidade cultural e política que se faz peremptória em algumas circunstâncias da vida de uma nação¹¹.

O mesmo fenómeno de convergência temporal que marca – como acabamos de ver – o século XVII, caracteriza um outro período evidente

¹⁰ É curioso notar que os exemplos do dicionário da Academia não procedem de citações de autores considerados modelares para o uso correcto da língua, mas apenas dos próprios académicos. Como está claramente explicado na epístola dedicatória, deve-se ao facto de serem os académicos alguns dos “plus celebres orateurs & ... plus grands Poëtes” que ilustram a língua francesa : não admira, então, que “on a creu s'en devoir tenir à leurs sentimens”.

¹¹ Só no século XX assistimos finalmente ao rescindir desta ligação tão profunda entre as vicissitudes da língua e as do(s) estado(s) que nela se identificam. Isso aconteceu, nomeadamente, devido ao desenvolvimento extraordinário da linguística a partir dos anos sessenta, com a difusão das obras teóricas de Ferdinand de Saussure e o seu revolucionário conceito de língua como ‘sistema’.

da lexicografia europeia, em que se concentra, em dez anos apenas, uma produção de obras monumentais: é a época do Romantismo, em que os filólogos e os linguistas do séc. XIX se constituem intérpretes das instâncias nacionalistas, buscando na matriz comum, latina ou indo-europeia, as raízes da própria história¹².

O quadro anteriormente delineado, nas suas linhas mais gerais, põe nitidamente em evidência três etapas fundamentais na história da lexicografia pré-moderna, que correspondem, respectivamente, ao Humanismo (séc. XV-XVI), ao Iluminismo (séc. XVII-XVIII) e, enfim, ao Romantismo (séc. XIX).

Dentro destes parâmetros cronológicos e culturais, qual é o papel da lexicografia portuguesa? Poder-se-á antecipar, desde já, que a periodização proposta vigora também no que diz respeito a Portugal, com apenas um *décalage* de poucos anos, que não afecta, de maneira nenhuma, a semelhança tipológica.

1. A data de 1562 marca o início da lexicografia portuguesa, com um pequeno dicionário bilingue português-latim, composto por cerca de 12.000 entradas: o *Dictionarium ex Lusitanico in Latinum Sermonem* (Lisboa, 1562) do humanista Jerónimo Cardoso [c. 1500 - c. 1569]¹³. Para além das equivalências latinas, Cardoso fornece uma abundante exemplificação das formas vernáculas, atestando desta maneira o esforço de reflexão metalinguística, que já então atenta meticulosamente nos casos de sinonímia, de polissemia, ou de valores semânticos peculiares, determinados pelo contexto. Mesmo faltando-lhes qualquer citação ou remissão para *authoritates*, os verbetes de Cardoso são enriquecidos pela ampla exemplificação em frases. Por exemplo, na secção *De litera A*, encontram-se não apenas verbetes constituídos por uma palavra portuguesa e o seu equivalente latino (do tipo

¹² Por volta de 1850, começam a ser publicados os dicionários dos irmãos Grimm (*Deutsches Wörterbuch*, 1854-1971: note-se que o último volume saiu 117 anos depois do primeiro), dos franceses Littré e Larousse (respectivamente, em 1863- e 1864-, durando dez anos), e do russo Vladimir Dahl (1863-). Em 1858, começa também a ser organizado o *New English Dictionary*, cuja publicação, iniciada em 1884, chegou ao fim 37 anos mais tarde. O século XIX termina com a publicação do último grande *Dictionnaire général de la langue française du commencement du XVII^e siècle jusqu'à nos jours*, por Hatzfeld – Darmsteter-Thomas (Paris, 1890-1900).

¹³ Hieronimi Cardosi Lamacensis *Dictionarium, ex lusitanico in latinum sermonem*, Ulissypone: ex officina Ioan. Aluari, 1562.

« *Anam. Pumilio, onis. vel pumilus* »¹⁴, mas também séries em que a mesma unidade lexical surge em contextos diferentes, tendo então correspondentes latinos igualmente diferenciados:

Acompanbar. Comitor, iris, stipo, as.
Acompanbar de casa para fora. Deduco, is.
Acompanbar de fora para casa. Reduco, as.
Acompanbador. Stipator, oris.
Acompanbador com armas. Satelles, satellitis.

Não obstante a modéstia das suas dimensões, o dicionário de Cardoso revela-se, portanto, mais do que uma simples listagem de palavras com os seus equivalentes. A riqueza de informação no que respeita à língua vernácula faz desta obra um documento essencial para a história da língua portuguesa, e não apenas para a sua lexicografia. Pelas suas características, e pela qualidade intrínseca do trabalho, o dicionário de Cardoso pode ser considerado como o padrão de todas as obras lexicográficas subsequentes.

Uma redacção póstuma do dicionário de Cardoso, ampliada e reeditada por Sebastião Stockammer (Coimbra, 1570), serviu de manual escolar e tornou-se uma fonte elementar de referência quer para o estudo do latim, quer como modelo da escrita para o léxico da língua portuguesa¹⁵. Na parte novamente acrescentada, ou seja, do latim para o português, os sintagmas estão dispostos conforme a série alfabética, por exemplo:

Ab aure. O Escrivão da puridade.
Ab epistulis. O rapaz que serve para levar cartas.
Ab integro. Desde principio.
Abire e medio. Morrer.
Abire ab oculis. Desaparecer.
Abire rem in fumum, & cinerem. Tornar-se a fazenda em cinza, & em fumo.

¹⁴ “Anão” vai ser o verbete-base da comparação entre os vários dicionários que são objecto desta contribuição.

¹⁵ *Dictionarium latinolusitanicum & vice versa lusitanico latinum: cum adagiorum ferè omnium [...] perutili expositione [...] | novè omnia per Hyeronimum Cardosum Lusitanum congesta; recognita vero omnia per Sebast. Stockhamerum Germanum [...].* Conimbricæ: excussit Ioan. Barrerius, 1570. Sobre o assunto, vd. Paul Teyssier, “Jerónimo Cardoso et les origines de la lexicographie portugaise”, in *Études de Littérature et de Linguistique*, Paris, Gulbenkian, 1990, pp.199-230.

2. Logo no início do século XVII, precisamente em 1611, surge o dicionário bilingue latim-português de Agostinho Barbosa, *Dictionarium Lusitanico-Latinum iuxta seriem alphabeticam*¹⁶, que apresenta uma curiosa fusão na ordenação das entradas, em parte alfabética e em parte etimológica, no sentido em que Barbosa agrupa as palavras derivadas do mesmo radical, propondo até exemplos da sua contextualização¹⁷. Além desta ordenação, que reúne as palavras em famílias coerentes do ponto de vista etimológico, o dicionário de Barbosa representa um progresso no sentido em que, pela primeira vez, a mera correspondência entre palavras portuguesas e latinas anda suportada por exemplos tirados das *auctoritates*; por exemplo:

Abrir caminho. Patefacere viam, Cic. 5 Ver. Patefacere aditum, Cic. 2. de Orat.

Abrir mão de algia cousa. *i. deyxala*. Desisto, is, destiti, destitutum, p. cor. Derelinquo, is. Derero, is, p. cor. Ut desistere sententia, à sententia, vel de sententia, Cic. 4 Acad. 3. Offic. & Tuscul. 2.

ou, retomando o verbete-base da nossa comparação,

Anão. Pomilio, onis, gen. mascul. Pomilius, ij. Pomilio, onis. Vel, Pumilus, i, p.c. Pumilo, p.c. pumilonis, Plí. lib. I, cap. 49 & lib. 10. cap. 56. Columel. lib. 8. cap. 2. Statius lib. I. Sylva 6. Martial. lib. I 4.211. Si tantum spectes hominis caput, Hectors credas. Si stantem videas, Astianacta putes.

Anaã cousa. Nanus, a, um, Gell. lib. 19. c. 13. Pomilius, a, ium. Ut, Mula pomilia apud Martial. lib. 14. 203.

Note-se como a abonação não se limita a remeter para os passos latinos em que surge o vocábulo, mas pode até oferecer a citação integral do passo em questão, quando este apresenta um interesse particular (no caso, o epigrama de Marcial).

¹⁶ DICTIONARIVM | LVSTANICOLATINVM | IVXTA SERIEM ALPHABETICAM [...] Per Augustinum Barbosam Lusitanum. |[...]| Bracharae | Sub signo IESVS suprâ duabus Fortunis. | Typis, & expensis Fructuosi Laurentij de Basto. MDC.XI.

¹⁷ Por ex., col. 378: “Despor, aliás ordenar... / Despor arvores... / Desposição boa..., i. saude... / Bem desposto, i. estar bem desposto & ter saude... / Bem desposta cousa, i. que tem saude... / Má ou roym desposição, aliás pouca saude... / Mal desposta cousa, aliás doentia, & que tem pouca saude... / Bem desposta cousa do corpo, aliás bem feita do corpo... / Desposição do corpo... » (*apud* Verdelho 1994, p. 675).

Dever-se-á dar especial relevo ao *DICTIONARIUM ALIQUARUM REGIONUM, CIVITATUM, & Oppidorum, Fluviorum, Montium, & Locorum [...] ex probatis Auctoribus collectum*, que conclui o volume de Barbosa, incluindo uma nova paginação. Nele ficam reunidos várias dezenas de topónimos, em lista alfabética, acompanhados pelos equivalentes latinos, distinguindo até os que têm uma outra etimologia, o que faz desta secção do dicionário um instrumento de consulta inestimável; por ex. “**Aix**, cid. de França. *Aqua sextia*. // **Aix**, cid. de Alemanha. *Aquisgranum*”, “**Alcacer do sal**, vila de Portug. *Salacia. Urbs imperatoria cognominata*. // **Alcacer seguer**, vila do reyno de Fez. *Valone*”.

3. Antes da primeira metade do século XVII, vem a público outro marco fundamental da lexicografia, o *Thesouro da língua portuguesa* de Bento Pereira (1647)¹⁸, um dicionário bilingue português-latim com mais de 20.000 entradas. Sob o nome de Bento Pereira, oculta-se na verdade toda uma escola formada por professores e alunos da Universidade de Évora, que foram como ele ligados à Companhia de Jesus¹⁹.

O *Thesouro* vem, de facto, completar o precedente dicionário latim-português, publicado com o título de *Prosódia* já em 1634²⁰. As duas obras, o *Thesouro* e a *Prosódia*, formam assim um conjunto de excepcional importância na história da língua portuguesa e da dicionarística latino-portuguesa²¹.

Entre as suas características distintivas, dever-se-á salientar o ‘corpus’ muito rico e variado; a função modelar que teve para a lexicografia portuguesa subsequente; a circulação no meio escolar, por ser obra de apoio ao

¹⁸ *Thesouro da lingua portuguesa*, composto pelo Padre D. Bento Pereyra da Companhia de IESV [...], Em Lisboa, Na officina de Paulo Craesbeeck, & à sua custa. Anno 1647.

¹⁹ Não é necessário relembrar a intensa actividade lexicográfica promovida pelos Jesuítas, que se baseava no levantamento sistemático levado a cabo pelos missionários. Entre as obras que produziram (a saber, vocabulários de várias línguas transeuropeias), mereceria cuidadosa análise o *Vocabulario da Lingoa de Iapam com a declaração em Portugues, feito por alguns Padres e Irmãos da Companhia de Iesu*, Nangasaqui, 1603, que constitui um precioso documento para o conhecimento do léxico português no começo do séc. XVII.

²⁰ O título completo é *Prosodia in Vocabularium Trilingue, Latinum, Lusitanicum, & Hispanicum digesta. In qua dictionum significatio, et syllabarum quantitas expenditur [...]*, Eborae, 1634.

²¹ As obras lexicográficas que vão sob o nome de Bento Pereira completam-se com o *Florilegio dos modos de fallar, e adagios da lingua portuguesa... Pera se ajuntar a Prosodia, & Thesouro Portugues, como appendix ou complemento*, Lisboa, Craesbeeck, 1655. De facto, as três obras começaram a ser publicadas conjuntamente, num volume só, desde 1661.

ensino; a sua influência normativa sobre a língua culta; e, enfim, o seu valor documental na história quer da língua quer da cultura portuguesas.

O *Thesouro* de Bento Pereira corresponde, pelos critérios como pelo título, aos vários *Trésor* ou *Tesoro* que, na primeira década do século, como já foi dito, recolheram de maneira exaustiva o património lexical das grandes línguas europeias (francesa, castelhana e italiana)²².

Sob o ponto de vista técnico, o *Thesouro* de Bento Pereira, conforme a declaração que surge na página de rosto da primeira edição, “tem todos os vocabulos portugueses que trazem Cardoso & Barbosa, & de novo outros muytos mil, em tanta copia, que so os vocabulos acrescentados são outros tantos, & mais, que todos quantos tem os sobreditos Vocabularios. E assim pera que se veja a falta de vocabulario em que estavamos, com descredito de nossa lingoa, sendo injustamente de algũs julgada por menos copiosa, pode advertir o curioso leitor nos vocabulos que levão este sinal † porque nenhum deles traz o Vocabulario de Barbosa, que he o mais copioso [...]”.

Para além desta página de rosto, por si só falante, a primeira edição apresenta também um elenco dos “Autores portugueses os quaes todos se leram pera se fazer este dicionário”, em que pela primeira vez se supõe um património de autores ‘clássicos’, isto é, um cânone de autoridades da língua portuguesa. A leitura deste rol deixa, contudo, um sentimento de decepção pela raridade de autores literários frente às obras de cunho religioso, e mais precisamente jesuíta²³.

²² Se comparado com a produção europeia contemporânea, o dicionário de Bento Pereira evidencia alguma imperfeição sob o ponto de vista da técnica lexicográfica. No entanto, no panorama da lexicografia portuguesa da época, facilmente assumiria em exclusivo a tutela da escolarização do latim e da língua vernácula.

²³ Apenas em uma página, a lista abrange, na ordem patente, as obras a seguir: “Flos Sanctorum de Frey Diogo do Rosario. | Martyrologio em Portugues por algũs da Companhia de IESVS. | Catechismo em Portugues, pelo Padre D. Christovão de Mattos. | Catechismo do Archebispo Dom Bertholameu dos Martyres. | Constituições do Arcebispado de Goa. | M. Marullo em Portugues, por Frey Marcos. | Tratado da payção, por Frey Nicolao Dias. | Itinerario de Frey Pantalhão de Aveiro. | Vida de Sam Francisco Xavier, pelo Padre João de Lucena. | Dialogos de Frey Eitor Pinto. | Asia de João de Barros. | Ordenações de Portugal. | Primeira Parte da Monarchia Lusitana, por Frey Bernardo de Brito. | Laguna sobre Dioscorides. | O Vacabulario de Ieronymo Cardoso. | O Vacabulario de Agostinho Barbosa. | O Vacabulario Iaponico lusitano, feyto pelos Padres do Iapão. | Os contos de Trancoso. | Primeira parte das Chronicas, por Duarte Nunes de Leão. | As obras todas de Luis de Camões. | As obras de Diogo Bernardes. | Cerco de Dio, por Francisco de Andrade.

No atinente à técnica lexicográfica, é necessário fazer a distinção entre o *Thesouro* e a *Prosódia*. O primeiro limita-se a registar um número impressionante de entradas, com a correspondência latina ao lado mas sem aditar qualquer informação suplementar (etimologia, abonação, remissão para uma das obras de referência, etc.). A riqueza de entradas não compensa o minimalismo do verbete, reduzido quase sempre a uma linha só, onde a palavra vernácula acompanha o vocábulo latino sem mais; por exemplo:

pomar. *Pomarium*, *ii*.
 pomareyro. *Pomarii custos*.
 pomba. *Columba*, *ae*.
 pomba troquaz. *Columba torquata*.
 pomba mansa. *Columba cicur*.
 pombal. *Colombarium*.
 † pombinhas, flores. *Aquilegia*, *ae*.
 † pombinhos. *Pipiones*, *num*.
 pombo. *Columbus*, *i*. *Palumbes*, *is*.
 pombo troquaz. *Columbus torquatus*.
 pomo. *Pomus*, *i*.

Na *Prosódia*, pelo contrário, os verbetes integram não apenas as remissões para os autores latinos, mas também a indicação da quantidade das sílabas, que se torna essencial quer para a correcta leitura dos vocábulos, quer para a composição de versos em métrica latina. Veja-se, por exemplo, o verbe-base da nossa comparação (*Prosódia*, secção *P ante V*):

Pumilo, onis, *Pumilus*, *i*, *vel Pumilio*, *onis*, *o anão*. E nano. 1 com. 2 bre.
 Stat. I. Syl. 6. Mirantur pumilos ferociore. Mart. 14 213 Parma tibi scutum pumilionis erit.
 Pumilius, *ii*, *O mesmo*. 1. com. 2. bre. ex deriva²⁴.

| As grandes diligencias de mão, que nesta materia fez o Padre Manuel Barreto da nossa Companhia. | Tambem se aproveitou muito o author da industria, estudo, & erudiçam do senhor Manoel Severim de Faria Chantre da Sancta Sé de Evora, pessoa bem conhecida nestes Reynos em todo genero de letras, assi divinas como humanas”.

²⁴ As abreviaturas “com.” e “bre.” desdobram-se em “communis” (“sílabas anceps”), e “brevis” (“sílabas brevis”). Com efeito, *pumilus* tem uma primeira sílaba ancípita seguida por duas sílabas breves.

A desvantagem manifesta da *Prosódia* consiste na ordenação das entradas, que em princípio é alfabética, mas estruturalmente é organizada de modo a reunir famílias de palavras ligadas etimologicamente; por exemplo, o verbete do verbo TONDEO, ES..., inclui as palavras seguintes: “*Tonsor.../ Tonsorius.../ Tonsura.../ Tonstrix.../ Tonstricula.../ Tonsilla, ae...*²⁵/*Tonsilis.../ Tonsillae, arum...*²⁶”. Neste caso, portanto, para encontrar um vocábulo é preciso conhecer antecipadamente a sua etimologia.

4. Progredindo no nosso percurso, assim que se inicia o séc. XVIII encontramos a obra-prima do P.^e Rafael Bluteau (1638-1734). De origem francesa, como o próprio nome indica, mas nascido em Londres e educado na Itália, este Padre Teatino chegou a Portugal com trinta anos de idade e só a partir desse momento começou a aprender a língua portuguesa. Não obstante essa aprendizagem tardia, Bluteau conseguiu tão rapidamente uma perfeita mestria do português, que se tornou um orador exímio, e um dos mais fervorosos defensores do purismo e da normalização linguística.

O monumental *Vocabulário Portuguez e Latino* (Coimbra, 1712-1728) de sua autoria, que consta de 10 volumes in-folio, reúne no caso português um ‘corpus’ dos mais extensos (com efeito, aumenta cinco vezes mais o léxico dos dicionários até então existentes), enquanto assistimos o latim a ocupar uma posição quase subordinada.

Cada unidade lexical portuguesa é objecto de uma informação abundante e rica em pormenores, acompanhada por uma reflexão metalinguística. Para além das entradas, o pensamento teórico sobre a língua e a lexicografia, que reflecte as posições comuns na época, exprime-se prolixamente nas páginas introdutórias e nos posfácios que acompanham o vocabulário.

Munido da sua experiência internacional, Bluteau inscreve-se cientemente na tradição portuguesa de “os Barbosas, os Cardosos, os Pereiras”, reivindicando para a língua portuguesa uma autonomia que, naquele tempo, lhe seria possivelmente recusada.

A “maior parte dos estrangeiros” – escreve – considera que o português não é “língua por si”, mas apenas uma “corrupção do Castelhana”. Contra esta opinião, tão incorrecta quanto comum, Bluteau replica: “As

²⁵ Sing. fem. com sentido “A estaca onde se ata a barca”.

²⁶ Plur. fem. com sentido “As campainhas da boca”.

lingoas Portugueza & Castelhana são duas irmaans, que tem alguma semelhança entre si, como filhas da lingoa Latina; mas huma & outra logra a sua propria independencia & nobreza, porque nem do Portuguez se deriva o Castelhana, nem do Castelhana descende o Portuguez” (Prólogo “ao leitor estrangeiro”)²⁷.

Elaborado com um intento de abrangência, dando entrada às terminologias técnicas assim como às variantes regionais ou aos termos já em desuso, Bluteau impõe-se inevitavelmente como obra de referência para todos os dicionários portugueses subsequentes, não obstante a crítica da Academia, que em 1793 lhe contesta “a redundância da sua prolixa erudição”, os erros nas etimologias, as citações talvez impróprias, “as definições de termos por vários modos defeituosas”.

Na verdade, Bluteau não se empenha para conseguir o nível científico ou filológico exigido pelos Académicos. No entanto, opta por figurar como porta-voz de uma cultura extremamente retórica, embebida de sentimentos católicos e monárquicos: logo, o dicionário está intimamente ligado à mentalidade da época, comprazida em pormenores nem sempre relevantes e ávida por curiosidades exóticas ou até monstruosas.

Na exemplificação das palavras, surgem amiúde reis, rainhas e padres, ou, em boa verdade, eventos e pessoas que se reportam à Igreja e à nobreza, evidenciando a relevância destas categorias sociais.

Por exemplo, no verbete ANAM [=ANÃO], depois de ter escrito que frequentemente os anões “tem os braços e as pernas tortas, como monstruosos compendios de humanidade” e “desfigurada formação” da natureza, Bluteau acrescenta a seguinte anedota: “Catherina de Medicis, Raynha de França, casou alguns anãos com anãas, para delles fazer casta, mas sem effeito; o que fizeram inutilmente outras princezas. No cap. 8 diz Svetonio, que o Emperador Augusto aborrecia aos Anãos, como opprobrios da humanidade, & savandijas da natureza...”.

Do ponto de vista técnico, as definições do dicionário de Bluteau são extensas e detalhadas, abrangendo não só a explicação do termo, mas também os pormenores descritivos e a relação dos sinónimos. As restantes informações introduzidas no verbete apresentam sempre a forma latina

²⁷ No mesmo “Prólogo”, Bluteau antecipa e descreve, com lúcida sagacidade, o princípio saussuriano da arbitrariedade do signo linguístico: “As palavras não significam por sua natureza, mas por instituição dos homens; & cada Nação, assim barbara como polida, deu principio, & sentido às palavras de que usa”.

correspondente; e, pela primeira vez na lexicografia portuguesa, todos os exemplos referidos inscrevem o autor, a obra, o tomo, o livro, o volume, a página, salientando-se deste modo o valor e a importância da fonte de referência.

No concernente ao ponto de vista formal, ou mesmo estético, o dicionário de Bluteau apresenta um estilo literário requintado, com comprazimentos de tipo narrativo, às vezes quase romanesco. A redundância da sua escrita faz com que as descrições da fauna e, sobretudo, da flora (ou seja, flores e ervas) ocupem uma extensão digna de um manual de botânica, ou mais concretamente, de uma enciclopédia, devido à preocupação constante com os pormenores²⁸.

5. No fim do século XVIII inaugurou-se uma nova etapa, porquanto surgiram os primeiros dicionários portugueses monolíngues²⁹. Um nome paulatinamente foi constituído como referência incontornável da lexicografia lusófona, António de Morais Silva (1755-1824) – que, em boa verdade, era natural do Rio de Janeiro – quando dá à estampa o seu *Diccionario da lingua portugueza* (1789) “marca o início da dicionarização moderna, monolíngue, do idioma vernáculo” (Verdelho, 1992).

Desde o aparecimento do dicionário de Bluteau até à primeira publicação do de Morais decorreram quase setenta anos, decurso de tempo que corresponde à consumação da passagem da monarquia ao iluminismo despótico do Marquês de Pombal. Este dicionário de Morais Silva reflecte a mudança ocorrida em Portugal depois da reforma do ensino universitário que o Marquês de Pombal empreendeu em 1772: demanda-se uma modernização, apoiada na objectividade, na capacidade de síntese, na linguagem transparente, directa e imparcial.

Nesse momento apresentado, na sua primeira edição de 1789, apenas como uma reedição actualizada e reduzida do dicionário de Bluteau (de 10

²⁸ Para referirmos apenas um exemplo, ao verbete ANEMONE são dedicadas 42 linhas! (Greco 1993, p. 45).

²⁹ Não merece particular destaque a obra do franciscano Bernardo Bacelar (c.1736-c.1787), que introduziu em Portugal o título moderno *Dicionário da lingua portuguesa* (1783). Não obstante a amplitude do *corpus* recolhido, a afirmação preliminar de que o português deriva do grego, evidentemente desprovida de qualquer fundamento, falseia toda perspectiva histórica ou etimológica

para 2 volumes)³⁰, o vocabulário na realidade patenteia a autoria e a responsabilidade de Morais Silva desde a edição príncipe.

Como foi demonstrado por Telmo Verdelho, a intervenção autoral de Morais revela-se na concepção geral da obra, no tratamento do *corpus* e até na própria técnica lexicográfica. Tomando como base o texto de Bluteau, Morais elimina as entradas correspondentes à nomenclatura enciclopédica, onomástica, toponomástica e histórica (mais ou menos 16.000 verbetes, segundo Verdelho 1989), e acrescenta por sua parte cerca de 22.000 entradas integralmente novas (quase um terço do total), recolhidas em autores “portugueses castiços e de bom século pela maior parte”.

No atinente às definições, o texto de Bluteau é completamente revisto, em parte reescrito, várias vezes reduzido, mas raramente aumentado³¹. No momento de organizar o dicionário, Morais adopta uma atitude de tipo científico, que podemos comparar ao método aplicado nas ciências naturais: por isso, as suas definições são em geral concisas, claras e objectivas, quando confrontadas com os verbetes redundantes de Bluteau.

Sem dúvida nenhuma, estamos perante o primeiro dicionário moderno da lexicografia portuguesa, que se configura como modelo de dicionário monolíngue, com exclusão quer do latim (ou de qualquer outra língua), quer dos elementos enciclopédicos e históricos que ornamentavam o Bluteau.

Pela qualidade intrínseca e pela funcionalidade na apresentação, o *Dicionário* de Morais Silva obteve uma célere divulgação (atingiu as quatro edições entre 1789 e 1831), assim se erigindo em privilegiado factor de referência e de padronização. Da mesma feita, desempenhou um papel de precioso testemunho relativamente à evolução da língua, mercê das várias reedições ampliadas e actualizadas (a décima e última edição, de 1949-1959, consta de 12 volumes).

Ainda hoje, dois séculos passados desde que foi dado ao público, este dicionário constitui uma obra basilar não apenas para a lexicografia, mas também para a história da língua portuguesa, sendo um documento imprescindível para qualquer pesquisa da diacronia lexical³².

³⁰ “Composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva”.

³¹ Segundo os cálculos de Verdelho, apenas 5% dos artigos do *Dicionário* de Morais são integralmente retomados de Bluteau.

³² Os estudos da escola de Frankfurt, especialmente os de Dieter Messner e de Simone Greco, demonstraram já as possibilidades que nos oferece este tipo de investigação.

6. Ocupa um lugar preeminente, na história da lexicografia portuguesa, o *Dicionário da Academia Real das Ciências* de Lisboa (1793).

Logo desde a sua instituição em 1779, cumprindo com o intuito programático de promover os estudos da língua, entre as tarefas da Academia figurava a elaboração de um dicionário da língua portuguesa que servisse de modelo para o “bom uso”, as “boas palavras” e a “pureza” do idioma. Um dicionário, portanto, que visasse fixar a língua, “fazer-lhe estável a consistência, a regularidade, a correção”.

A “Planta” foi apresentada em 1780; o primeiro tomo (*A-azurrar*), que aliás resultaria no único, foi publicado em 1793. É este o mais significativo empreendimento de exercício normativo sobre a língua portuguesa, promovido num momento de teorização linguística intensa, em que o purismo, a defesa da norma e o enriquecimento do idioma pátrio dominam o pensamento, no fim do século XVIII.

Tratando-se de uma iniciativa institucional, poder-se-ia ter constituído, para o português, o que representaram os dicionários das respectivas academias para o espanhol, o francês e o italiano.

Embora interrompido logo depois da publicação do primeiro volume, o Dicionário da Academia dá-nos testemunho de um saber lexicográfico moderno e de uma profunda reflexão teórica³³.

A apresentação de uma “Planta” do dicionário constitui, por si, um dado inovador em relação aos dicionários coevos. Esta planta é constituída por 25 parágrafos, ao longo dos quais os princípios dos académicos são sistematicamente expostos. A simples inclusão desta parte introdutória revela uma enorme preocupação metodológica, uma procura de método e de sistematicidade, um desejo de rigor e de precisão.

Por exemplo, a comparação entre alguns verbetes do Bluteau e os seus correspondentes no Moraes pode desde já indicar umas linhas de tendência. No Moraes, os termos examinados adquirem várias vezes um sentido figurado, ou ganham outros significados em relação aos anteriormente existentes. Os termos náuticos são deslocados para um segundo plano, porque a vida marítima e o período glorioso dos descobrimentos perdera a sua importância em Portugal, enquanto encontram lugar os termos médicos, jurídicos e biológicos: a ciência parece abrir espaço nessa nova era.

³³ Como é sabido, conserva-se o manuscrito da primeira versão do “Plano” do dicionário, o que melhor permite evidenciar a orientação geral dos académicos. Comparando a “Planta” publicada no t. I do Dicionário de 1793 com o plano manuscrito, que se guarda num códice de Évora, aparecem algumas diferenças significativas (Gonçalves 1993, pp. 657-658).

Na planta ficam consagrados os seguintes princípios: a) seleção das fontes textuais; b) referências bibliográficas e técnicas de citação; c) níveis e usos linguísticos; d) introdução de neologismos e estrangeirismos; e) critérios ortográficos; f) sistema de remissivas e abreviaturas; g) etimologia; h) estrutura do enunciado lexicográfico, i) informações gramaticais; j) conceito de definição; l) estilo (Gonçalves 1993).

Pretendendo ser um dicionário da língua, pela extensão de muitos artigos e pela procura exaustiva de abonações textuais exemplificativas para cada acepção, o dicionário acabou por atingir a dimensão de uma enciclopédia, e os académicos não conseguiram levar a cabo a sua tarefa.

Apesar disso, este único volume é a remanescente evidência, quer teórica quer metodologicamente, dos princípios constantes e rigorosos que prenunciam o conceito moderno do dicionário. Fazem parte da sua modernidade também a contextualização sintáctica das entradas e a regularização gráfica, que elimina várias arbitrariedades pseudo-etimológicas.

7. Para concluir, cabe lembrar ainda a existência de uma lexicografia de apoio à prática literária e à exercitação poética, que visa a produção de dicionários para-literários.

No interior deste grupo, destaca-se o dicionário de arcaísmos organizado por Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidario das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram...* (1798-1799)³⁴, que reúne formas do português arcaico, para facilitar a leitura e a compreensão dos documentos antigos. Embora incompleto, constitui um valioso instrumento de trabalho e evidentemente mais um testemunho do interesse metalinguístico manifestado naquela época³⁵.

Um lugar especial, entre os vocabulários de poética e de retórica, é ocupado pelo *Dicionário poético* de Cândido Lusitano (1765), pseudónimo arcádico de Francisco José Freire, que introduz na língua portuguesa nume-

³⁴ Reeditado, infelizmente com grafia modernizada, por M. Fiúza, Porto-Lisboa, Civilização, 1965.

³⁵ No que concerne aos arcaísmos, já alguns anos antes António das Neves Pereira tinha publicado um *Ensaio crítico sobre qual seja o uso prudente das palavras de que se servirão os nossos bons escritores do século XV*, que aparece nos volumes 4 (1793) e 5 (1794) das *Memórias de Litteratura Portuguesa da Academia das Sciencias*. Outra obra lexicográfica coeva de grande relevo é o dicionário de arabismos de Fr. João de Sousa, *Vestígios da língua arábica em Portugal* ou *Lexicon etimológico das palavras e nomes portuguezes que tem origem arábica* (1789).

rosas palavras cultas de origem latina, contribuindo – na óptica da Arcádia – para a latinização da linguagem poética portuguesa.

Nos fins do século, vêm a público outros dicionários para-literários, entre os quais vale a pena assinalar o *Diccionario exegetico* de autor anónimo (1781). Trata-se de um pequeno dicionário de inspiração purista, que conta cerca de 6.000 entradas, e tem o intento declarado de apresentar “os vocabulos menos vulgares”. Por isso, a nomenclatura abrange latinismos, grecismos e numerosos termos técnicos da retórica. Neste sentido, o dicionário tem pleno interesse para averbar a expressão da teoria poética daquele tempo, desenvolvida nomeadamente no “Prolegomeno”.

No ano de 1784, é finalmente publicado o *Diccionario de consoantes* de Miguel do Couto Guerreiro: até ao dia corrente, o mais antigo dicionário de rimas, que foi possivelmente conhecido em português. A listagem abrange mais de 30.000 formas subordinadas pela sua estrutura rimática, que facilitam informações de valor inestimável para a história da língua e do léxico poético da época. Na esteira de Guerreiro virão a público durante o séc. XIX diversos vocabulários de rimas, indispensáveis representantes deste tipo de lexicografia auxiliar para a versificação.

A mais importante e evidente conclusão a que nos leva esta rápida panorâmica, em comparação com a produção dicionarística de outros países de língua neolatina, é que os dados estão longe de indicar uma presumida inferioridade da lexicografia portuguesa.

Até aos fins do século XVIII, a qualidade e também a quantidade dos vocabulários elaborados no domínio da língua portuguesa testemunha o vigor quer da actividade lexicográfica, quer da reflexão linguística em terra lusitana.

[1998]

OBRAS CITADAS EM FORMA ABREVIADA

CUNHA 1989 = António Geraldo da CUNHA, “Pontos negros na lexicografia da língua portuguesa”, in *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane*, Trêves/Trier, 1986, publ. par Dieter Kremer, Tübingen, 1989, t. IV - Section VI, pp. 13-19.

FERREIRA 1988 = Margarita Maria Correia Ferreira, “Algumas particularidades da prefixação na neologia do português contemporâneo”, in *Actas do IV Encontro da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, 1988, pp. 229-247.

- GONÇALVES 1993 = Maria Filomena Gonçalves, “Lexicografia e ortografia no Dicionário da Academia (1793)”, in *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Zürich, 6-11 Abril de 1992), ed. por Gerold Hilty, Tome IV – Section VI: *Lexicographie*, pp. 653-664.
- GRECO 1993 = Simone Greco, “Análise comparativa dos dicionários de Bluteau (1712) e Moraes (1789). Da palavra ANALOGIA a ANTERIOR”, in *Lusorama*, 22 (1993), pp. 44-56.
- MESSNER 1976 = Dieter Messner, *Dictionnaire chronologique portugais*, Heidelberg, Winter, 1976.
- MESSNER 1990 = Dieter Messner, *História do léxico português*, Heidelberg, Winter, 1990.
- MESSNER 1993 = Dieter Messner, “Beiträge zur portugiesischen Lexikographie”, in *Varietas delectat*. Festschrift Hans Goebel, Wilhelmsfeld, Eggert, 1993, pp. 125-131.
- MESSNER 1994a = Dieter Messner, *O Dicionário dos dicionários portugueses*, vol.1 (aba-abc), Salzburg, Institut für Romanistik der Universität Salzburg, 1994- .
- MESSNER 1994b = Dieter Messner, “Contributions à la lexicographie portugaise”, in *Revue de Linguistique Romane*, 58 (1994), pp. 387-401.
- MESSNER-SCHÖNBERGER 1993 = Dieter Messner-Axel Schönberger ed., *Studien zur portugiesischen Lexikographie*, Frankfurt, 1993 (« Beihefte zu Lusorama 1. Reihe, Band 6).
- VERDELHO 1992 = Telmo Verdelho, “Aspectos da diacronia lexical do português. A inovação entre o *Dicionário* de Morais Silva e o *Vocabulário* do Português Fundamental”, in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filología Románicas* (Santiago de Compostella, 1989), ed. por Ramón Lorenzo, t. II - *Lexicología e Metalexigrafía*, A Coruña, 1992, pp. 133-147.
- VERDELHO 1993 = Telmo Verdelho, “Aspectos da obra lexicográfica de Bento Pereira”, in *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique ed Philologie Romanes* (Zürich, 6-11 Abril de 1992), ed. por Gerold Hilty, Tome IV – Section VI: *Lexicographie*, pp. 775-785.
- VERDELHO 1994 = Telmo Verdelho, “Portugiesisch: Lexikographie. Lexicografia”, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik* (LRL), Tübingen, Niemeyer, 1994: Band VI,2, pp. 00-00.
- VERDELHO 1995 = Telmo Verdelho, *Origens da Gramaticografia e da Lexicografia Latino-Portuguesas*, Aveiro, Instituto Nacional da Investigação Científica, 1995.

REFLEXÕES SOBRE A MODERNA LEXICOGRAFIA DA LÍNGUA PORTUGUESA

Na história da lexicografia da língua portuguesa, admitindo nesse âmbito as diversas variantes do Português¹, são duas as pedras angulares: o antigo *Vocabulário Portuguez e Latino* de Rafael Bluteau, e o recente *Dicionário Houaiss*.

Dom Raphael Bluteau, monge beneditino francês,² chegou a Portugal com trinta anos de idade, e já no declinar da sua vida editou o primeiro dicionário enciclopédico da língua portuguesa, que veio à luz entre 1717 e 1727. Obra monumental, de grande erudição, que demonstra um conhecimento profundo dos clássicos gregos e latinos, o BLUTEAU constitui, ainda hoje, uma referência indispensável para qualquer pesquisa sobre a língua e os autores portugueses até ao início do século XVIII³.

Não é por acaso que o mais difundido, e célebre, entre os dicionários da língua portuguesa, isto é, o dicionário de Moraes Silva, explane, logo no título, a sua dependência em relação ao BLUTEAU:

Dicionario da Lingua Portuguesa composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antônio de Moraes Silva, natural do Rio de Janeiro, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789: 1.^a ed., em dois volumes.

Com o mesmo título, sempre em dois volumes, são levados à estampa em Lisboa a 2.^a ed. de 1813 (fac-similada: Rio de Janeiro, 1922), a

¹ Isto é, o português continental, insular, da África, do Oriente, e, obviamente, o brasileiro.

² Nascido em Londres, no ano de 1638, faleceu em Lisboa, em 1734.

³ Devido a uma louvável iniciativa da Academia Brasileira de Letras, este raríssimo vocabulário está hoje disponível em CD, com uma função de pesquisa dos verbetes, que resulta indispensável pela própria natureza desta obra, visto que a consulta nem sempre é fácil.

3.^a ed. de 1823, a 4.^a ed. de 1831, a 5.^a ed. de 1844, a 6.^a ed. de 1858, a 7.^a ed. de 1877-1878, a 8.^a ed. Lisboa / Rio de 1890-1891, a 9.^a ed. Lisboa s.d.

Só com a 10.^a edição é que o dicionário altera o título:

António de Moraes Silva, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 10.^a ed. revista, corrigida, muito aumentada e actualizada... por Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado, 12 vols., Lisboa: Ed. Confluência, 1949-1959.

Mediante um ponto de vista lexicográfico deparámo-nos com sucessivas edições do dicionário de Moraes Silva que não abrangem necessariamente as precedentes; por outras palavras, de uma edição para a outra, a revisão efectuada pelo(s) autor(es), para além de emendar os erros eventuais, comporta tanto acréscimos, como também supressão de verbetes, ou de determinadas abonações. Portanto, para avaliar correctamente a ‘vivência’ lexical de uma palavra, seria necessário consultar as edições existentes do dicionário de A. Moraes Silva, da primeira até a décima. Retomaremos posteriormente este assunto.

No que concerne aos dicionários tradicionais, mesmo aqueles mandatórios de um nível de excelência, como é o caso do BLUTEAU e do MORAIS SILVA, o *Dicionário Houaiss* representa uma evolução inegável, quer no plano quantitativo, quer qualitativo. Até à data corrente, salvo erro, não existe outro dicionário de línguas românicas comparável com o HOUAISS, tanto pelo projecto em que se baseia, como pela sua execução, dado que adoptou e pôs em prática procedimentos informáticos de larga acessibilidade. Num curto espaço de tempo, um só CD ocupou o lugar do dicionário tradicional, volumoso e algo rebarbativo. Assim também como projectou para novos horizontes, por um lado, o uso e a consulta habituais, e, por outro, facilitou a pesquisa de palavras através de um dispositivo simples, e até lúdico, que possibilita ainda ulteriores acréscimos no sentido dos sons e das imagens dos vocábulos⁴.

Em qualquer dicionário são três as áreas principais de problematização a focalizar : 1) a lematização; 2) a etimologia; 3) a datação.

⁴ Imaginar-se-ia, p.ex., a possibilidade de gravar, para os animais, tanto a voz como a foto. Actualmente, o campo ‘voz’ no verbete do Houaiss não comporta um recurso sonoro, mas permite verificar a correspondência entre, p. ex., a ‘voz’ de um animal e o verbo que a define, ou vice-versa (*apupar: gralha; arrular: juriti*).

A lematização, que quer dizer, a escolha dos verbetes, toma em consideração as próprias premissas do dicionário: a sua extensão cronológica e geográfica (p. ex. apenas a língua contemporânea, como no caso do *Dicionário da Academia Portuguesa*; somente o Português do continente, ou então apenas o Brasileiro ; etc.). Muitos são os parâmetros possíveis para escolher o campo de pesquisa dos lexicógrafos. Neste sentido, diferente é também o trabalho realizado directamente com as fontes (documentos, textos literários, textos falados), ou então, com os dicionários e glossários preexistentes.

Nesta linha de execução, a base documental do Houaiss “originou-se de pesquisas em milhares de obras literárias, técnicas e didácticas, além de periódicos de informação geral e de entretenimento, que resultaram em extensos fichários (...). O texto de nossos verbetes, depois de estabelecido, foi confrontado com o dos mais relevantes dicionários da língua portuguesa desde o século XVI, assim como com o de expressivo número de léxicos contemporâneos de outros idiomas (...). Não se privilegia determinada faixa cronológica ou geográfica da língua. O Houaiss versa diacronicamente sobre fenómenos não apenas do português contemporâneo do Brasil e de Portugal, mas ainda, embora de forma selectiva, sobre vocábulos da língua antiga e arcaica, cujo registo se justifica pelo percentual de sua ocorrência na história da literatura portuguesa”⁵. Paralelamente, o Houaiss apresenta uma “vocalização lusofónica”, que abrange palavras dialectais brasileiras e portuguesas, palavras dos crioulos orientais e vocábulos africanos de origem portuguesa, e qualquer vocábulo de outros idiomas (como o chinês e as línguas da África) que foram incorporados no léxico português.

O campo da etimologia é uma das inovações mais importantes, porque, diferenciando-se dos outros dicionários da Língua Portuguesa, o Houaiss não se limita a indicar, de forma concisa, entre parênteses, a etimologia do vocábulo, mas vai igualmente analisar essa etimologia, relatando as diferentes hipóteses de derivação, avançadas pelos linguistas. Quando o étimo resulta controverso, encontram-se cuidadosos resumos da bibliografia relativa, para os quais se poderá tão-somente sugerir um conhecimento maior da linguística românica em geral (p. ex. uma consulta sistemática de obras de referência imprescindíveis, como o FEW⁶ e os dois Corominas: Corominas-Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols.,

⁵ Mauro de Sales Villar, *Introdução ao Dicionário Houaiss, passim*.

⁶ Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 25 vols., Tübingen, 1950 – Basel, 2002.

Madrid, Gredos, 1991 ; Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 10 vols. Barcelona, Curial, 2001)⁷.

Finalmente, o terceiro e maior elemento de reflexão propiciado pelo dicionário Houaiss, concerne ao campo da datação, de longe o mais delicado e, por isso mesmo, simplesmente inexistente nos outros dicionários da Língua Portuguesa que, se acaso for, facilitam uma indicação cronológica indirecta através da abonação.

Aquí também remetemos a palavra a Mauro de Salles Vilar, que deste modo nos informa, na introdução, sobre “o máximo esforço de datação das unidades léxicas”, que foi um dos fundamentos do projecto:

Datação é o campo entre parênteses que se segue à classe gramatical. Anota-se neste campo a data do primeiro registro conhecido ou estimado de uma palavra, com indicação da fonte onde ocorreu ou da primeira obra lexicográfica que a inclui em sua nominata.

O trabalho de datação baseou-se em minuciosa técnica e extensa bibliografia (...). Assinalou ano ou século do primeiro registro no português de cerca da metade das unidades léxicas averbadas como entradas neste dicionário.⁸

Para os vocábulos da Idade Média até o século XV, as principais fontes foram O *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de José Pedro Machado, e abonações documentadas por estudiosos como Antônio Geraldo da Cunha e seus colaboradores.⁹

Para os vocábulos do século XVI em diante, a datação foi feita a partir do material obtido, em pesquisa coordenada, de 1960 a 1968, por Antônio Geraldo da Cunha no antigo Instituto Nacional do Livro (I.N.L.), da qual resultaram índices alfabéticos integrais dos vocabulários de mais de 130 obras de autores quinhentistas, entre eles Gil Vicente, Sá de Miranda, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Camões, Heitor Pinto, Garcia da Orta etc.

⁷ Neste caso, é preciso realçar que Coromines, por razões cronológicas, utiliza apenas Morais² e Morais⁴, isto é, a edição fac-similada da 2ª ed. (1813), que saiu no Rio de Janeiro em 1922.

⁸ Este facto possibilitou que, pela primeira vez na língua, fosse possível reconstituir a evolução semântica de cada verbete, ou seja, as sucessivas mudanças de significado que o significante suportou através dos séculos.

⁹ Cf., em particular, o *Índice do Vocabulário Português Medieval* editado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, 3 vols. 1986-1994 (A-D), complementado pelo ficheiro inédito de Cunha, letras E-Z. Este ficheiro abrange mais de 170.000 fichas, com a transcrição de passagens extraídas de mais de 100 textos medievais, e encontra-se no Sector de Filologia da casa Rui de Barbosa, Rio de Janeiro.

Quando não foi possível localizar direta ou indiretamente abonações para a datação de vocábulos do século XVI em diante, o dicionário registrou a data em que a unidade léxica foi pela primeira vez dicionarizada, indicando a fonte lexicográfica (...) ¹⁰

Finalmente, para a datação do século XVII em diante, verificam-se duas possibilidades: 1) a datação provém de pesquisas pessoais de Antônio Geraldo da Cunha; 2) ou então, teve como fonte indicação colhida em obras de referência, principalmente nos dicionários de Bluteau, Morais (em especial 1.^a, 2.^a, 6.^a, 7.^a e 10.^a edições) e Domingos Vieira, ou os estudos etimológicos de José Pedro Machado e Antônio Geraldo da Cunha.

Estas minuciosas informações são de importância primordial para esclarecer o método utilizado pelo Houaiss. Ora bem, insistindo no facto de que o Houaiss é, até hoje, o único dicionário da língua portuguesa que apresenta a datação de cerca da metade dos verbetes, o que é bastante, cabe-nos a tarefa de sugerir alguns aperfeiçoamentos possíveis, quer em geral, no concernente ao método, quer em particular, no respeitante a certos vocábulos.

Acabamos de preparar a edição crítica de um poeta português quinhentista, André Falcão de Resende, pertencente à mesma família de Garcia de Resende, o compilador do *Cancioneiro Geral*, e do humanista André de Resende. A obra de Falcão abrange os três cantos em oitavas do poema anatómico (*Microsmographia*), cinco romances em castelhano, e mais de duzentas composições em verso, quase inteiramente vasadas em formas 'italianas' (mais de oitenta sonetos, um epitalâmio, uma écloga, uma elegia, duas sextinas, quinze sátiras, seis odes originais, mais trinta e cinco odes traduzidas das Odes de Horácio).

No que concerne à obra de Falcão, pela qual propomos, de forma cautelara, a datação mais ampla, ou seja, entre o 1554, ano da primeira publicação avulsa de um poema (cf. n.º 53 da nossa edição), e o 1599, ano da morte do autor, várias resultam as primeiras abonações, com respeito às datações que se registam no Houaiss. Remetendo para o aposto capítulo da edição crítica, limitar-nos-emos, neste momento, a indicar alguns dos exemplos que suscitam mais interesse, e até surpresa: com efeito, por se tratar de vocábulos tão banais e correntes na língua actual, deveras estranho

¹⁰ "Tais fontes abrangem desde o *Dictionarium ex Lusitanico in Latinum Sermonem* de Jerônimo Cardoso (1562) até à última edição do *Dicionário Aurélio* – século XXI (1999)".

é o facto da sua entrada na língua ter acontecido somente na segunda metade do século XVI.

Não falamos, claro, dos termos anatómicos, quase todos utilizados pela primeira vez em Falcão, mas sim de palavras comuns, como as seguintes:

compatriota s.m. dat. Houaiss: **séc. XVII** (AGC), a precisar com base em Morais Silva, que remete para “...muito melhor fazia certo bacharel meu *compatriota*”, D. Francisco Manuel de Melo, *Apólogos Dialogais*, 1649-66, IV, 415. **Nova datação: post 1572-1599** (Falcão).

emblema s.m. dat. Houaiss: 1649 (D. Francisco Manuel de Melo). **Nova datação: 1554-1599** (Falcão).

náufrago s.m. dat. Houaiss: 1635 (P.^e Manuel de Galhegos, *Templo da Memória*, 1635). Na acepção ‘que causa naufrágio, naufragoso’, Morais Silva regista “Três vezes os *naufragos* penedos bramiram entre os côncavos rochedos”, em João Franco Barreto, *Eneida*, 1664, I, 3,127,163. **Nova datação: 1554-1599** (Falcão).

oráculo s.m. dat. Houaiss: 1619 (Frei João de Ceita, *Quadragesma de sermões*, Lisboa, 1619), já a corrigir **ante 1590**, com base em Morais Silva, que remete para “O *oráculo* de Témis consultando..”, Jerónimo Corte-Real (f. 1590), *Naufrágio de Sepúlveda*, I, 2, 54. **Nova datação: 1574-99** (Falcão).

pedestal s.m. archit. dat. Houaiss: 1622 (João Baptista Lavanha, *História da Viagem da Católica Real Majestade Del-Rei Dom Filipe II Nosso Senhor ao Reino de Portugal, e Relação do Solene Recebimento Que Nele Se fez*, Madrid, 1622). **Nova datação: 1572-99** (Falcão, *Microcosmographia*).

roteiro s.m. dat. Houaiss: 1651 (Jacinto Freire de Andrade, *Vida de D. João de Castro*, 1651), já a corrigir **1619**, com base em Morais Silva, que regista, na acepção ‘regulamento, norma’, a abonação de Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia*, 1619, II, diálogo XVI, 101 “...na polícia de vestir a sua anda fora do *roteiro* dos cortesãos”. **Nova datação: 1594-1599** (Falcão).

Será também retrodatada uma série relativamente extensa de adjetivos, derivados directamente do latim, entre os quais rememoramos apenas os seguintes:

falível adj. dat. Houaiss: **1694** (*Trattado unico da constituição pestilencial de Pernambuco* [...] composto por Joam Ferreyra da Rosa [...] em Lisboa [...] Anno 1694); já a corrigir para **1651**, com base em Morais Silva, que remete para “Esta regra, a meu juízo, é bem *falível*”, D. Francisco Manuel de Melo, *Carta de Guia de Casados*, 1651, 137. **Nova datação: 1570-99** (Falcão).

funesto adj. dat. Houaiss: **1701** (José da Cunha Brochado. *Cartas* [1696-1704]. Seleção, prefácio e notas de António Álvaro Dória. Livraria Sá da Costa-Editora, Lisboa, 1944); já a corrigir para **1589**, com base em Morais Silva, que remete para “Das casas a mor parte com grão dano / Consumira a cruel chama *funesta*”, Francisco de Andrade, *Primeiro Cerco de Dio*, 1589, X, 46. **Nova datação: 1572-99** (Falcão, *Microcosmographia*).

impuro adj. e s.m. dat. Houaiss: **ante 1697** (P.^o António Vieira, *Sermões*). **Nova datação: 1554-1599** (Falcão).

incessante adj. dat. Houaiss: **ante 1710** (P.^o Manuel Bernardes, *Últimos Fins do Homem*, 1728 [publicação póstuma, tendo o autor falecido em 1710]). **Nova datação: 1554-1599** (Falcão).

inclemente adj. dat. Houaiss: **1635** (P.^o Manuel de Galhegos, *Templo da Memória*, 1635). **Nova datação: 1554-1599** (Falcão).

permanente adj. dat. Houaiss: **1702** (P.^o Sebastião Pacheco Varela, *Número Vocal*, Exemplar Católico e Político, proposto ao maior entre os Santos, o glorioso João Batista etc. Lisboa, 1702). **Nova datação: 1554-1599** (Falcão).

róseo adj. dat. Houaiss: **1789** (MS¹); no entanto, desde logo a corrigir para **1640** com base em MS¹⁰, que remete para “por rósea via”, António de Sousa Macedo, *Ulissipo*, 1640, II, 1. **Nova datação: 1554-1599** (Falcão).

sóbrio adj. dat. Houaiss: **1720** (Bluteau). **Nova datação: 1554-1599** (Falcão).

tangível adj. dat. Houaiss: **1836** (Francisco Solano Constâncio, *Novo dicionario crítico e etymologico da lingua portugueza*, Paris, 1836). **Nova datação: 1572-1599** (Falcão, *Microcosmographia*).

terrestre adj. dat. Houaiss: **1690** (Manuel Fernandes, *Alma Instruída na doutrina Cristã*, 3 vol.: 1687, 1690, 1699); já a corrigir para **1619** com base em Morais Silva, que remete para “...naquela montanha que dantes lhe parecia um paraíso terrestre”, Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia*, 1619, II, diálogo X, 19. **Nova datação: 1572-1599** (Falcão, *Microcosmographia*).

vigilante adj. dat. Houaiss: 1650 (*Monarquia Lusitana*, Francisco Brandão (f.1693), 5.^a parte: 1650). **Nova datação: 1572-1599** (Falcão, *Microcosmografia*).

A listagem poder-se-ia prolongar, mas, do ponto de vista metodológico, o que mais interessa demonstrar é o seguinte:

1. A segunda metade do séc. XVI coincide manifestamente com a fase de maior enriquecimento lexical da língua portuguesa. Com efeito, o fenómeno de relatinização, que se menciona nos manuais, pode ser quantificado em termos de aumento percentual de lexemas, que derivam directamente do latim e, em menor dimensão, do grego.
2. Na circunstância de se incluir na língua literária, esses latinismos operam no mesmo plano funcional, todos eles empregues no sentido etimológico, e não necessariamente num contexto elevado, ou estilisticamente requintado.

Como sempre acontece no caso das inovações linguísticas, alguns desses latinismos não tiveram êxito, e ficaram isolados, sem seguidores; outros, ao contrário, foram aceites pela comunidade literária e linguística, mas com sorte bem diferente: parte deles entraram na língua comum, sem reter o menor traço da sua derivação clássica; os demais ficaram confinados só ao código literário e, nomeadamente, à língua poética.

Antes de concluir este parágrafo, onde estão resumidos alguns dos resultados da pesquisa efectuada no âmbito da edição crítica, cabe-nos a tarefa, por si ingrata, de ressaltar como a datação registada no Houaiss nem sempre corresponde à primeira abonação do vocábulo. Estas imprecisões são particularmente visíveis nos casos em que o lexema já aparece nos *Lusíadas*:

atonito adj.: 1572 (<i>Lus.</i>)	Dat.H.: 1789 (MS ¹).
familico = famélico adj.: 1572 (<i>Lus.</i>)	Dat.H.: 1580 (Morais Silva ²)
fertil adj. 'fecundo, frutuoso': 1572 (<i>Lus.</i>)	Dat.H.: ca. 1677 (Simão Pinheiro Morão)
imigo adj. e s.m.: 1572 (<i>Lus.</i>) ¹¹	Dat.H.: 1580 (Camões, <i>Lír.</i>)
insolencia s.f.: 1572 (<i>Lus.</i>)	Dat.H.: 1606 (D. Nunes de Leão, <i>Orig.</i>)

¹¹ Cf. Falcão, *Microcosmografia* (1572-1599).

lustre s.m.: 1544 (<i>Palmeirim de Ingl.</i>); 1572 (<i>Lus.</i>)	Dat.H.: 1593 (Pantaleão de Aveiro)
raso adj.: 1572 (<i>Lus.</i>)	Dat.H.: 1706 (J. Pedro Machado ³) ¹²
ruína s.f.: 1572 (<i>Lus.</i>) ¹³	Dat.H.: 1623 (Luís de Sousa)
sanguinoso adj.: 1572 (<i>Lus.</i>)	Dat.H.: 1632 (<i>Monarquia Lusitana</i>)
sempiterno adj.: 1572 (<i>Lus.</i>) ¹⁴	Dat.H.: 1596 (Diogo Bernardes, <i>O Lima</i>)
sobrehumano adj.: 1572 (<i>Lus.</i>)	Dat.H.: 1664 (J.F. Barreto, <i>Eneida Port.</i>)
terceira s.f. (<i>Lus.</i>)	Dat.H.: 1619 (Frei João de Ceita)

É prudente, porém, prever que outras imprecisões existam, ainda que não sejam tão facilmente reconhecíveis. Desde já obrigam-nos a retrodatar certos lexemas, quer as anotações esporádicas que se encontram em outros dicionários; quer as abonações, tiradas de autores anteriores à datação proposta pelo Houaiss; quer, finalmente, a consulta sistemática do FEW ou das obras de Corominas acima referenciadas. Vejam-se, por exemplo, os vocábulos seguintes:

marrano adj. e s.m.: ca.1200; séc.XIII (Cor)	Dat.H.: 1487 (Viterbo)
pego s.m. ‘abismo no mar’, do lat. PELAGUS: séc.X (Cor)	Dat.H.: séc. XIII (Cunha, fich.)
prioris s.m. (pneumol.): 1516 (<i>Canc.Geral</i>)	Dat.H.: <i>pleoris</i> 1679, <i>pleuriz</i> 1695
roaz s.m. ‘delfim’ (region., Portugal): 1274 (RL IV, 287)	Dat.H.: <i>roubáz</i> , 1521-58
supito adj. ant. ‘repentino’: séc.XIII (Cor); 1516 (<i>Canc.Geral</i>)	Dat.H.: 1521-58 ¹⁵
tino s.m. ‘juízo’: ca.1521-58 (Sá de Miranda); 1537-83 (Mendes Pinto)	Dat.H.: 1589 (<i>Cerco de Din</i>)

Há, finalmente, outros verbetes que faltam no Houaiss, ainda que integrem dicionários preexistentes (p.ex. *grado* adj., *percedeira*, *perpetuizar*, *pomagem*, *ponentino*, *refertar*, *terção*, todos lematizados em Morais Silva ou em Cândido Figueiredo).

Para concluirmos, colocando ao dispor da equipa do *Dicionário Houaiss* estes novos materiais, queremos incitar todos os que trabalham com textos de língua portuguesa, sejam eles linguistas, filólogos, ou então, simples utilizadores, a compartilhar com os seus aditamentos, para contribuir para o enriquecimento e o aperfeiçoamento desta obra-prima da lexicografia,

¹² No entanto, também Houaiss regista «sXIII raso» (gralha?).

¹³ Cf. Falcão, *Microcosmografia* (1572-1599).

¹⁴ Cf. Falcão, *Microcosmografia* (1572-1599).

¹⁵ Remetendo para Sá de Miranda. Cf., porém, Houaiss s.v. *súbito*, Etim.: *su(b)pitamente* séc.XIV, *supito* séc.XV.

não apenas portuguesa, mas também românica. Ninguém deverá esquecer, sobretudo os autores de resenhas, o facto de que o *Dicionário Houaiss* é uma obra de grande fôlego, cujos méritos ultrapassam largamente qualquer imperfeição, por si só inevitável. Tanto no projecto inicial, como na sua realização, o *Dicionário Houaiss* é espelho fiel, por um lado, da inteligência adamantina do seu iniciador, o saudoso Antônio Houaiss, e, por outro lado, da prodigiosa tradição linguística de que o Brasil se pode legitimamente orgulhar.

[2007]

NOTA BIBLIOGRÁFICA

1. **O soneto *Alma minha gentil* e as suas variantes**
Revista do Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, Belo Horizonte, 26, 2006, pp. 213-224.
2. **Uma difração mitológica na lírica de Camões**
Revista do Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, Belo Horizonte, 27, 2007, pp. 11-24.
3. **A moderna crítica textual, o problema das variantes formais, e o *usus scribendi* de Camões**
XXVIII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura [1996], organização de Leodegário A. de Azevedo Filho, Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, 1997, pp. 53-58.
4. **La censure dans la transmission de l'œuvre de Luís de Camões**
Censure et Littérature dans les pays de langues romanes. Actes du Colloque org. par l'équipe ERILAR (Rennes, 13-14 mars 1997). Textes réunis et présentés par Claude Le Bigot et Yves Panafieu, Rennes, Presses de l'Université, 2000, pp.101-109.
5. **Algumas considerações sobre a língua de Camões**
I Congresso Internacional de Estudos Camonianos (21 a 25 de julho de 1997), organização de Leodegário A. de Azevedo Filho, Rio de Janeiro, UERJ/SBLL, 1998, pp. 85-105.
6. ***Doces águas e claras do Mondego***
Quaderni Portoghesi, Pisa, 6, 1979, pp.17-30.
7. **O mito de Narciso num soneto de Diogo Bernardes**
Humanitas, Coimbra, 51, 1999, pp. 231-240.
8. **Camões e Falcão de Resende. Apocrifia, anatomia, e dogmática** [2005].
Humanitas, Coimbra, 57, 2005, 403-429.
9. **Uma alquimia poética diversa. Apontamentos à margem da edição crítica de André Falcão de Resende**
Estudos Italianos em Portugal, Instituto Italiano de Cultura em Portugal, Nova Série, N.º 0 (2005), pp. 41-61.

10. A edição crítica de André Falcão de Resende: problemas metodológicos e lexicográficos [2007]

Texto apresentado no RLD's *Second Virtual Congress - II Congresso Virtual do DLR (Edição de Texto)*, 16 a 20 de Abril de 2007, organizado pelo Departamento de Línguas Românicas da Universidade de Lisboa.

11. A adaptação dos metros italianos na poesia ibérica do século XVI: a ode e o soneto.

Eteroglossia e plurilinguismo letterario, I. L'italiano in Europa. Atti del XXI Convegno interuniversitario di Bressanone (2-4 luglio 1993), a cura di F. Brugnolo e V. Orioles, Roma, Editrice 'il Calamo', 2002, pp. 71-81.

12. Il genere della *glosa* nelle letterature iberiche del Cinquecento

Atti del XXXI Convegno Interuniversitario «La citazione» (Bressanone-Brixen, 11-13 luglio 2003), Padova, 2009, pp. 275-283.

13. A lexicografia portuguesa das origens ao século XVIII

“Revisão crítica da história da lexicografia da língua portuguesa”: conferência proferida no *XXX Congresso Brasileiro de Língua e Literatura (Rio de Janeiro, 27 a 31 de julho de 1998)*, organização de Leodegário A. de Azevedo Filho.

14. Reflexões sobre a moderna lexicografia da língua portuguesa

“Reflexões sobre a lexicografia da língua portuguesa”: *Actas do Congresso internacional de Língua Portuguesa, Filosofia e Literaturas de Língua Portuguesa, (Rio de Janeiro, 17 a 21 de setembro de 2007)*, Rio de Janeiro, CCAA Editora, 2008, pp. 273-280.

SIGLAS E ABREVIATURAS

MANUSCRITOS

- CrB = Cancioneiro de Cristóvão Borges: Cáceres, Biblioteca Rodrigues-Moñino, E-40-6767.
Vd. *The «Cancioneiro de Cristóvão Borges»*, edition and notes by Arthur Lee-Francis Askins, Paris, Touzot, 1979 (EPHE – IV^e section) / Fondation Calouste Gulbenkian, Braga, Barbosa e Xavier, 1979.
- E = Cancioneiro do Escorial: Madrid, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. III-Ç-22. Inédito.
- Jur = Manuscrito Juromenha: Washington (USA), Congress Library, Portuguese Collection II, D 87270. Inédito.
- LF = Cancioneiro de Luís Franco Correa : Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal. FG Cod. 4413.
Vd. *Cancioneiro de Luís Franco Correia (1557-1589)*, reprodução fac-similada do ms. da Biblioteca Nacional de Lisboa, com apresentação de Maria de Lourdes Belchior, Lisboa, Comissão executiva do IV Centenário da publicação de *Os Lusíadas*, 1972
- M = Cancioneiro de Madrid : Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Historia, Ms. 12-26-8/D 199. Inédito.
- MA = Manuscrito Apenso a um exemplar das *Rhythmas* de 1595, que se guarda em Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, cota Res. CAM. 10-P.
Vd. Emmanuel Pereira Filho, *As Rimas de Camões. Cancioneiro de ISM. Fac-simile do manuscrito e edição diplomática*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1974.
- PR = “Índice” do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro: Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade.
Vd. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *O Cancioneiro do P.^e Pedro Ribeiro*, Coimbra, 1924 (depois *Estudos Camonianos*, 2 vols., Coimbra, 1924, reimpr. Lisboa, INCM, 1980, pp. 65-81).
Aníbal Pinto de Castro, “O Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro. Fac-simile e leitura diplomática”, *Biblos*, LXIV, 1988, pp. 135-170.

IMPRESSOS

RH = *Rhythmas* de Luís de Camões, primeira edição, 1595:

RHYTHMAS | DE LVIS DE CAMOES. | Diuididas 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. | A custa de Estuão Lopez mercador de libros.

RI = *Rimas* de Luís de Camões, segunda edição, 1598:

RIMAS | DE LVIS DE CAMÕES | Accrescentadas nesta segunda impressão | *Dirigidas a D. Gonçalo Coutinho* || *Impressas com licença da Sancta Inquisição.* | EM LISBOA. | Por Pedro Crasbeeck, Anno de M.D.XCVIII. | A custa de Esteuão Lopez mercador de libros. | *Com Priuilegio.*

FS = vd. SOUSA, Manuel de Faria:

FS t. I = *Rimas Várias de Luís de Camões* [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa, Tomo I. y II. Que contienen la primera, segunda, y tercera Centuria de los Sonetos. Lisboa: En la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello, Año de 1685.

FS t. II = *Rimas Várias de Luís de Camões* [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa. [...] 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 Eglogas. Lisboa: En la Imprenta Craesbeckiana. Año MDCLXXXIX.

RVF = *Rerum Vulgarium Fragmenta*, vd. PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1992.

LAF = Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985-.

DICIONÁRIOS

AGC = Antônio Geraldo da Cunha: vários materiais, éditos e inéditos, utilizados na organização do *Dicionário Houaiss* (vd. Bibliografia correspondente no Houaiss).

AURÉLIO = Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira, *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 1.^a ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975; 2.^a ed. rev. e aum. [colab. Margarida dos Anjos *et alii*], Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. Mantém-se na Editora Nova Fronteira até 2004, com mais de 40 reimpressões. Depois: Curitiba, Ed. Positivo, 2004 (também em CD-Rom e online).

BLUTEAU = P.^e Rafael Bluteau, *Vocabulário Português e Latino*, Coimbra, No Colégio das Artes da Companhia de Jesu, 10 vols. in-folio, 1712.

CÂNDIDO DE FIGUEIREDO = Cândido de Figueiredo, *Nôvo Dicionário da língua portuguesa*, 2 vols., Lisboa, Libreria Tavares Cardoso & Irmão, 1899; 2.^a ed. “Nova edição

- essencialmente refundida, corrigida e ampliada, 2 vols., Lisboa, Clássica Editora, 1913; 3.^a ed. “Terceira edição corrigida e copiosamente ampliada, Lisboa, Portugal-Brasil, [s.d.]; 4.^a ed. “Quarta edição corrigida e copiosamente ampliada”, Lisboa, Arthur Brandão & C., 1926. Várias reimpressões, sempre em dois volumes, sem data ou com indicações incorrectas, ao longo do século XX. Destacam-se a “14.^a edição actualizada segundo as regras do acordo ortográfico Luso-Brasileiro de 1945 e em perfeita harmonia com o vocabulário resumido de 1947 da Academia das Ciências de Lisboa e da Academia Brasileira de Letras”, sem data mas evidentemente posterior a 1947; e a 25.^a ed., com título *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (dir. Rui Guedes; aferição e actualização Teresa Lino, Rute Costa), Venda Nova, Bertrand, 1996. Reimpr. 1999.
- CÂNDIDO LUSITANO (pseudónimo de Francisco José Freire), *Dicionário poético*, Lisboa, Simão Thaddeo Ferreira, 1765; 2.^a ed. Lisboa, Simão Thaddeo Ferreira, 1794; 3.^a ed. Lisboa, Na Imprensa Régia, 1820.
- COROMINAS (Cor) = Joan Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 10 vols., Barcelona, Curial, 2001.
- COROMINAS-PASCUAL = Juan Corominas – José A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 6 vols., Madrid, Gredos, 1991.
- FEW = Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 25 vols., Tübingen, 1950 – Basel, 2002.
- GODEFROY = Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes, du IX^e au XV^e siècle*, 10 vols., Paris, Wieweg et Bouillon, 1880-1902 (reimp. Paris, Librairie des Sciences et des Arts, 1937-1938).
- HOUAISS = Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001 (em volume e em CD-ROM); 1.^a reimpressão com alterações: 2004. Última versão, incluindo a Novo Acordo Ortográfico, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009 (em volume e em CD-ROM).
Ed. port. em 6 vols (ed. lit. Fr. Manuel de Melo Franco), Lisboa, Círculo de Leitores, 2002-2003.
Ed. port. em 3 vols. (ed. lit. Fr. Manuel de Melo Franco – Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia); Lisboa, Temas e Debates, 2003.
- MORAIS SILVA = Antônio de Moraes Silva
MS1 = *Dicionário da Língua Portuguesa* composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antônio de Moraes Silva, natural do Rio de Janeiro, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789 (1.^a ed., em dois volumes). Seguem-se nove edições de 1813 a 1890-1891 (MS2, MS3 etc.). A décima e última edição, de 1949-1959, consta de 12 vols. e surge com novo título:
MS = Antônio de Moraes Silva, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 10.^a ed. revista, corrigida, muito aumentada e actualizada... por Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado, 12 vols., Lisboa: Ed. Confluência, 1949-1959.

PALAY = Simin Palay, *Dictionnaire du béarnais et du gascon modernes (bassin de l'Adour), embrassant les dialectes du Béarn, de la Bigorre, du Gers, des Landes et de la Gascogne maritime*, Pau, Marrimpouey, 2 vols., 1932-1934. Depois *Dictionnaire du béarnais et du gascon modernes (Bassin aquitain), embrassant les dialectes du Béarn, de la Bigorre, du Gers, des Landes et de la Gascogne maritime et garonnaise*, par Simin Palay [...] [Nouvelle édition], Paris, Éditions du CNRS (Gap, impr. L. Jean), 1963. Várias reimpressões, sempre ma França, até 1998.

VITERBO = Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidario das palavras, termos e frases, que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram*, Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira / Typographia Regia Sylviana, 1798-1799; 2.^a ed. correcta e copiosamente adicionada [...] com um índice remissivo, Lisboa, J. Fernandes Lopes, 1865. Nova ed. revista e aumentada, Viseu, Junta Distrital, 1964. Ed. crítica de Mário Fiúza, Porto, Civilização, 2 vols., 1965 (reimpr. 1966, 1983).

ÍNDICE DOS NOMES

- ACUNHA, Hernando de – 203
AFONSO V, Dom – 107
Afrodite – 34 (vd. também *Vénus*)
Aglaia – 30, 34
Alcino – 146
ALDUY, Cécile – 8
ALI, Manuel Said – 19
ALIGHIERI, Dante – 93, 132, 203
ALONSO, Dámaso – 187
ÁLVARES, António – 57, 122
ÁLVARES, João – 214
ÁLVARES, Vicente – 117, 123
ALVES, Manuel dos Santos – 74
Amor (deus) – 94, 98, 100
ANDRADE, Francisco de Paiva de – 179, 218, 235
ANDRADE, Jacinto Freire de – 234
Andromeda – 38
ANSELMO, António Joaquim – 47
ANTONELLI, Roberto – 95
ANTÓNIO, D., Prior do Crato – 108, 109, 111, 138, 145, 146, 150
APOLODORO, pseudo-, vd. pseudo-APOLODORO.
APPEL, Carl – 42
AQUINO, Rinaldo d' – 95
ARIOSTO, Ludovico – 192, 202, 205
ARISTÓTELES – 97
ARNAUT Daniel, vd. DANIEL, Arnaut
ASKINS, Arthur Lee-Francis – 13, 17
Astianactes – 216
AUGUSTO, Octaviano, imperador – 221
AURÉLIO, Dicionário – 233
AUSTRIA, D. João de – 110
Auxo – 35
AVEIRO, casa de – 108
AVEIRO, Duque de, vd. LENCASTRE, D. Jorge de – 114, 115
AVEIRO, Fr. Pantaleão de – 181, 218, 237
ÁVILA, D. Guillén de – 174
AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de – 5, 10, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 27, 32, 36, 45, 52, 54, 62, 63, 64, 66, 68, 75, 80, 94, 188, 189, 193, 206, 209, 239, 240
BACELAR, Bernardo de Lima e Melo – 222
BAEHR, Rudolf – 197, 199
BAIÃO, António – 47
BALBO, Giovanni – 210
BALDOS (Baldo degli Ubaldi ?) – 153
BANDARRA, Gonçalo Anes (Trancoso) – 218
BARBOSA, Agostinho – 216, 217, 218, 220
BARBOSA, Rui (Casa de) – 232
BARREIRA, João de – 215
BARRETO, João Franco – 57, 84, 127, 128, 179, 181, 234, 237
BARRETO, P.^e Manuel S.J. – 219
BARROS, João de – 48, 60, 218
BASTO, Frutuoso Lourenço de – 216
BELCHIOR, Maria de Liurdes – 187, 188
BELL, Aubrey – 143
BEMBO, Pietro – 22, 43, 132, 133, 141, 192
BERARDINELLI, Cleonice – 15, 18, 20, 193, 206
BERGSON, Henri – 81
BERNARDES, Diogo – 84, 85, 88, 89, 93, 94, 95, 96, 98, 101, 102, 103, 111, 140, 141, 181, 187, 192, 193, 194, 204, 205, 206, 218, 237, 239
BERNARDES, P.^e Manuel – 235
BERNART de Ventadorn, vd. VENTADORN, Bernart de

- BLAKE, William – 138
 BLUTEAU, P.^e Rafael – 220, 221, 222, 223, 224, 229, 232, 235
 BORGES, Cristóvão (Cancioneiro de) – 13, 17, 21, 22, 23
 BOSCÁN, Juan – 85, 135, 136, 192, 202, 204
 BOUWSMA, William J. – 9
 BRAGA, M. Marques – 94
 BRAGA, Teófilo – 15, 85, 112, 131, 193
 BRANDÃO, Francisco – 236
 BRIOSCHI, Franco – 132
 BRITO, Fr. Bernardo de – 218
 BROCARDO, Antonio – 133, 134
 BROGHADO, José da Cunha – 235
 BRUGNOLO, Furio – 202, 240
 BUESCU, Maria Leonor Carvalhão – 62
 BUJANDA, Jesús Martínez de – 47, 122, 140
Caës (constelação) – 38
Cale – 35
 CÂMARA, Martim Gonçalves – 90, 113
 CAMINHA, Pero de Andrade – 85, 101, 141, 192
 CAMÕES, Luís de – 5, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 43, 45, 47, 49, 50, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 74, 75, 79, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 96, 107, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 140, 141, 144, 145, 149, 157, 165, 175, 181, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 202, 203, 204, 205, 206, 218, 232, 236, 239
 CAMPOS, Agostinho de – 191
 CAMPOS, Hermão de – 107
 CÂNDIDO LUSITANO, vd. FREIRE, Francisco José
 CANELLO, Ugo Angelo – 41
 CANNATA, Nadia – 132
 CANTO, Ernesto de – 145
 CAPELLANUS, Andreas – 98
 CARAVAGGI, Giovanni – 136
 CARDOSO, Jerónimo – 214, 215, 218, 220, 233
 CARDOSO JÚNIOR, Francisco José – 230
 CARLOS V, imperador – 109, 135, 201
 CARTER, Henry – 210
 CARVALHO, José Gonçalo Herculano de – 63
 CASARES SÁNCHEZ, Julio – 210
Cassiope(i)a – 38
 CASTIGLIONE, Baldassar – 135, 201
 CASTILLO, Hernando del – 107, 149, 201
 CASTRO, Aníbal Pinto de – 17, 25
 CATULO – 132
 CAVALCANTI, Guido – 203
 CÉARD, Jean – 9
 CEITA, Fr. João de – 181, 234, 237
 CETINA, Gutierre de – 192
Charites – 34, 35
 CHASTEL, André – 9
 CHIODO, Domenico – 186
 CÍCERO – 216
Ciclopes – 26
 CIDADE, Hernâni – 13, 32, 85
 CINO da Pistoia – 203
Cinosura (constelação) – 38
Cisne (constelação) – 38
 CLAVERIA, Carlos – 136
Clio – 32
 COELHO, Frei Manuel – 52, 113
 COLONNE, Guido delle – 95
 COLUMELLA – 216
 CONSTÂNCIO, Francisco Solano – 235
 CONTINI, Gianfranco – 44, 80, 100
 COPÉRNICO, Nicolau – 9
 COROMINAS, Juan (Coromines, Joan) – 231, 232, 237
 CORREA, Luís Franco (Cancioneiro de) – 17, 19, 21, 23, 32, 84
 CORREA, Manuel – 126
 CORTERREAL, Jerónimo – 179, 234
 CORTERREAL, D. Manuel de Moura – 127
 COSTA, João da – 123
 COUTINHO, D. Francisco de, Conde do Redondo – 44
 COUTINHO, D. Gonçalo – 90, 113, 117, 123, 124, 125
 COUTO, Diogo do – 13
 COVARRUBIAS, Sebastián de – 212
 CRAESBEECKIANA, Imprensa – 25, 58, 84, 122, 127

- CRASBEECK, António, vd. MELO, António
Crasbeeck de
- CRASBEECK, Paulo – 127, 217
- CRASBEECK, Pedro – 16, 57, 84, 90, 111,
113, 117, 123, 124, 126, 127, 144,
145
- CRASBEECK, Lourenço – 127, 128
- Cras(s)o* – 30
- CRATO, Prior de vd. Dom ANTÓNIO, Prior do
Crato
- Cresso* – 30
- CRUZ, San Juan de la – 187
- CRUZ, Maria Isabel S. Ferreira da – 17
- CUNHA, António Álvares da – 58, 206
- CUNHA, António Geraldo da – 59, 72, 181,
226, 232, 233, 234
- CUNHA, Celso – 61, 67, 68
- CUNHA, D. Rodrigo da – 90, 113, 116, 118,
123, 124, 125, 145
- DAHL, Vladimir – 214
- DANIEL, Arnaut – 41, 42
- DANTE Alighieri, vd. ALIGHIERI, Dante
- DARMESTETER, Arsène – 214
- DASILVA, Xosé Manuel – 13
- DAVANZATI, Chiaro – 100
- Délío* – 32
- DE ROBERTIS, Domenico – 203
- DEUS, João de – 81
- Diana* – 26
- DIAS, Aida Fernandes – 107, 162
- DIAS, Augusto Epifânio da Silva – 63
- DIAS, João José Alves – 122
- DIAS, José Sebastião de Silva – 47
- DIAS, Fr. Nicolao – 218
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano – 187
- DI GIROLAMO, Costanzo – 132
- Dinamene* – 13, 31, 33
- DOMINICY, Marc – 156
- DÓRIA, António Álvaro – 235
- Dóris, Dóride* – 32, 36
- D'ORTA, García – 44
- DU BELLAY, Joaquim – 191
- Eco* (ninha) – 98, 99, 101, 102
- Egemonia* – 35
- ENCINA, Juan del – 198, 202
- ENIO – 153
- ERASMO de Rotterdam, vd. ROTTERDAM,
Erasmus de
- ERSPAMER, Francesco – 133
- ESTAÇO (Statius) – 216, 219
- ESTAÇO, Baltasar – 141, 205
- ESTIENNE, Robert – 212
- Eufrosine* – 34
- EUSEBI, Mario – 41
- FALCÃO, vd. RESENDE, André Falcão de
- FALCÃO, Luís – 108, 138
- FARIA, Manuel Severim de – 219
- Favónio* – 32, 33
- FEDERICO II de Suécia – 95
- FEDI, Roberto – 132
- FELGUEIRAS, Tomé Luís – 111
- Feliso* – 146
- FERNANDES, Domingos – 57, 84, 90, 113,
114, 115, 116, 117, 118, 119, 121,
123, 124, 125, 126, 127, 145, 165
- FERNANDES, Manuel – 235
- FERREIRA, António – 26, 85, 93, 109, 111,
136, 137, 140, 141, 146, 157, 189, 192
- FERREIRA, Fr. Bartolomeu – 48, 49, 50
- FERREIRA, Margarita Maria Correia – 209,
226
- FERREIRA, Simão Tadeu – 229
- FICINO, Marsílio – 20, 81, 82, 83, 89
- FIGUEIREDO, Cândido de – 237
- FIGUEIREDO, Fidelino de – 114, 143
- FILIPE II (I de Portugal), Dom – 108, 109,
110
- FILIPE III (II de Portugal), Dom – 116
- FIRPO, Luigi – 82
- FIÚZA, Mário – 225
- FLORIO, John – 212
- FONTAINE, Marie Madeleine – 9
- Fortuna* (deusa) – 190
- FRÈCHES, Claude-Henri – 14
- FREIRE, Frei António – 123, 124
- FREIRE, Francisco José (Cândido Lusitano)
– 225
- FREITAS, Joaquim Inácio de – 109, 111,
112, 142, 151, 152, 157, 163, 174
- FURETIÈRE, Antoine – 213
- GAILLARD, Germain vd. GALHARDE, Germão
- Galateia* – 31, 32, 36

- GALHARDE, Germão – 48
 GALHEGOS, P.^e Manuel de – 234, 235
 GALILEI, Galileu – 9
 GAMA, Vasco de – 52
 GÂNDAVO, Pero de Magalhães de – 44, 60
 GARCILASO de la Vega, vd. VEGA, Garcilaso de la
 GARRETT, Almeida – 81
 GELLIUS, Aulus – 216
Gnido – 73, 74
 GONÇALVES, António – 49
 GONÇALVES, Maria Filomena – 224, 225, 227
Graça(s) – 30, 33, 34, 35 (vd. também *Gratiae* e *Charites*)
 GRACIÁN, Baltazar – 102
Gratiae – 34, 35 (vd. também *Graças* e *Charites*)
 GRECO, Simone – 222, 223, 227
 GRENVILLE, Richard – 138, 145
 GRIMM, Jacob – 214
 GRIMM, Wilhelm – 214
 GRÖBER, Gustav – 112
 GUERREIRO, Miguel do Couto -226
 HATZFELD, Adolphe – 214
Hector – 216
 HENRIQUE, Dom, Cardeal-Infante – 47, 48, 108, 129
 HENRY, Paul – 82
Hera – 35
 HERRERA, Fernando de – 191
 HESÍODO – 34, 35
Hespéria – 32
 HOMERO – 34, 35, 36, 37
 HORÁCIO – 26, 30, 33, 36, 37, 38, 83, 137, 139, 145, 146, 153, 185, 186, 188, 190, 205, 233
 HOUAISS, Antônio – 209, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238
 HUIZINGA, Johann – 8
 IGINO – 34
 INOCÊNCIO, vd. SILVA, Inocêncio Francisco da
Ipnos – 35
 ISABEL Clara Eugénia, Infanta de Espanha – 110
 ISABEL de Inglaterra, rainha – 110
 JACKSON, Kenneth David – 74
 JANNER, Hans – 198, 201, 203
 JOÃO II, Dom – 107, 108, 149
 JOÃO III, Dom – 99, 108
 JOÃO de Austria, vd. AUSTRIA, D. João de *Júpiter* – 51, 52 (vd. também *Zeus*)
 JUROMENHA, Visconde de (João António de Lemos Pereira de Lacerda, 2.^o) – 27, 32, 58, 66, 85, 128, 143, 193
 LAGUNA, Andrés de – 218
 LANCASTRE, Maria José de – 135
 LAPA, Manuel Rodrigues – 19
 LAPESA, Rafael – 136
 LAROUSSE, Pierre – 214
Laura – 43
 LAVANHA, João Baptista – 234
 LEAL, Gomes – 188
 LEÃO, Duarte Nunes de – 181, 218, 236
 LE BIGOT, Claude – 122, 140, 206, 239
Lebre (constelação) – 38
 LENCASTRE, D. João de, Duque de Aveiro – 84
 LENCASTRE, D. Jorge de, Duque de Aveiro – 115, 129
 LENTINI, Giacomo da – 95
 LEÓN, Fray Luis de – 187
Ligeia – 31
Lília – 101
Lira (constelação) – 38
Liso – 110
 LITTRÉ, Émile – 214
 LOBA, D. Joana – 146
 LOBO, Francisco Rodrigues – 179, 180, 234, 235
 LOPES, Estêvão – 57, 94, 111, 121, 122, 123, 124, 191, 193, 204
 LOPES, Joaquim José Pedro – 144
 LOPES, Óscar – 143
 LOPES, Vicência – 122, 123
 LOUREIRO, Diogo Gomes – 205
 LUCENA, Fr. Juan de – 218
 LUÍS, Dom, Infante – 204, 205
Luso – 146
 LYRA, Manoel de – 14, 49, 57, 94, 111, 140, 191, 204
 MACEDO, António de Sousa – 180, 235

- MACHADO, José Pedro – 230, 232, 233, 237
MALATESTA, Ginevra – 134, 186
MALATO, Enrico – 132
MALPAGHINI, Giovanni – 43
MANRIQUE, Jorge – 202
MANUEL I, Dom – 107, 108
MANUZIO, Aldo – 132
MARCIAL (Marcus Valerius Martialis) – 216, 219
MARCUS, Frei – 218
MARGOLIN, Jean-Claude – 9
MARIA, Dona, a Infanta – 108
MARIS, Pedro de – 126
MARNOTO, Rita – 6, 131, 185
MAROT, Clément – 191
MARQUEZ, Antonio – 47
MARTIGNONE, Vercingetorige – 186
MARTINET, André – 98
MÁRTIRES, D. Bartolomeu dos – 218
MARULLO, Michele – 218
MATTOS, P.^e Christóvão de – 218
MÉDICIS, Catherina de – 221
Meliso – 101
MELO, António Crasbeeck de – 57, 58, 127, 128
MELO, D. Francisco Manuel de – 178, 179, 234, 235
Melanto – 31
MENDONÇA, Francisco – 32
MENDOZA, Diego Hurtado de – 85, 192
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón – 170
MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino – 145, 185, 189
MENESES, Francisco de – 113, 150
MESSNER, Dieter – 223, 227
MEUNG, Jean de – 100
MICHAËLIS, Carolina de – vd. VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de
MICHAX, Christine – 156
MIRANDA, Francisco Sá de – 17, 85, 95, 109, 110, 111, 136, 137, 140, 141, 146, 150, 153, 181, 192, 201, 202, 232, 237
MIRANDA, José da Costa – 135, 187
Moiru(s) – 35
MOLINA, Fray Alonso de – 212
Montano – 54
MONTECCHI, Giorgio – 132
MONTEMOR (ou Montemayor), Jorge de – 187
MORAES, António de – 123
MORÃO, Simão Pinheiro – 181, 236
MORENO, Augusto – 230
MORROS, Bienvenido – 136
Nao (constelação) – 38
Narciso – 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102
NAVAGERO, Andrea – 133, 134, 135, 201
NEBRIJA, Antonio de – 211
Neptuno – 31
Nereidas – 31, 33, 34, 35
Neréu – 34
NETO, Serafim da Silva – 60
NICOT, Jean – 212
Ninfa(s) – 28, 29, 30, 32, 33, 34, 94, 97, 98, 102, 175, 189, 193, 195
Nise – 54
NORTON, Thomas – 117
NUNES, Filipe (Frei Filipe das Chagas) – 188
Oceaninas – 34
OLIVEIRA, Fernão de – 60
ORIENTE, Fernando Álvares de – 205
ORIOLES, Vincenzo – 202, 240
Oriente – 26, 27, 28, 30, 36, 37, 38
ORTA, Garcia da – 232
OSSOLA, Carlo – 9
OUDIN, César – 212
OVÍDIO – 99
PAÇO D'ARCOS, vd. SILVA, Carlos Eugénio Corrêa da
PALENCIA, Alfonso Fernández – 211
PALLET, Jean – 212
PANAFIEU, Yves – 122, 140, 206, 239
Panopea – 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36
PAPIAS – 210, 211
PARIS, Gaston – 39
Pasitea – 27, 28, 30, 31, 34, 35, 36
PASCUAL, José A. – 231
PASQUALI, Giorgio – 15, 39
PATRIZI, Giorgio – 132
PELETIER DU MANS, Jacques – 191
PELOSI, Silvano – 135
PERES, Domingo Garcia – 145

- PEIROL – 100
- PEREIRA, António das Neves – 225
- PEREIRA, Bento S.J. – 217, 218, 220
- PEREIRA, Esteves – 142
- PEREIRA, Isaías da Rosa – 47
- PEREIRA, José Carlos Seabra – 6
- PEREIRA, D. Leonis – 44
- PEREIRA, Frei Vicente – 123
- PEREIRA FILHO, Emmanuel – 15, 18, 19, 25, 27, 39, 52, 56
- PERUGI, Maurizio – 13, 14, 36, 41, 42, 120, 153
- PESANHA, Camilo – 188
- PESSOA, Fernando – 81
- PETRARCA, Francesco – 7, 13, 14, 22, 30, 36, 43, 44, 80, 83, 85, 87, 88, 89, 93, 96, 101, 132, 133, 134, 141, 185, 190, 192, 194, 196, 203
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa – 13, 25, 26, 36, 54, 80, 84, 85
- PINTO, Fernão Mendes – 237
- PINTO, Fr. Heitor – 218, 232
- PINTOR, Fortunato – 187
- Pirítoo* – 30
- PLATÃO – 89 (Platone), 98
- PLÍNIO – 216
- PLOTINO – 81, 82, 83, 89
- POLIZIANO, Angelo – 132
- POMBAL, Marquês de – 48, 222
- PONTANO, Giovanni – 132, 134, 135
- PORTUGAL, D. Manuel de – 32, 110, 141, 187
- Poseidon* – 34
- PROPÉRCIO – 132
- pseudo-APOLODORO – 34
- QUEMADA, Bernard – 210
- QUENTAL, Antero de – 81
- RAMALHO, Américo da Costa – 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 151, 152, 185
- RÊGO, Raul – 47
- RENGIFO, Juan Días – 198
- RESENDE, André Falcão de – 26, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 118, 119, 128, 129, 131, 132, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 157, 163, 164, 165, 172, 173, 175, 178, 179, 185, 188, 189, 205, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240
- RESENDE, García de – 61, 95, 107, 108, 144, 149, 162, 189, 201, 203, 205, 233
- RESENDE, Jorge de – 107, 108, 149
- RESENDE, Lúcio André de – 107, 108, 129, 144, 149, 150, 205, 233
- RÉVAH, Israel Salvador – 47, 61, 122, 140
- REY-DEBOVE, Josette – 210
- RIBEIRO, P.^e Pedro (Índice do cancionero do) – 17, 25, 26, 84
- RICHELET, César-Pierre – 213
- RIO, Martim de Castro do – 144
- RODRIGUES, Graça Almeida – 47, 122, 140
- RODRIGUES, Guilherme – 142
- RODRIGUES, José Maria – 85
- RODRIGUES, Luís – 48
- RODRIGUES, Marina Machado – 74
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio – 17
- RONCAGLIA, Aurelio – 95
- RONSARD, Pierre de – 191
- ROSA, João Ferreira da – 235
- ROSÁRIO, Frei Diogo de – 218
- ROTA, Daniele – 136
- ROTTERDAM, Erasmo de – 101, 132
- SAINT-GELAIS, Octavien de – 191
- SALGADO JÚNIOR, Antônio – 85
- SAMPAIO, Joaquim Urbano de – 142
- SÁNCHEZ DE ENCISO, Mariano – 191
- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel – 191
- SANNAZARO, Jacopo – 22, 93, 132, 133, 135, 205
- SANSEVERINO, D. Ferrante, Principe di Salerno – 134, 135, 137, 138, 202
- SANSEVERINO, Violante – 202
- SANTAGATA, Marco – 44
- SANTILLANA, Íñigo López de Mendoza, Marquês de – 192
- SARAIVA, António José – 143
- SAUSSURE, Ferdinand de – 39, 213
- SAVOCA, Giuseppe – 44
- SCHÖNBERGER, Axel – 227
- SCHOPENHAUER, Arthur – 81
- SCHWYZER, Hans-Rudolf – 82
- SEBASTIÃO, Dom – 48, 108

- SEGRE, Cesare – 40
 SENA, Jorge de – 14, 18, 19, 32, 52, 84, 85,
 96, 114, 118, 131, 143, 192
 SERANI, Ugo – 135
 SERASSI, Pierantonio – 186
 SIEBENEICHEN, Martino di – 43
 SILVA, António de Morais (Antônio de
 Moraes) – 222, 223, 224, 229, 230,
 232, 233, 234, 235, 237
 SILVA, Carlos Eugénio Corrêa da – 63
 SILVA, Inocêncio Francisco da – 111, 142,
 143, 144, 216
 SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e – 131, 204
 SILVEIRA, Álvaro Ferdinando de Sousa da – 63
 SILVEIRA, Heitor da – 110
Simónides (o Poeta) – 31
 SOARES, Cipriano – 99
 SOARES, Martinho – 109
 SOLIMÃO, o Magnífico – 109
 SORELLA, Antonio – 132
 SOROPITA, Fernão Rodrigues Lobo – 15, 57,
 125, 191, 193, 199, 204, 205
 SOUSA, Fr. João de – 225
 SOUSA, Fr. Luís de – 181, 237
 SOUSA, Manuel de Faria y – 15, 17, 18, 25,
 26, 27, 29, 34, 36, 37, 56, 58, 84, 87,
 128, 145, 175, 189, 190, 193
 SPAGGIARI, Barbara – 13, 14, 26, 36, 37, 86,
 120, 122, 135, 140, 150, 15, 156, 165,
 166, 188, 189, 193, 202, 205
 STEGAGNO-PICCHIO, Luciana – 14, 61, 74, 135
 STOCKHAMER, Sebastian – 215
 STORCK, Wilhelm – 112, 143
 SUETÓNIO, Tranquilo Caio – 221
 SURREY, Henry Howard, Earl of – 192
Tália – 34
 TASSO, Bernardo – 22, 30, 35, 36, 133, 134,
 135, 136, 137, 138, 186, 187, 188,
 190, 202, 205
 TASSO, Torquato – 138, 186
 TEIXEIRA, Bento – 61
 TEIXEIRA, Marcos – 124
Teseu – 61
Tétis – 32, 34
 TEYSSIER, Paul – 44, 215
 THOMAS, Antoine – 214
 TIBULO – 132
Tifeo – 61
 TOJA, Gianluigi – 41
 TOMÁS, Fernandes (Cancioneiro de) – 199
 TOTTEL, Richard – 192
 TRANCOSO, vd. BANDARRA, Gonçalo Anes
 TRISSINO, Gian Giorgio – 133, 134
 UGUCCIONE da Pisa – 210
 VALDEZOCO, Bartolomeo de – 43
 VAN DELFT, Louis – 9
 VARELA, P.^e Sebastião Pacheco – 235
 VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de – 17,
 25, 27, 62, 93, 112, 141, 143
 VASCONCELOS, Jorge Ferreira de – 232
 VEGA, Garcilaso de la – 35, 85, 135, 136,
 187, 191, 192, 201, 202, 203, 204
 VEIGA, Rui Pires da – 124
 VELLUTELLO, Alessandro – 43
 VENTADORN, Bernart de – 99
Vénus – 28, 29, 30, 32, 33, 34, 50, 51, 52,
 74, 101 (vd. também *Afrodite*)
 VERDELHO, Evelina – 108
 VERDELHO, Telmo – 209, 216, 222, 223,
 227, 228
 VESÁLIO, André – 9, 129
 VICENTE, Gil – 44, 61, 154, 172, 189, 232
 VIEIRA, Afonso Lopes – 85
 VIEIRA, P.^e António – 235
 VIEIRA, Fr. Domingos – 233
 VIEIRA, Marcelo – 6
 VIGNA, Pier della – 95
 VILLAR, Mauro de Sales – 231, 232
 VINCI, Leonardo da – 9
 VIRGÍLIO – 30, 37, 74, 93, 126, 137
Viriato – 74
 VITERBO, Francisco M. de Sousa – 47
 VITERBO, Fr. Joaquim de Santa Rosa de –
 225, 237
 VOGEL, Cornelia J. de – 81
 WARTBURG, Walther von – 231
 WILHELM, James J. – 41
 WILLIAMSON, Edward – 136
 WYATT, Sir Thomas – 192
Xanto – 32
Zéfiro – 26, 33
Zeus – 35

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO	7
LUÍS DE CAMÕES	
O soneto <i>Alma minha gentil</i> e as suas variantes	13
Uma difração mitológica na lírica de Camões	25
A moderna crítica textual, o problema das variantes formais e o <i>usus scribendi</i> de Camões	39
La censure dans la transmission de l'œuvre de Luís de Camões	47
Algumas considerações sobre a língua de Camões	59
DIOGO BERNARDES	
<i>Doces águas e claras do Mondego</i>	79
O mito de Narciso num soneto de Diogo Bernardes	93
ANDRÉ FALCÃO DE RESENDE	
Camões e Falcão de Resende. Apócrifa, anatomia e dogmática	107
Uma alquimia poética diversa	131
A edição crítica de André Falcão de Resende: problemas metodológicos e lexicográficos	149
FORMAS MÉTRICAS E GÊNEROS LITERÁRIOS	
A adaptação dos metros italianos na poesia ibérica do século XVI: a ode e o soneto	185
Il genere della <i>glosa</i> nelle letterature iberiche del Cinquecento	197
DICIONÁRIOS E PALAVRAS	
A lexicografia portuguesa das origens ao século XVIII	209
Reflexões sobre a lexicografia moderna da língua portuguesa	229
NOTA BIBLIOGRÁFICA	239
SIGLAS E ABREVIATURAS	241
ÍNDICE DOS NOMES	245
ÍNDICE GERAL	253

